

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



Tesis de licenciatura

*PIROTECNIA DE HILDA MUNDY: UNA GUÍA DE LECTURA*

Postulante: Carla Gabriela Mogrovejo Rivero

Tutora: Mgs. Montserrat Fernández Murillo

LA PAZ – BOLIVIA

Noviembre, 2022



Esta tesis es una guía de lectura dedicada al libro *Pirotecnia* de Hilda Mundy y está dirigida a cualquier persona interesada en leer obras literarias sin necesariamente tener los conocimientos especializados en el área. Publicada en 1936, *Pirotecnia* dialoga con las inquietudes artísticas de la época al tratar, con un lenguaje que linda entre el verso, el relato y la proposición ensayística, temas como el rol de la mujer, la modernidad y el mismo arte. Así, el objetivo principal de esta guía es el de generar un camino de lectura crítica para que el lector experimente la propuesta estética que propone la obra, especialmente, a partir del lenguaje.

# ÍNDICE

<b>Presentación.....</b>	<b>3</b>
<b>Introducción .....</b>	<b>10</b>
<b><i>PIROTECNIA DE HILDA MUNDY: UNA GUÍA DE LECTURA.....</i></b>	<b>18</b>
<b>PRIMERA PARTE: ALREDEDOR DE <i>PIROTECNIA</i> .....</b>	<b>19</b>
<b>SOBRE LA AUTORA.....</b>	<b>20</b>
Primeros años.....	20
Escritura como identidad .....	21
La escritura como arma.....	22
Hilda Mundy y otros seudónimos.....	23
El silencio y los últimos años .....	25
<b>SOBRE LA ÉPOCA .....</b>	<b>26</b>
Inquietudes feministas en Bolivia a principios del siglo XX.....	26
Oruro y la experiencia de modernidad.....	28
Conflictos políticos, tendencias de izquierda .....	30
<b>CORRIENTE ARTÍSTICA .....</b>	<b>32</b>
La vanguardia: breve acercamiento .....	32
La vanguardia en <i>Pirotecnia</i> : el ultraísmo.....	33
La vanguardia en <i>Pirotecnia</i> : el futurismo .....	35
<b><i>PIROTECNIA</i>: LA OBRA .....</b>	<b>38</b>
Recepción de la obra.....	38
Acercamiento al libro y al proyecto de la obra.....	39
Recursos formales.....	41
El género: ¿ensayo, prosa, poema?.....	46
<b>SEGUNDA PARTE: INCURSIÓN EN <i>PIROTECNIA</i> .....</b>	<b>49</b>
<i>Lectura guiada: Primer opúsculo .....</i>	<i>50</i>
<b>POÉTICA.....</b>	<b>57</b>
El rechazo a la lógica.....	57
Escritura.....	58
<i>Lectura guiada: Opúsculo IX.....</i>	<i>62</i>
<b>LA MUJER .....</b>	<b>68</b>
El rol de la mujer .....	68
El cuerpo de la mujer.....	69
El patriarcado.....	70
Belleza y arte en la mujer .....	71
Crítica a la mujer de clase media: ser moderna y calculadora.....	72
<i>Lectura guiada: URBE.....</i>	<i>75</i>

LA CIUDAD.....	84
El movimiento y la velocidad .....	84
La agitación y el espectáculo .....	85
Poética maquinista .....	86
Hastío de la urbe .....	87
Fuga a la homogeneización.....	88
<i>Lectura guiada: Opúsculo XV.....</i>	<i>91</i>
SOCIEDAD Y CONVENCIONALISMOS.....	96
Círculos de poder .....	96
La burguesía.....	97
Convencionalismos sociales .....	98
La pretensión científica.....	99
<i>Lectura guiada: Opúsculo XX.....</i>	<i>101</i>
VISIÓN DE LA EXISTENCIA HUMANA .....	105
Pesimismo .....	105
Vitalismo.....	106
Parodia al modernismo .....	107
SÍNTESIS DE OPÚSCULOS.....	<b>110</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA.....</b>	<b>127</b>

## Presentación

Esta tesis es una guía de lectura del libro *Pirotecnia*, escrito por Hilda Mundy en 1936. Como obra vanguardista, en los textos breves y humorísticos que la componen se busca la aniquilación de preceptos pasados, de una lógica común, y así la innovación. La obra se presenta como una explosión, una pirotecnia que con fugacidad y ligereza atenta contra todo lo establecido atacando, incluso, a la misma obra y al lector. Así, *Pirotecnia* continuamente exige la presencia de un lector crítico para llevarlo a experimentar cómo, desde el lenguaje, se destruye lo convencional y se instaura lo absurdo que dará lugar a lo nuevo. Esta guía, en consecuencia, pretende llevar al lector a una mirada crítica que así haga de su incursión por la obra una verdadera experiencia de lectura y del lenguaje.

Para comprender mejor la conformación de la guía, es necesario partir ahondando en los presupuestos teóricos que la sustentan. Iniciemos por la noción de crítica y cómo a partir de ella se configuran también una noción de lector y de obra. En la producción temprana de Walter Benjamin, la crítica de arte es un tema presente sobre el que el autor realiza varias reflexiones conceptuales. En diálogo con los románticos alemanes, Benjamin considera que la obra de arte es un medio de conocimiento y que tiene un valor de “criticabilidad”. Este hace referencia a la capacidad de reflexión crítica que exige una obra. Así, las obras “buenas” son aquellas que exigen análisis crítico y las “malas” las que, en cambio, no necesitarían mucha reflexión; en palabras de Adorno, filósofo que siguió el pensamiento de Benjamin: “[l]as obras de arte, especialmente las de máxima dignidad, están esperando su interpretación. Si en ellas no hubiera nada que interpretar, si estuvieran sencillamente ahí, se borraría la línea de demarcación del arte” (1986: 172). De ese modo, esta noción de crítica se contrapone a aquella que considera al crítico como un juez evaluador de las obras y, más bien, adquiere un sentido positivo e inmanente.<sup>1</sup>

De manera sintética podemos afirmar que para Benjamin una obra de arte en sí misma contiene una reflexión que el crítico de arte estará encargado de develar. De esta premisa surgen dos principios importantes para comprender la noción de lectura crítica que se plantea en este trabajo. El primero es que una obra de arte contiene ideas, permite un conocimiento. Podríamos nosotros decir entonces que toda obra literaria propone un conocimiento, ideas a partir de su contenido y forma. El segundo principio es

---

<sup>1</sup> La noción de Benjamin sobre la crítica de arte se encuentra, sobre todo, en su tesis doctoral *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* y en su libro *El origen del drama barroco alemán*. Además, es necesario incluir como referencia el trabajo de Florencia Abadi “El concepto de crítica de arte en la obra temprana de Walter Benjamin” en el que se hace un rastreo de las consideraciones y evoluciones del pensamiento de Benjamin al respecto.

que la crítica de arte está encargada de develar las ideas que se hallan en una obra. Cada crítico, y nosotros diremos, cada lector crítico, tendría la capacidad de contemplar una obra como un cielo estrellado en el que una constelación avistada será una entrada de lectura, una idea develada. La lectura crítica, de esa manera, es tener la capacidad de analizar una obra literaria y hallar así el conocimiento que contiene, las ideas sobre las que se reflexiona.

Ahora bien, si tomamos en cuenta las consideración de Roland Barthes sobre la obra y el texto, la noción de que una obra propone ideas se puede ver complejizada. Barthes, de manera incluso radical, más que en una interpretación del texto piensa en una “explosión” o “diseminación” de sentidos (1971: 227). Así, entendiendo cada fragmento de la obra como un campo minado de sentidos, podemos afirmar que el lector crítico devela caminos de lectura que no son definitivos ni únicos y que la obra no desarrolla una sola idea ni ofrece tampoco una enseñanza, en el sentido de moraleja. Cada lector, según el interés y contexto que lo conforman, tendrá la posibilidad de ahondar en un determinado tema y así hallar sus propios caminos de lectura.

Estas consideraciones traen sobre la mesa la cuestión de la propuesta estética, si entonces cada obra posee una y si esta es de una cualidad acomodaticia según quien sea el lector. Aunque es cierto decir que una obra ofrece una pluralidad de sentidos, digamos interpretaciones ilimitadas, no hay que caer en pensar entonces que cualquier interpretación es posible. Es por eso que la noción de propuesta estética termina de esclarecer este panorama, pues implica un proyecto en el que se pueden inscribir todas esas interpretaciones. Consideramos, así, que los sentidos ilimitados de la obra están dentro de un marco de posibilidades que, generalmente, en conjunto guardan relación y complementariedad. En el firmamento de la obra, las constelaciones son ilimitadas, pero no todas son posibles ni pertinentes. De esa manera, es posible entender la propuesta estética como el conjunto de sentidos evocados en la obra y que, aunque ilimitados, se inscriben dentro del marco de una determinada proposición sobre el mundo; proposición que sí, va a ser revelada de una manera particular en el encuentro con el propio mundo del lector, pero que no va a resultar en la proyección del ser del lector, sino del ser de la misma obra.

En efecto, resulta acertado concebir la propuesta estética como la proposición de un mundo. La obra, como mensaje, como parte de una situación de comunicación, refiere a algo y, como arte, el mensaje y referencia que lo conforman trascienden a una enunciación simple. En los textos literarios, en especial en aquellos en los que se construyen lugares y tiempos ficcionales, se puede pensar en el mundo creado como la referencia del discurso; sin embargo, como Paul Ricoeur lo propone en su *Teoría de la interpretación*, incluso para aquellos discursos que tienen un lenguaje poético, incluso en esos textos la referencia final es nuestro mismo mundo (2006: 49). En las obras literarias pues, se contiene una manera de ser en el mundo, un proyecto existencial, en el sentido heideggeriano del término, con el poder de así

ensanchar el entendimiento del mundo del lector (Ricoeur, 2006: 44).<sup>2</sup> Probablemente de manera más alusiva que descriptiva, la propuesta estética es una referencia a nuestro mundo y ofrece una experiencia de él. Así, el mensaje, y nuevamente pensamos en la propuesta estética, es más bien un proyecto existencial que alude y repercute en el propio mundo del lector.

Ahora, esta relación entre la noción de propuesta estética y la realidad, no solo la atañe como referencia sino también como lugar de surgimiento, lo que ineludiblemente trae a la figura del autor. Al respecto, una de las particularidades del discurso escrito frente al oral es el logro de una “autonomía semántica”, es decir una “desconexión entre la intención mental del autor y el sentido verbal del texto” (Ricoeur, 2006: 42-43). El discurso escrito si bien no se vuelve imprescindible de su creador, proporciona significados que adquieren autonomía respecto a él. Esto se intensifica cuando se trata de una obra literaria, como lo considera Barthes, en aquellos escritos que no tienen mayor función que el símbolo, en ellos el autor ha muerto y ha quedado la escritura (1994: 65). En una obra literaria, en efecto, no solo los sentidos son autónomos, sino también, hasta cierto punto, son independientes de los valores y pensamientos del autor. Ahora, decíamos que la propuesta de la obra no solo refiere a nuestro mundo, sino que surge de él. Aunque autónoma del autor, es digamos una traducción de su mundo. En efecto, Ricoeur afirma que “la inscripción del discurso es la transcripción de un mundo”, no su duplicación sino su metamorfosis (2006: 54).<sup>3</sup> Nuevamente, el autor postula que una propuesta estética es la proposición de un mundo, concretamente, una mirada del nuestro. Así, podemos aseverar que las circunstancias socioculturales del autor se metamorfosean, se traducen en la propuesta impersonal de la obra.

La lectura de una obra es, entonces y en el mejor de los casos, la entrada a un mundo y es necesario resaltar que principalmente lo es mediante el lenguaje. Como Heidegger tan maravillosamente lo ha aseverado, el lenguaje es una manera de habitar el mundo (2010: 9). En él se expresa el mismo sentido de la experiencia humana. Esta realidad es aun más significativa cuando se trata de literatura, pues en ella, el lenguaje como entidad es el mayor protagonista. No es solo una herramienta de comunicación o un lugar de paso para llegar a un fin mayor, sino que es el acontecer principal, es la finalidad del viaje. Para Terry Eagleton, en el lenguaje poético “el significado de sus palabras está fuertemente vinculado a la experiencia de ellas” (2010:31). En efecto, para Heidegger, la experiencia sucede cuando aquello hacia donde llegamos nos toca y transforma (1990: 143). Así, el lenguaje poético implica una experiencia de

---

<sup>2</sup> Siguiendo a Heidegger, Ricoeur afirma que “lo que entendemos primero en un discurso no es una persona, sino un ‘proyecto’, esto es, el esquema de una nueva forma de ser en el mundo” (2006: 44).

<sup>3</sup> Esto es lo que Ricoeur denomina bajo el término de iconicidad, definido como “la revelación de una realidad más real que la realidad extraordinaria” y hace ilusión a cómo, en realidad, desde el grabado o la pintura se traduce la realidad, pero en una manera particular, con un “aumento estético” (2006: 54). El autor hace una equivalencia así entre las artes pictóricas y la escritura.



las palabras, pues ellas son la finalidad del camino y al pasar por ellas nos cambian, nos revelan el mundo que contienen y ese mundo amplía el nuestro y somos transformados.

En palabras de Ricoeur, el lenguaje como trabajo, el poético, tiene una energía centrípeta a diferencia, por ejemplo, del didáctico o el descriptivo de energía centrífuga. En el lenguaje poético, la referencia literal queda en un plano replegado para que la metafórica y ficticia emerja, y ahí el poder de crear mundos del lenguaje en la poesía es aun mayor (2006: 80-81). Ahora, esto trae a colación, una vez más, la noción que Barthes plantea sobre el texto y cómo en él reposa la posibilidad de una diseminación de sentidos. Barthes aboga a favor de que la obra sea vista como texto y el texto restituido al lenguaje, es decir que la obra no se convierta solo en portadora de un mensaje, sino que sea un lugar de detención. Así, en ella, cada palabra sería vista como un símbolo cuyo camino al significado sería un proceso dilatado y así liberador de energía simbólica (1971: 227).

De esa manera, el camino a las ideas de la obra es uno de detención en el lenguaje. Una acción que en él explora y explota sentidos hasta así llegar a construir constelaciones, dar con la propuesta de mundo y, finalmente, dar con el conocimiento que se alberga en la obra. En pocas palabras, y volvemos al inicio de esta excursión teórica, la lectura crítica es una que disemina sentidos en un encuentro con el lenguaje, que descubre mundos y que así llega a develar la propuesta estética de la obra.

\* \* \*

Según los presupuestos expuestos, las dos partes que componen esta guía pretenden brindar al lector los recursos necesarios para experimentar la lectura de *Pirotecnia* en un camino guiado por una perspectiva crítica. La primera parte, *Alrededor de Pirotecnia*, es una antesala de lectura que contextualiza la obra. Está compuesta por textos que, a manera de breves reseñas expositivas, dan cuenta del contexto en el que surge la obra: sobre la autora, sobre la época histórica, sobre la corriente artística a la que se adscribe, sobre su recepción de editorial y sus principales rasgos. Además de informar sobre el contexto de la obra, esta parte también introduce al lector a la conciencia de que su lectura se une a una reflexión mayor. Las reseñas de estas secciones están acompañadas por citas de otros autores o de la misma autora que, presentados en recuadros nombrados “voces”, dialogan con la información que se presenta al lector. De esta manera, esta sección prepara al lector para comprender la dimensión profunda e incluso universal de las ideas que se presentan en el libro, a la vez de dotarlo de la información necesaria para comprender de manera crítica cómo la visión de mundo surge de un contexto sociocultural, tanto en forma general como particular en la obra de la autora.

La segunda parte, *Incursión en Pirotecnia*, conforma la propuesta de un camino de lectura y de análisis de la obra. En ella se propone transitar la obra a partir de cinco opúsculos seleccionados, la paralela exploración de sus principales ejes temáticos y, además, la sugerencia de un recorrido de lectura que se presenta en una lista de opúsculos que finalizan cada subsección de los ejes temáticos. La lectura de los opúsculos que introducen cada subsección constan de una guía analítica para transitar el texto en un proceso que lleva al lector a detenerse en el lenguaje y sus recursos formales. El proceso planteado consta de una síntesis del opúsculo, un glosario sugerido, comentarios línea a línea del texto y un análisis a partir de los recursos destacados en el mismo. Esta última parte propone un detenimiento en el recurso y, así, en el lenguaje, de manera que se incentiva la comprensión del funcionamiento del lenguaje como trabajo, el lenguaje poético, no como un lenguaje de figuras retóricas, sino como uno que genera sentidos que superan un único plano referencial y, así, configuran una visión de mundo. De esa manera, con esta sección, el lector tiene la posibilidad de tomar consciencia de cómo cada signo alberga una intensión reflexiva y una pluralidad de sentidos; y, también, se responde al hecho de que el lenguaje actúe como personaje principal de la obra.

Ahora, la lectura y análisis de cada uno de estos cinco opúsculo introduce un eje transversal representativo para la obra. Estos son: “Poética”, “Mujer”, “Urbe”, “Sociedad” y “Visión de la existencia humana”, compuesto cada uno de subsecciones que permiten adentrarse más al tema. Así, después de la lectura del opúsculo representativo para el tema, proceden un conjunto de textos analíticos y propositivos que construyen una perspectiva crítica de la obra. En cada uno, pues, se examinan, ejemplifican y muestran las reflexiones que la obra realiza sobre el tema tratado en cada caso. Así, esta parte guía al lector a reconocer y a analizar las ideas fundamentales que se albergan en el libro y ser consciente del valor reflexivo que este posibilita.

En cada uno de los cinco apartados, al final de las subsecciones que reflexionan sobre los ejes temáticos, aparece una lista de los opúsculos que giran alrededor de ese eje y que invitan al lector a continuar su recorrido por tales opúsculos. De ese modo, a su vez, estas secciones remiten al último apartado con el que se concluye la guía, Síntesis de opúsculos. Este es un índice de cada opúsculo del libro en el cual se incluyen una síntesis y una identificación de las principales transversales tratadas en tal opúsculo. Esta sección, además de un índice de consulta es una invitación al lector a experimentar, ahora por su propia cuenta, el resto de la obra. A partir de este ejercicio, es posible manifestar cómo la obra es un campo de posibilidades de sentido y entradas de lectura, pues es notable que la mayoría de los opúsculos no son remitidos por un solo eje, sino, en la mayoría de los casos, por más de uno. De ese modo, esta sección, invita al lector a transitar en los demás textos de *Pirotecnia*, guiándolo a referirse a las herramienta brindadas en el resto de la guía.

Las dos partes de esta guía, de esa manera, resultan en la propuesta de un camino y de una experiencia de lectura. En conjunto, se configura un recorrido centrípeto que parte desde las circunstancias de creación de la obra, el contexto sociocultural de la autora y los rasgos relevantes de la obra, para adentrarse en la lectura de fragmentos significativos de ella, en una detención en el lenguaje, que permite comprender el alcance de la propuesta estética en el patrón temático de *Pirotecnia* para, finalmente, encaminarse en la lectura propia del resto de textos de la obra. Así, se espera que esta guía pueda llevar al lector a tener una mirada crítica que responda a las exigencias reflexivas de la obra y que, desde su propia experiencia con el lenguaje, pueda develar el mundo propuesto en ella.



## Introducción

*Pirotecnia* es considerada una de las primeras y únicas obras de vanguardia en Bolivia, razón por la que hoy figura en el canon de literatura nacional. Entre varios reconocimientos, está incluida en el mapa de poesía moderna en Bolivia que se propone tanto en el proyecto de Blanca Wiethüchter et al., *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, como en el que Eduardo Mitre propone en su libro *Pasos y voces* y, además, también es parte de la colección de libros fundamentales de la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia (BBB). Tanto desde su riqueza reflexiva como desde la corriente a la que se adscribe, *Pirotecnia* es un libro importante para la literatura nacional y para cualquier lector interesado en adentrarse, sin ser experto, en ella.

La autora, Hilda Mundy, nació en Oruro y falleció en 1982 en La Paz, donde residió sus últimos años. Avocada desde muy joven a la escritura, realizó, sobre todo, una labor periodística aunque, como ella misma lo consideró, su quehacer se vio dividido también en una labor poética. Así, mucha de su obra literaria, incluso parte de *Pirotecnia*, fue publicada primero en prensa, configurando una obra creada desde el fragmento (Zavala, 2016: 34-35). Al estar involucrada en ese medio fue que adoptó varios seudónimos, aunque el principal, por más frecuente y quizá más representativo fue Hilda Mundy. Nacida bajo el nombre de Laura Villanueva, la autora encontró en los seudónimos una manera de afrontar a la persecución periodística y también de expresar su poética: ser indefinible, plural, lúdica y subversiva.

Es posible decir que la época a la que perteneció, de cierta manera, configuró la visión de mundo planteada en su obra. Oruro, la ciudad donde nació y vivió durante el periodo de gestación de *Pirotecnia*, atravesó una transformación moderna en ese momento. Incluso algunos estudiosos afirman que pasó de una aldea colonial a ser una verdadera urbe cosmopolita.<sup>4</sup> Principalmente, esto se debió a que la ciudad se convirtió entonces en un centro minero, lo que repercutió en movimiento y, por lo tanto, poder económico, así como en el tránsito y estadía de muchos empresarios extranjeros. Fue así que Mundy presenció un cambio en la fisonomía de la ciudad y también en las dinámicas sociales de su entorno.

Aunque la autora se mostró crítica ante este medio por las perspectivas capitalistas y burguesas que implicaron, fue en él que la mujer se abrió un camino en medios periodísticos e intelectuales. Si bien en el país las luchas de las mujeres se registran desde las tres primeras décadas del siglo XX, donde también se consiguieron avances que tuvieron como fruto, por ejemplo, la conformación de círculos

---

<sup>4</sup> Así por ejemplo lo hace Pilar Mendieta (2006), Virginia Ayllón (2004) y Blanca Wiethüchter (2002).

femeninos, esos avances no estuvieron exentos de conflictos e incluso divisiones en los reclamos expresados (Álvarez Giménez, 2011: 6-9). Con todo, a pesar de los percances, Oruro se constituyó en un eje en la superación de límites sobre el rol de la mujer, especialmente, en el ámbito intelectual debido al surgimiento de *Feminiflor*, una revista precursora en el ámbito del periodismo femenino. Esta revista orureña destacó por haber estado compuesta por mujeres y por tratar temas que en ese entonces eran considerados propios solo de hombres. Con sus publicaciones ininterrumpidas entre 1921 y 1923, las escritoras de esta revista sentaron un precedente importante para el lugar de la mujer en la esfera pública. Hilda Mundy siguió esa vía y se desarrolló tanto en el ámbito periodístico como en el de la lucha por la mujer.

En efecto, la autora se configuró como un personaje subversivo para su medio, por su crítica ante la visión patriarcal dominante y también ante el poder político autoritario. Durante la década de los treinta, pues, el país enfrentó la Guerra del Chaco y la llegada de un gobierno militar. Este contexto se sumó a las corrientes izquierdistas que en ese momento circulaban y confluyeron en, por ejemplo, la conformación de federaciones anárquicas obreras (Margarucci, 2019: 185-189). Por su parte, Mundy se identificó abiertamente como anarquista y, en efecto, su obra se alineó a ese modo de pensar, manifestando desde sus escritos una actitud crítica y antimilitarista. A finales de 1935, como resultado de una de esas actitudes, fue exiliada de la ciudad de Oruro y se mudó a La Paz, hecho que coincidió con la publicación de *Pirotecnia*, el que resultó ser su primer y último libro. En La Paz, aunque la autora siguió asistiendo a círculos artísticos e intelectuales, la frecuencia de sus publicaciones en prensa se redujo notablemente.

Es probable que la disipación de la autora de la esfera pública y la poca recepción que entonces recibió su obra, hicieron que esta se mantuviera olvidada y que hoy se refiera a ella como una obra rescatada. Desde su publicación hasta la década del 2000, la obra recibió solo un par de estudios que, con excepción un artículo de Luis Tapia en el que se destaca la filiación de Mundy con la modernidad, se interesaron en ella sobre todo por cuestiones feministas. En estos años, es de resaltar el trabajo de Virginia Ayllón, pues ya vislumbraba un valor en el lenguaje de Mundy y, al posteriormente continuar en la labor de rehabilitación de la autora, es “sin duda la crítica literaria que con mayor contundencia instaló a Hilda Mundy en el centro de las discusiones sobre escritura y mujer” (Prada, 2015: 95).

Después de este periodo, siguieron sucesos cruciales para la rehabilitación y canonización de la obra mundyana, encabezados por el proyecto de *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* de Blanca Wiethüchter, Alba María Paz Soldán, Omar Rocha y Rodolfo Ortiz, publicado el 2002, donde se afirma a la obra rescatada de un “olvidadero” y posicionada como relevante en el mapa canónico de la literatura boliviana. Posteriormente, *Pirotecnia* fue reeditada tres veces, una junto con toda su obra (que

se configura por varios textos breves publicados en periódicos que lindan entre la crónica y el poema), y fue incluida en la antología y estudios sobre poesía del siglo XX de Eduardo Mitre, trabajo que nombramos al principio de esta introducción. Desde entonces, la obra de la autora fue objeto de más de cuarenta estudios entre reseñas, comentarios, artículos, tesis y una traducción al inglés.

Como obra afiliada a la vanguardia, *Pirotecnia* presenta un proyecto que busca la innovación mediante la aniquilación de preceptos pasados. Con su principal arma, la de un humor crítico, atenta contra la lógica establecida sobre la mujer, la ciudad y el arte. Como se resalta en el acápite dedicado a la autora en el proyecto de Wiethüchter, la escritura de la autora tiene un carácter destructor de sentidos y representaciones. Lugar desde el que se funda su relación con la realidad, y desde el cual destruye a estas tres lógicas, vaciándolas de sentido y, así, resignificándolas.

Sobre la primera, la urbe, la crítica ha visto en la inclusión y trato de temas ciudadanos un rasgo moderno, cualidad, por lo tanto, desde la que también reconocen a la obra. Como ya se anunciaba, el primero en vislumbrar en la obra este rasgo es Luis Tapia, que en su artículo “*Pirotecnia*” (2000), lee en ella un correlato irónico y “transepocal” a la levedad de la modernidad. El autor apunta que la modernidad produciría agitación, un ritmo acelerado de las experiencias y una orientación hacia el futuro. En ese sentido, con igual aceleración, la ironía de Mundy produciría una levedad escéptica sobre las nuevas conquistas de la época. Así, Tapia afilia a la autora con Walter Benjamin y sus ideas sobre las nuevas condiciones de la modernidad en su penetración en la cultura y el arte (2000: 11-16). En esa misma línea, para Wiethüchter, la ciudad se convierte en urbe pues se fragmenta en la experiencia de interioridad que se halla en ella, principalmente por su recorrido. Se destacaría así la fragmentación de la obra, desde su estructura hasta su visión urbana, y se la equipararía a una fragmentación propia de lo moderno. De ese modo es que Wiethüchter llega a afirmar que *Pirotecnia* es, tal vez, la única obra de la literatura en Bolivia que retoma la ciudad bajo la mirada moderna.

Otro aspecto destacado en la presencia de la urbe en el libro, es el trato de la ciudad en tanto espacios y objetos. Eduardo Mitre, en su artículo “El enigma de Hilda Mundy” (2010), afirma la presencia de una poética de los objetos, ya que en los poemas mudyanos se configura una visión de ciudad a partir, sobre todo, de la relación entre los objetos. Siguiendo esa línea, en su tesis de maestría, *Un análisis socio-crítico sobre la obra de Hilda Mundy* (2019), Zulema Ballesteros encuentra que en *Pirotecnia* los objetos constituyen representaciones simbólicas de las transgresiones que plantea su tiempo. Desde los opúsculos del libro, se problematizaría la fuerza de los artefactos para subvertir el orden y promover una nueva mentalidad (2019: 63-65). Así, los objetos se configuran como centrales en la poética de la obra. En cuanto al espacio, Mitre identifica una poesía del exterior, es decir que privilegia lo exterior y repudia lo interior (leyendo esto en el repudio a la casa, el matrimonio así como la poca

incidencia de la voz poética en los espacios interiores) (2010: 23). En ese sentido, tanto Mitre como Tapia encuentran en Mundy una *flâneuse* baudelariana. La escritura de Mundy se podría pensar, en efecto, como un día de paseo por la ciudad, un día en el que se pasa por la celebración de la tecnología y también por el tedio.

Así, aunque por un lado en *Pirotecnica* la urbe se considera con asombro e incluso se la rescata desde forma de expresión como poética moderna, también se apunta una actitud crítica al respecto. En palabras de Wiethüchter, se desarrolla, en ella, tanto una estrategia futurista como agonista. Existiría, por un lado, una exaltación del progreso tecnológico y, por otro, una expresión negativa y subversiva de los códigos urbanos (2002: 137). La misma mirada es identificada por Mitre que lee en *Pirotecnica* una mirada ambivalente sobre la modernidad que, precisamente, linda entre lo celebratorio y lo subversivo. Mitre lee esta actitud, principalmente, en la construcción del lenguaje que, principalmente, se apoyaría en las metáforas y en el humor o, en una sola palabra, en las greguerías (la suma de ambos recursos teóricos); se trataría de metáforas que crean un mundo pero a partir de un humor lacerante (2010: 18). En *Pirotecnica*, así no se termina de estar en un encantamiento por la ciudad configurada, pues desde su actitud destructora se la ataca.

De manera más polarizada que en el caso de la urbe, en el tema de la mujer es notable la actitud demoledora sobre los modelos y roles femeninos impuestos. En su tesis doctoral sobre la autora, *Hilda Mundy : guerre, après-guerre et modernité : écriture d'avant-garde dans la Bolivie des années 30* (2013), Rocío Zavala hace evidente cómo en el libro la crítica a las figuras de mujer está ligada a una crítica contra los preceptos sociales inherentemente patriarcales. En efecto, desarrolla el tema de la mujer dentro de su capítulo sobre la crítica a las costumbres sociales manifestadas en el libro. Zavala resalta el hecho que los roles de esposa y madre, por ejemplo, son roles ridiculizados en *Pirotecnica* y develados como una transacción de sociedad burguesa; además, de mostrar cómo en esta crítica también sucede un ataque a mujeres dentro de ese patriarcado (2013: 264-266). En esa línea, en el estudio de Wiethüchter, se afirma que la mujer se resignifica al desvirtuar sus representaciones comunes y que en *Pirotecnica* ni siquiera los roles nuevos de la mujer serían bien acogidos, como también lo anota Ayllón, ese rechazo también se realiza en contra de los discursos feministas de ese entonces (2004: 29).

En *Pirotecnica*, así, se vacía el sentido de lo que es ser mujer y aunque pareciera que no se resignifica, con lucidez la crítica ha hecho hincapié en cómo sí sucede una resignificación. Estudios como el de Wiethüchter, en su acápite “La clausura”, y el de Senseve, “Hilda Mundy: El ensayo miedoso” (2018), prestan atención a la figura con la que se identifica la voz femenina de *Pirotecnica*: la de “andrógina”, pues en ella se manifiesta la transgresión al rol femenino impuesto. Se presenta a una mujer que bajo su género se propone hacer las cosas solo permitidas a los hombres (Senseve, 2018). A decir de



Montserrat Fernández, con *Pirotecnica*, se cambia la perspectiva que hasta entonces se tenía de la escritura de lo femenino a partir de una poética fragmentada y de representaciones que se realizan en los textos de la obra. Al hacer un repaso sobre algunas figuras de la mujer en el siglo XIX (de la mano con Beatriz Rossells), Fernández afirma que en la obra se profanan todas las representaciones anteriores de la mujer y se funda una mujer que se expresa por sí misma, la escritora (2016: 264-70). De ese modo, estudios como el de Ana Rebeca Prada, “Apuntes sobre vanguardia y mujeres en la Bolivia de los años 30” (2015), rescatan a la obra de la autora por la manifestación de un yo femenino particular para su época o, también, como el de María Luz Gómez Groppa, “Hilda Mundy: Un ensayo ‘feminista’ de la literatura vanguardista en América Latina” (2019), la rescatan, desde el feminismo, por la tensión que significa su reaparición en un sistema literario en donde se habría tendido a silenciar las obras de mujeres escritoras.

La tercera lógica que recorre las líneas de *Pirotecnica* es identificada por algunos como la escritura, aunque nosotros incluimos en esta transversal las críticas al arte y las proposiciones estéticas que se manifiestan en ella. Sobre la escritura, la obra presenta diferentes momentos en los que se reflexiona al respecto además de diferentes tipos de manifestaciones particulares que sobre todo sobresalen por una actitud lúdica. Sobre ello, en su artículo, “Hilda Mundy, los artificios de la subjetividad” (2006), Zavala encuentra en la voz enunciativa de la obra de la autora múltiples voces que se despliegan, movilizan y se entrecrocán.<sup>5</sup> Así, se hallaría en esa movilidad de la voz un diálogo con las artes escénicas, pues esta jugaría diferentes papeles en el texto, entraría y saldría de diferentes sujetos (2006: 238-242). Por otra parte, lo lúdico también es estudiado en el proceso de escritura, móvil y fragmentaria. Rodolfo Ortiz, por ejemplo, resalta cómo varios de los escritos de la autora se publican primero en prensa y cómo luego son incluidos en *Pirotecnica*. Además de prestar atención a cómo en la obra los textos son considerados como vértebras intercambiables, cómo piezas lúdicas, abalorios de lenguaje (2017: 11).<sup>6</sup>

Otro aspecto que la crítica ha estudiado como parte de la poética del libro es la corporalidad presente en él, donde se figuran cuerpos hiperbólicos, muy voluminosos o muy delgados. Por una parte, Mitre subraya esta representación y encuentra que en la obra se da relevancia a los últimos, pues con ellos se expresa una búsqueda de levedad y un rechazo a lo grávido (2010: 29). Zavala sigue esa línea y, en su tesis doctoral, afirma el espacio del cuerpo como un lugar de expresión del mundo. Lee a partir de Nietzsche, cómo en la escritura mundyana se expresa una estética de fragilidad y de hambre, en la que la saciedad como metáfora de la satisfacción, inhibe la flexibilidad de la mente creativa (2013: 400-407).

---

<sup>5</sup> Desde antes de su tesis doctoral, Zavala identifica la presencia de un yo que desde un carácter lúdico y cambiante desestabiliza los roles de género. Así, la autora estudia las particularidades de las escrituras de la autora en relación con el tema de la mujer, en el caso de ese artículo, incluso desde una perspectiva feminista.

<sup>6</sup> Esta lectura también es expuesta en el artículo del autor, “Jugadora de abalorios” para el periódico *Página Siete* en el año 2016.

Por su parte, en su tesis de maestría, Emma Villazón lee en este aspecto una parodia de la estética modernista, corriente en la que los cuerpos delgados e incluso enfermos eran un símbolo de belleza y sensibilidad artística. Así, para Villazón la saciedad y la corporalidad robusta en *Pirotecnia* son aspectos ironizados y por ello rechazados. Afirma más bien que en la obra ocurre una transformación de valores decadentista por unos vitalistas en un sentido nietzscheano (2014: 11). De una u otra manera, ya sea a manera de manifestación poética o de crítica a un tipo de arte, es notable que la corporalidad es un tema importante para comprender la estética del libro y no escapa de ser un lugar visto desde la crítica e ironía que hace difícil la definición de una posición al respecto.

Finalmente, sobre la poética que se presenta en la obra, la crítica ha prestado atención al proyecto vanguardista y aniquilador que aparece desde una actitud hasta una manifestación explícita en el libro. En el estudio de Wiethüchter, se resalta el lenguaje irónico y se afirma que lo que está de fondo, en esta acción de hacer del lenguaje el campo de batalla, es un atentado anarquista. De esa forma, se apunta que, mediante la metáfora, modo de expresión privilegiado en la obra, todo puede leerse de otra manera y se invalida toda imagen y así todo sistema. Es de ese modo que en *Pirotecnia* se jugaría un modelo estético de anti-arte y, además, una crítica a la imagen del mundo (2002:141). Por su parte, en el prólogo que hace Virginia Ayllón a la edición de *Pirotecnia* de 2004, “De la nada al venerado silencio”, va tras las huellas del proceder solitario y vanguardista de Mundy y halla diálogo desde su anarquismo con la obra de Arturo Borda y desde su vanguardia con el desarrollo de esta corriente en Latinoamérica. Además, la autora resalta que el recurso vanguardista más asimilado en la obra es el fino uso de la ironía en tanto desacraliza y, en su trato al lenguaje, instaura, en gesto dadaísta, la nada. Así, en *Pirotecnia* se apuntaría a una des-escritura permanente e incluso a la auto-aniquilación (2004: 30- 31). La obra así, se arriesgaría a autodestruirse, a instaurar solo el silencio. Aunque en realidad la actitud vanguardista y aniquiladora está presente en casi todos los estudios críticos sobre *Pirotecnia*, pues es poco o nada posible deslindarlo de los diferentes caminos de lectura que propone la obra, a partir de estas dos autoras, es visible cómo en el libro se desarrolla un proyecto de demolición del mundo, sobre todo, a partir del lenguaje de la obra.

Con su lenguaje lúdico, ligero, pero al mismo tiempo altamente destructivo, *Pirotecnia* de Hilda Mundy configura una visión de mundo que es complejo definir y que apunta muchas veces al absurdo. En él, como en la obra de la autora, se desarrolla un proyecto vanguardista al que la soledad le ha hecho deuda, pero al mismo tiempo enmienda, pues la ha llevado a brillar por su actitud en contra corriente respecto a su medio inmediato. Actualmente, es posible afirmar como la obra mundyana está configurada profundamente en la literatura y en la crítica boliviana. Incluso, como lo afirma Gómez Groppa en sus estudios sobre el feminismo en la obra de la autora, esta se proyecta a cambiar la mirada con la que se ha

estudiado las vanguardias en Latinoamérica así como el lugar de la mujer escritora (2019: 60). De ahí la importancia de esta obra para un lector que desea adentrarse en la lectura de literatura boliviana.



***PIROTECNIA DE HILDA MUNDY:***  
**UNA GUÍA DE LECTURA**

**PRIMERA PARTE:**  
**ALREDEDOR DE *PIROTECNIA***

## SOBRE LA AUTORA

En las siguientes páginas nos dedicaremos a conocer algunos aspectos de la vida de Laura Villanueva Rocabado, más conocida como Hilda Mundy (Oruro, 1912 – La Paz, 1982). Además de *Pirotecnia*, a lo largo de su trayectoria, la autora escribió diversos tipos de textos dispersos especialmente en prensa, por lo que podemos afirmar que la escritura fue una parte fundamental del quehacer de su vida. Para entender mejor el libro que nos proponemos leer, por lo tanto, resulta importante conocer sobre su vida, sus intereses y, especialmente, sobre cómo ella misma concebía la escritura.<sup>1</sup>

### Primeros años

Laura Villanueva nace el año 1912 en la ciudad de Oruro. Sus padres, Dominga Rocabado y Emilio Villanueva, permanecen juntos hasta 1915, cuando Emilio se casa con otra mujer y se muda definitivamente a La Paz. De Dominga Rocabado se sabe que crío cinco hijos sola y que nunca volvió a establecerse en una relación después del abandono del padre de Laura. De él, de Emilio Villanueva, se sabe que era un insigne arquitecto, participe de la modernización de las ciudades de Oruro y La Paz y miembro de una élite cultural en ambas ciudades. Aunque no tuvo mucha presencia en la vida de la autora, por su medio y su accesibilidad a libros traídos de sus viajes, se considera que fue una de las puertas que abrieron a la autora a diversas lecturas y movimientos culturales del momento. En efecto, la juventud de Laura transcurrió entre libros y periódicos que robaron su atención y la llevaron a adquirir un reconocimiento por ser alguien con afán lector y conocimiento cultural. Así, quizá fue el mundo que le abrieron las letras, en contraposición al de su medio familiar poco estable e incluso marginal, lo que le provocó el sentimiento, reflejado en sus escritos, de hastío y aburrimiento respecto de su medio.

### LA VOZ DE LA AUTORA

A sus 22 años, en 1934, Hilda Mundy le expresa en una carta a su amigo Jorge Fajardo:

[L]o que es aquí, me la paso con cierto cansancio de las cosas. [E]sos días huecos de toda expresión original, esos días grises delante de la prosaica ocupación de un escritorio cualquiera. Domingos pavorosos donde por solo costumbre hay que encerrarse en la penumbra de un cine para ver desfilarse en ella la misma vida vulgar con sus tramas de amor, de miseria y de muerte, con el tinte de la ficción de unos artistas exagerados, son sencillamente matadores y cansados (2017: 37).

---

<sup>1</sup> La información de esta sección está basada principalmente en los estudios sobre Hilda Mundy realizados por Rocío Zavala expuestos en su tesis de doctoral *Hilda Mundy: Guerre, après-Guerre et modernité. Écriture d'avant-garde dans la Bolivie des années 30*.

## Escritura como identidad

Cuando la autora tiene 20 años, en 1932, estalla la Guerra del Chaco y este es un suceso que la conmociona no solo por la magnitud del conflicto, sino por llevarla a concretar el oficio de su vida. En un texto, presentado a continuación, ella relata que ante el conflicto bélico sus hermanos fueron reclutados y ella se vio en la necesidad de iniciar a trabajar como funcionaria pública. Así, la guerra la llevó a dejar sus estudios en Humanidades e iniciar un trabajo como dactilógrafa y como periodista, siendo este último oficio en el que se establecería. En efecto, se registra que, entre 1932 y 1936, la autora publicó en cinco columnas periodísticas orureñas y, después del cese de conflictos bélicos, entre 1937 y 1979, continuó esa labor publicando en seis columnas paceñas, aunque de manera intermitente.<sup>2</sup>

### LA VOZ DE LA AUTORA

#### SACRIFICIO

Mi diario del 14 de Diciembre de 1932 está ensamblado con frases de angustia. Había llegado la hora de partida para mis hermanos al campo de instrucción. Tranquilidad. Paz. Equilibrio económico al fondo. De la noche a la mañana acosóme el problema de la familia. Dejando mi estudio de Humanidades me lancé al opio enervante de la roca orureña. Pensé en escribir. Me decía “Fulano piantó a la vida con sus articulillos” Pero... yo no sabía escribir cosas de fondo. Bipersonalidad. Agitación. En el día un 50% de mi personalidad era la dactilógrafa oscura y mecánica de una Oficina pública. En la noche el restante 50% de mi personalidad plena y revolucionaria renacía a la vida escribiendo a la tristeza del hogar silencioso las vanguardias más risueñas y jocosas: “Las bocinas”, “El peso de las palabras”; “Cubilete de dados” (2017: 144).

A lo largo de su trayectoria, la autora se dedicó a escribir crónicas sobre temas sociales, textos relacionados al arte y otros escritos literarios. Como se expresa en el fragmento, su escritura estuvo debatida entre una labor mecánica que tenía que ver con su oficio de dactilógrafa y una inquietud artística literaria que más bien tenía que ver con la escritura de “las vanguardias más risueñas y jocosas”. Desde los inicios de su obra, así, encontramos una identificación con lo revolucionario que halla como medio de expresión el arte escrito, la literatura. Este fragmento cita, como ejemplo de esas vanguardias risueñas, fragmentos de textos propios de la autora que, si bien fueron publicados en la prensa, también fueron

---

<sup>2</sup> Cifras basadas en las investigaciones recabadas y publicadas en *Bambolla Bambolla* (2017).



incluidos por ella en su libro *Pirotecnia*. La escritura, de esa manera, es una ocupación que se presenta en su vida desde temprano, que conforma su identidad y, por implicarle un debate, le otorga una “bipersonalidad”, un conflicto entre una escritura literaria y una escritura más pragmática.

### **La escritura como arma**

Además de que la Guerra llevara a la autora a un acercamiento al oficio de escritura, también le genera una posición y un tema para su expresión. La Guerra del Chaco, en efecto, fue el tema que suscitó los primeros escritos conocidos de la autora: un conjunto de textos que más tarde fueron publicados por su hija bajo el nombre de *Impresiones de la Guerra del Chaco*. En ellos, precisamente, se manifiestan las impresiones que la autora tuvo sobre la guerra desde su perspectiva y experiencia particular. El fragmento citado anteriormente, “Sacrificio”, es parte de ese corpus en el cual se expresan y registran, a manera de diario, diferentes situaciones bélicas. Como decíamos, desde sus primeros escritos se perfila una escritura revolucionaria, en este caso, rebelde hacia el poder y la sociedad.

Posteriormente, la mayoría de sus textos continuaron con esa carga crítica y, aquellos cuya crítica estaba dirigida a situaciones políticas, le costaron el exilio de su ciudad natal. Después que cesaran las hostilidades de la Guerra, Mundy mantuvo activa su voz desde sus escritos en prensa denunciando de manera directa los movimientos políticos y militares. La acción más llamativa en esta época, fue la creación de su propio semanario *Dum Dum* en 1935. El semanario tuvo una intensión de ataque antimilitarista, como lo definió ella misma : “[u]na hojita fragante pero fiera y explosiva” (2017: 382). Fruto de los ataques de la autora, el semanario fue cerrado y ella exiliada de Oruro. Su padre logró que se mudara a La Paz, donde en 1936 publicó *Pirotecnia*, libro que continuó la línea crítica e irónica. Aunque su manifestación escrita le costó censura, Hilda Mundy, reconocida ya con ese nombre, se constituyó como una figura pública que ejercía molestias a los poderes políticos y a las costumbres sociales. Así, se convirtió en una figura pública que consideró y empleó la escritura como un lugar de combate.

#### **LA VOZ DE OTROS LECTORES**

En el epílogo de la primera publicación de *Pirotecnia* (1936), Manuel Frontaura, escritor, historiador y profesor de secundaria de la autora, escribe sobre ella:

[...] Esta escritora admirable, que no precisa del acompañante familiar de rigor para irse de la redacción a su hogar, que hace “footing” y se divierte riendo al par con un niño que la acompaña en sus juegos, y que sin embargo es capaz de infundir temor en los fatigados nervios de la sociedad donde se desenvuelve y a la cual castiga sin piedad con el florete de su ironía (1936: 141).

## Hilda Mundy y otros seudónimos

La autora, Laura Villanueva Rocabado, firmó por primera vez como Hilda Mundy en 1934 y bajo esa firma estuvieron la mayoría de sus textos aunque también bajo otros varios nombres que también resultan significativos. El uso de seudónimos no era una acción solitaria en el medio de la autora, pues era una época de censura periodística que obligó a muchos a firmar sus textos con nombres inventados o prestados. En 1935, en el semanario de la autora, *Dum dum*, se registra su escritura bajo tres nombres adicionales a Hilda Mundy: Retna Dumila, Anna Massina y María Daguileff; y, posterior al cierre forzoso de *Dum Dum*, en 1936, en el periódico *El fuego*, se registran otros siete nombres adicionales: Madame Adrienne, Jeanette, Pimpette, Dina Merluza, Mademoiselle Touchet, Michelin y Dora Kolonday.<sup>3</sup> De ese modo, el momento en el que la autora usó más seudónimos coincide con el momento en el que fue blanco de mayor censura.

### LA VOZ DE LA ÉPOCA

Uno de los colegas que acompañó a la autora en muchas de sus columnas, Ernesto Vaca Guzmán, quien al igual que ella se presentaba ante el público bajo un pseudónimo, Geo. Bernard Chopp, escribe sobre la censura que vivían los periodistas en esa época. En el siguiente texto recuperado por la crítica, hace alusión a una misión mexicana establecida en el gobierno de Daniel Salamanca en 1935:

No hay garantías para los periodistas. Están asechados constantemente por el crimen. A este paso no hay más remedio que caminar con un “revólver” calibre 44, método mexicano, y obligarlos a los matoides a que bailen la “cucaracha” cuando traten de agredir protegidos por las sombras de la noche (Zavala, 2013:77).

Ahora, si bien la censura impulso casi de manera ineludible el uso de seudónimos, Mundy sacó provecho y potenció su uso en su obra. Por un lado, la presencia tan recurrente y variada de ellos pone en manifiesto ciertos valores que rigen su obra. Ella misma, en un texto citado a continuación, califica el uso de un seudónimo como un acto exquisito y artístico al comparar su acción con la pintura *La maja vestida* de Francisco de Goya, que es par de otra pintura del mismo autor, *La maja desnuda*. En ambas se retrata a una misma mujer que reposa en un lecho, solo que en uno está desnuda y en el otro vestida.

---

<sup>3</sup> Según la investigación de archivo realizada por Rodolfo Ortiz y expuesta en *Bambolla Bambolla*.

Así, para la autora, usar el seudónimo sería ponerse una vestimenta, esconderse tras un vestido quizá de manera lúdica y hasta teatral. Este rasgo no es uno solitario en la obra, pues, en *Pirotecnia*, la autora se dirige a los lectores como un público y se figura a sí misma como una intérprete,<sup>4</sup> además de que en varias partes de la obra los textos se desarrollan en guiones asemejando diálogos. La autora así saca provecho al uso de seudónimos, construyendo a partir de ellos una intensidad poética, en este caso la de manifestar una teatralidad lúdica con el lector.

### LA VOZ DE LA AUTORA

En el primer texto que figura como manera de presentación de su columna “Brandy Cocktail, la autora hace alusión al uso de seudónimos así:

Además le invito cubriéndome respetuosamente, sencillamente...  
cubriéndome tras mi modesto seudónimo porque considero que la [maja] vestida de Goya fue mil veces más exquisita que aquella otra del inmortal pintor ¿Qué le parece? (2017: 59).

Por otro lado, la autora también aprovecha la elección de ciertos nombres por lo que es importante el significado de los mismos. El caso estudiado por la crítica es el de su seudónimo más utilizado, el de Hilda Mundy, usado por la autora desde el inicio hasta el fin de su escritura. La dueña del nombre, Hilda Madeleine Mundy (1893-1953), fue una actriz londinense de comedias de radio-teatro y mucho de su vida se relaciona con la escritura de nuestra Hilda Mundy. La actriz estuvo involucrada en un mundo de comedias y sátiras; además, tuvo relación con el teatro de variedades (una expresión aclamada por un futurista admirado y seguido por la autora: Filippo Marinetti); y, en algunas interpretaciones de la actriz, se hallan críticas al dominio de los hombres y una búsqueda de reivindicación para las mujeres.<sup>5</sup> De esa manera, lejos de haber realizado una elección azarosa, Laura Villanueva conforma su identidad y poética a partir del nombre Hilda Mundy y, aunque no hay estudios sobre el uso de los otros seudónimos, no es poco acertado sospechar una intención poética atrás de cada uno de ellos.

Así, el uso de seudónimos es un elemento importante para entender la obra de la autora. Si bien surge de una necesidad debido a la censura, también es importante entenderlo como un gesto desde el

---

<sup>4</sup> La autora finaliza el primer texto que hace de prólogo de la obra indicando que abandona su posición y procede a presentarse al público (2004: 42).

<sup>5</sup> Esta parte está basada en los estudios aportados por Rodolfo Ortiz al respecto en “La invención de Hilda Mundy” en *Página Siete*, 26 de febrero de 2017.

cual ella define y construye su obra. A partir de la variedad, de lo teatral y lo implicado en cada uno de sus nombres.

### **El silencio y los últimos años**

Cuando Hilda Mundy se mudó a La Paz en 1937, su vida transcurrió por diversos cambios. El año siguiente se casó con el poeta Antonio Ávila Jiménez, tuvo una hija, la poeta Silvia Mercedes Ávila, y, además, se hizo cargo de los tres hijos que su esposo había tenido con su anterior esposa fallecida años antes. En la ciudad paceña, la autora escribió intermitentemente para la prensa paceña, ayudó a editar los libros de su esposo y, además, fue parte del círculo intelectual de su medio. Sin embargo, no volvió a escribir un libro y el registro de su escritura disminuyó notablemente.

Sobre el paulatino silencio escritural que ocurrió en su vida se han realizado diferentes conjeturas. La causa que parece más evidente es la nueva vida marital y maternal a la que se vio entregada. Parte de ello es que, en un momento, su nombre menguó tras el nombre de su esposo que obtuvo un gran reconocimiento por su labor poética. Fue él, en efecto, Antonio Ávila Jiménez, quien recibió una condecoración municipal concretada en la posibilidad de habitar en *La casa del poeta*, donde ella, junto con él, vivió sus últimos años hasta que falleció a sus 70 años, en 1982.

Por otro lado, algunos estudiosos han leído ese silencio como un gesto poético intencionado. Esto debido a que en el último texto de *Pirotecnia*, su único libro publicado en vida, se establece como ejemplo de artista a uno que “siendo Genio calla”. El silencio se propone como un camino a una suerte de “ruta de la Perfección”. Así, Hilda Mundy de manera premonitoria, sin saberlo o quizás presintiéndolo, se afirmaría en el papel de ese artista, el genio del siglo.

#### **LA VOZ DE LA AUTORA**

Y es que cuando en Arte son tres... y dos... quieren hacerse Dioses... el tercero siendo Genio calla ... porque callarse es hacer florecer el pensamiento en la ruta de la Perfección...– (2004: 170).

## SOBRE LA ÉPOCA

Para hacer una lectura analítica de *Pirotecnia*, es necesario tomar en cuenta el contexto en el que surge el libro. Aunque durante su vida la autora vivió diferentes hitos significativos para su medio,<sup>6</sup> en este apartado nos dedicaremos a explorar los sucesos que son cercanos y directamente relacionados con *Pirotecnia*. Publicada en 1936, es una obra que se vio influenciada por los acontecimientos de las primeras décadas del siglo XX. Es relevante para los temas desarrollados en ella, el que en este periodo, Oruro, la ciudad donde el libro se escribió, haya sido un lugar donde años antes ya surgieron grupos que cuestionaban el rol de la mujer; además, una urbe en modernización, en movimiento comercial; y, por último, un lugar en el que, como en otras ciudades del continente, ciertas ideologías políticas influenciaban el pensamiento de los intelectuales.

### **Inquietudes feministas en Bolivia a principios del siglo XX<sup>7</sup>**

La crítica a los diferentes estereotipos de mujer y la crítica a un mundo de hombres son asuntos que se abordan en *Pirotecnia* y que van de acuerdo a diferentes inquietudes que a principios del siglo XX existían respecto de la mujer. La obra pone en cuestión que el mundo de la mujer se limite a estar configurado en el hogar y su rol a estar relacionado con lo afectivo y lo decorativo. Aunque estas consideraciones estaban establecidas en la época, y acaso no actualmente, con un camino lleno de dificultades, durante las tres primeras décadas del siglo XX, muchas mujeres logran abrirse paso gracias a que se abrieron nuevas posibilidades en el ámbito laboral y mediante la conformación de grupos feministas. En el periodo de gobierno liberal en Bolivia (1899- 1909), las mujeres se beneficiaron con la posibilidad de tener acceso a educación incluso a un nivel superior mediante la fundación, en 1909, de la Normal Superior en Sucre y, además, de liceos para señoritas en varias ciudades del país. Fruto de esta formación, surgieron círculos femeninos donde se discutieron y expresaron inquietudes sobre la exclusión de las mujeres de la esfera política (Álvarez Giménez, 2011: 6-9). Además de ello, entre las dos primeras décadas del siglo, algunas mujeres comenzaron a obtener un lugar en el mundo laboral, aunque solo en puestos de bajo perfil, como vendedoras o dactilógrafas. Esto se acrecentó de gran manera con el reclutamiento de hombres por la Guerra del Chaco, pues implicó que las mujeres entraran de manera masiva a la esfera pública.

---

<sup>6</sup> Entre estos el principal es el caso de la Guerra del Chaco que la llevo a escribir sus *Impresiones de la Guerra del Chaco* y, después, textos antimilitaristas.

<sup>7</sup> Este subtítulo está basado en el conjunto de textos compilados en *Feminiflor: un hito en el periodismo femenino de Bolivia* (Compilador: Beltrán, 1987) y el estudio “Movimiento feminista y derecho al voto en Bolivia (1920 – 1925)” de María Elvira Álvarez Giménez.

### LA VOZ DE LA AUTORA

En la columna *Brandy Cocktail*, el 18 de junio de 1935 escribe:

Allá junto a la actividad febril de las fábricas y los talleres, está la mujer obrera iniciando su era de trabajo. Nada extraño. La Guerra de modo súbito le ha obsequiado su tajada de progreso en su evolución social (2017: 207).

Aunque durante estos años en Bolivia existieron algunos avances en la reivindicación de la mujer, los movimientos y luchas feministas no se desarrollaron de maneras tan radicales como, por ejemplo, sucedieron en otros países aledaños. En Bolivia, las mujeres realizaron reclamos y campañas, pero atentas a no ir en contra de las normas sociales. El peso social, en especial, en las mujeres de clase alta, de cierta manera limitó la fuerza de las exigencias. Además, por otro lado, no se logró mucha unidad en las acciones y búsquedas debido a que, según la clase social, se presentaban diferentes inquietudes entre las mujeres. Mientras que las mujeres de clase alta pertenecientes a círculos intelectuales pedían derecho al voto, las de clase inferior, obreras, pedían derechos laborales. Es así que las primeras convenciones feministas no trajeron tantos resultados como lo hizo, por su parte, el efecto de la guerra. Ante estas divergencias, Hilda Mundy se posiciona crítica, en contra de una especie de doble moral en algunas mujeres feministas: una que por un lado lucha por los derechos de las mujeres y otra que se preocupa más por las apariencias, así por encajar en los códigos sociales impuestos por una visión patriarcal y estereotipada de la mujer.

### LA VOZ DE LA AUTORA

En una carta a su amigo Jorge Fajardo en octubre de 1934, la autora comenta:

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 últimos cortes y modelos de vestido, el último taco de las *toilettes* graciosas, reinas de bellos ojos que destinan ajeno, champaña y amor, pero... aquello, lo otro que condensa la espiritualidad, la intelectualidad oculto bajo la frondosidad de lo banal, de lo ridículo. ¿Qué le parece? (2017: 207).

Ahora, es importante tomar en cuenta que, a pesar de los percances, Oruro se constituyó en un eje en la superación de límites sobre el rol de la mujer. Esto, especialmente, en el ámbito intelectual

debido al surgimiento de *Feminiflor*, una revista precursora en el ámbito del periodismo femenino. Esta revista orureña destaca, en primer lugar, por haber sido la primera producida en su totalidad por mujeres. Su fundación fue en 1921 y se mantuvo en publicación ininterrumpida hasta 1923. En segundo lugar, también hay que resaltar que en ella se abordaron temas innovadores para las mujeres en ese entonces. En vez de hablar de temas del hogar y la moda, sus páginas trataron temas políticos y sociales, incluyendo reclamos sobre la ausencia de las mujeres en estas esferas. Esta revista orureña, así, abre paso a la mujer en la opinión pública y en esferas intelectuales. Paso que sería retomado por Hilda Mundy años después.

En conclusión, la influencia de estas inquietudes y movimientos feministas en la obra de la autora es evidente. El tema de la mujer es un tema basto y principal en *Pirotecnia*. En ella, se da lugar a la manifestación de un feminismo que critica a la sociedad imperada por hombres, a los roles impuestos a la mujer e incluso a aquellas mujeres que seguían esas imposiciones.

### **Oruro y la experiencia de modernidad<sup>8</sup>**

La segunda sección de *Pirotecnia* se titula “Urbe” y en ella el tema de la ciudad es un eje principal, razón por la cual es pertinente conocer el contexto urbano de la autora. Oruro es la ciudad donde se gesta la obra y en las primeras décadas del siglo XX se convierte en un espacio donde la modernidad se despliega no solo en cambios en la ciudad sino en el imaginario y comportamiento social.

Antes de referirnos al contexto orureño, es necesario tomar en cuenta que su modernización no fue un acontecimiento aislado. La modernización es considerada un fenómeno que surgió debido a la Segunda Revolución Industrial, en el caso de Occidente, desde la segunda mitad del siglo XIX. En esta época sucedió una aceleración en las innovaciones tecnológicas, lo que revolucionó no solo las industrias o la economía, sino la cotidianidad misma con la invención de nuevos modos de comunicación como el teléfono o la radio; nuevos modos de transporte como el avión y el ferrocarril; y nuevos modos de arte como la fotografía y el cine. Además, en Bolivia, de cierta manera, el mandato de los gobiernos liberales entre 1899-1920 fomentó el desarrollo de esos cambios, pues la modernización de las ciudades fue su premisa.

Ahora bien, sin dejar de lado ese contexto universal y nacional, en Oruro existió otro factor que dotó de una modernidad particular a esta ciudad: el hecho de que se convirtiera en un centro minero durante las tres primeras décadas del siglo XX. En el ámbito económico, Bolivia inicia el siglo con la llamada era del estaño que surge como producto de la Primera Guerra Mundial que favoreció al país por la demanda de su estaño y así el requerimiento de trabajo minero. Aunque los beneficiados

---

<sup>8</sup> Esta sección está basada en los textos: “Bolivia en los años veinte” de Mariano Baptista Gumucio; *Chicherías de la ciudad de Oruro. Prácticas y discursos sobre el trabajo 1900-1930* de Luisa Cazas Aruquipa; y “Oruro: ciudad moderna y cosmopolita, 1892-1930”(2006) de Pilar Mendieta.

económicamente fueron pocos, solo algunos empresarios, el suceso llevó a la ciudad a un proceso de transformación que le resultó en una suerte de resurgimiento. Por un lado, Oruro se convierte en un eje ferroviario que posibilitó, a su vez, su devenir en un centro de comercio y poder económico. La inauguración del ferrocarril Antofagasta-Oruro en 1892 se considera el hito que marca el inicio de esta nueva era para la ciudad e incluso una razón adicional para la llegada del auge minero (Mendieta, 2006: 211). Por otro lado, Oruro se ve transformada debido a una gran presencia extranjera. La explotación de las minas llamó la atención de empresarios y trabajadores de diversas partes del mundo que se instalaron en la ciudad y la nutrieron de sus propias perspectivas y costumbres urbanas. De hecho, los inmigrantes, provenientes de países vecinos como también de Norte América y Europa, en un momento llegaron a ser una población tan numerosa en Oruro que se consideró a esta como una verdadera urbe cosmopolita. Así, esta era minera se acompañó con la inauguración del ferrocarril y la llegada de visitantes extranjeros, factores que confluyeron para hacer surgir una experiencia de modernidad en Oruro.

#### LA VOZ DE LA ÉPOCA

En un informe gubernamental en 1905 se dice sobre Oruro:

La grande importancia de la industria del estaño es cosa nueva en Oruro y se debe, en primer lugar, a la misión bienhechora del ferrocarril de Antofagasta, y después, al concurso de numerosos y apreciables extranjeros que al amparo de los rieles han invertido fuertes capitales de fuero en el costo del trabajo del subsuelo e implantación de dinero y bien montados establecimientos de beneficios (Mendieta, 2006: 218).

Como se decía al principio de la sección, parte de esta modernidad se mostró en la transformación de la ciudad. La premisa del gobierno liberal fomentó el proyecto de alumbrado eléctrico de las calles, el mejoramiento, o instalación en algún caso, del alcantarillado, la instalación de áreas verdes y, en cuanto al transporte, de tranvías. Por su parte, el movimiento económico y turístico devino en la construcción de nuevas edificaciones que dejaban atrás el aspecto colonial de la ciudad. Por la gran presencia de extranjeros, se instalaron bancos internacionales, hoteles e incluso clubes deportivos. Según testimonio y estudios de la época, la ciudad que parecía abandonada y constaba de un solo hotel por 1900, pasó a tener diez solo al principio de la década de los veinte (ídem).

Por otro lado, el vertiginoso crecimiento urbano y de población también posibilitó nuevas perspectivas y dinámicas sociales. La transformación del aspecto de la ciudad trajo consigo una nueva forma de concebirla, inquietudes de los pobladores de Oruro sobre la modernidad de su misma urbe y de sus mismas costumbres ahora influenciadas por la llegada de los extranjeros. En los testimonios de la



época es notable una preocupación por el aspecto y orden de la ciudad, lo que se ve, en primer lugar, en los reclamos por la higiene pública de la ciudad e incluso por el lugar de los mendigos y perros callejeros. Los pobladores, pues reclamaban que los lugares centrales estén despejados de todo lo que afectaría el aspecto de la ciudad. Esto tenía que ver, además, con la acentuación de élites y estratos sociales. En efecto, también hay que incluir aquí la creación de clubes deportivos y sociales que iniciaron como una costumbre extranjera, pero que pronto se convertirían en una moda local. Así, también se introdujeron ciertas actividades como la práctica del tenis y del *football* antes desconocidos o poco populares. Además de las actividades culturales como las retretas en las plazas y las obras y presentaciones en el teatro municipal inaugurado por esas fechas. En ese sentido, en la atmósfera mental de la época existía una consciencia de lo moderno y lo urbano que buscaba una suerte de estandarización y orden en las dinámicas de la urbe.

De ese modo, es certero afirmar que, en las primeras décadas del siglo XX, Oruro fue un espacio donde la noción de modernidad se vio concretada y que en esa época ocurrió un resurgimiento por el cual se dejó atrás la noción de aldea colonial. Aunque en la década de los treinta la ciudad sufrió dificultades por la crisis económica mundial del 29 y luego por la Guerra del Chaco, continuó siendo una ciudad importante para el desarrollo del país hasta la década de los cincuenta donde se vio en un decaimiento. Sin embargo, el periodo con el cual inicia el siglo sin duda permitió a la autora tener acceso a una perspectiva urbana que iba aun más allá de su ciudad orureña y que se veía influenciada por las costumbres y mentalidades extranjeras que confluyeron en ese tiempo y espacio en el que se desplegó una transformación económica, social y cultural.

### **Conflictos políticos, tendencias de izquierda**

Además de la urbe, en *Pirotecnia* también se aborda el tema de la sociedad en una crítica a su configuración y ordenamiento según estratos de poder. Durante las primeras décadas del siglo XX, los intelectuales bolivianos se vieron influenciados por tendencias de izquierda que en ese momento inquietaban también a muchos intelectuales de Latinoamérica. Entre las tendencias ideológicas y filosóficas, pues, estaba el marxismo y el anarquismo (Gumucio, 1987: 18). Sobre el marxismo, es necesario tomar en cuenta que tuvo un gran auge a inicios del siglo XX, ejemplo de ello fue la Revolución Rusa en 1917 que derivó en la conformación de la U.R.S.S. e influenció a varios pensadores occidentales del momento. Esta corriente estaba posicionada en contra de la burguesía o clase mercantil y, en cambio, abogaba por el beneficio de la clase obrera o proletariado. Por su parte, el anarquismo, se hizo popular en esta área geográfica durante esas mismas décadas y, aunque con intereses similares a los del marxismo, se diferenciaba de este por sostener una posición más radical ante el poder y el gobierno. Buscaba, pues,

libertad de autoridad y reaccionó con mayor activismo público. Así, las críticas en contra de la sociedad eran parte de la atmósfera ideológica del momento, a nivel universal, pero también, como seguiremos viendo, nacional.

Ambas tendencias se presentaron a inicios del siglo XX en varios países de Latinoamérica, incluyendo Bolivia. En el caso de Oruro y otras ciudades, principalmente La Paz, la crisis económica al inicio de los treinta hizo que se organizaran federaciones y uniones obreras que hallaron en las ideologías anarquistas un modo de proceder contra la escasez de beneficios de los sectores obreros. Fueron muchas, en ese momento, las protestas, críticas y, en general, acciones que demandaban protección para los obreros, como artesanos y mineros, que debido a la crisis estaban desempleados. Fueron muchas, de igual manera, las represalias que tomaron las autoridades para censurar esas manifestaciones (Margarucci, 2019: 185-189). Así, en la misma ciudad de la autora y en el mismo momento en que se gestaba los textos de *Pirotecnia*, se vivía un ambiente de tensión social, de protestas anarquistas y de censura y represión.

De ese modo, no es de extrañar que tanto en la obra como en los testimonios escritos del pensamiento de la autora, estas tendencias también tomen presencia. En *Pirotecnia*, como ya se dijo, se realiza mediante una sutil crítica a la clase burguesa, a una actitud materialista y a un poder político de falsa moralidad. En otros de sus escritos, mediante el rechazo explícito al militarismo y a ciertas actitudes del gobierno. Ella, además, expresa en diferentes momentos una fascinación por la vida de anarquista y por una actitud revolucionaria y rebelde ante la hegemonía de poder.

#### LA VOZ DE LA AUTORA

En una entrevista hecha por la revista Dador en 1979, la autora expresa:

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

HM: Devoción a la U.R.S.S. Querer hacer y organizar muchas cosas. Me acuerdo de un juego epistolar con muchos grupos de todos los puntos de la República. Menudeaban los seudónimos: Laoz, Mariosky, Martillo. Lástima que todo era fiebre. Eso sí que una noche a las ocho empunto nació DUM DUM con cuatro amigos más. Una hojita fragante pero fiera y combativa. Secuela: arrestos y arrojó de oficina pública (2017: 382).

## CORRIENTE ARTÍSTICA

*Pirotecnia* viene con un subtítulo, también considerado por algunos como epígrafe o parte del título, en el que la obra se adscribe a una corriente artística. Este dice: “Ensayo miedoso de literatura ultraísta” y afirma así a la obra como parte del vanguardismo. Su adscripción a esta corriente artística, consecuentemente, no solo está presente en esa definición, sino en todo el proyecto de la obra.

### **La vanguardia: breve acercamiento**

La vanguardia es una corriente artística que tiene lugar a principios del siglo XX y se caracteriza por la búsqueda radical de innovación y experimentación. Esta pretende alejarse de preceptos artísticos anteriores por lo que tiene una carga revolucionaria. Su surgimiento y desarrollo tuvo mucho que ver con movimientos o grupos colectivos, por lo que también es posible hablar de vanguardias, en plural. Hubo, en efecto, diferentes movimientos que siguieron todos la premisa de renovación, pero cada uno con características específicas.

La actitud radical de las vanguardias ante el “pasado” ha producido obras que han llevado a algunos estudiosos a considerarla como el fin y/o el inicio de una era diferente para el arte. Así, para el teórico Octavio Paz, la vanguardia es la última etapa de lo que él denomina: la tradición de poesía moderna. Tradición, explica, que opera e instaura comienzos mediante la ruptura con los preceptos entonces vigentes. Así, esta tradición poética tendría como eje principal el cambio, lo que, en realidad, sería propio de la modernidad, la era de la que esta literatura surgiría y sería parte. Según Paz, en la modernidad, la mirada está puesta adelante (en el futuro, en el progreso) aunque no se deja de sentir nostalgia por un tiempo original. Así, esa nostalgia actuaría como una negación de lo actual, de la propia modernidad, siendo, de ese modo, una tradición que se negaría a sí misma. Según este autor, la vanguardia lleva estos valores a la exageración mediante la actitud violenta de sus programas. Es de ese modo que, en un aceleramiento vertiginoso, la vanguardia terminaría, como en un choque contra un muro, con su tradición, con la era de poesía moderna (1987:129-131).

### LA VOZ DE OTROS LECTORES

Pero hay algo que distingue a los movimientos de vanguardia de los anteriores: la violencia de las actitudes y los programas, el radicalismo de las obras. La vanguardia es una exasperación y una exageración de las tendencias que la precedieron. La violencia y el extremismo enfrentan rápidamente al artista con los límites de su arte o de su talento (Octavio Paz, 1987:168).

## La vanguardia en *Pirotecnia*: el ultraísmo<sup>9</sup>

El ultraísmo fue un movimiento de vanguardia que surgió en España en 1918 y que también llegó a tener gran manifestación en Latinoamérica. Sus inicios tuvieron que ver con el desarrollo de tertulias literarias promovidas por el escritor Rafael Casinos-Asséns y la estada del poeta chileno Vicente Huidobro en España. Mientras que Casino-Asséns se encargó de reunir a los jóvenes con inquietudes literarias e instaurarles el deseo por dejar atrás las pasadas expresiones de arte, Huidobro los introdujo a escritores y artistas de expresiones novedosas. Fue específicamente en 1918 que, en una entrevista, Casino-Asséns hizo una llamada a los artistas a ser “ultrarománticos”, a “ser de este siglo” (Videla, 1963: 28). Poco después de eso, el mismo año, un grupo de jóvenes, entre los que se encontró el joven argentino Jorge Luis Borges, sacó el primer manifiesto ultraísta bajo el título de “ULTRA”, donde, haciendo alusión al llamado de Casino-Asséns, se afirmaron como un colectivo con la voluntad de hacer un arte nuevo que vaya por el “ultra”. Término que fue usado como significado de ir “más allá”, más allá de lo romántico, más allá de lo viejo e incluso más allá de una realidad.

### OTRAS VOCES VANGUARDISTAS

Fragmento del primer manifiesto ultraísta:

#### ULTRA

Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su *ultra*, como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político. (...)

Nuestro lema será *ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde, estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán.

Por el momento creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una revista que llevará este título de *Ultra*, y en la que sólo lo nuevo hallará acogida.

Jóvenes, rompamos por una vez nuestro retraimiento y afirmemos nuestra voluntad de superar a los precursores (Videla, 1963:32).

El movimiento surgió como una reacción fuerte ante un pasado literario y, en concreto, frente a una corriente literaria: el modernismo.<sup>10</sup> Este, casi contemporáneo a la vanguardia, se caracterizó por buscar la belleza sobre todo y rechazar lo cotidiano y lo grotesco. De esa manera, en las obras modernistas es común encontrar un lenguaje preciosista, referencias a mundos lejanos y exóticos, así como alusiones a épocas pasadas y a diversas mitologías. A nombre de su mayor exponente, Rubén Darío, surgió la

<sup>9</sup> Este subtítulo está basado en los estudios de Gloria Videla sobre el ultraísmo español expuestos en su libro *El ultraísmo*.

<sup>10</sup> En el caso de España, el ultraísmo también reaccionó ante la llamada Generación del 98.

llamada poesía rubeniana de la cual los ultraístas renegarían y a la cual querrían dejar atrás. Sin embargo, estudios al respecto afirman que los ultraístas no cumplieron completamente con su intención antimodernista, porque llegaron a estar nutridos de otras corrientes vanguardistas europeas que, a su vez, como los modernistas, tuvieron sus raíces en la corriente artística del romanticismo (Videla, 1963: 14). A decir de Octavio Paz, tanto los ultraístas como los modernistas son parte de la misma tradición poética, la de poesía moderna. De ese modo, aunque los ultraístas se hacen opuestos a los modernistas en muchos elementos como el exceso de decoración escritural y la separación de lo cotidiano, es posible encontrar en ellos la continuación de algunos de sus principios como los de buscar un arte independiente, aunque claro, los últimos habrían llevado esto al extremo.

#### OTRAS VOCES VANGUARDISTAS

En 1921, un Jorge Luis Borges joven y ultraísta afirma la necesidad de dejar atrás las formas modernistas:

La belleza rubeniana es ya una cosa madurada y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo (...). Ya sabemos que manejando palabras crepusculares, apuntaciones de colores y evocaciones versallescas o helénicas, se logran determinados efectos, y es porfía desatinada e inútil seguir haciendo eternamente la prueba (Videla, 1963: 14).

A diferencia de otras corrientes de vanguardia, el ultraísmo no es identificable como una escuela en sí misma en tanto no planteó principios teóricos que seguir. Como leímos en un anterior fragmento, el ultraísmo incluyó diferentes rasgos vanguardistas en él: “en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo”. Sin embargo, sí es posible identificar algunos elementos que son recurrentes en las obras ultraístas así como rescatar algunos intentos por establecer un programa del ultraísmo. El elemento más recurrente es la imagen, en tanto la escritura ultraísta está plagada de construcciones visuales, muchas veces metafóricas. Además de ello, entre otras cosas, buscaron incluir objetos del mundo moderno, hablar sobre realidades cotidianas e incluso crear nuevas palabras.

## OTRAS VOCES VANGUARDISTAS

En la revista *Ultra* de Madrid, Jorge Luis Borges publica un “Manifiesto ultraísta”:

Esta es la estética del Ultra. Su volición es crear: es imponer facetas insospechadas al universo. Pide a cada poeta su visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales; una visión fragante, como si ante sus ojos fuese surgiendo auroralmente el mundo. Y, para conquistar esta visión, es menester arrojar todo lo pretérito por la borda. Todo: la recta arquitectura de los clásicos, la exaltación romántica, los microscopios del naturalismo, los azules crepúsculos que fueron las banderas líricas de los poetas del novecientos (1921).

Estos principios ultraístas se encuentran en *Pirotecnia* en múltiples formas que van más allá del subtítulo. En efecto, en ella hay una burla a una perspectiva sentimentalista y preciosista, un deseo por explorar lo cotidiano, un lenguaje deshecho de ornamentos y, entre otros elementos y sobre todo, una sobre carga de imágenes. Resulta además muy significativo que la autora autodenomine su obra como ultraísta, pues se hace consciente, así, de la corriente a la que se adscribe y de los movimientos e inquietudes artísticas de innovación que circulaban en su época.

### **La vanguardia en *Pirotecnia*: el futurismo**

Además del ultraísmo, también es necesario referirnos al futurismo, pues como escritora, Hilda Mundy se proclamó afín a esta corriente vanguardista que en realidad fue la que más transformó las ideas de arte en Latinoamérica en esta época. Originado en Italia a principios del siglo XX, este movimiento tuvo como principal exponente y fundador a Filippo Marinetti. En febrero de 1909, este autor escribió el primer manifiesto del movimiento, mismo que para abril de ese año fue traducido al español por el escritor Rubén Darío en Buenos Aires y al portugués por el escritor Manuel de Sousa en Río de Janeiro. Estas traducciones posibilitaron así la difusión de la ideología futurista en su medio, pero fue Vicente Huidobro, en 1913, quien habría hecho “una verdadera profesión de fe del futurismo” (Sartor, 2012: 2). Esto se debe a que inspirado en este movimiento, luego él habría fundado uno propio: el creacionismo que tenía como premisa que la labor del poeta sea la invención, la creación total de una nueva realidad. El futurismo, en efecto, impulsó la búsqueda de renovación en este autor y en otros autores del medio.

De ese modo, mediante las traducciones y además mediante los autores que frecuentaban el continente europeo, el futurismo logró ser un germen para el despliegue de la vanguardia en Latinoamérica.<sup>11</sup>

Uno de los modos de expresión preferidos por los futuristas, y de hecho prácticamente inventado por ellos, fue el manifiesto. Habiendo escrito muchos, en cada uno expresaron los principios que los caracterizaban, como la búsqueda de renovación, de una radicalidad y de violencia. Estas intenciones se referían, por un lado, a la concepción del arte. Los futuristas sostuvieron que el arte tenía que estar a la altura de la época. Así abogaron por la novedad, como toda vanguardia, pero en su caso postularon elementos como la velocidad, la técnica y la máquina. Muestra de la radicalidad, también fue que incluyeron en sus obras los aspectos poco agradables o incómodos de la época como ser el ruido. Las pinturas futuristas, por ejemplo, buscan plasmar la modernidad pero en un sentido violento. Así, sus manifiestos y obras apuntan a romper con los valores convencionales del arte reivindicando el futuro. Por su violencia y quiebre con el pasado es un buen ejemplo de esa puesta en límite de la tradición moderna a la que Octavio Paz se refiere.

#### OTRAS VOCES VANGUARDISTAS

Aquí las primeras cláusulas del manifiesto futurista de Marinetti publicado en el diario *Le Figaro* de París:

- I. Queremos cantar el amor al peligro, a la fuerza y a la temeridad.
- II. Los elementos capitales de nuestra poesía, serán el coraje, la audacia y la rebelión.
- III. Contrastando con la literatura que ha magnificado hasta hoy la inmovilidad de pensamiento, el éxtasis y el sueño, nosotros vamos a glorificar el movimiento agresivo, el insomnio febriciente, el paso gimnástico, el salto arriesgado, las bofetadas y el puñetazo.
- IV. Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera con su vientre ornado de gruesas tuberías, parecidas a serpientes de aliento explosivo y furioso... un automóvil que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia (1909).

---

<sup>11</sup> Estos hechos están recopilados y comentados en el artículo “El futurismo italiano y sus ecos latinoamericanos” de Mario Sartor (2012) y también en la investigación de Jorge Schwartz (*Las vanguardias latinoamericanas*, 2002) plasmada en su libro *Las vanguardias latinoamericanas*.

Por otro lado, la radicalidad y violencia también estuvieron presentes en sus pensamientos y acciones sobre el ámbito social y político. Los futuristas italianos, en efecto, estuvieron asociados al fascismo italiano. Incurrieron en su creación e incluso muchos murieron luchando en contra de la U.R.S.S. defendiendo su posición. Esa es una de las razones que influyeron en el fin del movimiento. Esta ideología también se plasmó en sus manifiestos en los que afirmaron la guerra, fomentaron la militancia e incluso el repudio a la mujer. Así, aunque muchos pensadores retomaron sus ideas artísticas, la radicalidad con la que esos principios se vieron aplicados en el accionar político hizo que muchos tomaran distancia e incluso crítica ante el movimiento.

### OTRAS VOCES VANGUARDISTAS

Las últimas cláusulas del manifiesto futurista de Marinetti publicado en 1909:

- IX. Queremos glorificar la guerra—única higiene del mundo—el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio a la mujer.
- X. Queremos demoler los museos, las bibliotecas, combatir el moralismo, el feminismo y todas las cobardías oportunistas y utilitarias
- XI. Cantaremos a las grandes muchedumbres (idem).

*Pirotecnia* presenta, de manera evidente, una poética que tiene que ver con la presencia de las máquinas y la velocidad. Son frecuentes las comparaciones y alusiones a estos aspectos e incluso la afirmación de un “era maquinista”. Aunque la autora no se pronunció sobre las consideraciones sociales del futurismo, es certero afirmar que no las compartió, en especial en su apreciación a la mujer. Feminista, Hilda Mundy más bien vio en la mujer un espacio de despliegue de los pensamientos artísticos sobre el futurismo. No es de sorprender que la autora se autodenominó afín a esta corriente pues, en efecto, fue practicante de la misma o, más bien, de su propio futurismo.

### LA VOZ DE LA AUTORA

Hilda Mundy escribe en *Revista de Bolivia* el 1º de julio de 1937 un artículo llamado “Futurismo” en el que afirma:

Reconozco un protoplasma común entre el futurismo y mi tendencia personal. Tardíamente recién acabo de descubrirlo. Me identifico íntegra con esta escuela hecha para demoler todo lo "pasado" y erigir sobre sus ruinas un algo "nuevo". Aún más: me seduce como un íncubo bello y atractivo (2017: 354).



## **PIROTECNIA: LA OBRA**

### **Recepción de la obra**

*Pirotecnia* se publica por vez primera el año 1936 en La Paz por la imprenta *Artística*. Si bien fue un libro que dialogaba con inquietudes artísticas del resto del continente y más, tal vez no obtuvo una recepción que diera suficiente cuenta de ese acierto. En su momento, la obra suscitó curiosidad por algunos comentaristas que conocían a la autora,<sup>12</sup> pero fue escueta la lectura y análisis que recibió. Dentro de esa pequeña recepción hubo quienes la destacaron como Manuel Frontaura que, en el “Colofon” de la primera edición, alaba la virtud humorística de la autora. Sin embargo, quizás con más peso, también hubo quienes más bien la reprocharon, como lo hace el crítico Carlos Medinaceli, como se muestra a continuación. Aparte de las consideraciones controversiales que suscitaba la autora por sus posiciones críticas ante el gobierno y la sociedad, algo que influenció en la recepción también controversial del libro fue la noción de literatura que predominaba en los críticos literarios de la época. Tal es el referido caso de Medinaceli, considerado como un gran exponente de la crítica literaria boliviana, quien no encontró en la obra de la autora los elementos que para él eran fundamentales para una literatura nacional.

#### **LA VOZ DE LA ÉPOCA**

Carlos Medinaceli escribe en una carta a un joven poeta, Enrique Viaña, la siguiente apreciación sobre *Pirotecnia*. En ella, Medinaceli reclama la ausencia de un paisaje nacional, de sujetos nacionales y la adhesión a un discurso de progreso. Además, la falta de interés en la autora, también es notable en la equívoca escritura de su nombre:

Nilda Mundy ha publicado un libro, Pirotecnia. No llega a la pirotecnia es apenas una vela de sebo que enciende beatamente a todos los prejuicios literarios y burgueses. El mejor verbo que conjugamos en Bolivia: Yo sirvo, Tú sirves, Él sirve. Nosotros servimos. El que nos sirve es el gobierno (Medinaceli, 2012: 303).

A contra corriente de lo que Medinaceli hubiera estimado, más de cincuenta años más tarde, el nombre de la autora gana un lugar de mucha relevancia en los estudios de literatura boliviana y en la crítica del continente. Durante la primera década del 2000 e incluso unos años antes, la obra fue motivo de intermitentes “rescates”. Entre ellos, de los eventos más significativos, fue en 2002 cuando el proyecto

---

<sup>12</sup> En un periódico del medio el comentario a propósito de la publicación de *Pirotecnia* se presenta como una “contribución para el descubrimiento de una incógnita literaria” (Luis Raúl Duran, 1937).

dirigido por Blanca Wiethüchter, *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, la destaca como fundamental para entender la literatura nacional del siglo veinte sacándola, en sus palabras, de un “olvidadero”. En 2004, la editorial *La mariposa mundial* vuelve a publicar *Pirotecnia* junto a una introducción que la analiza reconociendo en ella su lucidez y diálogo con las expresiones literarias de su época. Aproximadamente desde ambas fechas, la obra de la autora recibe una gran atención por parte de la crítica y el ámbito editorial, *Pirotecnia* llega a ser reconocida como fundamental para entender la identidad nacional y es objeto de más de cuarenta estudios entre reseñas, comentarios, artículos y tesis. y de una traducción al inglés.

### LA VOZ DE LA CRÍTICA

En 2002, Blanca Wiethüchter pone en manifiesto el lugar en el que se había encontrado la autora en la crítica literaria de entonces y la reconoce como innovadora para su época y como estelar en la historia de la literatura en Bolivia:

El olvido, el olvidadero, como preferimos llamarlo en este caso, como una especie de basurero o botadero de aquello que no se quiere recordar, es la nada en la que naufragan los seres que la historia ha negado por ser distintos. (...)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 (...) Y resulta que *Pirotecnia* era un libro absolutamente nuevo para el ambiente literario. (...)Porque sin lugar a dudas, la orureña Laura Villanueva, Hilda Mundy, debe ocupar un lugar estelar en la historia de la literatura en Bolivia, pues su obra, muy breve por las razones sugeridas: es la primera que se inscribe conscientemente en las vanguardias y singularmente en el ultraísmo, como registra ella misma (2002: 94, 128-129).

### Acercamiento al libro y al proyecto de la obra

*Pirotecnia* es un libro compuesto por dos secciones, la primera sin título y la segunda titulada “Urbe”. Ambas están compuestas, a su vez, por lo que la autora denomina, en el mismo libro, como opúsculos. Se trata de textos breves que en muchos casos contienen rasgos de narraciones, aunque sin personajes, y que por momentos parecen disertaciones en prosa y por otros, en verso. Estos textos en su mayoría no siguen un orden consecutivo, es decir que aunque en esta guía señalamos que estén unidos por las mismas transversales, el orden en que se presentan no obedece necesariamente a un patrón temático.

Por otro lado, el libro presenta algunos opúsculos como el primero que hace de prólogo al libro y el último titulado “ABSURDO DE DIEZ METROS DE PROFUNDIDAD”, en los que es posible rastrear una reflexión y explicitación del proyecto de la obra. Como era propio de las obras de vanguardia, este libro propone un proyecto que tiene que ver con quebrar las nociones de arte vigentes hasta el momento. De hecho, en ambos opúsculos se pone de manifiesto que la obra pretende ser nueva, que no tiene ninguna afiliación con lo hecho hasta entonces y que incluso tiene un afán por destruir los anteriores modos de arte, que en el último opúsculo se caracterizan por apuntar a un perfeccionismo y belleza absoluta. En este último opúsculo, los modos de arte a los que se contraponen el libro, la vanguardia, parecen figurarse como el clasismo y el modernismo.

Ahora bien, consecuentemente, la negación de preceptos artísticos anteriores no solo está presente en la explicitación que se realiza en estos dos opúsculos, sino en cada uno de los que componen el libro. En ellos, predomina una crítica destructiva, sobre todo mediante el humor, a lógicas y sentidos comunes del contexto de entonces. Los temas que trata el libro, en realidad son blanco de burlas y ataques. En la primera parte, el tema que ocupa a la mayoría de los textos es la mujer, en la segunda, la urbe; a ambas acompañan otros temas relevantes como la misma escritura, la sociedad y la modernidad entonces floreciente. Todos estos temas son aspectos desmantelados, vaciados de su sentido común y de sus modelos tradicionales. La actitud crítica e irónica llega a ser tan destructiva que se extrema al recaer también sobre la creación artística (general y de la propia autora) y así la propia obra es definida por la negación, es nada, niega cualquier adscripción a un género y su misma existencia. *Pirotecnia*, de ese modo, es un proyecto de destrucción de sentidos que no se ocupa de instaurar ninguno más que el mismo absurdo.

### LA VOZ DE LA CRÍTICA

Blanca Wiethüchter identifica en la obra de Mundy su afán de destrucción de todo lo existente y lo relaciona con un deseo por instaurar algo nuevo:

La destrucción propone en Hilda Mundy la creación de lo inexistente [...].

Esta fiebre crítica y destructiva que asola a Mundy no deja de sugerir, como en sus similares modernos, un ansia extraordinaria en los escritores bolivianos de un nuevo comienzo, de otra cosa... ¿un nuevo origen?

Revelando un malestar con lo que existe, pero también una esperanza. En la escritura de Mundy, la intención de vaciar se empeña en decir no, con cierta crueldad. No, a todos los arquetipos posibles, sobre todo a los que se refieren a la pareja y a la mujer. Para ello acude sistemáticamente al humor irónico que destruye las imágenes establecidas en el imaginario social, sin por ello proponer otras que las sustituyan (2002: 134).

## Recursos formales

### El humor

En *Pirotecnia*, el humor es el recurso más utilizado para emitir una crítica a los preceptos establecidos que se atacan y pretenden destruir. Es por eso que no solo se trata de un conjunto de figuras retóricas, sino de la síntesis de la actitud que la misma obra manifiesta ante el mundo: una que es crítica y destructora, pero que no deja operar desde lo jubiloso. Para identificar y entender mejor la presencia del humor en la obra, sin embargo, sí es útil acudir a la identificación de mecanismos concretos que provocan lo risible. Es necesario partir por decir que lo que está por detrás de la mayoría de los mecanismos de humor de la obra es la ironía, entendida, de manera simple, como una enunciación burlesca que da a entender lo contrario que afirma, razón por la cual no es posible leer casi ningún opúsculo de la obra de manera literal.

Ahora bien, la ironía está acompañada de otros recursos, junto con los cuales, opera para burlar elementos de la sociedad y del arte que quedan así criticados y reducidos al absurdo. En efecto, como lo ha identificado la crítica, es posible sintetizar los blancos de burla que se presentan en la obra en esos dos ámbitos y, según a cuál de los dos se ataque, la ironía se pondría en función de a) la sátira cuando el objeto ironizado es la sociedad y b) la parodia cuando el objeto ironizado es algún modo de arte (Villazón, 2014: 11). En la sátira, se manifiesta una indignación y denuncia en contra de los valores de la sociedad al presentarlos de manera burlesca. En la parodia, ocurre una imitación y, con ello, una ridiculización de modos de arte anteriores. En ambos casos, se trata de la referencia de algún elemento, idea o precepto propio de la sociedad o del arte que es reducido en el texto mediante el humor.

Por un lado, esto suele suceder con la enunciación de un elogio irónico al elemento burlado. Aquí la ironía se hace visible en la misma enunciación, pues aunque en el texto se esté elogiando el elemento, realmente se manifiesta un rechazo al mismo. La falsedad del elogio queda evidenciada por la presencia de una exageración o hipérbole, ya sea en la misma actitud de admiración o en las características que se atribuyen al elemento o en ambos. De ese modo, tanto la acción de elogiar el elemento como el elemento mismo se hacen ridículos, risibles y absurdos. Hay que anotar que existen algunos casos en los que la falsedad del elogio es muy sutil debido a que la exageración no es tan evidente, por lo que no es difícil que un lector entienda que la obra está a favor de ciertos valores artísticos o de la sociedad, cuando en realidad ocurre lo contrario.

Por otro lado, la ironía también suele presentarse cuando en el texto se crea una escena o situación ingeniosa en la que se tratan ideas, sobre el arte o la sociedad, que, como en el anterior caso, van a quedar reducidas al absurdo. Con frecuencia, en las escenas intervienen una suerte de personajes (Juanín, Pirula,

Adán, Eva, un novio, una mujer, etc.) que se van a ver en conflicto por la ridiculización del precepto que esté por detrás de la situación. Es de ese modo que, además de presentar ingenio y de nuevo hipérbole, la situación tiene un desenlace inesperado y absurdo, o en una palabra, irónico.

De esa manera, la obra opera su crítica a preceptos artísticos y sociales mediante un humor que con recurrencia actúa enunciando de manera irónica e hiperbólica un elogio o presentando una situación irónica e ingeniosa. Así, el humor es uno de los recursos más sobresalientes de la obra, pues con él se manifiesta la actitud que tiene frente a la vida, de crítica pero también de júbilo, y, también con él, se logra el objetivo de la obra: el de instaurar lo absurdo.

### LA VOZ DE LA CRÍTICA

En su estudio sobre *Pirotecnia*, Virginia Ayllón identifica a la ironía como la forma más asimilada de las vanguardias, como precisamente sucede en el caso de Mundy:

Y es que la ironía es un sema de un significado con dos significantes; el evidente y el inmanente y esa es precisamente la maestría de la escritura irónica; el primero vela y el segundo devela; en tal sentido, la ironía no es una mentira ya que al igual que en la metáfora contiene en sí misma la partícula de verdad. Y esa es también la maestría de la escritura de la Mundy que por lo tanto es más que una escritura meramente humorística. *Pirotecnia*, por todo lo anterior no acepta una lectura pasiva; al contrario, precisa una lectura de mucha alerta. (2004: 28-29).

### La metáfora

Como obra que se adscribe al ultraísmo, corriente que consideró la metáfora como elemento primordial, *Pirotecnia* también la afirma explícitamente como mecanismo privilegiado en su escritura. Si bien un primer acercamiento a la metáfora es definirla como una figura retórica, como una asociación de significados mediante el cual nombramos el significado A con B; esta definición corre el riesgo de considerar la metáfora solo como un elemento decorativo de la escritura y como un mero fenómeno de estilo. Sin embargo, desde *Pirotecnia*, y también desde el ultraísmo, que más bien intentó evitar todos los ornamentos de la escritura, la metáfora no es una decoración, sino un modo de entender y definir la realidad de una manera nueva.

Esta forma de concebir la metáfora define, al mismo tiempo, la función que esta realiza en la obra: la de buscar un nuevo modo de mirar la realidad. Esto sucede mediante la asociación de un elemento con otro con el que guarda una semejanza que no es sospechada. De ese modo, el elemento queda definido de una nueva manera desde esa similitud. Además, a partir de ese elemento muchas veces surge, por extensión, una mirada nueva sobre una realidad mayor. Así, por ejemplo, sucede en el caso de la modernidad y la urbe que llegan a ser definidas desde una nueva perspectiva mediante la “metaforización” de un elemento como el teléfono o un poste de luz. En estos casos, vale indicar, a veces las metáforas se encuentran literalmente como definiciones de algunos objetos, pues su nombre es seguido por dos puntos y una definición metafórica: “teléfono: prisión de voces” (2004: 161).

Por otro lado, en otras ocasiones en la obra, la metáfora une su función con la del humor, pues asocia el significado de un elemento a algo ridículo y así realiza una burla de él. Se trata de metáforas degradantes que, con la comparación, precisamente reducen un elemento al absurdo. Con esa burla, como se expone en el apartado del humor, se logra atacar la lógica. Si bien es posible identificar esta como otra función, la de instaurar un absurdo, también es posible entenderla como la misma función de re-definir una realidad, pero, en este caso, a partir de lo ilógico. En ambos casos, sucede así un re-descubrimiento, de un elemento o de una realidad y, por lo mismo, atrás del mecanismo hay una actitud jubilosa que celebra ese descubrimiento.

Además de la función que van a lograr las metáforas en la obra, también es importante referirse al modo en que se presentan en ella. En primer lugar, es recurrente el uso de imágenes visuales. En ese caso, el texto define un elemento mediante su comparación con un elemento con el que guarda una similitud visual o, muchas veces, define algo abstracto mediante una imagen visual, un elemento físico: “¿el cielo? Un fanal de porcelana” (2004: 89). Junto con eso, en segundo lugar, es pertinente también tomar en cuenta las alegorías como tipo de metáfora. Estas, sobre todo, se presentan en la configuración de escenas o pseudo-relatos, en los cuales los elementos como el espacio o los personajes llegan a ser una representación simbólica. Es así que se trata de una sucesión de metáforas, pues cada elemento tiene su similitud o representación. Por último, una forma más en la que las metáforas se presentan en la obra es mediante la personificación de ciertos elementos abstractos o inanimados como ocurre en los textos sobre la urbe. En estos casos, los elementos metaforizados son comparados con personas o personajes por presentar rasgos humanos.

De esa manera, las metáforas tienen una gran presencia e importancia en la obra. Eso radica, por un lado, en cuánto la obra recurre a ellas y las hace parte de su forma de configurar el mundo. Por otro, su relevancia tiene que ver con cómo permiten lograr el objetivo de la obra de buscar lo nuevo y dejar de

lado la lógica establecida. La metáfora, pues, desafía la mirada convencional y apunta a una nueva que no es parte de lo común, sino más bien de lo extraordinario.

### LA VOZ DE LA CRÍTICA

En su tesis sobre la obra de la autora, Rocío Zavala identifica que el lenguaje de Mundy es uno que busca juntar dos conceptos lejanos para ir en contra de toda forma de totalización, incluyendo una transgresión del orden del lenguaje:

Así, realidades de todo tipo pasan por el filtro de la fantasía mundyana, como un espacio de encuentro entre dos sentidos insólitos. Se trataría de “tejer, tejer semejanzas” para “encontrar signos semejantes entre cuerpos opuestos” (...). Porque es a la vez las palabras del cuerpo y el cuerpo de las palabras: las metáforas, operando las transformaciones del lenguaje, adquieren una voluptuosidad que el enunciador da a ver en una escena erotizada. La idea de violar el mundo de las metáforas habla de una violencia, de una profanación que debe ejercerse hacia el orden textual establecido (2013: 373)<sup>13</sup>.

### Graficismos

El graficismo es el nombre bajo el cual en la obra se denominan a las diversas posibilidades en las que se puede disponer la escritura en la página. Se incluyen en este ámbito aspectos como la tipografía empleada y la disposición en el espacio de las letras y signos de puntuación. En el vanguardismo, hubo un deseo por nuevas formas de expresar el arte, por lo que se dejaron atrás las formas tradicionales y se exploraron la intervención y mezcla entre las artes. En el caso de la literatura, así, se innovó con la poesía visual, caligramas, que precisamente jugaron con el graficismo al querer juntar la pintura con la poesía. Si bien en *Pirotecnia* no se presentan caligramas, el graficismo sí es un recurso frecuente que genera diferentes sentidos y significados. La misma obra lo afirma como un modo de hallar el lado insospechado de las cosas y así salir de lo cotidiano del lenguaje.

Un aspecto o función que surge del uso de graficimos es el otorgar un carácter lúdico a la escritura de la obra. En *Pirotecnia*, en efecto, se propone al lenguaje como un elemento de juego e, incluso, a la escritura como una acción de azar. De nuevo, como también estuvo presente en otras obras vanguardistas, se presenta la noción de que la escritura no está atada a un estándar ni a una forma. Así,

---

<sup>13</sup> Traducción propia del francés.

para la autora, las palabras son como abalorios para confeccionar o dados para lanzar suerte.<sup>14</sup> En este caso, es pertinente referirse a los entrecomillados, esta vez en cuanto pueden ser citas textuales que son ubicadas aquí o allá como fichas de un juego. Además, también hay un aspecto lúdico en las palabras entrecomilladas cuando encierran neologismos, palabras inventadas que, en la obra, a veces se trata de palabras adaptadas a nuevas funciones gramaticales como “desgalichados” o “atortugados” (2004: 129, 159). Al respecto, también hay que tener presente que la obra inventa palabras también mediante la unión de dos términos por un guion como “poli-coloros” o “mujer-ánfora” (2004: 41, 90). El lenguaje en la obra así se inventa, muchas veces de manera humorística, y así, también crea nuevas nociones y realidades. Otro elemento que igual construye un carácter lúdico del lenguaje de la obra es el uso de puntos suspensivos que pueden connotar diferentes sentidos. Al suspender continuamente el discurso se puede indicar que hay palabras omitidas o también marcar un cierto tono de emoción o bien de sarcasmo, como se indica en la obra misma. Por último, entre los elementos que construyen un carácter lúdico del lenguaje de la obra también está el juego con la disposición de las letras de una palabra en la página. Aunque esto solo aparece un par de veces en la obra, es pertinente resaltar que, a la manera de un caligrama o poema visual, en estos casos las palabras quieren representar visualmente lo que significan. Con ello, se evidencia así la intención de que el lenguaje tenga esa libertad de forma incluso visual y así se lo conciba de una manera lúdica.

Otro aspecto producido por el uso graficismo es la ampliación o potenciación del significado de las palabras. La manera más evidente en que esto sucede es con el empleo de mayúsculas o, en menos ocasiones de negrillas en una palabra o más para resaltar así su significado. De esa manera, el sentido de la palabra o frase se ve amplificado e, incluso, el contexto en el que están insertas esas palabras, la oración u oraciones, también se ve transformado. Por otro lado, también las comillas resaltan el significado de las palabras cuando indican la presencia de la adaptación de una palabra a un contexto o uso gramatical diferente al establecido generalmente. Así, las comillas ponen en cuestión el significado de una palabra, resaltan un significado y, a menudo, posibilitan y hacen notar palabras que son inventadas o adaptadas para significar algo nuevo. De ese modo, con empleos tipográficos como las mayúsculas o negrillas, o con el uso de signos de puntuación como las comillas, el graficismo aboga por una intención de poner en cuestión, llamar la atención y consideración las palabras para ampliar su significado.

Finalmente, un último aspecto a considerar en los graficismos es uno que tiene que ver con la construcción de pseudo-escenas y juegos de voces o diálogos en los textos de la obra. Los recursos más empleados en ello son los paréntesis y las letras itálicas o cursivas. Estas son muchas veces usadas para

---

<sup>14</sup> Como lo rescata Rodolfo Ortiz, Hilda Mundy se identifica como escritora en el papel de una jugadora de abalorios, de quien juega moviendo y acomodando las piezas de la escritura (2016).



comentarios sobre el tema del texto. Así, es interesante cómo, a menudo, el texto presenta una escena o situación y en medio o al final de ella se encuentran comentarios en letras cursivas que así evidenciarían que se trata de otra voz que interviene. De manera parecida, muchas veces se encuentran divisiones en la página que indicarían secciones del texto. El recurso más presentado al respecto es el de puntos suspensivos que atraviesan toda la página o, en algún caso, un asterisco en medio. De ese modo, de la mano de estos signos de puntuación, algunos textos de *Pirotecnia* incluyen una convergencia de dos o más escenas o voces en el texto.

Con el graficismo, en *Pirotecnia*, como una expresión escrita de vanguardia, se halla un deseo por generar nuevas sensibilidades mediante la exploración de nuevos modos de presentar el lenguaje. Este es así potenciado y concebido de una manera lúdica en la que cada palabra, cada signo y cada forma tipográfica alberga un significado. Con este gesto, la obra expresa una libertad creadora, la escritura, pues, no se atiene a un molde ni forma establecida ni si quiera en su lugar en la página, sino que juega con todas las posibilidades.

#### LA VOZ DE LA CRÍTICA

Para Wiethüchter, las formas de expresión en la página son una expresión del anarquismo de Mundy. Hacer que cada signo sea anómalo y pueda ser leído de otra manera es invalidar los antiguos sistemas de representación:

Habíamos dicho que la labor de resignificación también se orienta hacia el lenguaje. No se trata solamente de inventar o forzar variaciones en lo que se refiere a aquellos signos auxiliares como los puntos suspensivos, las comillas y otros, sino también entrecomillar una palabra ya dada de manera que pase a integrar el campo de juego. Se trata de semantizar las mayúsculas, las bastardillas y los puntos suspensivos. Una economía visible y anunciada rige la elaboración de los opúsculos, y la misma sintaxis presenta al oído una anomalía respecto de la lengua socializada que no proviene solamente de palabras rebuscadas.

(2002: 140).

#### **El género: ¿ensayo, prosa, poema?**

Definir el género literario de *Pirotecnia* es una tarea difícil y, aunque no se trata de encasillarla en una definición, reflexionar al respecto es útil para entenderla mejor. ¿Es un poemario? ¿Es, como dice,

un ensayo? Desde el subtítulo de la obra y la suerte de prólogo que la inaugura se presentan algunas nociones sobre el género. Por un lado, el libro se afirma como un ensayo, compuesto por opúsculos. El ensayo tiene que ver con lo experimental, con algo que está en proceso y, como género, con una propuesta, una manifestación de ideas. La concepción de los textos del libro como opúsculos refuerza la idea de que el libro contiene una propuesta a la manera de un ensayo. Los opúsculos, pues, son un formato de textos breves que apuntan a la manifestación de un tratado con información sintetizada sobre algún tema. Así, como en efecto sucede, cada opúsculo puede leerse como la exposición experimental de una idea o tema. De ese modo, desde esos dos elementos podemos concebir la obra como, a la manera de un ensayo, la manifestación temática y formal de una propuesta que, como ya decíamos, no sería otra que la destrucción de la lógica.

Ahora, cuando nos enfrentamos a los textos, la concepción de la obra como un ensayo en prosa no encaja en su totalidad. De nuevo en la suerte de prólogo la obra se intenta definir, esta vez como “historieta” y como “aborto de novela”. Desde esas dos adscripciones tenemos luces para seguir indagando sobre el género de *Pirotecnia*. Por un lado, la novela es una narración extensa que por lo general presenta el desarrollo de una historia y de personajes. Es evidente que ese no es el caso del libro y en realidad tampoco se lo denomina como novela sino como un aborto de ella. Podríamos decir entonces que es una interrupción de algo que estaba en camino a ser una novela. En efecto, en *Pirotecnia* en muchos casos se presentan escenarios y pequeñas narraciones que no llegan a ser plenas, por lo que podríamos decir que se trata de narraciones interrumpidas.

Ahora bien, la denominación de historieta aumenta el conflicto de la definición. La historieta, pues, es un relato breve, muchas veces risible, que se presenta en recuadros en los que, si bien hay pequeños textos, lo principal en ellos son las ilustraciones. De nuevo se insiste en la presencia de una narración, pero esta vez se implican otros aspectos. Primero, está lo risible, rasgo no difícil de hallar en los opúsculos del libro. Lo risible en la historieta tiene ver con que muchas veces estaba pensada para entretener y por lo mismo apuntaba a ser de una lectura ligera. Aunque es verdad que esto no era cierto para todas las historietas, es probable que la autora haya pensado que, como en ellas, en que su obra haya ligereza y como ella misma lo indica que sus escritos tengan la intención de dejar la solemnidad aparte. Por otro lado, está la presencia de ilustraciones en las historietas. En ellas, las narraciones se realizan gracias a la secuencia de imágenes. Así, en realidad son ellas las que presentan las historia e incluso a veces se llega hasta a prescindir del texto. De manera parecida, los textos de *Pirotecnia* constantemente crean imágenes mediante su lenguaje. Mediante diferentes figuras retóricas como la metáfora y las comparaciones en general, el texto genera constantes imágenes. Es la presencia de estas que asemejan la escritura del libro a un lenguaje poético, no exactamente que esté construido por versos (menos rimas),

sino podríamos decir por imágenes poéticas. Probablemente es eso lo que con válida razón ha llevado a algunos a considerar los textos de *Pirotecnia* como poemas o como prosa poética.

De ese modo, como se apuntaba en un principio, referirse al género de *Pirotecnia* no es una labor sencilla. A partir de ciertas definiciones que la misma obra brinda, vemos que se trata de un texto en el que confluyen la configuración de una propuesta a la manera de un ensayo, una suerte de narración y un lenguaje hecho de imágenes poéticas. Como de hecho muchas obras vanguardistas hicieron, hay una convergencia entre rasgos de diferentes géneros y, en realidad, una ruptura y negación de una definición rígida del género.

### LA VOZ DE LA CRÍTICA

Virginia Ayllón denomina a la escritura de Mundy como “glosas” y, además, reflexiona a propósito de la definición genérica:

Uno de los “problemas” a la hora de observar la escritura de la Mundy es, en primer lugar, calificarla como literatura y, en segundo lugar, adscribirla a un posible género literario. Considerando que ella se desarrolló fundamentalmente en el periodismo, podríamos abrir, una vez más, el debate de cuánto de literario tiene la escritura periodística. No es el caso. Lo que sí es posible advertir en sus columnas es un trabajo interesante (para decir lo menos) del lenguaje y evidentes proyectos discusivos, elementos que a nuestro juicio hacen de su escritura una forma de literatura. Pero ésta sí colocada al margen de todo, incluso de la literatura misma (2002: 175).

## **SEGUNDA PARTE:**

### **INCURSIÓN EN *PIROTECNIA***

En esta parte de la guía, nos adentraremos en *Pirotecnia* mediante la lectura de cinco opúsculos representativos y el paralelo análisis de cinco ejes temáticos. En cada eje temático se incluye, al finalizar una subsección, una lista de “otros opúsculos alrededor de la subsección” que invitan al lector a leerlos señalando así un camino de lectura. Para el recorrido, se recomienda consultar, correlativamente, las síntesis de los opúsculos listados en el índice encontrado al final del capítulo.

## *Lectura guiada: Primer opúsculo*

- 1 Ofrezco este atentado a la lógica.
- 2 No tiene lugar ni filiación en el campo bibliográfico.
- 3 Porque prescinde de la verosimilitud y linda con el absurdo.
- 4 Alguien me dijo: su libro será un fracaso que hará reír.
- 5 Y hallé júbilo en la predestinación: al imaginar tres docenas de lectores riendo de las  
6 páginas de mi fracaso.
- 7 No deseo que me castiguen con comentarios.
- 8 Estos pequeños opúsculos, dispersos, rápidos, «policoloros» representan: NADA.-  
9 (Propiedad fatua de la pirotecnia).
- 10 Diríamos que este folleto es una línea...–Historieta, aborto de novela, hubiese constituido  
11 un dibujo geométrico.
- 12 Aclaratoriamente, soy inútil para lo último.
- 13 Abandono mi posición y me presento al público con 50 chispas artificiales.
- 14 C'est fini.
- 15 ***Hilda Mundy***

### **Síntesis**

Este texto sin título hace de prólogo a la obra y así la presenta intentando describirla y definirla. En ese intento brinda al lector características y advertencias sobre ella. Afirma que será una obra que atenta contra toda lógica, que por ello no es posible encontrarle algún antecedente y que está constituida de textos breves, denominados opúsculos, que son como pirotecnia: fugaces, celebratorios y al mismo tiempo inflamables.

## Glosario

- **Bibliográfico (línea 2):** relacionado a una lista o conjunto de publicaciones.
- **Prescinde (línea 3):** que no necesita de una persona o cosa.
- **Verosimilitud (línea 3):** cualidad de lo que es creíble o parece verdadero.
- **Linda (línea 3):** que está próximo a algo.
- **Opúsculo (línea 8):** tratado científico o literario de corta extensión.
- **Policoloros (línea 8):** palabra inventada por Mundy que tiene como origen dos términos: “poli” que significa muchos o varios y “coloros” que haría referencia al color. Por lo tanto, la palabra alude a la característica de poseer colores variados.
- **Fatua (línea 9):** que se muestra engreído sin razón o es pretencioso en su actitud o comportamiento. Además, cuando se presenta junto al sustantivo fuego, es decir en la expresión “fuego fatuo”, se refiere a la inflamación de ciertas materias orgánicas que forman una llama sobre el agua en ciertos lugares pantanosos.
- **C’est fini (línea 14):** expresión en francés utilizada para expresar que algo “está terminado” o que “eso es todo”.

## Comentario línea a línea

### Líneas 1-3

Al comenzar este prólogo la obra es puesta a disposición del público para que este la tome. De esa manera, no solo se la presenta, sino se la ofrece para ser utilizada o poseída. Inmediatamente encontramos el primer intento de definición de la obra: un atentado a la lógica, donde destacan dos elementos: el primero, el carácter violento y ofensivo implícito en la palabra atentado; el segundo, el carácter principal del libro, la lógica, que será tratada con rechazo. Después, se la presenta como escrito que no encuentra ningún lugar ni relación en el campo bibliográfico. Se trata así de una obra que no puede catalogarse y que al mismo tiempo es novedosa, pues no necesita ser verosímil o creíble para existir. Por tanto, linda con el absurdo, con lo que no tiene explicación razonable.

### Líneas 4-7

Después, se vislumbra la posible recepción de la obra por parte de los lectores. Primero, se da lugar a un comentario premonitorio que alguien habría hecho, “Alguien me dijo”, como si se tratara de un comentario transmitido oralmente o incluso algo sabido por todos. El comentario y premonición es de

rechazo a la obra: la condena de un fracaso que “hará reír”. Esta reacción se acerca al recibimiento que tuvo la obra de Mundy en la época.

Sin embargo, la predestinación termina siendo una situación irónica, porque en vez de que a la autora le cause descontento, le causa alegría. Por un lado, se puede entender que la autora siente contento porque su búsqueda y expectativa es la de una recepción mínima, y no la de grandes masas. Por otro, el contento reposa en que la obra provoque risa, pues en efecto, el humor, en tanto desacraliza y burla lo lógico, es un elemento perseguido en la obra. Finalmente, esta parte predispone al lector a un mayor rechazo al premeditar que sus comentarios serán un castigo, implicando que la obra está conformada desde un tinte de delito, de desobediencia y de mal comportamiento.

### Líneas 8-9

A continuación, se habla de los textos que conforman el libro. Estos son descritos como pequeños opúsculos. El empleo del adjetivo “pequeño”, al mismo tiempo que resalta la brevedad, también puede ser parte de una falsa modestia, en tanto no solo serían cortos sino “no tan importantes”. Un opúsculo es un documento breve, un tratado, que contiene información sintetizada sobre algún tema específico. El formato del opúsculo, como panfleto, se usaba, durante los siglos XVIII y XIX para manifestar información o puntos de vista con un fin político e incluso revolucionario y satírico. De ese modo, la denominación de los textos como opúsculos manifiesta una carga política y de protesta.

Además de ser pequeños, los textos son descritos con características propias de la pirotecnia, por ejemplo, se los describe como dispersos y rápidos. Mediante esta metáfora, se denota que la obra está compuesta de elementos llamativos aunque también explosivos y, por lo tanto, peligrosos. En ese panorama, la brevedad señalada antes también cobra un significado de ligereza. Así, se define al texto como “ligero” y no “pesado” para el lector. Por otra parte, la analogía con la pirotecnia también puede implicar que los textos tengan un carácter festivo, como los fuegos artificiales que son coloridos y alumbradores. De ahí, que después se emplee el término “policoloros”, que hace referencia a lo que no es unívoco ni aburrido, sino plural, diferente y variado. Esto también tiene que ver con lo disperso: diferente a lo puntual y unificado.

Llama la atención que el fin de la adjetivación anterior sea la palabra nada presentada en mayúsculas. Esto tiene que ver con la no representación: los opúsculos son por sí mismos y no están para representar otra cosa. El texto califica a la nada como una propiedad fatua de la pirotecnia, por lo que es posible entender que la nada es aquello que la pirotecnia produce, que esta tiene que ver con la destrucción. Se apuesta por presentar algo que no se afilie a nada, algo que sea inexplicable e inclasificable. Así, los opúsculos son nada.

### Líneas 10-12

Continuando con el intento de definir la obra, se acude a formas (como una línea o un dibujo geométrico) y a géneros o tipos de obras. Sobre lo último, la obra se define como un folleto, una historieta y un aborto de novela. El folleto es un texto breve y con carácter de divulgación, son visibles las características en común que tiene con los opúsculos. El siguiente género con el que se define la obra es la historieta. Los opúsculos construyen imágenes, escenas, de la misma manera que una historieta encadena imágenes para narrar una historia. Finalmente, se define como aborto de novela, es decir, interrupción del nacimiento de una narración sostenida por personajes. En ese sentido, muchos de los opúsculos contienen escenas, a veces diálogos, incluso personajes, pero no terminan de ser narraciones. En este intento de definición de la obra se advierten algunos rasgos fundamentales para los opúsculos: la brevedad, la presencia de imágenes y la irrupción de narraciones completas. También, como si se tratara de un dibujo en proceso, se dice que la obra es una línea, que, en realidad, no es una forma geométrica. La geometría como ciencia de exactitud no cabe en la obra, donde más bien hay fugas de la lógica y dibujos que no pueden medirse. La autora, pues, se afirma inútil para esta clase de dibujos. Desde estas metáforas se destaca el carácter indefinible de la obra.

### Líneas 13-15

Al finalizar el prólogo, llama la atención la configuración de la figura autoral. La autora se evidencia en su firma y, antes de terminar, afirma paradójicamente el abandono de su posición y su presentación ante el público. Entonces, el lector se pregunta cuál es la posición que abandona: ¿la de autora? ¿la de Laura Villanueva? Si imaginamos una presentación teatral, podemos visualizar que abandona su posición como una entidad social para actuar en la obra o para presenciarse junto a los espectadores-lectores. Ya sea de una u otra manera, esta vez el espectáculo, la obra, son 50 chispas artificiales que de nuevo nos recuerdan la brevedad, lo celebratorio y lo inflamable.



## Recursos destacados

### Mecanismos metafóricos

#### VOCES TEÓRICAS

##### La metáfora

La metáfora es una asociación de significados mediante la cual nombramos el significado A con B. Según Paul Ricoeur (2001), cuando se unen elementos que no guardan una semejanza evidente, la metáfora crea un sentido nuevo y con ello un modo de pensar y percibir el mundo de otra manera.<sup>15</sup>



##### Línea 1

libro	atentado a la lógica
A	B

En este opúsculo, la metáfora es constitutiva y primordial para llegar al planteamiento de todo el texto. Desde la primera línea podemos identificar un mecanismo metafórico cuando en vez de afirmar que se presenta el libro (A), se dice que se ofrece un atentado a la lógica (B). En la unión de estos sentidos, surge uno nuevo por el que podemos entender la obra de la autora como una manera en que se desafía el sentido común. De ese modo *Pirotecnia* plantea que una obra, una creación artística, es una manera de crear una nueva lógica y atentar así contra la establecida.

##### Metáfora sinestésica

Metáfora que invierte las propiedades sensoriales de los elementos que se relacionan, es decir que expresan un sentido perceptivo a través de otro:

ruido	áspero
A	B

<sup>15</sup> Consultar el apartado de “Recursos formales” en la primera parte de esta guía para entender la importancia de la metáfora en la totalidad de la obra.

### Línea 8

opúsculos      policoloros  
A                      B

En la línea 8 encontramos una metáfora sinestésica a la hora de explicar los tipos de textos que componen el libro. Define los textos, opúsculos (A), como “policoloros”(B), adjetivo que escapa a las propiedades materiales y sensoriales de un texto, pues implica la presencia de un cuerpo físico con atributos de color. En su unión con el concepto del texto, le otorga a este la cualidad de ser generador de diferentes perspectivas, en este caso no visuales sino de pensamiento. Así, desde esta metáfora, los textos del libro adquieren el sentido de ser heterogéneos en su contenido y en las visiones que presenta, contrarios a un modo de pensar homogéneo y unívoco.

### Prosopopeya

Metáfora ontológica que relaciona características animadas o propias de los seres humanos con un elemento inanimado:

Las sardinas      tienen un sentimiento de solidaridad.  
A                                      B

### Línea 9

NADA.- (Propiedad fatua de la pirotecnia)

D      (      (A      B)                      C      )

Los siguientes mecanismos metafóricos que encontramos en el texto se encuentran en la línea 9, cuando se continúa definiendo los opúsculos. Aquí encontramos una conceptualización compleja, pues hallamos una metáfora sobre otra. En desglose, en primer lugar, encontramos una prosopopeya por la que la propiedad (A) es caracterizada como fatua (B), es decir, como si fuera de una personalidad presuntuosa o se mostrara ostentosamente. En segundo lugar, encontramos otra prosopopeya por la que la pirotecnia (C) se caracteriza por poseer algo, tener la NADA (D) en su poder; es decir que la pirotecnia implicaría la presencia de la nada. Así, se establece el sentido de que la nada es el efecto ostentoso de una explosión de pirotecnia y que esa es la representación de los textos del libro: una explosión que funda la nada.

Línea 13

Opúsculos

50 chispas artificiales

A

B

La conceptualización, por la que se define a la obra con la nada y esta como producto de la pirotecnia, es de importancia para entender la poética de todo el libro. En efecto, se retoma en el título del mismo, en las líneas anteriores (línea 9) y al final del texto en la línea 13. Siguiendo la misma metáfora, la autora presenta al público no sus escritos (A), sino 50 chispas artificiales (B). Los opúsculos de la obra, así, adquieren el sentido de ser fugaces, inflamatorios y festivos; es decir breves, agresivos y de un tono jubiloso. De ese modo, se presenta la metáfora en el centro de la conceptualización que se juega en este opúsculo y también en el centro de la definición de la obra.

## POÉTICA

*Pirotecnia* es una obra que constantemente se refiere a sí misma y al lenguaje con el que se compone. Así, los principios que la configuran, es decir, su poética es un tema que atraviesa sus páginas. En la exploración de este primer eje temático conoceremos la noción principal con la que se identifica la obra y sus consideraciones sobre la escritura.

### El rechazo a la lógica

Como obra vanguardista, *Pirotecnia* afirma de varias maneras la intención de renovar preceptos de arte y, en realidad, cualquier precepto impuesto por la sociedad o contexto.<sup>16</sup> Ese afán de renovación, sin embargo, se extiende a la negación de toda lógica impuesta y de todo sentido común. Así, el rechazo a toda lógica es en la obra una búsqueda y una afirmación constante.

Por un lado, este principio aparece en la obra mediante reflexiones explícitas sobre ella misma. Hay algunos opúsculos, como el que leímos, en los que se afirma que la obra es un atentado a la lógica y que pretende lindar con el absurdo, aquello carente de sentido. En otros, la obra también afirma que se debe buscar lo extravagante como un escape a las lógicas comunes; un ejemplo es el último opúsculo, donde se afirma que la obra de arte del siglo XX debe apuntar a la destrucción de los anteriores tipos de arte. De esa manera, a la hora de hacer reflexiones metapoéticas, es decir reflexiones sobre el mismo quehacer de la obra o de los textos, una acción constante será salir de la lógica o, lo que esto conlleva, la destrucción de lo establecido y la búsqueda de lo absurdo.

Por otro lado, la búsqueda de lo que está fuera de lógica también se presenta en el plano formal, es decir en el cómo se configuran los textos de *Pirotecnia*. Lo absurdo se manifiesta en el uso de metáforas, comparaciones y escenarios que son insólitos. En efecto, en el texto caben las comparaciones que no tengan un enlace lógico la de “un can flaco” con “una mujer esbelta” o de un “losagne de mosaico” con “un caballero” (2004: 103). Así, en esa búsqueda de lo absurdo, el humor también juega un papel importante como mecanismo para crear el sinsentido y para salir de la lógica común. Ejemplo de ello son las exageraciones, mecanismos del humor, que se realizan a la hora de presentar diversos elementos. Lo hiperbólico convierte el elemento en objeto risible, ilógico y, con ello, en un objeto desacralizado. De

---

<sup>16</sup> Los preceptos a los que la obra le presta más atención son los que tienen que ver con la mujer, la ciudad y el arte.

esa manera, la escritura busca crear nuevas realidades poco comunes y así es desestabilizadora de todo que lo que sea una lógica establecida.

#### Otros opúsculos alrededor del rechazo a la lógica:

- Prólogo
- I
- XI
- IXI
- XXVIII
- XXVI
- ABSURDO DE DIEZ METROS DE PROFUNDIDAD

#### **Escritura**

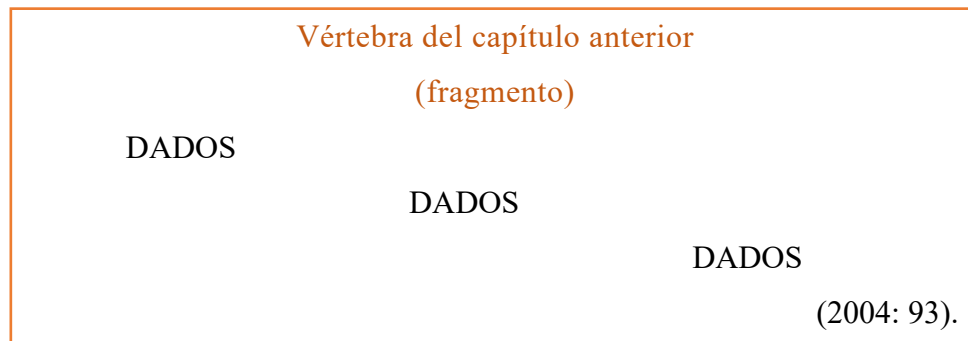
Muchos de los textos de *Pirotecnia* tienen como tema la escritura, en ellos se expresa una fascinación por el lenguaje y también se reflexiona sobre el mismo proceso escritural. Sobre lo primero, la escritura es elogiada por ser una forma de crear nuevas realidades y así de escapar de lo común.<sup>17</sup> El lenguaje no solo es el modo en el que nos comunicamos sino el modo en el que conocemos al mundo, todo lo que existe en nuestra realidad existe porque sabemos nombrarlo con palabras. Lo que sucede en *Pirotecnia* y es lo que la misma obra elogia, es que con el lenguaje se hallan nuevas formas de nombrar la realidad, se hallan “los reductos insospechados de las cosas” (2004: 48), una nueva manera, no común, de mirar y entender el mundo. Es por esa razón que en la obra se presentan, por ejemplo, varios neologismos que son nuevas palabras o expresiones inventadas que se crean para poder nombrar algo nuevo. De modo parecido, la obra abunda no solo en metáforas sino en elogios a ellas por tener el poder de precisamente crear nuevos modos de ver las cosas mediante comparaciones insólitas que rompen con la lógica.

En segundo lugar, decíamos que el tema de la escritura también se encuentra en las reflexiones que la obra realiza sobre el proceso escritural. En los textos se presentan diferentes nociones al respecto. En el opúsculo XXIII, se compara la labor de un cronista que engasta palabras con el lance de un cubilete de dados (2004: 92). Cada palabra, como un dado, resulta en una pieza que, en un juego, se acomoda al lado de otra para así presentar un resultado aleatorio, podríamos decir, un significado sugerente. Siguiendo esa línea, el opúsculo que sigue al XXIII es denominado “Vértebra del capítulo anterior”, como si cada texto estuviera configurado por articulaciones móviles, “vértebras”, y en él se continuara

---

<sup>17</sup> Así, como se expone más adelante, las reflexiones de la escritura son también una expresión de los fundamentos de la obra. En este caso, como se explica en el subtítulo anterior, del rechazo a la lógica.

la comparación con los dados, esta vez haciendo uso de graficimos se presenta la palabra “DADOS” en una disposición en la página que simula el lance del cubilete. Así, la escritura en tanto proceso aparece en las páginas de la obra como un tema visto bajo una óptica lúdica.



Ahora, en otros opúsculos, el escribir también implica un conflicto. En el texto XXIX, se afirma que las ideas nunca son originales y la escritura es en realidad una labor de reordenación, de nuevo como si se trataran de piezas, de ideas prestadas (2004: 105). En otro opúsculo, en el XXXI, el conflicto de escribir no solo es no poder ser original sino que el lenguaje no pueda ser suficiente para expresar una idea (2004: 109). De ese modo, el escribir es considerado como un proceso lúdico en el que el lenguaje está hecho de piezas que, sin embargo, no siempre son suficientes para expresar las ideas que se tienen.

Por último, *Pirotecnia* hace alusión a la misma escritura de la obra manifestando, de ese modo, su poética, es decir los preceptos que la conforman. Por ejemplo, desde el prólogo se propone a la escritura como algo nuevo, no afiliado a nada. En otros opúsculos, además, se hacen reflexiones y elogios a recursos formales que la obra usa a menudo como la metáfora, el graficismo, y las expresiones lúdicas y humorísticas. Al respecto, el opúsculo XI, por ejemplo, plantea que se debe medir el peso de las palabras y que, mientras más livianas sean estas es mejor. El opúsculo compara la realidad con un mar en el que se corre el riesgo de hundimiento si uno se aferra a un lenguaje pesado, mientras que si se aferra a un lenguaje ligero uno se salva, pues este flota “como juguetes de corcho” (2004: 163). La obra, de ese modo, afirma que se debe optar por un lenguaje liviano y eso no sería otra cosa que lo que se logra en *Pirotecnia*, un lenguaje lúdico y ligero que posibilita la creación de realidades nuevas que escapan de la lógica común.

Opúsculos alrededor de la escritura:

- Prólogo
- I
- V
- XI:
- XIV
- XXIII:
- XXVIII
- XXIX
- XXXI
- VEINTICINCO





## Lectura guiada: Opúsculo IX

### IX

- 1 Un novio listo a emparejar la felicidad o desgracia de su vida con otra, hace la idea de un  
2 terrible Revisor de Cuentas...
- 3 Acreditado en sus funciones, desde el comienzo «descascarilla» impiedoso, la vida, los  
4 hábitos, la conducta de su prometida.
- 5 (Y es terrible la re-visación sobre tanto valor amontonado).
- 6 Él justifica e injustifica la conducta de ella, con una autoridad prematura... fantástica...  
7 solemne...
- 8 Revive el «diablejo inquisidor» bajo su traza ciudadana y reina en la época pre-nupcial como  
9 un tiranuelo exigente y despótico.
- 10 Controla exacta... progresivamente... una sonrisa... un saludo... el despliegue de una frase...
- 11 (Hay un punto preñado de gracia. Quien escribe estas líneas se sonríe violento –áspero–  
12 suave).
- 13 *¿El Revisor de cuentas en el Momento Solemne encontrará cerrado el Balance Final?*

### Síntesis

El texto describe de manera irónica cómo un novio examina a su prometida con una actitud despótica como si realizara una revisión de cuentas. El humor y crítica se encuentran en la expresión exagerada de admiración por este sujeto y su lugar ante su prometida. Esta ironía cuestiona y pone reparo hacia la actitud del hombre ante la mujer.

### Glosario

- **Acreditado (línea 3):** que tiene crédito o autorización para ejercer una función.

- **Descascarilla (línea 3):** acción que provoca que algo pierda la cáscara o, según el caso, capas de yeso, esmalte o pintura que lo recubren.
- **Impiedoso (línea 3):** que actúa sin piedad.
- **Re-visación (línea 5):** alude doblemente a la acción de revisar en tanto se somete a una prueba y de volver a ver, de examinar una y otra vez.
- **Prematura (línea 6):** que ocurre antes de tiempo.
- **Inquisidor (línea 8):** hombre religioso (presbítero) designado a un juzgado de la Inquisición, tribunal eclesiástico antiguo que se ocupaba de castigar herejías generalmente mediante la censura y la ejecución por la hoguera o la horca.
- **Traza (línea 8):** aspecto o apariencia.
- **Tiranuelo (línea 9):** despectivo de tirano, persona que usurpa el poder de un Estado y lo gobierna a la medida de su voluntad.
- **Despótico (línea 9):** que tiene característica de ser déspota, actitud de superioridad o de una persona que gobierna sin límite.
- **Progresivamente (línea 10):** de manera que aumenta.
- **Preñado (línea 11):** que está cargado de algo o lleva algo dentro de sí. En el caso de los animales, llevar un embrión o feto dentro.
- **Balance final (línea 13):** documento que refleja el estado económico y financiero de una empresa.

## Lectura línea a línea

### Líneas 1-2

El opúsculo inicia presentando al sujeto del que se hablará en todo el texto, el novio, y cómo el hecho de que esté listo para el matrimonio lo hace parecido a un revisor de cuentas. El tema no se trata de manera afectiva, se emplea el verbo emparejar, que puede referir a objetos o personas indistintamente, en vez de, por ejemplo, usar el verbo casarse. También es importante notar el uso de las mayúsculas (Revisor de Cuentas) que presenta ese rol como oficial, consideración exagerada y por lo tanto humorística ante el novio. Así, el uso del adjetivo terrible queda con significación doble, pues puede referirse a que el revisor es meticuloso en su labor y a que causa terror al ejercerla.

### Líneas 3-5

A continuación, se describe las acciones del novio como si se trataran de las del funcionario de una empresa y, de nuevo, el matrimonio se presenta como un asunto transaccional. La actividad del novio ante la prometida es impersonal e incluso cruel. Con una acción, descascarillar, que por sí misma es un quiebre violento, se dice que el novio examina a la novia con impiedad. La mujer se presenta en un estado pasivo, pues es el objeto que se debe revisar. Además, al ser “algo” que hay que descascarar se la define como un objeto con un contenido escondido que es necesario develar. Para finalizar esta imagen, entre paréntesis se comenta sobre el terrible accionar del novio ante la mujer que se presenta como un valor amontonado, en el sentido de que da mucho por examinar o en tanto que ella es valiosa. Así, el comentario tiene un tinte irónico en contra de la actitud del hombre sobre la mujer

#### Líneas 6-7

Después, se describe la actitud del novio y se destaca su autoridad sobre las conductas de la novia. El novio se presenta con el poder para considerar si es o no adecuada. Se infiere que esa autoridad por parte del hombre pertenece al matrimonio y ejercida aquí de forma prematura es una acción, a primera vista, aplaudida en el texto, pues incluso se afirma que la actitud autoritaria es fantástica y, extrañamente, solemne. En esa exageración se delata la ironía con la que, en realidad, se critican ese tipo de actitudes sobre la mujer.

#### Líneas 8-10

Posteriormente, el accionar del novio se describe en un autoritarismo mayor. La definición de «diablejo inquisidor» alude al autoritarismo radical, religioso y político ejercido por la Iglesia Católica, tanto en la época de la Inquisición como a principios del siglo XX. Se denomina a ese ser como diablejo y más adelante como un tiranuelo, ambas palabras se presentan con diminutivos que le otorgan un carácter disminuido e incluso un tinte de pícaro al novio. El texto adopta falsamente un discurso que se hace cómplice de esa actitud despótica al minimizarla. Sin embargo, al calificar también la labor del hombre con adjetivos peyorativos como exigente o despótico, nuevamente se revela que en el texto, en realidad, hay una crítica ante esa actitud autoritaria.

El control del novio se ejerce de manera exacta y progresiva, dos palabras que indican irónicamente que se trata de una labor minuciosa y hasta científica. La mujer, nuevamente, está presente de manera pasiva. Aunque se hace referencia a acciones que ella realiza, estas no son realizadas en el texto, no están presentes como verbos conjugados. Los puntos suspensivos pausan las palabras de estas líneas y hacen la ilusión de que la frase se desvanece como la independencia de las acciones de la mujer. Los puntos suspensivos refuerzan la configuración de una mujer limitada por el novio.

### Líneas 11-12

Seguidamente, un comentario en paréntesis interrumpe el texto para develar la presencia burlona de quien escribe. En él, pues, se hace referencia a la reacción jubilosa de la escritora ante la descripción del hombre con el lenguaje irónico. Ese júbilo, como el humor que se presentó en el resto del texto, es violento y áspero por el ataque hacia el novio, pero también suave por la sutileza con la que se realiza.

### Línea 13

La última parte deja una pregunta sin responder sobre la culminación de la labor de contabilidad del novio. El balance final, el momento en el que el revisor culmina su tarea y evalúa la situación equivale al momento en que el novio y la novia encuentran la felicidad o la desgracia de sus vidas en matrimonio. Con exageración y burla presente en el uso de mayúsculas para presentar al Revisor y el Balance Final, y en la referencia irónica de ese momento como el Momento Solemne, recursos recuperados de partes anteriores del texto, se finaliza cuestionando si el novio quedará satisfecho con la evaluación a su novia.

## **Recursos destacados**

### Ironía verbal y graficimos

#### VOCES TEÓRICAS

##### La ironía verbal

En general, la ironía es el contraste entre aquello que se dice y el mensaje que realmente se quiere transmitir (Muecke 1986:33).<sup>18</sup> Así, la ironía está presente cuando el significado literal es diferente o contrario a lo que realmente significa:

“Es fantástico que el novio ejerza autoridad sobre la novia.”  
Expresión literal



“Es terrible que el novio ejerza autoridad sobre la novia.”  
Significado real

<sup>18</sup> Una exposición de la importancia de la ironía en toda la obra se encuentra en la primera parte del libro, en la sección de sobre los recursos formales de la obra.

En este opúsculo, la ironía es constitutiva para todo el texto, por lo que en él es identificable un constante contraste entre expresiones que parecen elogiar al novio y otras que más bien lo critican. Por un lado, se presenta un lenguaje de contabilidad que parece expresar consentimiento ante las actitudes del novio. En varias ocasiones en el texto, se expresa elogio ante su labor de contador incluso de una manera que resulta exagerada y extraña. Así por ejemplo, se asocia su quehacer con algo fantástico (línea 6) y solemne (líneas 7 y 13). Por otro lado, el texto presenta crítica en contra del novio y el matrimonio al utilizar caracterizaciones y afirmaciones peyorativas. Por ejemplo, se sugiere que el matrimonio trae desgracia (línea 1), se asevera que el hombre descascarilla impiedoso a la novia (línea 3) o que actúa como un tirano (línea 9). De ese modo, en el opúsculo se suele recurrir a expresiones que elogian la labor de contabilidad del novio, para, en realidad y en contraste, criticarlas irónicamente.

## VOCES TEÓRICAS

### Marcadores irónicos

Para Linda Hutcheon (1994), la ironía necesita ser develada, es decir necesita ser interpretada como irónica para que sea efectiva. En ello, propone que los textos suelen expresar marcas que advierten la presencia de un tono irónico. A esas marcas las denomina como “marcadores irónicos” y, cuando estas son advertencias explícitas de que hay humor o ironía en el texto, “marcas meta-irónicas”.

Hay ciertos marcadores que a menudo acompañan a un enunciado (Muecke 1970/ 1982: 40) y cuya función es actuar como “señales de advertencia” (Muecke 1978b: 373) para que el intérprete esté alerta ante intenciones irónicas (...). [P]or analogía, entonces, podríamos hablar de una función “meta-irónica”, una que establece una serie de expectativas que enmarcan el enunciado como potencialmente irónico. Las señales que funcionan meta-irónicamente, por lo tanto, no constituyen tanto ironía en sí mismas como señalan la posibilidad de una atribución irónica (Hermerén 1975: 73) y operan como disparadores para sugerir que el intérprete debería estar abierto a otros significados posibles (Hutcheon, 1994: 148).<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Traducción propia del inglés.

Una de las maneras en las que el tono irónico se ve evidenciado en este opúsculo es con la presencia de paréntesis con los que se comenta el texto y que, así, se presentan como marcadores irónicos. Estos aparecen en dos ocasiones interrumpiendo el texto y comentándolo. En el primero, en la línea 5, la revisión que realiza el novio se califica como terrible, adjetivo que aparece antes, por lo que resulta insistente; y, además, se presenta a la novia con mucho valor, estableciendo “complicidad” más bien con ella. Por su parte, en el segundo, en las líneas 11-12, se hace alusión explícita al humor que suscita el texto y la gracia que le ocasiona a la escritora. El humor irónico no queda dudoso, sino más bien explicitado y consentido por la voz de la autora. Así, se genera una meta-ironía, una referencia a la presencia del humor irónico del mismo texto. De esa manera, desde los paréntesis, en especial desde el último, se da señas para que el lector esté abierto a ir más allá del significado literal de las expresiones del texto, para que esté abierto a significados risibles o irónicos.

#### Los graficismos

El graficismo es el nombre bajo el cual en la obra se denominan a las diversas posibilidades en las que se puede disponer la escritura en la página. Se incluyen en este ámbito aspectos como la tipografía empleada y la disposición en el espacio de las letras y signos de puntuación.<sup>20</sup>

Además de los paréntesis, los graficismos, que aparecen constantemente en el texto, también juegan el papel de marcadores irónicos. Si recapitulamos, las mayúsculas agregan una exageración que ridiculiza los términos (Revisor de Cuentas, Momento Solemne, Balance Final) evidenciando el tono irónico del texto. De manera parecida, las comillas, usadas en los términos “descascarillar” y “diablejo inquisidor” (líneas 3 y 8), marcan un uso lúdico del lenguaje y, por lo tanto, irrisorio. Los puntos suspensivos usados en medio y al final de varias líneas agregan un tono falsamente solemne. Y, por su parte, el uso de cursivas de la última oración del opúsculo marca una distancia respecto del resto del texto al condensarse en él el mayor pico irónico. En él, pues, se hace alusión al momento en que el novio se enfrentará al matrimonio, pero recuperando las anteriores burlas irónicas como el uso de mayúsculas, el lenguaje de contabilidad y los términos hiperbólicos como el uso de la palabra solemne. Así, desde la pregunta en cursivas, se ironiza la labor de evaluación de la novia. De esa manera, los graficismos, las inscripciones de los gráficos en la página, son generadores de sentido que, en este caso, están subordinados a la ironía con la que se trata al novio al hacer de marcadores irónicos en el texto.

---

<sup>20</sup> Para una ampliación del concepto y presencia de los graficismos en la obra, consúltese el apartado dedicado a los recursos formales en la primera parte de la obra.

## LA MUJER

Como lo es el noviazgo en el opúsculo que leímos, las diferentes concepciones en las que se encasilla a la mujer son un blanco para críticas y burlas en otros opúsculos de *Pirotecnia*. En especial en la primera parte de la obra, se vacía el sentido otorgado a la figura de la mujer y así se desmitifica aquellos lugares en los que se la había idealizado y encasillado. En la exploración de este eje temático conoceremos algunos aspectos sobre la mujer que son desacralizados en los textos de la obra.

### El rol de la mujer

Uno de los temas más abordados sobre la mujer en *Pirotecnia* es cómo ella recibe, como predestinación, un rol que cumplir: el de ser una pareja (novia o esposa) y el de ser madre. En ese entonces, aunque aún actualmente, la mujer estaba idealizada en esos roles no solo por la sociedad, sino también por un imaginario artístico que la relacionaba con el romance y la familia.

Por un lado, *Pirotecnia* realiza una crítica al noviazgo y al matrimonio por ser una predestinación ideal para las mujeres, un rol buscado por ellas y por la sociedad. En el opúsculo XIII, se presenta a una niña, Pirula, que está en el umbral de la adolescencia y se encuentra insegura sobre la nueva vida que la espera, una destinada al matrimonio y, como Eva, a un manzanero cómplice de una eminente caída o castigo. Aunque en una crisis de identidad, sus inquietudes no llegan más lejos que el cuestionarse sobre el intercambio de sortijas de Adán y Eva (2004: 71). Lindando en lo trágico, el texto retrata así la imposibilidad de la mujer de salir de la identidad configurada desde esa predestinación y, al mismo tiempo, realiza una crítica sobre lo arraigado de ella. La presencia de la figura de Adán y Eva también se encuentra en otros opúsculos, mostrando el origen arcaico, religioso y hasta mítico de ese encasillamiento. Además, esta es una figura ironizada al frecuentemente hacer énfasis en la caída del paraíso en el que acaba ese “enamoramiento”. El libro presenta el encanto del enamoramiento desmitificado por ser antecedente de los también desencantados matrimonio y maternidad, sucesos equiparados a la caída. En otro opúsculo, por ejemplo, se equipara el matrimonio con una lotería jugada por multitudes en la que hay un premio seguro que son los hijos presentados como un conflicto, y, en otro, una escena de enamoramiento termina en la desilusión de otra escena de un matrimonio cotidiano y desencantado. La idealización del matrimonio y el noviazgo tanto por las mujeres como el contexto es, de ese modo, criticada e ironizada.

Por otro lado, en *Pirotecnia* también se realiza una crítica al matrimonio con un énfasis en el papel que cumple en su sociedad. El matrimonio se presenta como un rol social significativo no solo en la vida de la mujer, sino también en la del hombre. En el opúsculo SEIS se presenta, como motivo de entretenimiento, un matrimonio que pasea como cumpliendo la actividad de exhibición de una empresa (2004: 129). Como leímos, en el IX se compara a un novio listo a casarse con un revisor de cuentas (2004: 63). La obra critica al matrimonio por ser transacción o negocio en el que se busca la adquisición de un producto<sup>21</sup>. Esta crítica puede extenderse del matrimonio a una sociedad burguesa también consumista en la que predomina las adquisiciones de bienes y el mantener una imagen social.<sup>22</sup> De ese modo, el texto realiza una crítica burlesca a la noción del matrimonio como elemento o actividad de una sociedad de apariencias y basada en adquisiciones.

#### Opúsculos alrededor del rol de la mujer:

- IV
- IX
- X
- XVIII
- XXXIII
- SEIS
- VEINTITRÉS

#### **El cuerpo de la mujer**

Otra área que *Pirotecnia* critica respecto a la figura de la mujer es la cosificación de su cuerpo y las consideraciones sobre el mismo. Aunque no son muchos, hay textos que critican la consideración del cuerpo de la mujer como un objeto de consumo y de seducción. Sobre lo primero, en el opúsculo que hace de prólogo a la segunda sección, las piernas de la mujer son un elemento de entretenimiento de la ciudad (2004: 117-118). Se devela y critica la presencia de la mujer no como sujeto, sino como un objeto de la urbe. Siguiendo esa línea, en el opúsculo XXI el escote es presentado con sorna como una pieza que permite a los clientes conocer la calidad del cuerpo femenino y también como un lugar de entretenimiento: como el hall de un hotel en medio de una orquesta de jazz (2004: 87). Sobre esto es

---

<sup>21</sup> Esto también está relacionado con la cosificación de la mujer, con una perspectiva que la considera objeto de consumo. Consúltese, en este mismo capítulo, el siguiente subtítulo “El cuerpo de la mujer”.

<sup>22</sup> Tema igual relacionado con la sociedad y consumismo. Véase el capítulo sobre “La sociedad” en esta misma sección.



necesario apuntar que, si bien la crítica a la cosificación es evidente, en estos escenarios, el cuerpo de la mujer no deja de ser parte del entretenimiento de la modernidad, algo que la voz poética ve con curiosidad e interés, pero sin dejar la ironía denunciante.<sup>23</sup>

Ahora, si bien se evidencia a la sociedad como “consumidora” del cuerpo femenino, también hay una crítica a cierta penalidad que la misma sociedad otorgaría a la seducción y a la digamos exhibición de las mujeres. En el opúsculo XXV se presentan, con exageración, las uñas rojas de una mujer, elemento que puede considerarse de seducción, como si se tratará de un peligro para la tranquilidad ciudadana (2004: 97). Se evidencia así que la sociedad considera al cuerpo femenino, en tanto implica seducción, como objeto de censura y peligro. Otro ejemplo se da en el mismo opúsculo sobre el escote, en él se hace burla de la ponderación del misterio como cualidad del cuerpo femenino, la mujer que sea distinguida, pues, será la que no lleva un escote, sino un cuello alto, será “misteriosa” (2004: 87). *Pirotecnia*, de ese modo, critica y se burla de una sociedad de doble moral, en la que se considera a la mujer, por un lado, como objeto de consumo y, por otro, como motivo de censura y peligro por ser objeto de seducción.

#### Opúsculos alrededor del cuerpo de la mujer:

- VIII
- XXI
- XXV
- URBE
- DOS

#### **El patriarcado**

En *Pirotecnia*, se critica con severidad que el mundo esté diseñado por y para hombres y que, en él, la mujer esté apartada y regida por él. En el opúsculo III, se compara la creación del mundo con un partido de fútbol jugado por hombres, bellos atletas, que así, en el juego, disponen el orden de las cosas. “*El football es un deporte bíblico*” termina el opúsculo y nos invita a reflexionar sobre la realidad configurada de este modo desde sistemas antiguos y establecidos (2004: 51). En otros opúsculos, también de manera burlesca, se critica cómo es común que los hombres ejerzan un poder sobre la mujer. Mientras que al hombre se lo configura en el lugar de toma de decisiones, de negocios, de lo “importante”; a la mujer se la vincula con aspectos manifiestos como más banales como el hogar, la moda o la imagen social. A

---

<sup>23</sup> La figura mujer en la urbe tiene un lugar ambivalente, pues por un lado es motivo de crítica por su cosificación, pero por otro es motivo de fascinación moderna. Consúltense el apartado “Celebración de la modernidad” más adelante en la sección.

menudo, de esa forma, en *Pirotecnia* se critica el poder y dominio de los hombres sobre la sociedad y sobre la mujer.

#### Opúsculos alrededor del patriarcado:

- III
- IX
- XII
- XVII
- XX
- SEIS

#### **Belleza y arte en la mujer**

Uno de los aspectos que el libro devela como presente no solo en el imaginario social sino en el artístico era el de la mujer como un símbolo de belleza, y el estereotipo configurado era el de una mujer, entre otras cosas, delgada, blanca, rubia, delicada y frágil. Por ejemplo, el modernismo, corriente artística casi contemporánea a la vanguardia (desarrollada aproximadamente entre el 1888 y las primeras décadas del siglo XX),<sup>24</sup> consideraba a la mujer un símbolo de belleza e incluso de arte, según el estereotipo ya explicitado. Valga decir que el modernismo en realidad se nutre de modos de arte anteriores, como el clasicismo y el romanticismo, los cuales tienen como parte de su imaginario esas figuras de mujer.<sup>25</sup> Es así que, al estrellarse en contra de estos estereotipos de belleza femenina, *Pirotecnia* también se estrella en contra de estas concepciones de arte. En el opúsculo XXII, por ejemplo, nos encontramos con una construcción “lírica”, una suerte de cuadro ideal en el que el paisaje, compuesto por un cielo de porcelana, un jardín florido y una mujer que camina inspirando al canto y a la escultura es un escenario surgido del paso de una “vulgar dactilógrafa que marcha al trabajo” (2004:89). Con ironía, el texto se burla de la correspondencia entre un escenario romántico y una mujer etérea que lo inspira, y, en contraposición, más bien, propone a una mujer que se relaciona con el arte desde el trabajo de escritura. De manera parecida, otro opúsculo, el VEINTITRÉS, retrata a una mujer, en realidad una figulina presentada como la encarnación de la belleza, que por querer amplificar la sensación de su enamoramiento con un canto termina desafinando y siendo una desentonada de la música y del amor (2004: 163). Nuevamente, se

---

<sup>24</sup> Consúltese el apartado dedicado al ultraísmo en la primera parte de la guía.

<sup>25</sup> De esa manera, este tema también se relaciona con otro, con la parodia al modernismo expuesto al final de esta sección.

desencanta la idea de una mujer etérea y que inspira al arte. De esa manera, *Pirotecnia* rechaza la idea de que la mujer sea encasillada en ese ideal de belleza así como que tenga una relación etérea con el arte.

#### Opúsculos alrededor de la belleza y arte en la mujer:

- XIII
- XXI
- XXII
- VEINTITRÉS
- ABSURDO DE DIEZ METROS DE PROFUNDIDAD

#### **Crítica a la mujer de clase media: ser moderna y calculadora**

En la sociedad de Mundy, si bien circulaban movimientos e ideas en defensa de la mujer, el feminismo presente estaba en conflicto. Por un lado, porque a pesar de que las mujeres estaban adquiriendo nuevos roles y más participación en la sociedad, las lógicas y modelos que las encasillaban aún estaban profundamente arraigados. Por otro, porque las mujeres reclamaban diferentes derechos dependiendo de su clase. Ejemplo de ello es el caso de las mujeres de clase media que, por lo general, reclamaban sobre sus derechos intelectuales y no tanto los derechos laborales como las de clase obrera.<sup>26</sup> En *Pirotecnia*, si bien no hay un rechazo a esas inquietudes ni mucho menos, sí hay un reclamo a las mujeres cuyas preocupaciones no salen de ciertos estereotipos. Mujeres que se preocuparían más por las expectativas sociales que por defender sus derechos ante el patriarcado. Así, por ejemplo, en algunos opúsculos se presenta como personaje a una mujer aristocrática, con intereses superficiales y que tiene una suerte de poder social con el que legitima a las otras mujeres y a todos a quienes apuntaría con la mirada.

En el libro, también suele criticarse con frecuencia un modelo de mujer que se caracterizaría por ser moderna y calculadora. Esta, si bien tendría un pensamiento más “práctico” y “moderno”, aún estaría vinculada a intereses del hogar, del amor o de la imagen social. En el opúsculo XXIV, por ejemplo, se habla de la mujer moderna que se siente “sufragista... chauffeur... aviadora... locomotriz... concertinista... boxeadora” y que tiene la característica de tener una máquina de calcular en vez de corazón. Un “don”, finaliza el texto, por el que tendrá la posibilidad de simplificar su ropero para transportarse mejor en la nueva urbe (2004: 95). Con una sutil burla, la obra critica un modelo que, a pesar de ser moderno, sigue encasillando a la mujer en un mito (el de ser frívola) y dentro de una esfera donde el amor, la moda y el hogar son los únicos lugares posibles.

---

<sup>26</sup> Véase las referencias y exposiciones al respecto en el acápite sobre el feminismo en la primera parte de la guía.

Opúsculos alrededor de la crítica a la mujer de clase media:

- VII
- XII
- XIII
- XVII
- Vértebra del Capítulo anterior
- XXIV
- SEIS



## **Lectura guiada: URBE**

### **URBE**

1 *Esquema de una urbe situada entre los cuatro puntos cardinales de la imaginación:*

2 *Lectores moninos: estaréis poco a poco dándome el asentimiento con inclinación de cabeza:*  
3 *(en esta donosa prueba seréis distinguidos o ridículos)—:*

4 *Tejido irregular de calles... centrales... intermedias... “suburbiales”...*

5 *Hoteles fantasistas: dibujos geométricos de confort con 50 por ciento de cristales.*

6 *Orquestas de mujeres doble entretenimiento musical y panorámico a base de blues y piernas*  
7 *armónicas.*

8 *Avisos luminosos: puntos de llamada que en sus bujías, dicen con juegos de lengua: sí...*  
9 *no... sí... no...*

10 *Siluetas femeninas de lujo: péndulos de agitación moderna... (Primera envoltura: una faja*  
11 *elástica. Última: un tapado de piel).*

12 *Paseos congestionados en las avenidas de moda. (Los tumultos en la corriente de la calle*  
13 *considerada tubo intestinal son obstáculos indigestivos).*

14 *“Subjetivación”: Atropellos... atropellos de jazz... de amor... de automóviles...*

15 ***URBE: Americanismo, copiado por octavo papel carbónico. Revoltijo de langostinos.***

16 ***Zarabanda de locuras desnudas y vestidas.***

17 *Nota adicional: Pensad en el contenido insubstancial de esta lectura*

### **Síntesis**

Este opúsculo es una introducción a la sección de textos sobre la ciudad que se presentan delante de él. Al mismo tiempo, presenta la misma ciudad que será configurada tanto en este como en los siguientes

textos. A partir de fragmentos, de imágenes de diferentes pedazos de la ciudad se la configura como una urbe con movimiento, luces, música y también un lugar donde la figura de la mujer tiene relevancia.

## Glosario

- **Moninos (línea 2):** adjetivo que expresa aprecio por alguien.
- **Donosa (línea 3):** que es agradable, gracioso, lleno de viveza o dones. Al estar antes del sustantivo, como en este caso, puede ser usado en sentido irónico y denotar lo contrario que sería algo soso, sin gracia, aburrido o que no produce interés.
- **Suburbiales (línea 4):** que es suburbano, situado a las afueras de la ciudad.
- **Fantastas (línea 5):** personas o artistas que realizan números relacionados con la ilusión y la magia. Artista de variedades.
- **Bujías (línea 8):** pieza que produce una chispa eléctrica para inflamar o encender un mecanismo.
- **Péndulos (línea 10):** objeto que oscila, se balancea de un lado al otro suspendido de un hilo o varilla.
- **Subjetivación (línea 14):** proceso por el cual algo o alguien adquiere la cualidad de ser un sujeto, es decir se constituye como sujeto y entonces puede manifestar su subjetividad, un modo de pensar y sentir propio del individuo. Además, el término subjetivo suele usarse en oposición a lo objetivo, aquello basado en hechos y no en pareceres personales; pero también como un término filosófico en referencia a las reflexiones sobre el sujeto.
- **Zarabanda (línea 16):** alboroto o ruido estrepitoso que causa molestia. También es un baile popular surgido en el siglo XVI que por consistir en movimientos sensuales y temáticas picarescas fue censurado por los moralistas de la época que lo consideraban obsceno.
- **Insubstancial (línea 17):** que no tiene sustancia, interés o importancia.

## Lectura línea a línea

### Línea 1

La primera oración del texto hace más bien de título o de presentación del resto, pues no cuenta con verbo y se cierra en dos puntos. Se dice que se presentará no la urbe misma, sino su esquema, lo que puede implicar que se trata de un esqueleto en proceso o también de la proyección de una imagen. Además, está situada en la imaginación que se presenta como un lugar geográfico. Adicionalmente, es de notar que todo el texto se emplean cursivas que indican que el texto se trata de una voz ajena, en este caso, al resto de textos que siguen en la sección que no contienen esa

tipografía. Se remarca la separación, el carácter de presentación, que tiene este opúsculo ante los demás.

### Líneas 2-3

Sin presentar todavía la urbe, el texto se dirige a sus lectores con una provocación. Con una expresión de afecto y confianza hacia los lectores, se predice que estos establecerán un acompañamiento y hasta complicidad con el texto. Sin embargo, inmediatamente se cuestiona el consentimiento que un lector podría brindar, evidenciando un ataque contra la lectura pasiva. Esta interpelación al lector se escribe con la conjugación del vosotros correspondiente a un español antiguo que se emplea solo como forma protocolar. Así, en esta se implica una solemnidad que más bien queda como una exageración irónica que refuerza la hostilidad con la que se trata al lector.

Adicionalmente, hasta esta parte encontramos cuatro veces el empleo de los dos puntos que cumplen la función de detener el discurso para llamar la atención sobre lo siguiente que se presenta. Así, en este fragmento hay una llamada de atención *en crescendo*, que aumenta la tensión y prepara para la presentación de la urbe. Sin embargo, en esta sección es de notar que esa tensión culmina en el comentario provocativo hacia el lector, lo que entonces es lo más relevante, aunque contradictoria o irónicamente esté entre paréntesis.

### Línea 4

Posteriormente, se introduce al primer fragmento de la urbe que retrata las calles de la ciudad dispuestas como hilos entrelazados de manera desordenada. Se especifican tres tipos de calles según los lugares por donde se encuentran: centrales, intermedias y “suburbiales”; lo que da cuenta de cierta organización e incluso clasificación de la ciudad. También es importante notar que esta primera imagen, como las siguientes, es una oración sin verbo conjugado, una frase, intervenida por puntos suspensivos.

### Línea 5

La siguiente imagen que se presenta en el texto es la de hoteles que están caracterizados por ser lugar de ilusiones. Junto con la presencia del cristal, que alude a la exposición y a la decoración, lo fantasista también hace referencia al entretenimiento y exhibición. Como una definición, introducida por dos puntos, se da cuenta de la apariencia de los hoteles, compuestos por figuras de medidas exactas. Además, se indica en porcentaje el material del que está hecho. Así, la noción de un pensamiento a favor de la precisión e incluso de lo científico y progresista es importante para la



descripción del hotel, aunque al mismo tiempo al tener una presencia exagerada, se delata ironía en contra de ese pensamiento.

#### Líneas 6-7

El siguiente fragmento trata de una orquesta interpretada por mujeres o en la cual las mujeres son los instrumentos. Por un lado, el tipo de entretenimiento que genera la orquesta es musical. Se interpreta blues, género de música popular que en la época de la autora era sobre todo propio de las comunidades afroamericanas que lo originaron y se caracterizaba por una expresión profunda de sentimientos y de ritmos repetitivos. Por otro lado, es un entretenimiento visual debido a la presencia de las mujeres, específicamente, de sus piernas en movimiento correspondiente entre ellas y/o con la música. Así, en esta imagen, la ciudad se configura como un lugar de espectáculo donde la música, el movimiento y la mujer ejercen una presencia importante relacionada al entretenimiento.

#### Líneas 8-9

La siguiente imagen es un conjunto de avisos luminosos distribuidos alrededor de la urbe. Las bujías de los anuncios producen una luz que, en comparación con un juego indeciso de afirmación y negación, se muestra intermitente. Así, la ciudad se presenta configurada desde avisos que interpelan a los ciudadanos y luces parpadeantes en movimiento lúdico.

#### Líneas 10-11

Después, se presenta una ciudad donde las figuras de mujeres abundan y se encuentran en movimiento, así estas son una configuración de lo moderno presentado como un estado de inquietud. Sin embargo, con la inserción de un paréntesis, se interrumpe esta definición y se muestra que, en la ciudad, la mujer también cosificada. Se comenta que es similar a un paquete envuelto y así es un elemento de adorno y consumo. Además, desde la imagen de la faja se acusa la existencia de modelos a los que las mujeres deben ceñirse y desde la imagen del tapado se acusa la sociedad de consumo y elitismo desde la que se configuran esos modelos.

#### Líneas 12-13

La siguiente imagen es una aglomeración de personas congestionadas en una calle que está de moda. Desde un paréntesis, se critica a la imagen, en primer lugar, al nombrarla como un tumulto que no solo señala la presencia de una multitud, sino de su ruido y agitación. Después, se la critica al equipararla con el proceso interrumpido de un aparato digestivo. Además, los tumultos son

comparados con los obstáculos indigestivos, es decir, son los causantes de la irritación. De ese modo, de manera incluso grotesca, se critica la irritación interna de la ciudad relacionada, además, con el seguimiento de una moda, con una estandarización colectiva.

#### Línea 14

El siguiente fragmento presenta la noción de sujetos que se configuran en una acción violenta y acelerada que sobrepasa a otros. La palabra subjetivación que implica la formación y expresión de la identidad de un sujeto, aparece entonces como parte constitutiva de esta urbe, pero, al mismo tiempo, al estar entrecomillada, como un concepto del que se toma una distancia. Posteriormente, se especifica que los atropellos son llevados a cabo por ciertos elementos. Primero, por el jazz, que en la época era relativamente nuevo y, para los que los apoyaban, estaba relacionado con la vitalidad, la libertad y con la unión de lo exótico con lo moderno. Después, por el amor que es concebido como un sentimiento intenso y alude al romance. Y, por último, por automóviles que remiten a un desplazamiento veloz, a lo moderno, pero también a cierto materialismo. De ese modo, a partir de estas imágenes, la ciudad se presenta como un lugar en que los sujetos están en proceso de construirse entre derribos causado por la musicalidad, por sentimientos intensos, por el movimiento y, en fin, por una vida moderna de apuros y dinamismo.

#### Líneas 15-16

En el último fragmento se presentan tres imágenes que corresponden a definir a la urbe de manera general. A diferencia del resto, esta sección está escrita en negritas y la palabra a definir, urbe, está escrita toda en mayúsculas, manifestándose como la parte más importante del texto. La primera imagen hace referencia al origen copiado de la urbe. La calificación “americanismo” da a entender que la urbe es una adaptación de una palabra norteamericana, aunque aquí la adaptación no se refiere a la misma palabra urbe, sino al concepto y lugar que significa. Así, se considera este espacio urbano como una mala copia, incluso se la compara con el octavo dibujo calcado por un papel carbónico, exagerando y haciéndose burla del hecho.

Las siguientes partes definen a la urbe como un lugar de caos y sin sentido mediante dos imágenes visuales. La primera nos presenta langostinos mezclados y servidos en un plato o moviéndose de manera alborotada en el agua. En ambas posibilidades se alude al movimiento desordenado, a una animalidad que está relacionada con lo salvaje y, por la particularidad de los langostinos como elemento de consumo, también con el costo y la clase. La siguiente imagen presenta un baile de movimientos poco razonables. La zarabanda entendida como alboroto y como baile hace referencia a

algo caótico y, en el caso del baile, a una incomodidad moral. Además, se desenvuelve de manera vestida, es decir tapada y adornada; como también desnuda que más bien alude a un estado descubierto y natural. De ese modo, además de ser una mala copia, la ciudad es definida por ser un lugar de movimiento caótico y sinsentido; donde cohabitan tanto lo absurdo salvaje como lo moderno puesto para el espectáculo.

#### Línea 17

El texto finaliza con una “nota adicional” que interpela al lector. Como en la anterior referencia al lector (líneas 2-3), se puede deducir un tono sarcástico por la conjugación del vosotros. Concretamente, se trata una invitación a pensar en que la lectura de los opúsculos que introducen es una lectura sin ninguna relevancia. Así, se acude a una falsa modestia, pero también se manifiesta que aquello insubstancial y sin sentido es, precisamente, lo que el texto busca. Por un lado, porque la carencia de sustancia se conecta con la carencia de proposiciones en el opúsculo y más bien la abundancia de imágenes; y por otro porque se conecta con la búsqueda de la nada y así de lo absurdo.

## **Análisis desde los recursos formales**

### Metáfora, imagen poética y en movimiento

Como ocurre en el opúsculo que hace de prólogo al libro, en este, que introduce a la segunda parte de la obra, la metáfora es constitutiva. Desde la primera línea, nos encontramos con una metáfora en la que se une el concepto de la imaginación (A) con el de un mapa con coordenadas cartesianas (B). En la integración de estas dos nociones, la imaginación se define como si fuera un espacio geográfico y esta ciudad como al medio de este espacio, es decir, como central o, incluso, primordial, en la imaginación. Así, tenemos una urbe esencialmente imaginaria, porque presenta algo más allá de lo entendido de los límites de lo real; y porque está configurada de imágenes conformes con esa misma naturaleza.

#### **VOCES TEÓRICAS**

##### **Imagen poética**

La imagen poética es la recreación de una representación o imagen mental mediante una construcción verbal que, por lo general, apela a las sensaciones. Para Shklovski (2002), existen imágenes de dos tipos: una que funciona como medio práctico de pensamiento y otra, la imagen poética, que más bien busca crear la impresión máxima de una cosa. Así, según Octavio Paz (1999), la imagen poética busca decir lo indecible mediante la reconciliación de nociones dispares. De ese modo, la imagen poética tiene una lógica parecida a la de la metáfora, de asociación de dos elementos, aunque esta no es su única manera de presentarse.

De las líneas 4 a la 16, nos encontramos con un conjunto de imágenes poéticas, la mayoría metafóricas, que construyen el esquema de la ciudad situada en la imaginación. Las dos primeras recurren ambas a la sensorialidad visual para proyectar secciones de la urbe. Una nos presenta las calles como un tejido irregular y la otra hoteles como dibujos geométricos hechos parcialmente de cristales (líneas 4-5). En el caso de la primera, tenemos una metáfora donde se asocian el concepto de calles (A) con el de un tejido irregular (B), y adicionalmente se explicita que son calles “centrales... intermedias... “suburbiales”...”, descripción que complementa la metáfora (aunque no necesariamente es parte de ella), y sobre todo es parte de la configuración visual de la imagen. Es posible visualizar las calles como hilos entrelazados, que no siguen una dirección establecida y con diferentes posiciones, como centrales e intermedias, en el espacio. Así, la imagen está formada por la metáfora y por la descripción posterior.

#### Línea 4

Tejido irregular de calles... centrales... intermedias... “suburbiales”...

metáfora

descripción

imagen poética

Las siguientes imágenes son más complejas. De igual forma son visuales, pero con el añadido de presentar movimiento y de también apelar, en algunos casos, a lo auditivo. Así, por ejemplo, en una imagen se visualiza el movimiento armónico de piernas de mujeres al son de una orquesta de blues (líneas 6-7) y en otra el parpadeo intermitente de avisos luminosos (líneas 8-9). En otras, además, es de resaltar que encontramos imágenes compuestas, como lo es el caso la oscilación de siluetas de mujeres (líneas 10-11). Las mujeres se presentan como un paquete envuelto y, al mismo tiempo, las siluetas de esas mujeres como péndulos oscilantes alrededor de la ciudad. Es así que, en la configuración de estas imágenes, el movimiento es constitutivo y enriquecedor para entender la lógica de esta ciudad.

#### VOCES VANGUARDISTAS

##### Redes de imágenes al estilo cinematográfico

En 1912, en el “Manifiesto técnico de la literatura futurista”, se propone como principio la concatenación de imágenes como medio para rescatar la impresión de las cosas. Fascinados por las nociones de movimiento y de fragmento instaladas por el cine, los futuristas aspiran a expresar el mundo de esa manera:

Para alcanzar y coger al vuelo todo lo que nos es más huidizo y más inaprensible en la materia, es necesario formar apretadas *redes de imágenes o analogías* que serán lanzadas en el proceloso mar de los fenómenos. Nada hay más interesante para un poeta futurista que el tableteo del teclado de un piano mecánico. El cine nos ofrece la danza de un objeto que se divide y se recompone sin intervención humana (Bonatti, 1986 :47).<sup>27</sup>

Con la aparición del cine, como de otros inventos modernos como el automóvil y el aeroplano, se revolucionaron las percepciones visuales, pues ahora las imágenes adquieren movimiento, ya sea en el paisaje huidizo que se contempla desde un automóvil o en las imágenes

<sup>27</sup> El movimiento planteado en el lenguaje tiene que ver con la exaltación general del movimiento desde la poética futurista. Consultar el análisis del eje temático sobre el movimiento para ahondar en el tema.

que se proyectan en la pantalla del cinematógrafo. El futurismo, al igual que *Pirotecnia*, apunta a retratar esa nueva concepción de imágenes en el lenguaje. Así, se pretende configurar imágenes poéticas en movimiento, pero también una red de imágenes yuxtapuestas, como en el cine, pero mediante el lenguaje escrito. Ese es el caso de este opúsculo, y de otros del libro, pues en él se nos presenta la urbe en una concatenación de imágenes. Con ello, se apela a la lógica del montaje, pues la imagen del cine no es otra cosa que la presentación de una realidad a partir de fragmentos, de imágenes cortadas desde un ángulo específico y puestas una al lado de la otra. En el esquema de esta urbe así, una imagen se yuxtapone a otra y sucede un montaje: calles-hoteles-orquesta-anuncios-mujeres-tumultos-atropellos.

En conclusión, en este opúsculo se presenta una urbe imaginaria que se desenvuelve según una lógica del movimiento y del fragmento. Desde las definiciones mediante imágenes poéticas, los sentidos se abren y no se encasillan. De ahí también que estas imágenes estén plagadas de puntos suspensivos que apuntan a que las definiciones no sean totalmente determinadas, sino más bien indefinidas. Así, las imágenes poéticas de este opúsculo corresponden a la premisa de concebir la ciudad a partir de lo imaginativo, de ideas que van más allá de la realidad común. Además, desde la lógica cinematográfica, de movimiento y de fragmento, la urbe es germen de percepciones y experiencias que huyen de lo totalizador y, más bien, apuntan a lo dinámico e innovador. Así, también desde este ámbito se pretende una fuga de los límites convencionales. De ese modo, desde sus recursos formales, el texto configura una urbe según el proyecto de toda la obra: la salida de una lógica común y la búsqueda por lo nuevo.

## LA CIUDAD

La segunda parte de *Pirotecnia* se titula urbe y en ella el tema principal es la ciudad. El opúsculo que leímos, prólogo a esa parte, denota una fascinación por la ciudad en tanto es un lugar de elementos que despiertan estímulos y experiencias; pero, al mismo tiempo, la voz poética no se desliga de su tono crítico y así también desaprueba aspectos de la urbe y la modernidad. En el desarrollo de este eje temático abordaremos esta perspectiva ambivalente que el libro sostiene al respecto no solo en este opúsculo sino en los siguientes. Por un lado, la perspectiva de celebración y admiración tiene que ver con el futurismo y su consideración de elementos de la modernidad como constitutivos para un arte nuevo.<sup>28</sup> Por otro, la de hastío y crítica tiene que ver con el rechazo a la estandarización de la sociedad y del sujeto implícita en el proyecto urbano.

### **El movimiento y la velocidad**

Dentro de la urbe y la modernidad celebrada, hay aspectos específicos que se van a elogiar recurrentemente y que, a su vez, están presentes en diversos elementos. Uno de los aspectos más elogiados en ese marco es el movimiento. Este aspecto es retomado de diferentes maneras siguiendo los principios del futurismo. Como vimos en el opúsculo que introduce a la segunda parte de *Pirotecnia*, el movimiento se encuentra desde la configuración del lenguaje en imágenes en movimiento y yuxtapuestas en una lógica de montaje cinematográfico. Así, es fundamental desde los parámetros formales como temáticos de la obra.

Ahora, en el caso de las transversales temáticas, el movimiento es elogiado, sobre todo, en tanto implica velocidad. El elemento que quizás es el que representa más la velocidad en el universo de la obra es el automóvil que es moderno por ser una máquina en ese entonces nueva, pero también porque introduce por primera vez, la posibilidad de desplazarse de un lugar a otro con rapidez.<sup>29</sup> En el opúsculo DIECINUEVE se manifiesta una fascinación por la velocidad de los automóviles e incluso por el riesgo de un posible atropello (2004: 155). En el SIETE, la fascinación se presenta por las imágenes que produce la velocidad del automóvil: un “derrumbe del paisaje” (2004: 131), y así, de manera parecida, en el

---

<sup>28</sup> Revisar el subtítulo dedicado al futurismo en la primera parte de la guía.

<sup>29</sup> Es importante anotar que el automóvil también es un elemento representativo de la burguesía o de un círculo socio-económico alto. Sin embargo, para esta sección, nos limitamos a analizarlo en tanto es un elemento de movimiento.

VEINTIUNO, el tranvía también es elogiado porque produce un “panorama huido, artístico de la ciudad” (2004: 159). Así, no solo el automóvil causa deleite por la velocidad sino también otros elementos, como la fuerza eléctrica referida en opúsculo UNO. En este, la muerte causada por una carbonización por alta corriente que produce que un alma vuele al cielo “a horcajadas en el vapor de la fuerza eléctrica” “a una velocidad de 300 kilómetros por hora” causa asombro (2004: 120.) La velocidad es así elogiada en el libro y un motivo de admiración incluso hasta al punto de hacer menos fúnebre la muerte.

#### Opúsculos alrededor del movimiento y la velocidad:

- URBE
- DOS
- SIETE
- NUEVE
- DIECISIETE
- VEINTIUNO
- Vértebra del Capítulo anterior

#### **La agitación y el espectáculo**

Otro aspecto que también es motivo de admiración en la obra es el espectáculo. Aún relacionado con el movimiento, el espectáculo se manifiesta en la actividad de las personas, en tanto es alborozo que puede fugarse de lo razonable. Un elemento que ejemplifica este aspecto es el jazz, considerado generalmente como una expresión plena de la modernidad, aquí es exaltado por ser exótico, por ser en ese entonces interpretado sobre todo por la raza negra, pero, especialmente, por implicar un movimiento que tiene que ver con el baile y con una agitación. Otro elemento que va a ser recurrente y que en el opúsculo DOS aparece junto al jazz, es el cocktail, bebida que también implica agitación en el cómo se prepara su mezcla y también en el efecto que produce. En dicho opúsculo, ambos son elementos de una escena moderna: jazz, cocktail, y una vestimenta particular: “medias velo” para las mujeres y “zapatos Walk-over” y “sortijas de brillantes” para los hombres; ambos también producen una suerte de delirio, podemos deducir, una suerte de salida de lo razonable (2004: 121).

El movimiento y agitación implicados en el espectáculo, también se encuentran en el texto leído, el prólogo a la sección que leímos, pues la urbe es definida como una “zarabanda de locuras vestidas y desnudas”, es decir como un baile de movimiento y ruido estrepitoso que poco tiene que ver con una lógica (2004: 118). En ese mismo opúsculo, además, la ciudad se presenta como un lugar de espectáculo,



de música, entretenimiento y luces, otro elemento que va a ser parte de ese elogio al movimiento de la ciudad, pues ahora también en la noche se encuentra movimiento. De una u otra manera, la obra celebra así el movimiento de la modernidad, un movimiento que implica una nueva consideración del tiempo con la velocidad y también con una agitación urbana que, entre jazz y cocktail, nuevos ruidos y luces, va a apuntar a fugarse de los límites de lo lógico y a proponer nuevos sentidos y sensibilidades.

#### Opúsculos alrededor de la agitación y el espectáculo:

- URBE
- DOS
- TRES
- SIETE
- DIECISIETE
- DIECINUEVE

#### **Poética maquinista**

Un elemento de la modernidad que es recurrente a lo largo de *Pirotecnia*, no solo como objeto de admiración sino como parte de su poética, es la máquina. Por un lado, hay una fascinación por las máquinas por sí mismas. En ello, por ejemplo, está la admiración a los medios de transporte, a los automóviles, ya decíamos, y, también, a los tranvías y autobuses. En el opúsculo UNO, además, con una cita de Ramón Bastera, poeta futurista, se presentan piezas de maquinarias como personajes de esta urbe y se admira el trabajo del poeta de “personalizar la representación del hierro en sus formas: Grúa-Cilindro-Émbolo”, es decir de otorgar el nombre y volver personajes a estos elementos (2004: 119). Así, en ese opúsculo se configura una escenografía con elementos maquinistas y se afirma a partir de ello un estilo de escritura, “estilo neorítmico que canta a la máquina”, como uno que barre con un estilo sentimental y deja atrás “lo roído de las delicadezas de la moda vieja” (ídem). Es así que se celebra la inclusión de la máquina como modo de hacer un arte nuevo que deja estilos sentimentales y delicados de lado.<sup>30</sup> Así, en el opúsculo SIETE, al elogiar a los automóviles emerge la curiosidad por un nuevo estilo que surgiría desde su movimiento: “¿Qué verso se descubrirá que tenga el ritmo figurado de la “marcha” del auto?” (2004: 131), y en el XXVIII la comparación de un cuerpo humano con una carrocería de auto es un ejemplo de tener una fiebre por urdir semejanzas “entre los cuerpos más opuesto y lógicamente

---

<sup>30</sup> La poética maquinista así también sería una forma de dejar atrás viejos preceptos de arte. Aquí concretamente se hace referencia a una poética relacionada a lo sentimental y a lo delicado, y con eso podemos pensar al romanticismo y al modernismo que apuntaban a ese tipo de estética. Para ahondar sobre el trato de este tema en el libro, véase el subtítulo sobre la parodia al modernismo al final de este mismo capítulo.

irreconocibles” (2004: 103). De ese modo, es evidente la presencia de una curiosidad por hacer una poética maquinista, un modo de hacer arte y de escribir, que imite el movimiento de las máquinas. Estas, de ese modo, son objetos que traen fascinación al encontrarlas en la urbe y también que se incorporan en el modo de ver al mundo y así concebirlo fuera de su lógica común.

#### Opúsculos alrededor del maquinismo:

- URBE
- UNO
- SIETE
- NUEVE
- DIECINUEVE
- VEINTIUNO
- Vértebra del Capítulo anterior
- XXVIII

#### **Hastío de la urbe**

En muchos textos de *Pirotecnia* es visible la expresión de un hastío por la urbe. La ciudad se describe como un lugar cansador al igual que sus habitantes, sobre todo, cuando se presenta un afán por estandarización o, también podemos llamar, urbanización. Esto va a hacer referencia a cómo las personas de la ciudad van a tender a tener mismos comportamientos, hábitos o rutinas. En el opúsculo CUATRO, por ejemplo, se halla una ciudad que, de manera ridícula, para de seis a seis y media para decirse “buenas tardes” (2004: 125). En el opúsculo NUEVE, de manera parecida, se hace crítica de cómo los conductores de la ciudad están todos obsesionado con seguir “la Flecha del Tráfico”, una flecha que los guiaría a todos aún en “el camino del amor” (2004: 135). En el opúsculo DIECISIETE, incluso, se dice que con la llegada de la noche se presentan “hombres de dimensiones «standard» que acusan los cien centímetros de vida corriente” (2004: 151). Así las personas de la urbe serán como figuras hechas todas de características comunes, como siguiendo a un patrón y viviendo una vida ordinaria. Inclusive, en ocasiones, el hastío va a ser tanto que es traducido en un cansancio extremo. Así, en el opúsculo CINCO se retrata una ciudad que está sumida en la monotonía, tanto que, en ella, las personas, figurillas petrificadas en poses, tienen un aire de cansancio y lo único que anhelan es reposar en un *chaise longue* (2004:127). Así, se suele calificar al ambiente de la urbe como lánguido, cansado y a sus personajes como aburridos. La voz poética del libro se muestra reacia y hastiada de los moldes y estándares

impuestos con el afán de ordenar la ciudad. De esa forma, se puede concluir que cuando no se logra salir de los límites lógicos a la hora de ver a la ciudad, como se dice en el opúsculo TRES, esta es un generador de estándares que causan cansancio a la voz poética.

#### Opúsculos alrededor del hastío de la urbe:

- TRES
- CUATRO
- CINCO
- NUEVE
- DOCE
- TRECE
- QUINCE
- DIECISIETE
- DIECIOCHO
- VEINTE
- VEINTIDÓS

#### **Fuga a la homogeneización**

Si bien en la urbe se va a criticar la estandarización y por ello esta va a ser un motivo de aburrimiento, existen ciertos elementos de la modernidad que van a escapar a esa estandarización y por ello van a ser buscados y elogiados. Esto va a estar relacionado con la representación ciertos objetos urbanos a partir de características vívidas que más bien recuerdan un estado no modernizado. Por ejemplo, en el opúsculo QUINCE a manera de manifestar elogio a un poste de luz se lo compara con el florecimiento de una planta (2004: 147). En otros opúsculo, esta actitud se acentúa al punto de resaltar más que un carácter vívido un carácter primitivo o salvaje en los objetos de la ciudad. En el opúsculo TRECE se hace un elogio a las losas públicas por su origen “en el seno rugoso de un paisaje de piedras”, por alguna vez haber tenido un “estado salvaje, doménico” y por después haber terminado “en una calle cualquiera”, “urbanizado en último plano” (2004: 143). De manera parecida, en el opúsculo NUEVE, se hace una especie de crítica a los conductores que amaestran sus bocinas para anular el “sistema nervioso” de los automóviles, reclamando una cierta libertad en un elemento urbanizado (2004: 135). Según una dicotomía moderno-primitivo o domesticado-salvaje, parece que más bien se aprecia el lado no-moderno de estos objetos, aunque no se trata de una apreciación de objetos primitivos sino de un aspecto primitivo en elementos modernos.

Ahora bien, decíamos que el “salvajismo” que se aprecia en ciertos elementos de la ciudad es elogiado por contraponerse a la homogeneización que se tiene en la urbe. Así, en el opúsculo QUINCE se retrata a los árboles de la ciudad como tristes y pálidos por ya no gozar de la libertad del “bosque secular... inmenso...” y ahora, por el contrario estar enjaulados, dispuestos en un orden lineal (2004: 147). Así, se critica el ser parte de una línea o molde común. De igual forma, en el opúsculo DOCE, se rechaza el ocaso ciudadano porque, a diferencia del campesino, en él el sol es encerrado en un “ámbito-límite” y “[s]e empobrece” y ”ridiculiza” (2004: 141). De manera parecida, en el opúsculo DIECIOCHO se realiza un elogio al suburbio por ser una mezcla entre lo urbano y lo aún no construido y por ello mantener en él algo de libertad (2004: 153). En el libro hay una fascinación por elementos de la modernidad que contienen o recuerdan un estado que se opone a determinaciones de la sociedad (de una civilización) por no estar “domesticados”, es decir por quedar fuera de un molde de convenciones. Lo que guarda algo de salvaje, lo que no está domesticado ni, finalmente, estandarizado, de esa manera, viene a ser un estado que también se fuga de las lógicas comunes acorde a la búsqueda principal de la obra.

#### Opúsculos alrededor de la fuga a la homogeneización:

- URBE
- UNO
- DOS
- SIETE
- TRECE
- QUINCE
- DIECISÉIS
- DIECIOCHO
- DIECINUEVE



## Lectura guiada: Opúsculo XV

### XV

1 ¡Qué simetría, qué exactitud «reglada» existe en una caja de sardinas!  
2 Al mirarla hace la idea de una cama de hotel donde diez huéspedes súbitos hubiesen  
3 buscando acomodo para pasar la noche...  
4 Así parece que, las simpáticas sardinas, con un sentimiento amplísimo de la solidaridad  
5 humana (el vocablo antecedido es una fuerza de hábito), se hubiesen unido por sí solas para  
6 ganar el océano e invadir la tienda de provisiones como un ejemplo de unión que no deja  
7 nacer ni un hueco de desahogo para el pequeño movimiento...  
8 Su lema: «Pies con cabeza» nos sirve de enseñanza acomodaticia en muchas circunstancias  
9 de la vida...  
10 Un estadista... un político variable... un empleadillo oportunista... un revolucionario de  
11 ocasión... ganan mucho acomodando la cabeza a los pies del inmediato superior...  
12 Y que ellos lo aseveren: indefectiblemente: un chorro de salsa de tomate o aceite, les cae de  
13 inmediato para conservarlos en su colocación, al idem. que las sabrosas y «simétricas»  
14 sardinas...

### Síntesis

El texto parte de la imagen de una caja de sardinas para realizar distintas reflexiones y comparaciones irónicas. Esto resulta en un efecto crítico en contra de personajes relacionados con el poder que buscan tener ventajas mediante un comportamiento de “sujeción” a un inmediato superior.

### Glosario

- **Súbitos (línea 2):** que se producen repentinamente.
- **Vocablo (línea 5):** palabra, unidad léxica.
- **Acomodaticia (línea 8):** acomodadiza, que se acomoda con facilidad.
- **Estadista (línea 10):** persona experta en asuntos del Estado o en política.

- **Indefectiblemente (línea 22):** de manera indefectible, que no puede dejar de suceder.
- **Idem (línea 13):** De igual manera.

## **Lectura línea a línea**

### Línea 1

La primera oración es una exclamación de sorpresa y elogio sobre la distribución simétrica de una caja de sardinas. El pensamiento científico que busca medidas y exactitud y la idea de sujeción a un orden son nociones ridiculizadas al ser aplicadas a un elemento trivial como es una caja de sardinas.

### Líneas 2-3

Seguidamente, se construye una imagen visual mediante la comparación de la caja de sardinas con una cama y a las sardinas con huéspedes inesperados que se acomodan en ella para pasar la noche. Se atribuye a las sardinas cualidades humanas e incluso se sugiere que son hospitalarias, todo debido a su carácter reglado. Así, se unen elementos que juntos resultan ridículos y así la “cualidad” de la caja de sardinas queda exagerada e ironizada.

### Línea 4-7

Como una deducción del anterior párrafo, el siguiente propone que pareciera que en las sardinas existe un sentimiento de solidaridad y unión debido a que ellas mismas se esforzarían por entregarse a su consumo en una tienda. La ironía se agudiza al estar plagada de exageración. Primero, porque en la misma imagen se destaca el esfuerzo y lucha de las sardinas contra el mar. Después, porque se las adjetiva con exageración denominándolas simpáticas y solidarias de manera superlativa. Luego, porque nuevamente se las personifica al atribuirles la voluntad de entregarse en una caja. Y, finalmente, porque se encuentra en el distintivo de una caja apretujada una virtud y hasta un ejemplo de unión. Al respecto, además, el efecto crítico se extiende en contra de una noción de humanidad solidaria, pues esta queda ridiculizada al ser relacionada con unas sardinas.

### Línea 8-11

Posteriormente, se dota a las sardinas de un discurso y se continúa calificándolas como ejemplares. Se dice que tienen un lema, lo que implica la expresión de un ideal o de la identidad de las sardinas que, en este caso, se presenta como una manera de afrontar muchas circunstancias de la vida. Esto tiene que ver con ponerse a los pies del otro. Al ser, una vez más, ilógico que las sardinas tengan conciencia sobre ellas mismas y sobre el transcurrir de la vida, se halla la ironía que esta vez recae en contra de un discurso que plantea el acomodarse en función de otro.

A continuación, se da cuenta de personajes que sacarían ventaja de estar “a los pies” de otro y que tienen como común denominador una relación a un ámbito político o de poder y la actitud condicionada a circunstancias de conveniencia, en lo que se demuestra burla y desdén. Así, en el caso del tercer personaje se evidencia el menosprecio en el uso del diminutivo y en su misma denominación: es el empleadillo oportunista; y en el caso del último, se resalta su dependencia a la circunstancia y se lo ridiculiza al asemejar su denominación con la frase de una promoción comercial, pues es el “revolucionario de ocasión”. Se finaliza el fragmento con puntos suspensivos que ponen en cuestión la afirmación de que ellos “ganan mucho” siguiendo el lema de las sardinas.

#### Línea 12-14

El texto finaliza dando un giro al buen desenlace que parecía que podrían tener las sardinas. El inicio “y que”, con una conjunción que introduce un subjuntivo, sugiere que esta parte continúa la reflexión anterior que indicaba que los personajes ganan mucho siguiendo el discurso acomodaticio. Irónicamente se plantea que su buen fin es que, como a las sardinas, les caiga un chorro de salsa de tomate o aceite para ser conservadas para su consumo. Las sardinas, y ahora es una característica que se hace relevante, son alimentos de conserva, están preparadas de modo que puedan mantenerse comestibles durante mucho tiempo. Sin embargo, esta característica no resulta feliz para aquellos que no esperan conservarse en el mismo lugar sino más bien ascender de posición. De esa manera, el opúsculo finaliza no solo con un tono irónico, como comenzó, sino también con una situación irónica debido al giro en el desenlace de aquellos que siguen el lema de las sardinas.

### **Análisis desde los recursos formales**

#### Humor y metáfora

#### **VOCES TEÓRICAS**

##### **La ironía como extrañeza**

Para Linda Hutcheon (1994), la ironía no solo debe ser considerada como la expresión de un significado contrario, sino como un complejo proceso semántico, donde se relacionan y diferencian significados en un contexto. Así, como también lo apuntan otros autores, para que la ironía sea posible debe ser develada, entendida en un contexto donde su significado literal resulta extraño. Así, esa extrañeza frente a su contexto es lo que permite que el verdadero significado de la expresión irónica sea develado (Barreras, 2001-2022: 245).



En este opúsculo, la ironía es parte central del planteamiento. Desde un inicio, la ironía es identificable porque la expresión literal del texto causa extrañeza. En la línea 1, encontramos un elogio a la virtud de exactitud de un elemento trivial, como lo es una caja de sardinas y así, un planteamiento que resulta ridículo. En el humor, es precisamente la presencia de un elemento ridículo, de una ruptura de la lógica, que es lo que ocasiona la risa. Por eso, la ironía es un mecanismo del humor y también un mecanismo desestabilizador, porque al poner en ridículo un elemento se lo desacraliza. En la línea 1, de esa manera, se devela la ironía en lo extraño, o podemos decir también ridículo, que es elogiar a una caja de sardinas y así también se genera humor y burla en contra de una perspectiva reglada y científica referida en esa línea.

### Hipérbole

La hipérbole, también denominada exageración, es un recurso por el que se aumenta o disminuye de manera excesiva las cantidades, cualidades y/o características de un elemento. Suele utilizarse como recurso expresivo, enfático o humorístico.

En este opúsculo, otra de las maneras de ridiculizar un elemento es mediante la exageración del mismo, mediante la presencia de mecanismos hiperbólicos. En el caso de la línea 1, lo irónico se ve develado no solo por la extrañeza de hallar virtud en unas sardinas, sino por la exageración con la se realiza el elogio. No solo se afirma que la caja de sardinas tiene medidas exactas, sino que esa virtud se presenta en una expresión de sorpresa: entre signos de admiración y con un doble adjetivo exclamativo que insiste en la cantidad de la virtud y en el asombro que causa: “qué simetría”, “qué exactitud”. En el caso de las líneas 4-7, se caracteriza a las sardinas mediante una prosopopeya al representarlas como solidarias, con la capacidad de unirse entre ellas y con voluntad para “ganar el océano e invadir la tienda de provisiones”.<sup>31</sup> Nuevamente, desde esa caracterización ya se produce extrañeza y se devela el tono irónico, pero después este se ve agudizado por la presencia de un mecanismo hiperbólico que recae sobre la virtud de solidaridad con las que se describe la llegada de las sardinas a la tienda. Se halla exageración: en la insistencia en la adjetivación “simpáticas sardinas”, en el superlativo “amplísimo” y en la elección del verbo “invadir” que implica una acción hecha con fuerza y a contra corriente. Así, el deseo determinado y esforzado de las sardinas de entregarse al consumo se presenta como una solidaridad hiperbolizada y, por lo tanto, ironizada. En este caso, el humor provocado resulta también en la burla de

---

<sup>31</sup> Para ver la definición de prosopopeya, consultar el análisis de los recursos destacados del primer opúsculo en esta misma guía.

una solidaridad “humana” que aquí se encuentra irónicamente en un proceso de consumo, como lo es la venta de provisiones.

## VOCES TEÓRICAS

### La greguería

Ramón Gómez de la Serna, escritor exponente de las vanguardias que resuena en los escritos de Hilda Mundy, es conocido por haber inventado un género llamado greguería. Él la definió con la fórmula “humorismo + metáfora = greguería”. Así, las greguerías son la asociación de dos conceptos con un fin humorístico e ingenioso. De ese modo, en *Pirotecnia*, parecería que se recurre múltiples veces a esa fórmula, sobre todo, en la formación de imágenes visuales como la siguiente:

“Un can flaco puede parecerse a una dama esbelta. Un caballero a un losagne de mosaico” (2004: 103).

Otra forma mediante la cual se ridiculiza y así se ironiza en este opúsculo es mediante la unión de dos elementos que causan humor: una greguería. Por ejemplo, en las líneas 2-3, se compara la caja de sardinas con una cama de hotel donde “diez huéspedes súbitos” llegan a pasar la noche. La comparación de una caja de conserva (A) con una cama (B) y de unas sardinas (A) con huéspedes apretujados (B), resulta en un planteamiento ridículo y, además, en una imagen visual. En efecto, la asociación nos lleva a imaginar a los huéspedes apretujados uno al lado del otro como sardinas, lo que tiene un efecto risible. Más adelante, en las líneas 12-14, se crea la imagen de personajes políticos a quienes les cae un chorro de salsa de tomate o aceite para que se conserven en su posición al igual que las “simétricas” sardinas. Los personajes políticos (A) son asociados a las sardinas que se conservan en su posición (B). En este caso, además de presentarse una imagen visual y de que esta genere humor, se provoca una burla y crítica contra los personajes políticos y su pretensión por “ascender” en su posición.

De esa manera, la ironía es una constante en las expresiones de este opúsculo y es develada por la extrañeza que causa su interpretación literal y la constante ridiculización de elementos. La ridiculización es configurada por mecanismos hiperbólicos y metafóricos que se presentan, de ese modo, subordinados al humor y como mecanismos de ironía.

## SOCIEDAD Y CONVENCIONALISMOS

En el afán de arremeter en contra de la lógica común, *Pirotecnia* critica a la sociedad y ciertos convencionalismos de la que esta es parte. Así, en este eje temático exploraremos las actitudes de la sociedad que se abordan, dentro de las cuales se encuentra una pretensión de ponderar un razonamiento científico y reglado, como leímos en el opúsculo anterior y como se presenta en el resto de textos de la obra.

### Círculos de poder

En cuanto a la sociedad, en primer lugar, abordemos la crítica a una organización elitista y de estratos de poder. En el opúsculo VII, por ejemplo, una mujer “envuelta en un airecillo de aristocracia y garbo” ejerce un cierto poder sobre otros debido al uso de un monóculo con el que genera una cierta legitimación al mirar a los demás (2004: 59). Se critica y se ataca, en el opúsculo, el poder que ejercería la aristocracia sobre aquello a quien juzga.<sup>32</sup> En el opúsculo VI, por otra parte, se nos presenta una escena en la que se plantea con ironía que después de la muerte, debido a sus grandes voluntades, unos jugadores de golf continuarían jugando como esqueletos aunque acostara de cráneos infantiles usados como pelotas para los “clubs” (2004: 57). De manera sutil, el texto realiza una crítica a una sociedad de clubs, de élites, que en nombre del entretenimiento se posiciona sobre otros excluyéndolos de su esquema de ocio y placer.

Junto con eso, también es válido incluir la crítica que la obra hace al círculo y al discurso político, en tanto son élites de poder que controlan al resto de la sociedad. Al respecto, por un lado, se apunta en contra de un discurso falso que abusara del lenguaje incidiendo en la palabrería, como está plasmado en el opúsculo XI o en el que leímos, el XV, donde irónicamente se compara a unas sardinas acomodadas con la actitud de los políticos que serían convenencieros y se acomodarían uno a los pies del otro (2004: 68, 75). En la segunda parte del libro, también se presenta este tema, pero dentro del contexto de la ciudad y con más implicancia política. En los opúsculos OCHO y DIEZ, se plantea así una suerte de jerarquía entre los medios de transporte. Se los personifica y se les otorga una categoría social: los colectivos son una suerte de esclavos mientras que los aerodinámicos gozarían una libertad de decisión; los omnibuses son socialistas mientras que los aerolíneos son burgueses (2004: 133, 137). Así, en estos textos, se presentan estratos sociales y, además un conflicto de abuso y/o privilegio entre unos y otros. De ese

---

<sup>32</sup> En este caso, también hay una crítica a las mujeres de clase media. Véase el tema sobre la mujer el subtítulo anterior.

modo, en los escenarios contruidos en el libro es recurrente que se plasme una sociedad en la que existe un círculo de poder, aristócrata, elitista, político y posicionado sobre otros que resultan sujetos a él.

#### Opúsculos alrededor de círculos de poder:

- VI
- VII
- XI
- XV
- XVIII
- SIETE
- OCHO
- DIEZ
- VEINTIUNO

#### **La burguesía**

Ahora bien, otros aspectos criticados en la obra son los comportamientos de la sociedad como, veamos primero, la tenencia y consumo de bienes como un principio social. También relacionado con la preponderancia de un círculo, esto tiene que ver con la burguesía. Esta clase social es criticada en el libro como aquel estrato social que está formado por las personas que velan por sus bienes y acomodo y, debido a ello, juegan un papel sobre otros. La sociedad presentada en *Pirotecnia* se presenta como fundada en el consumismo y basada en esa perspectiva. Un aspecto que es mirado con esa óptica es, por ejemplo, el matrimonio y, con ello, las mujeres que son cosificadas al ser consideradas un bien de adquisición. Así, en el opúsculo IX se compara el noviazgo con una revisión de cuentas, en el XXI los escotes como un objeto a ser consumido por clientes y en el SEIS el matrimonio, en especial la esposa, como un elemento a exhibir.<sup>33</sup> En el opúsculo XVIII, sin embargo, el consumismo no solo es una perspectiva con la que se ve a la mujer, pues se presenta al dinero de la lotería como lo más esperado por todos, “[I]os ricos para ser más ricos, los pobres para ascender a ricos” (2004: 79).

#### Opúsculos alrededor de la burguesía:

- VI

---

<sup>33</sup> A su vez, esto tiene que ver con la crítica al rol que tiene la mujer, al patriarcado que determina su lugar social y finalmente a la consideración del cuerpo de la mujer como un objeto. Estas posiciones ante la mujer, de ese modo, son burguesas, parte de una óptica social. Consúltese la sección de la mujer en este mismo capítulo donde se desarrollan estos subtemas.

- VII
- IX
- XV
- XVIII
- XXI
- SEIS
- SIETE
- OCHO
- DIEZ
- VEINTIUNO
- VEINTIDÓS

### **Convencionalismos sociales**

Por último, también como comportamiento de la sociedad, la obra critica el cómo la sociedad se rige por ciertos convencionalismos. Si bien esto está presente junto con otros temas, especialmente el de la mujer y las convenciones al respecto, también es posible distinguir la crítica a la sociedad de manera general. En el opúsculo XIX, por ejemplo, se hace un elogio irónico al precinto como un elemento que conserva las convenciones y se plantea así una sociedad precintada en la que hay que sellar la vida que guarda “desacatos mayúsculos” (2004: 83). En otro opúsculo, el CUATRO, se configura de manera absurda la rutina de una ciudad que de seis a seis y media se dedica a sacarse el sombrero y decirse “buenas tardes” (2004: 125). Se ironizan así las rutinas y convenciones de una sociedad mostradas de forma exagerada y ridícula. Otro caso, de manera un poco indirecta, es el opúsculo CATORCE que presenta la escena de una broma celestial, en la que Dios inserta una mañana invernal en pleno otoño y la reacción de admiración de la gente; lo que criticaría es una ingenuidad en la creencia de una sociedad que tiene como convención la atribución de sucesos insólitos a la divinidad (2004: 145). De esta manera y de las anteriores, *Pirotecnia* aborda el tema de la sociedad con una postura crítica, considerándola elitista, politiquera, consumista y convencionalista.

### Opúsculos alrededor de convencionalismos sociales:

- VII
- IX
- XIX
- CUATRO

- CATORCE
- VEINTIDÓS

### **La pretensión científica**

Dentro de los convencionalismos de la sociedad, *Pirotecnia* critica y burla una pretensión científica de medir y conocer todo así como la ponderación a aquello que es exacto y obedece a una regla. El pensamiento científico, por el cual se proclamaban como valores la medición y la comprobación, tuvo un gran auge en el siglo XIX y para la época de Mundy, principios del siglo XX, aún mantuvo una gran recepción. Así, el motivo de crítica probablemente era una actitud de moda extendida más allá de los estudiosos como una perspectiva social de moda. En el opúsculo XI se habla, por ejemplo, de un futuro inevitable “cuando la ciencia haya tomado el pulso al mundo” y, de manera irónica, se plantea que esta incluso habrá encontrado el peso a las palabras (2004: 67). De manera parecida, el opúsculo XV presenta una caja de sardinas de la que se elogia su carácter medido y reglado (2004: 75). Burlando así la medición al presentarla en un elemento tan cotidiano y hasta nimio. Otro ejemplo, es la crítica a la historia, en el opúsculo VEINTICUATRO, por su imposibilidad de captar la realidad y aun así pretender ser exacta (2004: 165). Por último, en otros textos del libro, también se usa un lenguaje de estilo científico que, al estar en modo de burla para hablar, por ejemplo, de las ansiedades gastronómicas de una persona, construyen un lenguaje lúdico a costa de la imitación a esas pretensiones científicas. Ahora, con lo científico es posible pensar en las reglas no solo científicas, sino en preceptos y convenciones sociales impuestos como normas. De ese modo, atrás de esta crítica, está la posición en contra de aquello que se impone o se sujeta a las normas y que pretende una normalidad, un deseo de estandarizar el pensamiento.<sup>34</sup>

#### Opúsculos alrededor de la pretensión científica:

- II
- VIII
- IX
- XI
- XV
- XVII:
- XXVIII
- VEINTICUATRO

---

<sup>34</sup> Así, este tema está relacionado con la poética del libro. Consúltense el tema “Poética” al principio de esta misma sección.



## Lectura guiada: Opúsculo XX

### XX

- 1 En muchas noches de desvelo –insomne y cavilosa– imaginé al hombre pesimista.
- 2 Lo tenía por múltiple juego de ideación, “empernado” a los bolillos del catre, destacándose  
3 como una sombra de distinta especie a la sombra general de la estancia...
- 4 Devanaba: “El hombre pesimista, precisamente tendrá que lucir un traje oscuro y estrecho”  
5 (lógico: un traje claro y amplio refluye en una sonrisa satisfecha).
- 6 Por asociación de ideas proseguí: “Deberá ser alto, íngrimo, escuálido, desrabado” (a esta  
7 consideración, una picardía despierta fugaba de mi mente hacia la visión).
- 8 Luego por contigüidad: “Poseerá un gesto agrio de descontento como un frasco íntegro de  
9 mostaza”.
- 10 .....
- 11 Fue grande mi admiración y ruidoso el sacudimiento de las bases de mi firmeza imaginativa  
12 cuando traté con el hombre pesimista.
- 13 Era bajo, rechoncho, con amplitud y claridad en el traje y dulzura cremada en la boca...

### Síntesis

En este texto, la voz poética es en una mujer que relata la actividad imaginativa que tuvo respecto a un hombre pesimista. Ella lo prefiguraba como alguien de imagen sombría, cuerpo delgado y sin lugar a una sonrisa. Sin embargo, cuando lo conoció dio con el contrario, con un hombre de aspecto vívido.

### Glosario

- **Insomne (línea 1):** cualidad de quien padece falta de sueño.
- **Cavilosa (línea 1):** quien tiende a reflexionar de manera minuciosa y excesiva sobre algo.
- **Empernado (línea 2):** asegurado o clavado mediante pernos.



- **Devanaba (línea 4):** enrollar un hilo en un eje formando un ovillo. En sentido figurado, puede referirse a la acción de pensar.
- **Íngrimo (línea 6):** que se encuentra sin compañía.
- **Escuálido (línea 6):** que es muy flaco o delgado.
- **Desrabado (línea 6):** adjetivo anticuado que alude a la falta de rabo o cola, especialmente usado para referirse a los animales como los corderos u ovejas.
- **Contigüidad (línea 8):** circunstancia de estar al lado de otra cosa.

## **Lectura línea a línea**

### Línea 1

El opúsculo inicia con una voz femenina en primera persona que cuenta que, de manera frecuente, no durmió pensando en cómo sería un hombre pesimista. En medio de guiones, se insiste sobre el estado de desvelo y de preocupación en el que se encontraba en esos momentos, develando así una ligera exageración y, por lo tanto, un tono burlesco que recae sobre la actitud ilusoria de la mujer. Sin embargo, de esta primera parte no solo llama la atención esta ironía sino el pesimismo como una noción buscada por la imaginación.

### Líneas 2-3

Posteriormente, la voz presenta la actividad imaginativa como algo lúdico en lo que había incurrido tantas veces al pensar en el hombre pesimista que lo ideaba como alguien fuera de lo común y tantas veces que incluso la figuración del hombre está ensamblada a la cama de la mujer. Imagen que resulta risible por referirse al hombre como si fuera un tornillo unido al catre y también por referirse a una pequeña parte de la cama, expresada con un término que implica simpleza. Este párrafo termina en puntos suspensivos dando a entender que sobre esa distinción hay más por decir.

### Líneas 4-7

La voz continúa relatando su secuencia de pensamiento y afirma que consideraba una relación entre la ideología y el aspecto del hombre. Se plantea que al pesimismo le corresponde una vestimenta apagada y un cuerpo delgado e incluso solitario. Esta conclusión resulta absurda, por lo que se halla una ridiculización de la consideración del pesimismo como una visión sombría y descontenta. En este fragmento, además, encontramos un tono humorístico en el remarque del razonamiento de la mujer y en

la picardía que se comenta en el paréntesis final, así, desde esta actitud hay una desvinculación del pesimismo planteado hasta esta parte.

#### Líneas 8-9

Seguidamente, la mujer cuenta que esas ideas la llevaban a deducir los gestos del hombre. Con humor, describe la prefiguración del gesto comparándolo con un elemento cotidiano como lo es un frasco de mostaza. En esto, se destaca y amplía la cualidad agria al especificar que se trata de un frasco entero del condimento.

#### Líneas 10-12

A continuación, el texto hace una separación en la página valiéndose de puntos que la atraviesan de izquierda a derecha. Por lo que sigue, entendemos que se trata de un cambio de tema: antes se describe a la figura imaginada y ahora se pasa a referirse al verdadero hombre pesimista. Así, los puntos hacen más evidente el cambio y su brusquedad del paso de una ideación a la realidad. Se presenta con exageración que el descubrimiento del hombre pesimista resulta en un estado de asombro grande que, incluso, conmociona la imaginación de la mujer que, en ella, antes habría sido firme y profunda.

#### Línea 13

Por último, la mujer revela el aspecto del hombre. Al contrario de lo que había imaginado, se trata de un hombre con cuerpo robusto, con vestimenta clara y un gesto más bien dulce. Sobre esto último, se caracteriza su boca con dulzura e incluso suavidad, por lo que se sugiere un gesto de amabilidad e incluso sonriente. El texto finaliza en puntos suspensivos, implicando que hay más por decir sobre el hombre pesimista o que esta revelación deja en suspenso a la mujer.

## Recursos destacados

### Ironía situacional y graficimos

#### VOCES TEÓRICAS

##### Ironía situacional

Como lo definimos en los anteriores apartados, la ironía implica una contrariedad. En el caso de la ironía situacional, nos referimos a una situación que resulta opuesta o lejana a las expectativas que se tienen de ella. En otras palabras, es una incongruencia “que surge de la tensión entre lo que se espera o se pretende y lo que realmente sucede.” (Li, 2008: 5).

En este opúsculo, la ironía se presenta en contra de una representación de pesimismo asociado a lo sombrío y poco vívido, no solo desde el lenguaje sino desde la situación que se desenvuelve. Ocurre una ironía situacional que, como en otros opúsculos del libro, otorga un giro cómico al texto. En las líneas 1 a la 9, la voz de una mujer relata la ideación que tenía sobre el hombre pesimista. Ella relata la secuencia de pensamientos que tenía en un pasado verbal, pero al referirse a sus pensamientos los cita en futuro (“tendrá”, “poseerá”). La imagen ideada del hombre pesimista es, así, una proyección y expectativa futura; y es precisamente esa expectativa la que resulta incongruente a la realidad del hombre pesimista que se revela en la última parte del texto (líneas 10-13). Así, la expectativa de la mujer y su “firmeza imaginativa” es contrariada e ironizada.

Ahora, esta ironía situacional, no solo se construye desde el relato expuesto por la mujer, sino desde el énfasis que los signos gráficos otorgan al giro irónico del opúsculo. El texto presenta una partición debido al empleo de los puntos que atraviesan la página y la dividen (línea 10) y con su presencia se produce una división estructural que resalta a simple vista. La parte anterior a ellos trata el tema de la ideación del hombre pesimista y la siguiente el descubrimiento del verdadero hombre pesimista. La visualización de esta separación refuerza la conmoción de la mujer al caer en cuenta de la realidad y asimismo el contraste entre la representación y la realidad del hombre pesimista. Así, con la división estructural del texto, presentes desde el contenido relatado y desde los signos gráficos, se produce una situación irónica que posiciona una visión del pesimismo y sobre otra que lo representa desde una perspectiva superficial.

## VISIÓN DE LA EXISTENCIA HUMANA

El último eje temático que exploraremos tiene que ver con la consideración de la existencia humana y/o la visión del mundo presente en los textos de *Pirotecnia*. En el opúsculo XX, leímos sobre una visión pesimista que convive con la risa e incluso lo corpóreo. Como en el caso de la urbe, en este tema también se halla una ambivalencia. Por un lado, con la crítica y rechazo a los estándares, la obra es pesimista; por otro, con su humor y manera de considerar las experiencias, más bien exalta la vida. Así, a continuación desarrollamos cómo en la obra se entrelazan ambos tipos de consideraciones sobre la existencia humana y, además, cómo esas consideraciones conforman una actitud burlona ante corrientes artísticas que buscan el arte como algo más ascético que vitalista.

### **Pesimismo**

En primer lugar, es necesario abordar cómo el pesimismo está presente en el libro. Por un lado, está presente en la actitud crítica que predomina en la obra. Esta actitud actúa como una develación y destrucción de aquellas verdades que la sociedad escondería. En el opúsculo XVI, prueba de ello, se critica una sociedad que está cerrada “con el sello del optimismo” para evitar grandes desastrosos (2004: 77). Así, la mirada de la obra se propone contraria a un optimismo que no permite una mirada de frente a las verdades de la sociedad y que, en cambio, las oculta. Ahora bien, por otro lado, el pesimismo también está presente en una actitud de fastidio contra el mundo que, en algunos lugares, incluso, está traducido en un hastío al respecto. En el opúsculo XXVII, esta consideración se presenta hacia el ser humano en general, hacia la vida propia e incluso hacia el porvenir de la humanidad: “aborrecerse a sí mismo reconociendo iguales taras por ser ejemplar de la misma especie... Columbrar negro el pasado, ídem. el porvenir” (2004: 103). De manera parecida, cuando se considera la modernidad, la celebración por ella está interrumpida por cierto aburrimiento y hastío debido a la estandarización que implica e, incluso, como se plantea en el opúsculo SIETE, al futuro “maquinizado” que lleva hacia un “derrumbe de la humanidad” (2004: 131).<sup>35</sup> De esa manera, el pesimismo está presente en la obra en tanto tiene fija

---

<sup>35</sup> Este punto dialoga con el aburrimiento respecto a la urbanización planteada en el subtítulo “Hastío de la urbe”, presente en este mismo capítulo.

la mirada en los males sociales, para señalarlos y criticarlos; y también en un hastío de ellos, de la vida humana y de lo que proyecta como porvenir.

#### Opúsculos alrededor del pesimismo:

- VI
- X
- XVI
- XIX
- XX
- Vértebra del Capítulo anterior
- XXVIII
- XXX
- XXXII

#### **Vitalismo**

En la obra, si bien existe una consideración de la vida a partir de una perspectiva pesimista que la critica, no se niega la vida misma, no se trata de una visión de lamento, sino más bien de júbilo. Desde la misma presencia del humor y la risa que se encuentran en toda la obra, es tangible una actitud vitalista incluso cuando hay crítica y pesimismo. Además del humor, es necesario destacar cómo esa vitalidad se configuran en una búsqueda y exaltación de las sensaciones. En varios opúsculos, pues, se indaga sobre qué cosas pueden llevar a sentir mejor o a tener una vida de sensaciones. Esto, a su vez, tiene que ver con la crítica y así negación de la abstinencia y, en cambio, la afirmación del apetito, el sentir del cuerpo y la corporalidad en general. La afirmación de la corporalidad y sus sensaciones o placeres también se manifiesta en la obra con la presencia de ciertos tipos de cuerpos que son robustos, voluminosos y, que en general, están relacionados con una actitud de apetito, rubicundez y, en ese sentido, de vitalidad. Estos cuerpos muchas veces aparecen en las parodias en las que falsamente se elogian los cuerpos flacos y, de ese modo, son falsamente criticados. Un ejemplo sobre este vitalismo está en el opúsculo que leímos, el XX, donde se cuestiona una representación del hombre pesimista. Se trata de un hombre ideado por la voz poética que lo imagina en primera instancia como un hombre escuálido y de aspecto apagado. Sin embargo, al final del texto se descubre que, en realidad, el hombre pesimista resulta ser “rechoncho, con amplitud y claridad en el traje y dulzura cremada en la boca” (2004: 85). El retrato de ese hombre así no solo sintetiza el vitalismo sino la completa noción que el libro propone sobre la existencia humana: una visión que critica, que es pesimista, pero que no se lamenta, sino que más bien goza de una actitud robusta, apetente y hasta burlona ante la vida.

### Opúsculos alrededor del vitalismo:

- II
- XX
- XXVI
- XXX
- XXXII
- VEINTICUATRO
- CEINTICINCO

### **Parodia al modernismo**

En este mismo apartado, es necesario incluir la posición que la obra tiene hacia corrientes artísticas como el modernismo,<sup>36</sup> pues en ello es aún más evidente el vitalismo de la obra. Antes de abordar este tema, sin embargo, es inevitable apuntar que, en las frecuentes reflexiones que se hacen en el libro sobre la poética y el arte, se manifiesta un deseo por dejar de lado modos de arte y escritura anteriores. Se propone, así por ejemplo, ir en contra de un sentimentalismo y también de ideales románticos de belleza y arte.<sup>37</sup> De manera adicional a estas manifestaciones, el libro realiza parodias y así burlas de una escritura solemne que se basa en el elogio, prueba de ello es que los elogios abundan en los textos, pero, como se dice, a manera de exageración y burla. Así, recordemos, se presentan elogios a actitudes patriarcales, a un precinto e incluso a una lata de sardinas. Estas no serían otra cosa que una burla a un modo de escritura sentimental.

Ahora, en la obra es visible la parodia concretamente a la corriente artística del modernismo, que a su vez bebe mucho del romanticismo, no solo en la escritura sino en el trato de temas. Desde estas corrientes artísticas, la belleza es un valor buscado en el arte y, a menudo, es una búsqueda manifestada en una corporalidad que, entre otros aspectos, se caracterizan por una presencia etérea e incorpórea. Así, la obra parodia este tipo de concepción con la imitación burlona de textos en los que se elogian irónicamente esas nociones de arte y de belleza. En el opúsculo II, por ejemplo, se desarrolla paródicamente la idea de que la capacidad de sentir es relativa al peso de las personas: mientras uno sea más delgado podría sentir mejor la belleza (2004: 49). El texto presenta la idea de que los cuerpos delgados e incluso enfermos son sinónimo de mayor sensibilidad lírica o artística. La delgadez exagerada

---

<sup>36</sup> Esta posición ante el modernismo es adoptada probablemente del ultraísmo. Véase el subtítulo sobre el ultraísmo en el primer capítulo de este mismo documento.

<sup>37</sup> Uno de los ideales en contra del cual más se reacciona en la obra es el de la mujer. Consúltese, al principio de este capítulo, el apartado sobre la belleza de la mujer en el que se desarrolla cómo esta era considerada en el modernismo un sinónimo de belleza y arte y cómo en la obra se va en contra de esa postura.

y hasta enfermiza de los cuerpos son ideales explorados por el modernismo e ironizados en varios opúsculo de la obra. Otro ejemplo es el opúsculo VIII que está dedicado a un hombre robusto con “grandes ansiedades gastronómicas” que siente apetito por la luna, el sol, las estrellas e incluso por una mujer, transformando aquello que quizá en el modernismo era un motivo de lirismo, a un motivo de apetito (2004: 61). La afirmación de corporalidades voluminosas y de una actitud apetitosa tiene que ver así con la exaltación por el sentir que está relacionada con una nueva forma de ver el lirismo, la belleza y el arte, y, en general, la vida.

Por otro lado, la incorporeidad también está presente como una ironía a la abstinencia de sensaciones. Esta actitud también está presente en las nociones modernistas como una idealización estética del ascetismo, es decir, de una vida sin placeres. En el libro, en varios opúsculos irónicamente se afirma la erradicación de sensaciones como una forma de sentirlos de manera más plena. Así, en el opúsculo XXXII, se dice que un pan se puede disfrutar mejor seguido de un ayuno al igual que un beso después de una “agonía-abstinencia será la visión del paraíso” (2004: 111). Esta abstinencia es especialmente explorada en el sentir hambre, como se dice en el opúsculo XXX, este es “una sensación subliminal, apostólica, humana” (2004: 107). De ese modo, en la obra se ironizan ideales que tengan que ver con lo incorpóreo y lo ascético y, por contraste, se busca una exaltación de sensaciones, del cuerpo y, en ese sentido, de la vida.

#### Opúsculos alrededor de la parodia al modernismo:

- II
- IV
- VIII
- XXII
- Vértebra del Capítulo anterior
- XXVI
- XXVII
- XXX
- XXXII
- XXXIII
- UNO
- VEINTE
- VEINTITRÉS





## SÍNTESIS DE OPÚSCULOS

## **[Prólogo]**

Este texto sin título hace de prólogo a la obra y así la presenta intentando describirla y definirla. En ese intento brinda al lector características y advertencias sobre ella. Afirma que será una obra que atenta contra toda lógica, que por ello no es posible encontrarle algún antecedente y que está constituida de textos breves, denominados opúsculos, que son como pirotecnia: fugaces, celebratorios y al mismo tiempo inflamables.

Temas presentes en el opúsculo: El rechazo a la lógica; vitalismo; la pretensión científica.

### **I.**

Este opúsculo es un elogio a las realidades poco comunes y extraordinarias. En él se rechaza la lógica común y más bien se expresa deleite en la creación de realidades únicas mediante las metáforas y la escritura.

Temas presentes en el opúsculo: El rechazo a la lógica; escritura.

### **II.**

Con exageración y burla, en este opúsculo se expone la teoría de que el peso y el volumen del cuerpo afectan la capacidad de sentir de una persona. Así, se propone que un cuerpo robusto tiene menos capacidad de sentir que un cuerpo delgado e incluso enfermo.

Temas presentes en el opúsculo: Vitalismo; parodia al modernismo; belleza y arte en la mujer.

### **III.**

En este opúsculo se afirma de manera irónica que la creación del mundo equivale a un partido de fútbol de seis días donde el árbitro es el creador y la cancha todo el universo que va adquiriendo orden. Con la ironía visible en la exageración del elogio a la creación y al mito bíblico, se critica el hecho de que el mundo sea creado por un deporte sobre todo asociado a los hombres y también el que la creación haya sucedido de esa manera.

Temas presentes en el opúsculo: El patriarcado; círculos de poder.

#### **IV.**

Este opúsculo retrata un ambiente romántico en el que un joven manda un beso a una muchacha y, repentina e irónicamente, ese encuentro termina en un matrimonio cansado y enfrascado en una rutina. Así, el texto se burla de un amor “poético” y critica un romance idealizado.

Temas presentes en el opúsculo: El rol de la mujer; la burguesía; parodia al modernismo.

#### **V.**

Este texto está dedicado a las cartas por tener la capacidad de contener en sus textos pensamientos y sentimientos múltiples, un sin fin de posibilidades. Se expresa el goce de abrirlas y descubrir lo que en ellas se contiene.

Temas presentes en el opúsculo: Escritura; convencionalismos sociales.

#### **VI.**

En este texto se presenta la idea de que los jugadores de golf que tienen una gran pasión por su práctica, persisten jugando aún después de la muerte. Así, su gran voluntad les permitiría a sus esqueletos continuar sus campeonatos aunque utilizando cráneos infantiles para llevar a cabo el juego. Con ironía, el texto rescata más que lo macabro, lo deportivo de la escena, realizando, en realidad, una crítica sobre estas prácticas.

Temas presentes en el opúsculo: Círculos de poder, la burguesía; pesimismo.

#### **VII.**

Este opúsculo presenta una escena en la que una mujer caracterizada por el uso de un monóculo aparece en la calle y al mirar a las personas que enfoca, les da la sensación de estar desnudadas y puestas a prueba. Con ironía, el texto culmina con la imagen de la mujer cuando el monóculo caía: ella se veía indefensa y ridícula.

Temas presentes en el opúsculo: La mujer de clase media; círculos de poder; la burguesía.

#### **VIII.**

En este texto se hace la descripción de un hombre con la capacidad y el deseo de comer en exceso. Con exageración y humor, el texto narra que mira a la luna y a las estrellas como comestibles e incluso a una mujer, no con romanticismo, sino con hambre.

Temas presentes en el opúsculo: Parodia al modernismo; el cuerpo de la mujer; la pretensión científica.

## **IX.**

El texto describe de manera irónica cómo un novio examina a su prometida con una actitud despótica como si realizara una revisión de cuentas. El humor y crítica se encuentran en la expresión exagerada de admiración por este sujeto y su lugar ante su prometida. Esta ironía cuestiona y pone reparo hacia la actitud del hombre ante la mujer.

Temas presentes en el opúsculo: El rol de la mujer; el patriarcado; la burguesía.

## **X.**

Este texto es un falso homenaje a una pareja de enamorados. Con elogios exagerados que evidencian la ironía y más bien develan la crítica, se hace referencia al encanto del enamoramiento que llena de arrogancia sin importar sean a feos o pobres. En un momento, además, Adán y Eva, toman el papel de la pareja y se critica, en realidad, a la ideología mítica de que así sea el enamoramiento.

Temas presentes en el opúsculo: El rol de la mujer; convencionalismos sociales; pesimismo.

## **XI.**

Este opúsculo expone la idea de que las palabras tienen un peso y que, por eso, se debería reglar su uso. Se hace crítica de un pensamiento científico y reglado, y también de un uso del lenguaje que no tiene medida en ámbitos como la política. Se elogia, por el contrario, la ligereza de frases cortas.

Temas presentes en el opúsculo: Escritura; la pretensión científica, círculos de poder.

## **XII.**

Esta composición critica al rol que la mujer tiene en contraposición al del hombre. Con ironía se propone que si la mujer fuera estratégica, plantearía sus problemas, como la petición de una prenda de vestir, cuando su esposo esté inmerso en asuntos como los políticos, para que así no considere las cuestiones de

su esposa tan importantes. Así, se critica el hecho de que hombre y mujer estén destinados a universos diferentes y estereotipados; y que, además, la mujer sea la responsable para que el matrimonio sea o no exitoso.

Temas presentes en el opúsculo: El rol de la mujer; el patriarcado; la mujer de clase media; convencionalismos sociales.

### **XIII.**

Este texto retrata a Pirula, personaje que se ve conflictuado al terminar su etapa de niñez. Se realiza una crítica al rol que se le ha determinado como una predestinación, pues Pirula solo vislumbra para el futuro un novio y una maternidad prematura. Sin embargo, para ella, su preocupación no es sobre ese rol, sino sobre el intercambio de anillos de Adán y Eva.

Temas presentes en el opúsculo: El rol de la mujer; convencionalismos sociales.

### **XIV.**

Este opúsculo es un elogio al graficismo: al uso de comillas, de puntos suspensivos y otros. La voz poética se deleita en cada elemento y explica su capacidad de abrir posibilidades y sugerencias en el lenguaje.

Temas presentes en el opúsculo: Escritura.

### **XV.**

El texto parte de la imagen de una caja de sardinas para realizar distintas reflexiones y comparaciones irónicas. Esto resulta en un efecto crítico en contra de personajes relacionados con el poder que buscan tener ventajas mediante un comportamiento de “sujeción” a un inmediato superior.

Temas presentes en el opúsculo: Círculos de poder, convencionalismos sociales; la pretensión científica.

### **XVI.**

Este opúsculo relata la repentina transformación que sufrió Juanín, un hombre que solía caracterizarse por vivir con una sonrisa y que un día en un restaurante barato donde acostumbra comer, comió un trozo de “SENTIDO TRÁGICO DE LA VIDA”.

Temas presentes en el opúsculo: Convencionalismos sociales; pesimismo.

## **XVII.**

Este texto explora la equiparación de una mujer calculadora con un frasco de farmacia que se reza la instrucción: “AGÍTESE ANTES DE USAR”. Ironizando sobre los que consideran a la mujer bajo el estereotipo de ser calculadora y como un objeto a ser tomado, lleva la exploración a exageración y presenta la terrible escena de una mujer agitada físicamente.

Temas presentes en el opúsculo: El cuerpo de la mujer; la mujer de clase media; convencionalismos sociales; escritura.

## **XVIII.**

Por un lado, el texto describe y demuestra admiración por las multitudes que esperan con desesperación la llegada de la lotería, sin importar sean ricos o pobres. Por otro, la voz poética aprovecha para hacer una crítica al matrimonio afirmado que este sería una lotería que con certeza daría el “premio” de un embarazo.

Temas presentes en el opúsculo: El rol de la mujer; círculos sociales, la burguesía, convencionalismos sociales.

## **XIX.**

Este opúsculo habla sobre las características y utilidades de un precinto, broche hermético que, como se presenta, no solo serviría para evitar la apertura de objetos sino de temas y situaciones. Sin embargo, aunque herméticos, estarían a la espera de su apertura para impedir “un desacato mayúsculo”.

Temas presentes en el opúsculo: Convencionalismos sociales; el rechazo a la lógica; pesimismo.

## **XX.**

En este texto, la voz poética es en una mujer que relata la actividad imaginativa que tuvo respecto a un hombre pesimista. Ella lo prefiguraba como alguien de imagen sombría, cuerpo delgado y sin lugar a una sonrisa. Sin embargo, cuando lo conoció dio con el contrario, con un hombre de aspecto vívido.

Temas presentes en el opúsculo: Pesimismo; vitalismo; el rol de la mujer.

## **XXI.**

Este opúsculo hace una crítica sobre la cosificación y mistificación de la mujer a partir de la imagen de un escote. Mediante metáforas y con ironía, se propone que tiene que ver con un misterio, que está relacionado con un espectáculo moderno y que es considerada como un objeto de consumo.

Temas presentes en el opúsculo: La belleza y arte en la mujer; el cuerpo de la mujer; la burguesía.

## **XXII.**

Este texto critica la visión ideal de la mujer y del arte mediante la presentación y ridiculización de la composición de un poeta con esa visión. En ella, el artista presenta a una “vulgar dactilógrafa” como una mujer idealizada que, en un paisaje también idealizado, camina e inspira al arte.

Temas presentes en el opúsculo: La belleza y arte en la mujer; el cuerpo de la mujer; la mujer de clase media; parodia al modernismo.

## **XXIII.**

Este texto está dedicado a los dados. Se destaca de ellos que por el azar que implican tienen que ver con el misterio y se elogia las posibilidades que traen. Además, se relaciona el lanzamiento de un cubilete a la labor de un periodista, así la escritura con la posibilidad y el azar. Por último, hay que anotar que al final del texto se advierte que este acápite tiene una vértebra en la página siguiente, como si el texto fueran vértebras móviles.

Temas presentes en el opúsculo: Escritura, el rechazo a la lógica.

### **Vértebra del Capítulo anterior**

Desde el título, este texto es parte del anterior y en él se relaciona el azar de un tiro de dados, que por cierto se dice que siempre acompañará al hombre, con la llegada de una era en la que la máquina predominará opacando a la materia viva, pero aun en ello permitirá una celebración.

Temas presentes en el opúsculo: El movimiento; poética maquinista; hastío de la urbe; pesimismo; parodia al modernismo; el patriarcado; el rol de la mujer.

#### **XXIV.**

Este opúsculo expone las consideraciones sobre la mujer anteriores y contemporáneas a la época, tratando con ironía estas últimas. El texto afirma que ya no es posible pensar que una mujer tenga que ver con el amor, la seducción o un arte romántico. Se afirma que la mujer de la actualidad más bien está visualizada en oficios relacionados a las nuevas invenciones. Sin embargo, con todo, esta mujer sería calculadora y aun con inquietudes estereotipadas relacionadas a la moda.

Temas presentes en el opúsculo: La mujer de clase media; la pretensión científica.

#### **XXV.**

Este texto aborda la intranquilidad y peligro que causan las uñas pintadas de rojo de una mujer “felinamente bella”. El texto, sin embargo, exagera ese peligro llegando a relacionarlo con lo sádico y lo grotesco, develando así la ironía detrás que en realidad critica esta visión misteriosa de la mujer.

Temas presentes en el opúsculo: La belleza y arte en la mujer; el cuerpo de la mujer; la burguesía.

#### **XXVI.**

Este opúsculo propone que solo un “anarquista de pasta destructora” vive una vida con la facultad de sentir, pues esta, relacionada a la novedad y a lo no esperado, se presenta plena al estar basada en la agitación de todo lo que lo rodea y, así, en la incertidumbre.

Temas presentes en el opúsculo: Vitalismo, el rechazo a la lógica; pesimismo.

#### **XXVII.**

Este texto califica al aburrimiento como una desgracia sin medida y afirma que tiene que ver con abominar el romanticismo, el materialismo, a la gente, a sí mismo, al pasado y al por venir.

Temas presentes en el opúsculo: Pesimismo; convencionalismos sociales.

#### **XXVIII.**

En este texto se explora lo que es tener una fiebre por hallar semejanza entre los elementos más lejanos y cómo ello llevaría a la comparación de un organismo humano con una máquina. Hacia el final del texto



se lleva ese hecho a una exageración planteando que, cuando la ciencia avance más, un mecánico clasificará un organismo vivo.

Temas presentes en el opúsculo: El rechazo a la lógica; escritura; poética maquinista, la pretensión científica; pesimismo.

### **XXIX.**

En este opúsculo, la voz poética hace referencia a la imposibilidad de que un autor escriba ideas originales. Se afirma que todos emplean frases, palabras e ideas ajenas al escribir.

Temas presentes en el opúsculo: Escritura.

### **XXX.**

En este opúsculo se elogia con exageración el hecho de tener hambre y, por otro lado, se acusa a un cuerpo robusto que muestra de saciedad. Sin embargo, con la ironía evidente en la exageración, el texto, en realidad, critica a una actitud ascética que tendría por valor lo incorpóreo y no más bien la vitalidad.

Temas presentes en el opúsculo: Vitalismo; pesimismo; parodia al modernismo.

### **XXXI.**

En este texto, la voz poética expresa el proceso de generar ideas y llevarlas a la escritura. Este proceso se muestra deleitoso en cuando las ideas son muchas, pero tormentoso en cuanto es difícil ponerlas en el lenguaje.

Temas presentes en el opúsculo: Escritura.

### **XXXII.**

Este texto plantea que para sentir las sensaciones es necesaria la abstinencia y no estar sujetos a sensaciones continuamente. Esto se lleva al extremo de plantear que no se debe comer, dormir o dar un beso, por ejemplo, en largo periodos de tiempo.

Temas presentes en el opúsculo: Vitalismo; pesimismo; parodia al modernismo.

### **XXXIII.**

El opúsculo denuncia que los puntos suspensivos sean usado para representar escenas escabrosas que no se quieren escribir. Propone, por el contrario, que deben estar presentes en todas situaciones, no solo en la parte última y poco agradable de una historia de amor.

Temas presentes en el opúsculo: Escritura; parodia al modernismo.

### **URBE**

Este opúsculo es una introducción a la sección de textos sobre la ciudad que se presentan delante de él. Al mismo tiempo, presenta la misma ciudad que será configurada tanto en este como en los siguientes textos. A partir de fragmentos, de imágenes de diferentes pedazos de la ciudad se la configura como una urbe con mucho movimiento, luces, música y también un lugar donde la figura de la mujer tiene mucha relevancia.

Temas presentes en el opúsculo: El movimiento y la velocidad; la agitación y el espectáculo; poética; hastío de la urbe; el cuerpo de la mujer.

### **UNO**

Este opúsculo elogia la labor de un poeta, Bastera, por incluir en su escritura a las máquinas tanto en los personajes como en su escenografía. Plantea, desde la máquina, un estilo de escritura que haría ver de forma celebratoria incluso una situación como la muerte.

Temas presentes en el opúsculo: Poética maquinista; el movimiento y la velocidad; pesimismo; parodia al modernismo.

### **DOS**

En este texto se expresa el deleite de una vida moderna presente a partir de diversos elementos, especialmente el cocktail y el jazz. Esta vida se destaca por la agitación y el movimiento, sobre todo, musical.

Temas presentes en el opúsculo: La agitación y el espectáculo; poética maquinista; el rechazo a la lógica; fuga a la homogeneización.

## **TRES**

En este opúsculo se propone que para sentir plenamente la vida de ciudad es necesario salirse de la lógica y evitar así el hastío. Para ello, la voz poética afirma investirse de diferentes roles que se cumplen en la ciudad y que son insólitos.

Temas presentes en el opúsculo: Hastío de la urbe; el rechazo a la lógica; fuga a la homogeneización.

## **CUATRO**

Este texto presenta una ciudad en la que por costumbre, todos paran por media hora a las seis de la tarde para decirse “buenas tardes”. En ese intervalo de tiempo, la ciudad se encontraría entre una actitud lánguida y un deseo por salir de esa rutina.

Temas presentes en el opúsculo: Hastío de la urbe; convencionalismos sociales; poética maquinista.

## **CINCO**

En este opúsculo se retrata cierta hora, las tres de la tarde, en la que toda la ciudad se ve inmersa en aburrimiento. Algunos habitantes de la urbe caminan con cansancio y otros parecerían figurillas inmóviles; todos buscarían una siesta.

Temas presentes en el opúsculo: Hastío de la urbe.

## **SEIS**

Este texto presenta cómo una pareja de esposos pasean por la ciudad con la intención de exhibir su estado civil como si se tratara de una actividad de una empresa.

Temas presentes en el opúsculo: El rol de la mujer; la burguesía, convencionalismos sociales.

## **SIETE**

Este texto está dedicado al paso de automóviles por la ciudad. Por un lado, se describe esto con deleite y asombro; por otro, se critica el hecho de que sean una adquisición de una clase social aristócrata.

Temas presentes en el opúsculo: El movimiento y la velocidad; poética maquinista; la burguesía.

## **OCHO**

En este opúsculo se considera al transporte público como parte de una jerarquía social. Así, se critica a los aerodinámicos por tener más beneficios y se defiende a los colectivos por ser como esclavos. Además, se plantea que en ellos, los pasajeros guardarían una complicidad debido a que el poco espacio los hace permanecer juntos.

Temas presentes en el opúsculo: Círculos de poder; la burguesía; hastío de la urbe.

## **NUEVE**

Este texto afirma que los conductores de automóviles siguen la flecha del tráfico en sus recorridos en la ciudad con tanta obsesión que con esa misma actitud perseguirían a una “silueta femenil” en los temas de amor.

Temas presentes en el opúsculo: Hastío de la urbe; círculos de poder, la burguesía.

## **DIEZ**

En este opúsculo se narra el atropello de un aerolíneo burgués a un ómnibus socialista. Personificando a los medios de transporte, se relata, además, cómo los otros autobuses esperarían con temor la misma suerte.

Temas presentes en el opúsculo: Círculos de poder, la burguesía; hastío de la urbe.

## **ONCE**

En este texto, la voz poética propone que se debería considerar como estético lo más simple. Así, en un afán destructivo, expresa que desea disolver todos los parques, complejamente diseñados, y convertirlos en canchas que permitirían más libertad.

Temas presentes en el opúsculo: Hastío de la urbe; fuga a la homogeneización; el rechazo a la lógica.

## **DOCE**

Este texto propone que el ocaso campesino sería superior al ciudadano debido a que en las construcciones de la ciudad el crepúsculo se halla como encerrado y limitado. En el campo, en cambio, habría una amplitud ilimitada.

Temas presentes en el opúsculo: Hastío de la urbe; fuga a la homogeneización.

### **TRECE**

Este opúsculo esta dedicado a las losas públicas, es un elogio para reivindicar al adoquín. Este es halagado por formar la ciudad y, además, por tener un origen salvaje. Sin embargo, este habría terminado urbanizado, puesto en una calle cualquiera y, aun peor, utilizado como vocablo de un insulto.

Temas presentes en el opúsculo: Hastío de la urbe; fuga a la homogeneización.

### **CATORCE**

Este texto narra que una ciudad, en medio de días despejados, un día amaneció nublada de manera inesperada. Sin embargo, el desconcierto de los habitando, se plantea con ironía, fue solo un broma del Creador.

Temas presentes en el opúsculo: Convencionalismos sociales; hastío de la urbe.

### **QUINCE**

Este opúsculo expone cómo los árboles acomodados linealmente en las avenidas de la ciudad, extrañan su origen selvático. Se plantea que tienen un aspecto enfermo debido al urbanismo que los hizo ridículos y esclavizados.

Temas presentes en el opúsculo: Hastío de la urbe; fuga a la homogeneización.

### **DIECISEIS**

Este texto está dedicado a hablar del poste de luz que erguido como una planta floreciente, observa desde arriba los sucesos y secretos de la ciudad. Entre ellos, la manera ligera de vestir de las mujeres.

Temas presentes en el opúsculo: Poética maquinista; hastío de la urbe; fuga a la homogeneización.

### **DIECISIETE**

En este opúsculo se relata cómo, en la llegada de la noche, en la ciudad, salen hombres aburridos que viven con desgano. La voz poética se sumerge en la noche y los observa. Se trata de hombres que vivirían todo, como figuras iguales, de manera rutinaria.

Temas presentes en el opúsculo: Hastío de la urbe.

## **DIECIOCHO**

Este texto es una suerte de canto, composición al suburbio. Rescata de él que se lo puede ver desde dos perspectivas, ya como un campo que se resiste a lo urbano o una ciudad que no puede contra lo campesino. Se destaca por expresar libertad en su resistencia a la urbanización.

Temas presentes en el opúsculo: Hastío de la urbe; fuga a la homogeneización.

## **DIECINUEVE**

En este opúsculo, la voz poética expresa el deleite que siente el caminar por las calles. En ese recorrido, resalta cómo varios elementos de la ciudad son como parte de un desfile. Entre ellos, se da especial atención a los vehículos y se devela que para el transeúnte son un encanto, aunque también implican un riesgo de atropello.

Temas presentes en el opúsculo: Agitación y espectáculo; movimiento y velocidad; poética maquinista.

## **VEINTE**

Este texto cuenta sobre una tarde lánguida en la ciudad. La voz poética la compara con una mujer enferma, incluso la califica como tuberculosa y afirma el deseo de que termine con la llegada de la noche.

Temas presentes en el opúsculo: Hastío de la urbe; pesimismo; parodia al modernismo.

## **VEINTIUNO**

Este opúsculo es una expresión de fascinación por los tranvías, afirma que en ellos se encuentra el sentido de la libertad. Por otro lado, la voz poética cuenta que adentro se somete, cuando encuentra una mujer con un binóculo, a una mirada agresiva. Afirma tener en el tranvía el acceso al mundo de los viajeros y al panorama huidizo de las calles.

Temas presentes en el opúsculo: El movimiento y la velocidad; poética maquinista; la mujer de clase media.

## **VEINTIDÓS**

Este texto hace una reflexión sobre el teléfono mediante metáforas, imágenes y situaciones que se proponen. Se afirma que aprisiona al ser humano a un ritmo por los acontecimiento, citas y reuniones que se determinan mediante él. Así, el texto elogia y al mismo tiempo critica al teléfono proponiendo con exageración que si Eva hubiera tenido acceso a uno, quizás el destino de la humanidad hubiera cambiado.

Temas presentes en el opúsculo: Poética maquinista; el rol de la mujer; convencionalismos sociales.

## **VEINTITRÉS**

En este opúsculo se habla sobre el encanto de una pareja, Edda y Roland. Ambos se representan como arquetipos: ella relacionada al arte y a la armonía; él a lo varonil y a lo material. Se expresa que se halla belleza y deleite en su romance, pero, de repente, ella empieza a cantar y desentona causando que el encanto y el romance se quiebren.

Temas presentes en el opúsculo: El rol de mujer; belleza y arte en la mujer; pesimismo; parodia al modernismo.

## **VEINTICUATRO**

Este texto es una crítica hacia la historia. Reclama que la tarea de captar la realidad de los hechos no es posible y que, además, el retener el pasado es inútil para la vida que se goza en el presente.

Temas presentes en el opúsculo: La pretensión científica; el rechazo a la lógica; vitalismo.

## **VEINTICINCO**

Este opúsculo plantea que el uso desmedido de puntos suspensivos es un modo de ver la vida de manera risueña. Estos irían en contra de una actitud resabida y seria.

Temas presentes en el opúsculo: Escritura; vitalismo.

## **ABSURDO DE DIEZ METROS DE PROFUNDIDAD**

Este es último texto del libro y en él se reflexiona sobre tres artistas que, cada uno a su manera, actúan sobre un trozo de barro que representaría algo puro o virginal. Mientras que el primero moldearía una esfera y el segundo la figura de una mujer, el tercero se caracterizaría por una fiebre destructora que lo lleva a acabar con los dos anteriores moldes. Este es llamado Genio en el Siglo y además se dice que opta por callar y así encaminar su pensamiento en la perfección.

Temas presentes en el opúsculo: El rechazo a la lógica; pesimismo; vitalismo; escritura.





# BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

## Escrito por la autora

Mundy Hilda

2004 *Pirotecnia*. La Paz: La Mariposa Mundial.

2017 *Bambolla, Bambolla* (Rodolfo Ortiz ed.). La Paz: La Mariposa Mundial.

## Bibliografía citada

Abadi, Florencia

2009 “El concepto de crítica de arte en la obra temprana de Walter Benjamin”. *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. 35, núm 1 (Otoño 2009). Buenos Aires: UBA y Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

Adorno, Theodor

1986 *Teoría Estética*. Madrid: Taurus.

Álvarez Giménez, María Elvira

2011 “Movimiento feminista y derecho al voto en Bolivia (1900-1920)”. *Revista de la biblioteca y archivo histórico de la asamblea legislativa plurinacional*, vol. 5, núm. 15 (agosto): 5-15.

Ayllón, Virginia

2004 “De la nada al venerado silencio”. *Pirotecnia*. La Paz: La Mariposa Mundial.

Ballesteros, Zulema

2019 *Un análisis socio-crítico sobre la obra de Hilda Mundy*. Tesis de maestría. La Paz: UMSA.

Baptista Gumucio, Mariano

1987 “Bolivia en los años veinte”. *Feminiflor. Un hito en el periodismo femenino*. Luis Ramiro Beltrán (comp.). La Paz: CIMCA y CIDEM.

Barthes, Roland

1971 "De l'oeuvre au texte". *Revue d'Esthetique*, núm. 3 (1971): 225-232. Recuperado de:

<https://www.librarything.com/work/6393397>

1994 "La muerte del autor". *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.

Barreras Gómez, Asunción

2001 "El estudio de la ironía en el texto literario". *Cuadernos de investigación filológica*, núm. 27 (2001-2002): 243-266. Universidad de la Rioja.

Beltrán, Ramiro (comp.)

1987 *Feminiflor. Un hito en el periodismo femenino*. La Paz: CIMCA y CIDEM.

Benjamin, Walter

2000 *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona: Paidós.

2013 *El origen del drama barroco alemán*. Buenos Aires: Gorla.

Bonatti, María

1986 "El movimiento futurista y el cine". *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, año 7, núm. 39 (1986): 46-51.

*Diccionario español de términos literarios internacionales (DELTI)*.

2015 Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: El Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Recuperado de:

[http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado\\_terminos/P](http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado_terminos/P)

Cazas Aruquipa, Luisa

2016 *Chicherías de la ciudad de Oruro. Prácticas y discursos sobre el trabajo 1900-1930*. La Paz: Centro de investigaciones sociales (CIS).

Eagleton, Terry

2010 *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.

Fernández Contreras, María Ángeles

2000 “El insomnio como motivo literario en la poesía y griega latina”. *Habis*, núm. 31 (2000): 9-35.

Universidad de Sevilla.

<http://institucional.us.es/revistas/habis/31/01%20fernandez.pdf>

Fernández, Montserrat

2016 “Pirotecnia (Hilda Mundy)”. *Ciencia y Cultura* 20/37, (diciembre): 264-70.

Heidegger, Martin

1990 *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

2000 *Cartas sobre el humanismo*. Madrid: Alianza Editorial. Recuperado de:

<https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-16-Carta%20sobre%20el%20humanismo.pdf>

Hutcheon, Linda

1994 *Irony's Edge. The theory and politics of irony*. London: Routledge.

Gómez Groppa, María Luz

2019 “Hilda Mundy: Un ensayo “feminista” de la literatura vanguardista en América Latina”.

*Revista de literaturas modernas*, vol. 49, núm. 1 (enero – julio): 59-72.

Li, Xiang

2008 “Irony Illustrated: A Cross-Cultural Exploration of Situational Irony in China and the United States”. *Sino-Platonic Papers*, núm 184 (octubre): 1-65.

Margarucci, Ivanna

2020 “Anarquistas en Oruro (Bolivia). Trincheras de lucha contra la crisis y la guerra, 1930-1932”.

*Revista Historelo*, vol. 12, núm. 24, (mayo – agosto): 183- 221.

Medinaceli, Carlos

2012 *Atrevámonos a ser bolivianos: vida y epistolario de Carlos Medinaceli*. Mariano Baptista Gumucio (comp.) La Paz: Plural.

Mendieta, Pilar

2006 “Oruro ciudad moderna y cosmopolita: 1892-1930”. *Ensayos históricos sobre Oruro*. Magdalena Cajías de la Vega (dir.). La Paz: IEB, UMSA y ASDI.

Muecke, D.C.

1986 “The critical idiom”. *Irony and the Ironic*. Londres: Methuen.

Mitre, Eduardo

2010 “El enigma de Hilda Mundy”. *Pasos y voces*. La Paz: Plural.

Mohsen Imani

2011 “Ricoeur’s Theory of Interpretation: A Method for Understanding Text (Course Text)”. *World Applied Sciences Journal*, vol. 15, núm. 11: 1623-1629. Terán: Department of Psychology and Education, Faculty of Human Science y Tarbiat Modares University.

Ortiz, Rodolfo

2016 “Jugadora de abalorios”. *Página siete*. (21 de agosto). Recuperado de:  
<https://www.paginasiete.bo/letrasiete/2016/8/21/jugadora-abalorios-106704.html>

2017 “La invención de Hilda Mundy”. *Página Siete*. (26 de febrero).

2017 “Liminar. En el reino oscuro de las maquinarias”. Prólogo. *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]*. La Paz: La Mariposa Mundial.

Prada, Ana Rebeca

2015 “Apuntes sobre vanguardia y mujeres en la Bolivia de los años 30”. *Revista Telar*, núm. 15: 86 – 104.

Paz, Octavio

1999 *La casa de la presencia: poesía e historia, volumen 1*. Madrid: Galaxia Gutenberg. *Ciudadano austral*. Recuperado de: <http://ciudadanoaustral.org/biblioteca/14.-Octavio-Paz-Obras-Completas-La-Casa-de-la-Presencia.pdf>

Ricoeur, Paul

2001 *La metáfora viva*. Madrid: Editorial Trotta y Ediciones Cristiandad.

2006 *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. D.F: Siglo xxi.

Sator, Mario

2012 “El futurismo y sus ecos latinoamericanos”. *Seminario Internacional de Conservação de Escultura Moderna*. São Paulo: Museu du arte contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).

Schwartz, Jorge

2002 *Las vanguardias latinoamericanas*. Buenos Aires: FCE.

Senseve, Paola

2018 “Hilda Mundy: El ensayo miedoso”. *Revista Temporales*. Agosto. Recuperado de: <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/hilda-mundy-el-ensayo-miedoso/>

Shlovski Viktor

2002 “El arte como artificios”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. D.F.. Siglo xxi.

Tapia, Luis

2000 “*Pirotecnia*”. *La Mariposa Mundial*, núm. 3 (septiembre): 11 - 6.

Videla, Gloria

1963 *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Editorial Gredos.

Villazón, Emma

2014 *La risa oculta y vital de Hilda Mundy. Una aproximación al estudio de las vanguardias en Bolivia.* Tesis de maestría. Santiago: Universidad de Santiago de Chile.

Wiethüchther, Blanca

2002 *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia.* La Paz: PIEB.

Zavala, Rocío

2016 “Hilda Mundy: El impacto del fragmento”. *Hilda Mundy: Obra reunida.* La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.

2013 *Hilda Mundy : guerre, après-guerre et modernité : écriture d'avant-garde dans la Bolivie des années 30.* Tesis doctoral. Lille: Université Charles de Gaulle.

2006 “Hilda Mundy, los artificios de la subjetividad”. *El texto y sus vínculos*, núm. 1 (2º trimestre): 235-244. Paris: Indigo.