

La necesidad de una vanguardia: nombre, traición y archivo en las obras reunidas de Hilda Mundy

The Need for an Avant-Garde: Name, Betrayal and Archive in Hilda Mundy's Reunited Works

Luciana Irene Sastre*
Universidad Nacional de Córdoba - UNC

Mariana Inés Lardone*
Universidad Nacional de Córdoba - UNC

112

RESUMEN: En el año 2016, en La Paz, Bolivia, se publicaron dos libros de documentos, fotografías, escritos ya editados y otros inéditos de la escritora boliviana Hilda Mundy, heterónimo de Laura Villanueva (1912-1982): *Bambolla Bambolla. Cartas fotografías escritas* (La Mariposa Mundial) y *Obra Reunida* (Biblioteca del Bicentenario de Bolivia). En 2017, el primero de ellos fue reeditado incluyendo nuevos hallazgos. A partir de la apertura del archivo que tales publicaciones realizan, nos proponemos analizar la resistencia que la obra le opone a sus órdenes, condensada en la dispersión de la firma a través del recurso a heterónimos y la utilización de la crónica atravesada por la renovación formal. Nuestro objetivo principal es revisar la exhumación de la obra en tanto poética singular y solitaria en el marco de la vanguardia boliviana.

PALABRAS CLAVE: Archivo. Traición. Vanguardia. Poética para lo político.

ABSTRACT: Two books that collect documents, photographs, published and unpublished texts by the Bolivian writer Hilda Mundy - heteronym of Laura Villanueva (1912-1982) - were

* Doutora em Humanidades pela Universiteit Leiden (Holanda).

* Doutoranda em Literatura Argentina pela Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

published in 2016: *Bambolla Bambolla. Cartas fotografías escritos (La mariposa mundial)* and *Obra Reunida* (Biblioteca del Bicentenario de Bolivia). In 2017, the first one was reedited including new findings. We seek to analyze this literature's resistance to archival constrains, expressed in the dispersion of signatures through use of heteronyms and a formal renewal of the chronicle. Our goal is to examine the exhumation of Hilda Mundy's work as a singular and solitary poetic in the framework of the Bolivian avant-garde.

KEYWORDS: Archive. Betrayal. Avant-guard. Poetics for the Political.

Existe una cita secreta entre las generaciones que
fueron y la nuestra.

Walter Benjamín

Las intermitentes exhumaciones de los archivos que recolocan poéticas solitarias en la constelación del presente interrumpen los supuestos que entretejen los nombres con que se archivan las obras bajo categorías establecidas y con los que se consolidan los cánones y las historias literarias nacionales. En efecto, la aparición de temporalidades anacrónicas que resulta del movimiento en el que una obra del pasado es recuperada por un presente de lectura confronta las formas de la contemporaneidad consigo misma. Las recolocaciones en el canon de un escritor desatendido, de una obra perdida, de un momento que ha pasado desapercibido en la línea progresiva de la historia literaria, o que un robo ha interrumpido, un extravío ha ocultado o una censura ha silenciado, no comportan una vuelta al pasado sino más bien del pasado que se dirige al futuro y “pone el presente a inconsistir” (DALMARONI, 2010, p. 12). Así, la reaparición de un documento con su intensidad desquiciante no sólo emerge como un acto de justicia para exhibir una falta o subsanar un error futuro en su inventario, sino también para interrumpir las temporalidades lineales de las historias literarias, sus reglas y sus dominios, sus marcos categoriales de legibilidad y de representación de lo disponible, porque en ello se juegan -se ganan y se pierden- vidas.

La recuperación crítica que se opera en torno a la obra de la escritora boliviana Hilda Mundy, heterónimo de Laura Villanueva Rocabado (1912-1982), desde los años ochenta pero con mayor fervor en la última década, nos sitúa de lleno en esos interrogantes: qué política de exhumación impulsa la apertura de los archivos y, en consecuencia, qué nuevas clasificaciones los acometen. Especialmente porque, aunque la actividad literaria de Mundy tuvo su periodo de mayor notoriedad durante la década del treinta, es un fenómeno actual que su obra sea leída, editada, estudiada, difundida y recolocada en el canon de la literatura boliviana, coincidiendo parcialmente con el “furor de archivo” que diagnosticaba Suely Rolnik (2008) en el marco del “arte globalizado”. En particular, fue en 2016 que se abrió el debate en los términos que aquí estamos insertando pues dos ediciones coincidieron en poner a disposición material al que antes no se tenía acceso por no estar editado: *Bambolla Bambolla. [Cartas fotografías escritos]* e *Hilda Mundy. Obra reunida*; publicadas respectivamente por La Mariposa Mundial y la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia¹. En 2017, la primera de ellas fue reeditada y ampliada, incluyendo correcciones y nuevo material. Si hasta antes de estas publicaciones los abordajes críticos de la obra de Hilda Mundy se construían sobre la base de *Pirotecnica. Ensayo miedoso de literatura ultraísta*, (publicado por primera vez en 1936, luego reeditado en 2004) y *Cosas de fondo: impresiones de la guerra del chaco* (recopilación póstuma de crónicas publicada en 1989), las publicaciones recientes ofrecen una cantidad de papeles inéditos y documentos dispersos que abren

¹ La Mariposa Mundial es una editorial paceña en cuyo catálogo podemos encontrar obras “rescatadas” del pasado. Su trabajo con el archivo pone a disposición del público lector obras reeditadas por primera vez, como el caso de *Pirotecnica* en 2004, documentos encontrados como una carta de Arturo Borda, o novelas desconocidas de la vanguardia como *Rodolfo el distraído* de David Villazón. Por lo tanto, sus publicaciones buscan impactar directamente en la formación de la tradición de la literatura boliviana, al confrontar al canon con la novedad de los escritos que publican y crear una tradición propia. La Biblioteca del Bicentenario de Bolivia es un proyecto de la vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia que planea la publicación de doscientas obras representativas del pensamiento nacional para el bicentenario de la independencia en 2025 y accesibles para un público amplio. Estos libros son considerados “fundamentales para la comprensión del pasado y del presente del país”, lo que, como veremos, impacta en la recolocación en el centro del canon de Hilda Mundy.

dimensiones de la obra antes desconocidas por el público o discuten hipótesis de lectura que ya se habían estabilizado.

Entonces, en el marco de este complejo proceso de archivo, exhumación y difusión, nos preguntaremos por la lectura de una obra cuyo retorno nos cita, como sintetiza el epígrafe de Walter Benjamín, y que elegimos en alusión tanto al acuerdo para el encuentro en un lugar y a determinado horario como a la operación de volver a decir validando el tiempo y el espacio en el que algo ya fue dicho, es decir, constatando lo efímero de su contingencia. Ahora bien, en esta cita se nos impone también el tiempo de lo no dicho dado que nos dedicaremos a analizar algunos puntos de partida para el conocimiento de la obra de una escritora censurada y desterrada de su ciudad natal en la concreta circunstancia política y estética que marcó la Guerra del Chaco (1932-1935)². Más precisamente, vamos tras de lo que no pudo ser repetido en tanto que la censura interrumpió la historia de la escucha, e intentaremos afrontar las posibilidades de volver a decir en otra circunstancia, la nuestra, o bien, de analizar algunos aspectos en lo que concierne a los modos en que se escucha el anacronismo. Para tales objetivos, pensaremos la obra de Hilda Mundy como un archivo anárquico, que mediante rupturas radicales respecto de la noción de autor y de género, elaboró lo que proponemos llamar, especificando la expresión “un arte para lo político” de Mieke Bal (2010), una “poética para lo político”.

Políticas críticas de la exhumación

Es necesario tener en cuenta a la hora de pensar en el proceso de exhumación del archivo mundiano la distancia temporal que se abre entre el tiempo de la

² La Guerra del Chaco fue un conflicto bélico que se libró entre Paraguay y Bolivia entre 1932 y 1935 por la posesión territorial de la zona conocida como El Chaco Boreal y sus recursos gasíferos y petrolíferos. La guerra terminó con la derrota boliviana, que mantuvo un tercio del territorio a coste de muchas muertes y de graves consecuencias económicas.

escritura y publicación de la obra, realizada en la década del treinta principalmente, y el momento de su recuperación crítica. Asimismo, conocemos la existencia de reseñas puntuales entre los años 1936 y 1937 que abordaron *Pirotecnica*, el único libro publicado por la escritora, e incluso sus crónicas periodísticas, entre las que son sintomáticas las palabras despectivas con las que el escritor Carlos Medinaceli recibe su libro: “Nilda Mundy ha publicado un libro, *Pirotecnica*. No llega a la pirotecnica es apenas una vela de sebo que enciende beatamente a todos los prejuicios literarios y burgueses” (MEDINACELI, apud VILLAZÓN, 2016, p. 229). Palabras que, en la confusión con el nombre propio de la escritora (Nilda por Hilda), nos ayudan a formarnos una idea del proceso de desvalorización al que la obra fue sometida al publicarse.

Es llamativo, luego, el contraste que se produce entre su esporádica recepción en reseñas coetáneas hasta finales de los ochenta y el pequeño *boom* crítico en torno a su figura que experimentamos en la actualidad,³ especialmente a partir de la primera reedición de *Pirotecnica* en 2004. La segunda reedición a cargo de Los libros de la mujer rota (Chile, 2015), logra aún más notoriedad pues es prologada por Edmundo Paz Soldán quien ya para entonces es un escritor consagrado y cuyas afirmaciones sobre esta obra operaron un giro valorativo. La propuesta de esta recuperación, que Paz Soldán afirma de manera muy explícita pero que ya podíamos vislumbrar en textos críticos anteriores es la siguiente: “Bolivia, que tuvo a Hilda Mundy (1912-1982) como su única escritora de vanguardias” (PAZ SOLDÁN, 2015).

³ Las dos ediciones de *Bambolla Bambolla* cuentan con un apartado titulado “Bibliografía sobre Hilda Mundy”, donde queda registrada la existencia de publicaciones de los años 1935, 1936 y 1937 que abordaron brevemente el trabajo de la escritora, sus crónicas o incluso *Pirotecnica*, como por ejemplo, “Pirotecnica, de Hilda Mundy”, publicado en *La Patria* en diciembre de 1936, “Hilda Mundy estuvo a punto de morir ahogada en la piscina”, aparecido en *La Calle*, La Paz, en marzo de 1937 ambos de autor anónimo. En 1937, Francisco Álvarez García escribe “Hilda Mundy journalist et romancier”, Luis Raúl Durán publica en *La Calle* “Laura Villanueva o Hilda Mundy (contribución para el descubrimiento de una incógnita literaria)”, entre otros textos de esos años, claramente estimulados por la publicación de *Pirotecnica* y difundidos en mayor medida en medios periodísticos. En las décadas siguientes, serán escasas las publicaciones que mencionen a la escritora orureña, hasta una creciente atención a partir de los años ochenta y su acogida en la escritura académica vinculada a la literatura boliviana.

Con las peculiaridades de este proceso desbalanceado de lectura de la obra de Hilda Mundy, nos preguntamos por los “silencios” - uno de los tópicos que Paz Soldán recupera de la tradición crítica boliviana - generados en torno a su obra, observados en dos de sus formas: la censura como operación política sobre la producción de la escritora y la ausencia de atención crítica como operación de archivación-exhumación. De hecho, el silencio es el concepto de la hipótesis que guió su recuperación y según la que Hilda Mundy había dejado de publicar después de aparecida *Pirotecnica* y como resultado de su traslado de Oruro a La Paz⁴. Es este el planteo que las publicaciones de 2016 complejizan al brindarnos acceso a por lo menos diez crónicas firmadas por Hilda Mundy escritas entre la década del cuarenta y su muerte en 1982, es decir, después de censurada y desterrada de Oruro.

Por el recorrido de lectura recién expuesto, es evidente que la recuperación de la obra de Hilda Mundy en estos tiempos nos coloca frente a los conceptos de recopilación, exhumación, desclasificación y anarquía. Para ello, es preciso señalar que los utilizamos en proximidad con la noción de archivo en el sentido que Jacques Derrida, Emmanuel Lévinas y Suely Rolnik han dado a este término y su campo semántico, prestando especial atención a la importancia de la firma como el trazo que, mediante la plasmación del nombre propio, vincula al cuerpo del autor con un *corpus*. Ahora bien, por otro lado, explicitamos nuestra perspectiva metodológica según la cual el proyecto de escribir sobre Hilda

⁴ Las primeras recuperaciones de la obra de Hilda Mundy tejen hipótesis con respecto a este silencio. La historia crítica de la literatura boliviana de Paz Soldán y Wiethütcher señalan el efecto del olvidadero en el que son sumidas las mujeres escritoras e incluso arriesgan la idea de que el matrimonio de la escritora con el poeta Antonio Jimenez Ávila y su círculo íntimo compuesto por otros poetas como Jaime Sáenz no dejó espacio para su voz (PAZ SOLDÁN; WIETHÜCHTER, 2002 I, p. 76-80). También detectan el silencio como un efecto del vaciamiento de las representaciones que opera su poética, hipótesis que retomarán y desarrollarán con otra profundidad Eduardo Mitre y Virginia Ayllón en “El enigma de Hilda Mundy” (MITRE, 2010) y “De la nada al venerado silencio” (AYLLÓN, 2004) respectivamente, al hacer énfasis en sus análisis en los procedimientos escriturales vinculados a las estéticas vanguardistas de *Pirotecnica*.

Mundy conlleva una “traición”⁵ inicial: la de ordenar en virtud de las disponibilidades del nombre, de las categorías de la estética y de los tiempos de la historia literaria, una obra que procuró interrumpir anárquicamente las distribuciones de la voz en un contexto político que se expresó en la hegemonía de las estéticas vinculadas a los realismos elaborados en clave nacionalista⁶.

Teniendo en cuenta que la literatura que intervino en la narración del conflicto bélico con Paraguay fue agrupada posteriormente por la crítica en lo que se conoce como el “Ciclo de la guerra del chaco”⁷ - un constructo canónico de narraciones en prosa de corte realista -, el proceso crítico de recuperación de la obra de Hilda Mundy hace énfasis en la temprana singularidad de una voz atravesada por las innovaciones vanguardistas. Así, a las escrituras signadas por un aura letrada en clave testimonial producida por autores hombres que han pasado a formar parte del canon, como Augusto Céspedes, se le opone la voz femenina que conjuga el tono autobiográfico del testimonio y los recursos propios de la vanguardia, en un contexto donde la recepción de las vanguardias históricas es más bien compleja y tardía. Tal es la perspectiva exhumatoria en

⁵ Acerca de la relación entre archivo, anarquía y traición véase Emmanuel Lévinas, *De otro modo que ser o más allá de la esencia* (2003); respecto de una lectura crítica de la noción de “traición” en el marco de la literatura, véase Ana María Amar Sánchez, *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* (2002). Aunque nuestro trabajo no aborde las cuestiones cruciales este último estudio en cuanto a los vínculos entre la “alta cultura” y la “cultura de masas”, la “literatura culta” y la “literatura popular”, creemos que subyace ese juego seductor entre lo alto y lo bajo: “constantemente se tiende a borrar las jerarquías y a apropiarse de lo “bajo” para restituir de inmediato diferencias que distinguen a los textos de esos “márgenes” (AMAR SÁNCHEZ, 2002, p. 22).

⁶ Si bien nosotras no desarrollaremos esta vertiente del tema, nos referimos a textos como *Raza de Bronce* de Alcides Arguedas, *Sangre de mestizos* de Augusto Céspedes o incluso a *La Chaskañawi* de Carlos Medinacelli. Es decir, textos que vuelcan la literatura hacia la resolución de problemas eminentemente sociales y al diseño del estado moderno desde estéticas realistas como el costumbrismo o el indigenismo y vinculadas al paisaje y a sus sujetos (cholos, indígenas). Estos textos se constituyeron en el canon tradicional de la primera mitad del siglo XX y transformaron al realismo en una estética hegemónica.

⁷ El Ciclo de la Guerra del Chaco es un constructo de la crítica que agrupa obras que narran episodios de la guerra, de corte realista y en ocasiones autobiográfico. Podemos encontrar entre ellas a *Sangre de Mestizos* de Augusto Céspedes, *Repete* de Jesús Lara o *Laguna H.3* de Adolfo Costa du Rels. El paisaje hostil del Chaco se torna un tema recurrente aquí, así como las penurias soportadas por los soldados y lo absurdo del conflicto desatado.

el prólogo que Virginia Ayllón escribe para la primera reedición de *Pirotecnia*, en el 2004:

Revisando las antologías literarias de la época me parece que hay que animarse a asegurar que las corrientes literarias vanguardistas de inicios del siglo XX pasaron de largo por Bolivia, ya que del modernismo la literatura boliviana pasó directamente a un realismo la mayor parte de las veces social, especialmente en la narrativa [...] Pasaron de largo, decíamos, aunque no es cierto si nos topamos con *Pirotecnia*. Vale decir que en el momento de su auge, tales corrientes se asentaron en una orureña y en un libro. Ésta no es una constatación del todo feliz, ya que marca una extrema soledad, aunque esta calidad haga brillar a la escritora y su obra en el confuso mundo literario nacional de entonces (AYLLÓN, 2004, p. 11-12).

En esta imagen panorámica de la literatura nacional, lo que la exhumación de la obra mundiana muestra es la existencia de una poética de vanguardia simultánea a la realista en el sustrato que la historiografía boliviana identificó por otra parte con “angustia cívica” (PAZ SOLDÁN; WIETHÜCHTER, 2002, p. 53)⁸, es decir, la literatura volcada a imaginar los órdenes de una nación e intervenir en las decisiones de la política. Así, su tono de ironía corrosiva, la incorrección explícita, la forma cronística del registro autobiográfico atravesado por recursos poéticos y el despliegue de un imaginario femenino que conlleva el rol asignado a las mujeres vinculadas a circuito intelectual, irrumpieron en la escena con la confrontación a la narrativa realista de tonos sociológicos sobre la guerra.

119

Uno de los textos más irónicos sobre la situación política y el lugar de las mujeres al respecto, es la crónica de 1935 que, según los datos aportados por Ortiz, llevó el título “Soy pesimista” en *Cosas de fondo* (1989):

Imagino que el Chaco (con los límites que nos asignen las conferencias de paz) será un magnífico y manso Edén.
La Panagra inaugurará un servicio para viajes de placer.
Se irá a veranear allí de un modo *chic*.

⁸ Vale recordar que la expresión es también fruto de la recuperación de un texto de Gunnar Mendoza, dedicado a algunos poemas de Ricardo Jaimes Freyre, “olvidado en un periódico boliviano” (PAZ SOLDÁN; WIETHÜTCHER, 2002, p. xxxii).

Será el punto de reunión de la élite social bolivianence.
El lugar escogido por los novios para sorber la luna de miel.
Será todo una monada.
Todo un primor. Yo inmigraré de aquí allá [sic]. En el confín mismo,
quiero decir en la posición más avanzada, haré mi carpa , con un
esposo que lo tengo en proyecto.
Los nenes... jugarán pega-pega con las culebras y las iguanas.
Yo poseeré una hiena.
Él un jaguar.
Ambos y todo el mundo mariguís en la sopa.
Nos distraeremos con un circo de monitos tropicales,
maravillosamente amaestrados.
Seremos FELICES, inmensamente FELICES en el Chaco (MUNDY, 2017,
p. 210-211).

La supremacía del tono realista con el que la literatura intentaba ordenar las urgencias de la realidad político-social acentúa, entonces, la singularidad de la voz de Hilda Mundy y se propone como una primera explicación posible para su lugar invisible en el canon de la literatura nacional del siglo XX, en la que predominan los nombres de los intelectuales hombres, como Alcides Arguedas, Franz Tamayo o Carlos Medinaceli. La exhumación de la obra mundiana se corresponde con un proceso tardío de la lectura crítica de las vanguardias en la historia boliviana, como explica Magdalena González Almada:

Hasta los años 30, la historia boliviana se constituye en relación a la confección de diversos proyectos nacionales en un intento por generar la pretendida homogeneidad social y política [...]. La literatura se hacía eco de esos debates ya que en los textos se apoyaban muchas de las ideas relacionadas con las preocupaciones políticas y sociales de la época. [...] Por fuera de él las vanguardias [...] no encontraron su lugar en el canon hasta muchos años después (GONZÁLEZ ALMADA, 2017, p. 9).

Por todo esto, no podemos dejar de notar en este proceso de invisibilización de Mundy en el que se conjugan la censura con la falta de edición de su obra como veremos más adelante, se delinea otra explicación posible. Esta tiene que ver con el papel no menor que juega en esta distribución de la voz que Hilda Mundy fuera una joven de apenas veinticuatro años que se arriesgó a esgrimir una poética que confrontaba con la hegemonía masculina de la palabra en la vida pública en general y literaria en particular. El hecho de que su escritura desplazara la narración de la guerra desde el ámbito civil al privado y afectivo,

ironizando sobre lo que correspondería a la preocupación femenina respecto de los problemas políticos, limitada a los viajes de placer y la vida matrimonial, se conjuga con un trabajo técnico despreciado por sus contemporáneos como leímos en la frase de Medinaceli. El hecho, en síntesis, de que escribiera sobre la guerra desplazándose de los procesos de veridicción del realismo al tinte irónico de sus crónicas nos habla de la desobediencia de su voz singular a los roles asignados a las escrituras femeninas y sustenta la hipótesis del silencio, mas no en lo que refiere a la producción mundiana sino a la recepción de su poética.

La anarquía y el orden

En la brecha que se abre entre la escritura de la obra mundiana y su recuperación crítica confluyen, entonces, los procesos de canonización de ciertas estéticas para la narración de la guerra y la singularidad de la obra en cuestión. En esta clave, antes de profundizar en algunos rasgos característicos, es requisito reflexionar aunque sea brevemente en torno a dos cuestiones nucleares del trabajo de Mundy respecto de ciertos consensos celados por el circuito literario y que también dificultaron la escucha de su obra: el género y el nombre. Nos referimos a que si el género y la firma actúan como rótulos que permiten acomodar la obra en los órdenes de la historia literaria y archivarla bajo categorías establecidas, la obra mundiana accionó para corroerlos y rehuir a tales clasificaciones.

En primer lugar, la dispersión de sus crónicas publicadas en los diferentes medios periodísticos es reacia a la idea de libro como objeto acabado que guarda y conserva la obra hasta el presente y que, específicamente en el caso de Hilda Mundy, obligó a la crítica al trabajo de rescate en los archivos de los periódicos de La Paz y Oruro. A esta dispersión operada sobre los órdenes del archivo se le suma la de la firma como lugar referencial pero también referente

de las responsabilidades autorales. Si hay un gesto de vanguardia que explora a fondo la escritora es el del autor diseminado en sus textos: porque Hilda Mundy es en realidad el heterónimo al que Laura Villanueva recurrió para firmar *Pirotecnica* y la mayoría de las crónicas pero no todas porque hubo por lo menos doce nombres más, algunos coetáneos y otros con distintas frecuencias y tonos, que fueron recopilándose en los últimos años, como Retna Dumila, Madame Adrienne o Ana Massina.

Asimismo, hay datos biográficos ineludibles para comprender esta resistencia del archivo Mundy a ser archivado. El primero de ellos es la censura y el exilio de Oruro a La Paz a los que fue sometida a causa de la publicación del semanario nocturno *Dum Dum* en 1936. El segundo tiene que ver con el robo en 1985 de una valija que contenía el archivo de los papeles escritos por Laura Villanueva, coleccionados por su media hermana Nelly Villanueva y conservados por su hija Silvia Mercedes Ávila. Este “mal de archivo”, siempre expuesto a su destrucción, determina la fragmentación con la que llega del pasado hasta nuestros días y que sin dudas dificultó la recepción crítica, lo que se visibiliza en el detallado rigor de las publicaciones de 2016 que agrupan textos atendiendo a sus lugares, las fechas y las firmas con que fueron publicados, y que La Mariposa Mundial graficó en un cuadro de doble entrada titulado “Mapa Mundy” (2017, p. 19-20). Reconstrucción de un yo que también se da en torno a la experiencia afectiva de la intimidad de una vida que nos muestra en la publicación de cartas y el archivo fotográfico familiar.

Por eso, el intento de conocer ese archivo que aglutina el heterónimo Hilda Mundy nos enfrenta a la dispersión de crónicas conservadas en distintos periódicos de Oruro y de La Paz, que el proceso de exhumación crítica va recopilando y ordenando bajo la forma de obras reunidas. Por esta vía, se clarifica que también el nombre se distribuyó en múltiples firmas contemporáneas entre sí, y que ambas expansiones -la de la crónica y la de la firma- mantienen activa la poética anárquica en la medida que algunos textos

permanecen en una zona de desorden pues sus fechas y firmas no han sido aún clasificadas. En tal sentido, es observable que el carácter fragmentario de los documentos dificulta a los editores, devenidos en verdaderos “arcontes”⁹, su delimitación y su organización. Es decir, frente a la reunión de los elementos de un *corpus* en un todo ordenado, articulado en una unidad regulada por géneros y soportes - cartas, fotografías, periódicos -, la desjerarquización que opera la profusión de la firmas hace explotar los alcances del nombre propio en cuanto a firma que ordena las pertenencias de los documentos y liga el *corpus* a un cuerpo. Frente a las listas de crónicas, columnas y firmas que cada uno de los editores pretende estabilizar, recurriendo al *plus* de la legitimidad proporcionada por el contacto con el archivo familiar y con el saber experto para establecer un orden verdadero o correcto, lo cierto es que la obra de la poeta se resguardó de las garras de la taxonomía de antemano con su explosión pirotécnica de firmas.

La serie de conflictos en torno a al género y las firmas que hasta aquí hemos observado se torna en el marco de aproximación a nuestro objetivo de analizar las políticas de archivo cuando confrontan con determinados órdenes como el de la “obra reunida”, entendiendo por ello no sólo lo que quedó excluido del canon de la literatura boliviana sino también lo que afectó la vida de Laura Villanueva, censurada y exiliada de su ciudad natal. En cuanto a la primera cuestión, de interés propiamente literario, hay dos líneas de comprensión que aportan elucidaciones importantes: la preeminencia del libro como forma de ordenar los documentos inéditos, y en consecuencia, la preeminencia de la firma que recurre en las obras reunidas. Desde nuestra perspectiva, ambas cuestiones conllevan una traición inevitable a la obra que responde más bien a cuestiones de edición, ordenamiento y transmisión (un libro, una autora) que a

⁹ Dice Jacques Derrida: “Los arcontes son ante todo sus guardianes. No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de interpretar los archivos” (DERRIDA, 1997, p. 10).

decisiones atribuibles a Laura Villanueva. En este sentido, la firma de Hilda Mundy como aglutinante del resto de los heterónimos o del nombre “real” Laura Villanueva es una deriva póstuma, el nombre que ocupa el lugar de la firma en las obras reunidas organizadas no por la escritora sino por editores y que contienen también textos firmados por otros heterónimos.

María José Sabo reflexiona profundamente sobre la archivación y exhumación en su tesis doctoral dedicada a la crónica. Las escrituras que estudia y las categorías que reescribe sitúan la comprensión filosófica del *arkhé* en el “furor de archivo” literario latinoamericano. En este marco, Sabo afirma:

Signada por una “política de la exhumación” (Gerbaudo, 2014) conducida por la potencialidad crítica que comportan los materiales relegados de las formalizaciones teórico-críticas -asiduamente coincidentes con los materiales “menores” de un autor-, la crónica retorna como estancia incómoda y proliferante en nuevas formas que reabre tanto el archivo de una obra de autor como el de la tradición del género, poniendo en marcha un nuevo discurso crítico archivante, dador de un lugar y un reconocimiento a dichos materiales, procurando, no sin fricciones, tornarlos legibles (SABO, 2016, p. 316).

En nuestro estudio, la crónica va cobrando, tal como nos ayuda a ver Sabo, una fuerza conceptual centrípeta en la medida que exhibe las políticas editoriales que las hospeda. Ahora bien, pensar en el gesto del libro totalizador bajo el título de *Obras reunidas* es una demanda que constituye la posibilidad de dar inicio a otras cuestiones. Principalmente, la temporalidad y las políticas del soporte, son pilares:

Esta otra temporalidad se activa en el cruce entre, por un lado, una exhumación que extrae a la crónica, siempre provisionalmente, de la pérdida potencial que le significa su compromiso con un soporte endeble y, por otro, una determinada forma de archivación de aquello exhumado que convoca de manera preeminente al soporte del libro, y por esta vía reactiva el horizonte utópico de reintegración o restitución de la completud de una “obra”. Estos dispositivos, el del libro y el de la obra en su sentido moderno, siempre se ciernen sobre la crónica como horizonte de posibilidad y como polo a la vez que atrayente también excluyente, en particular por su condición asidua de material disperso y expuesto a la caducidad del periódico. Por otro lado, esta temporalidad otra también se activa en la re-marcaación del

género que acontece en esa archivación en tanto la crónica no deja allí de situarse en una relación tensionada frente al marco prestigiado del libro, frente a sus valores de estabilidad y trascendencia, y a la reparación aurática de la obra total (SABO, 2016, p. 308-309).

La historia del archivo de Hilda Mundy es accidentada, llena de interrupciones y pérdidas, más allá de lo quebradizo del soporte -y a propósito de tal condición- como ya hemos visto. Además de la dispersión de firmas a las cuales Laura Villanueva Rocabado recurrió para publicar sus escritos y que demoran las atribuciones de autoría de algunos textos, nos encontramos con factores como la censura o como la escasez de publicaciones, casi una borradura en vida luego de la aparición de *Pirotecnica* en La Paz a donde recién llegaba. Así, la dispersión no organizada de una obra materializada en un sólo libro y periódicos dispersos, se suma el desafortunado robo de la valija que contenía los papeles que habían recopilado con el tiempo sus hermanas a mediados de los ochenta (2016a). “Así de lapidarias suelen ser las historias de los archivos”, dice Rodolfo Ortíz, editor de *Bambolla Bambolla* (ORTÍZ, 2017, p. 10).

Las ediciones de Ortíz y de Zabala Virreira presentan dos modos divergentes de articular y conceptualizar los restos de una poética solitaria, según perspectivas teórico-críticas de sus compiladores, pero al mismo tiempo convergen en la reposición de una poética ausente en la tradición de la literatura boliviana, tal como se explica en el prólogo de *Obra reunida*:

Del olvido al fervor, la transición de Hilda Mundy ha sido súbita. En todo caso, el entusiasmo que ella despierta, sobre todo desde la reedición de *Pirotecnica* en 2004, se acompaña invariablemente de asombro y a menudo de incompreensión. Primero, porque se trata de la autora de un solo libro sin parentescos aparentes en Bolivia (...) Todo esto impedía responder con pruebas precisas a cuestiones capitales sobre Mundy como su supuesto silencio (...) u otras cuestiones prefiguradas pero no elucidadas como la cuestión del género literario, la caracterización del vanguardismo de la autora y también la de su feminismo, así como también la cuestión de su heteronimia (ZAVALA VIRREIRA, 2016b, p. 16).

O como indica Ortiz, “76 textos y 5 nuevos nombres que se suman a la legión” (2017, p. 14). Así, en ambos casos, la organización del archivo en publicaciones póstumas y accesibles para los lectores de la obra mundiana se postula como la tarea necesaria para la ordenación de resquicios difíciles de comprender precisamente porque subsana, con la restitución documental, la colocación de la obra en una estructura de comprensión guiada por el género y la organización temporal. Es decir, la puesta a disposición de documentos inéditos se propone como la reposición del orden frente al carácter disperso, fragmentado y heteronímico de su producción de crónicas en varios periódicos y revistas de Oruro y La paz, concentrados especialmente entre 1932 y 1938. Tal organización es accesible mediante el cuadro desplegable en la edición de *La Mariposa Mundial* que reconstruye un inventario de las firmas de Laura Villanueva y las columnas en las que escribió. Y si bien, el afán de agotar las imprecisiones del archivo es más evidente en la edición de la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, Rodolfo Ortiz advierte en su prólogo los riesgos de archivar la anarquía mundiana. En una clara experiencia del trabajo del archivador, su ley y su lugar están imbuidos de una irremediable traición, como calificaría a esta necesaria puesta en orden Lévinas, y de un mal, pues habitado siempre por su opuesto como advierte Derrida, el archivo es siempre un umbral de construcción y destrucción.

Por ejemplo, en el prólogo de *Bambolla Bambolla*, cuando se hace referencia a la “cooperativa de risas” *Dum Dum*, semanario fundado por Hilda Mundy que le valió la salida forzosa de Oruro, dice Ortiz:

Dum Dum es una publicación admirable y fundamental que a todas luces merece una edición facsimilar. Esperemos que el insomnio de sus cinco números y el áspero rumor de sus dos meses de vida puedan ser recuperados en su totalidad algún día (ORTIZ, 2017, p. 13).

La construcción del archivo, entonces, se vislumbra como la reposición de cierto valor testimonial implícito en el contacto con el documento, pero que en este

caso implica el rastro de una vida afectada también por el choque con las políticas del archivo y los órdenes de la literatura:

Ninguna genealogía calla el mundo que se forja en la mañana única de un escritor. La invariante de los hallazgos de archivo, ahora frente a nosotros mohíno lector, nos devuelve el sueño de un dibujo que, en este caso, Laura Villanueva Rocabado dejó caer un día con los ojos abiertos (ORTIZ, 2017, p. 14).

Así, las publicaciones se autoarrogan el valor de la evidencia que nos permite acceder al mundo de la escritora e interpretar su obra y su vida. Confirmación, reparación, redescubrimiento, entonces, se adivinan como las intenciones vinculadas al proceso de exhumación que si bien se cuidan de unificar la pluralidad y heterogeneidad de la escritura mundiana, al mismo tiempo se asignan el poder de arcontes transmisores de cierta verdad conferida por las posesión de los documentos, demostrándose cuán cerca del secreto han llegado al publicar cartas y fotografías familiares. De este modo, se va conformando una disputa en torno a la interpretación del archivo que exhibe, a su vez, la disputa por el rescate de la poética en las formas disponibles que nos brindan la estética y la historia literaria: en esta ocasión, la vanguardia boliviana archivada bajo las formas establecidas del libro y su correspondiente firma. Es decir, es en la acción de nombrar donde paradójicamente se cifra la disputa, en el nombre totalizador “Hilda Mundy”, prestigiado por el único libro publicado en vida, e inclusive “Mapa Mundy” que se le da al archivo exhumado de documentos que se dispersaron en más de una firma.

Poética para lo político

“Hay que permitirse el lujo del desorden, del laberinto de la incomodidad” (MUNDY, 2017, p. 177), sentencia la escritora boliviana y, en efecto, nos coloca frente a una obra cuyas palabras accionan para escapar de las categorías que rotulan y detienen la escritura. Precisamente, es en el vínculo entre la palabra

y lo nombrado que emerge el gesto de la poética mundiana, como una acción que expande los espacios de la escritura limitada en géneros, reglas sintácticas y correcta morfología, y la desordena con las formas fragmentarias de una vida cuyas experiencias se dispersan también en virtud de la multiplicación desjerarquizante de la firma con heterónimos.

Dijimos que la poética de Hilda Mundy fue exhumada en virtud de la singularidad de su voz vanguardista, con un énfasis especial en su condición de mujer invisibilizada por la estética predominante de la época. Retomando los datos que conciernen al contacto de Hilda Mundy con los movimientos de vanguardia, dice Ayllón:

No puede estar tampoco ausente la hipótesis de que su ciudad, Oruro de la década de los 30 del Siglo XX, le proveyera de revistas y otros materiales en que se anoticiaba de la vanguardia, ya que Oruro fue entonces una ciudad cosmopolita de intenso comercio de todo tipo de bienes incluidos los de la moda y el arte. [...] una ciudad de intensa actividad comercial, con casas importadoras y exportadoras, hoteles, fábricas, librerías, bodegas, sastrerías, clubes sociales, centros artísticos (AYLLÓN, 2004, p. 9).

Es este el escenario modernizado que Virginia Ayllón vislumbra como condición de posibilidad para la modernización de la técnica literaria con la recepción de los ismos europeos en un contexto nacional donde, según los consensos críticos, “las vanguardias pasaron de largo”. La presentación panorámica responde a la pregunta por la escritura cronística, definida históricamente como “menor” y, por lo tanto, relegada de las formas del canon literario y realojada en el periodismo, pero que en manos de Mundy salta por fuera de los límites del periodismo y absorbe la renovación formal de la vanguardia en una operación que da como resultado una especie de poemario en prosa caracterizado por la presencia irregular de recursos rupturistas tales como la metáfora ultraísta, las imágenes urbanas o el humor corrosivo. De la crónica al poema, del poema a la prosa, de la prosa al diario íntimo, su escritura se desplaza de los géneros con una actitud que roza el alarde y hasta hace gala de la falla de su poética con

respecto a las reglas de la literatura y del periodismo. Más que informar sobre la Guerra del Chaco, comunicar novedades o incluso imaginar soluciones que ordenen una “Nación”, la escritura mundiana en su cruda ironía desarma y exhibe un estado del presente y se exhibe inacabada, desprolija, sincera, banal:

En el capítulo anterior hubiese tenido mucho que decir.
Toda una guerra no se encuadra en la estrechez de veinte frases.
Pero...no tuve la precaución de escribir suceso por suceso, ni
analizar cada contingencia.
Me privo de ello.
[...]
Diríase que la mayoría de lo acaecido se pierde y ya muy poco queda
para transubstanciar al papel.
Perdonese el orden, el detalle y la presentación de estos apuntes
(MUNDY, 2016b, p. 128).

Por eso, si Mundy quedó fuera del circuito de las voces de la guerra, no debemos perder de vista que su escritura se convierte en un campo de batalla que busca exhibir con una palabra paródica la audibilidad de las voces en su presente. En este sentido, la apuesta por la ruptura de los órdenes convencionales de la literatura se transforma en un gesto político, en la medida que intenta confrontar a la palabra dominante del realismo con una palabra vinculada a los órdenes desacralizadores de la parodia vanguardista. Pero descreyendo, a la vez de la vanguardia como una técnica modernizadora: la operación mundiana consiste más bien en apropiarse de los nuevos recursos para corroer los proyectos no solo estéticos sino también políticos y económicos de la modernidad, como se viene desarrollando y como podemos percibir, por ejemplo, en la siguiente crónica que habla del automóvil:

La única división posible en la actualidad se enmarca en dos grupos
disparos:
La clase alta, fachosa y simpática que resbala en automóvil.
La clase humilde y resignada que camina a pie.
[...]
Llantas de goma. Vanguardia. Calidad estimable... gerentes...
consortes de gerentes... pimpollos de gerentes... (me entusiasmo con
mi propia repetición) (MUNDY, 2017, p. 223).

A la ya mencionada dispersión como forma de rehuir a los dispositivos del orden literario (libro, firma, género) e interpelar a la noción moderna de obra, se suma el trabajo con una escritura que vacía los órdenes de la representación y prepara al lector para la experiencia de la nada. Lo singularísimo del caso de Hilda Mundy es que la firma extensa e iterativa y el tono vanguardista coinciden, según nuestra lectura, con la escritura para la “Nada” que Mundy planeó en su único libro, *Pirotecnia*: esto es, una escritura que al mismo tiempo que prolifera y avanza repite el vaciamiento de la lengua, de los nombres.

¿A qué nos referimos con la experiencia de la nada? Continuando con el tema del silencio, Virginia Ayllón destaca que la poética mundiana está signada por “el descreimiento en la permanencia de la palabra, la “militancia” en el contratexto y la insistencia en la no-creación, estructuralmente hablando. No instituir nada...” (AYLLÓN, 2004, p. 12). Así, la desaparición se constituyó en un doble juego para la escritura mundiana, porque si por un lado enfatizaba sus pertenencias vanguardistas allí donde no existían marcos para leerlas y entonces la desaparición era un efecto de la falta de recepción, por otro lado percibimos el esfuerzo de la escritura por vaciar a la palabra de la función de representar el estado del presente que el realismo le confería como mandato para hablar de la Guerra. Y allí es donde la desaparición torna a la palabra en una poética para lo político.

Así lo leemos en el prólogo de *Pirotecnia*:

Ofrezco este atentado a la lógica.
No tiene lugar ni filiación en el campo bibliográfico.
Alguien me dijo: su libro será un fracaso que hará reír.
Y hallé júbilo en la predestinación: Al imaginar tres docenas de lectores riendo de las páginas de mi fracaso.
No deseo que me castiguen con comentarios.
Estos pequeños opúsculos, dispersos, rápidos, “policoloros”, representan: NADA. (propiedad fatua de la pirotecnia).
Diríamos que este folleto es una línea... -Historieta, aborto de novela, hubiese constituido un dibujo geométrico.
Aclaratoriamente, soy inútil para lo último.

Abandono mi posición y me presento al público con 50 chispas artificiales.

C' est fini.

Hilda Mundy (MUNDY, 2004, p. 41-42).

Si Enrique Finot, como recuerda Ayllón, declaró que la recepción de los “ismos” vanguardistas estuvo dada en Bolivia por la presencia del surrealismo en la prosa y alrededor de 1950 (AYLLÓN, 2004, p. 11), Hilda Mundy ya había sido explícita al respecto como acabemos de leer, y advirtiendo la imposibilidad en todas las dimensiones que hemos desplegado en cuanto a lo político y lo literario, propone un temprano trabajo con la metáfora ultraísta, evidenciado ya en el subtítulo *Ensayo miedoso de literatura ultraísta* que acompaña a *Pirotecnia*. Es decir, la desautomatización en el uso habitual de las palabras por vías del absurdo que resulta de unir significados y significantes extraños entre sí. Pero, para luego desentrañar en los renglones que siguen el sentido de esa nueva metáfora, en una operación que nos devuelve a la crónica y altera nuestra percepción de la ciudad:

Los colectivos son una categoría de esclavos.

[...]

Mientras los aerodinámicos pueden correr su elegancia por el radio urbano, persiguiendo la dirección de la flecha imaginaria, los autobuses esclavos de una ruta cansada tienen el límite del va y ven de una sola avenida (MUNDY, 2016b, p. 99).

Porque la percepción de una ciudad cambiante por los efectos de procesos modernizadores concretos - de procesos económicos vinculados a la explotación minera - es otro elemento clave en su poética, lo que nos conecta con ciertas imágenes futuristas percibidas también en su obra. Y si bien estas imágenes han sido leídas como el registro de un proceso de modernización en la ciudad de Oruro, no podemos dejar de percibir el cinismo del que están atravesadas y que se hace evidente, por ejemplo, en la comparación del sistema de transportes con la esclavitud. De este modo dotan a la poesía de cierta sintaxis informativa proveniente de la crónica al mismo tiempo que distorsionan la referencialidad

con el uso de imágenes no identificables con la realidad, como leemos en el siguiente fragmento de *Pirotecnia*:

La tarde se torna tuberculosa por una racha de contagio ventoso que sopla del sur.

Turbia, amarilla, terrosa -se dijera una mujer enferma con todos los requisitos indispensables cumplidos para su inmaterialización al infinito.

Turbia, amarilla, terrosa -hace la idea de una tarde estancada que carece de las rayas de sol que marcan el avance de la hora en la sombra, de las rayas anotadoras de los pases del tiempo (MUNDY, 2004, p. 157).

El uso de estas metáforas desordena nuestra percepción habitual del lenguaje y desautomatiza los significados que le atribuimos a las palabras. Sus poemas en prosa o sus crónicas poéticas insisten en desplazar a la literatura de la mimesis, en un intento de quebrar la idea de correspondencia entre las palabras y las cosas como mandato moderno del lenguaje, el supuesto carácter representativo de la escritura guiándonos, de nuevo, hacia la nada. Y dirigiéndolo de nuevo hacia su vida: con el gesto de “me llamaron Laura pero firmo Hilda”, ya en su propio nombre la escritora interrumpe los vínculos que asignan palabras a cosas y busca crear en su escritura el poder de nombrar, y desde allí opera.

132

Esta acción se despliega de una manera metapoética mediante una escritura que imita al manifiesto en su intento de modelar la lengua con una palabra que transgrede las reglas de la escritura convencionalizada y genere efectos que intervengan en los órdenes de lo real. Lo podemos percibir claramente, por ejemplo, en el poema XIV de *Pirotecnia*: “No se puede negar la eficacia del graficismo. Tres puntos suspensivos, una frase en bastardilla, dos paréntesis amorosos que enlazan a una frase por ambos «costadillos» tienen una elocuencia absoluta... única... incontrastable...” (MUNDY, 2004, p. 73). Así, el trabajo con la visualidad del signo revela sustratos en las palabras que, emergiendo a la superficie, se yuxtaponen o superponen para generar significados absurdos o sorprendentes y desestabilizar los sentidos habituales.

Desestabilización que se traslada luego, irónicamente y por efecto de ese graficísimo -la ambigüedad sugerente de los puntos suspensivos, por ejemplo-, a los lugares que Hilda y su escritura tienen disponibles en la sociedad del momento:

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

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

Los suspiros... los desmayos en pose artística... los brotes románticos en las noches de luna... se fueron junto a los calzados de elástico y lengüeta...

El espectáculo más «abracadabrante» en este siglo del automóvil y del amor en oro americano... sería un suicidio de pasión... con la ridiculez de una carta póstuma.

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

La mujer fichada en 1963-37 se siente sufragista... chauffeur... aviadora... locomotriz... concertinista... boxeadora... (MUNDY, 2004, p. 96).

En apartados anteriores hemos visto la escasa recepción crítica de la obra de Mundy que se tornó en silenciamiento, signadas por la dificultad a la hora de archivar su escritura dispersa y por la singularidad de su poética en el marco de una época hegemonizada por el realismo. Quisiéramos retomar aquí el otro costado de ese silencio como un efecto de la poética misma destinado a ironizar acerca de lo que se entreveía como su destino. Surgido del vaciamiento de los vínculos entre la palabra y el mundo, lo podemos leer como un gesto que imita de antemano la audibilidad que podrían encontrar en su presente las palabras de una mujer sobre la guerra, y de la censura que sobre ella misma se operó, después de todo. Si podemos pensar que la idea de que Hilda Mundy no escribió luego de aparecida *Pirotecnia* se debe en gran parte al tardío acceso a sus publicaciones después de 1936, por otra parte podemos percibir el gesto de callar en la poética de la escritora como aquél que exhibe las imposibilidades de hablar sobre la guerra con una voz caracterizada por la innovación formal y el tono paródico. Así, emerge la escritura en su gesto político: “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” (MUNDY, 2004, p. 170).

Algunos lugares a donde llegar

Las recientes ediciones de la obra de Hilda Mundy hacen emerger una serie de nudos problemáticos en torno a la necesidad de colocar una poética solitaria en dos formas de la contemporaneidad: por un lado, la de su producción, creando una imaginación de campo literario, y de circulación posible, que imite una época ya desvanecida; por otro, un presente de la crítica que exhibe las dificultades de sus categorías para comprender ciertas obras disruptivas que se caracterizan por elaborar un vocabulario específico y propio en circunstancias poco propicias para la innovación literaria en nombre de la urgencia política.

En esa explosión pirotécnica, el trabajo de dispersión y vaciamiento de los vínculos entre el nombre y lo que se nombra -la firma y la obra- también horadó las referencialidades del sustantivo, haciendo un uso irónico y corrosivo de la metáfora ultraísta que llevaba agua hacia su molino de la Nada. “Los colectivos son una categoría de esclavos”, es un ejemplo de los juegos vanguardistas a los que recurrió Mundy para dinamitar el uso de las palabras con las que habitamos el lenguaje y hacer lugar para la anarquía del sentido allí donde la modernidad intentó retener la referencialidad de lo escrito.

Tal vez, en un diálogo imaginario, Mundy respondería hoy a los nuevos lectores:

Cronista de la Ciudad: Me juzga Ud. joven, un poco extravagante y algo incomparable. Es decir tiene el ingenio de colocarme ante el público la etiqueta que me corresponde sin destapar el frasco. Despejo la incógnita: soy una Rusia pobre y anarquista limitada por una boina vasca y unos zapatos (MUNDY, 2017, p. 173).

Entonces, a la insistencia en que las técnicas vanguardistas activadas por la escritora en un contexto dominado por su opuesto, el realismo, se suma, en el proceso de recepción tardía de su obra: en primer lugar, la escritura cronística definida históricamente como “menor” en la esfera literaria; y segundo, el redoble de la apuesta en tanto que procura una renovación formal del género inclinándolo hacia una especie de poemario signado por los recursos expresivos de ruptura tales como la metáfora ultraísta, la banalización irónica o el humor corrosivo.

Este trabajo ha reflexionado acerca de las traiciones críticas en sus operaciones de archivo, exhumación, desclasificación y reclasificación, que reúnen las imágenes de un autor ausente, imaginan diálogos posibles y afrontan los requisitos de inclusión, en un movimiento de la historia, acciones que más bien pugnan por no ser incluidas. Ahora bien, es en esa pugna donde se aloja la resistencia del archivo en la medida que cada uno de sus componentes trae enlazado aquello que de él nunca será dicho. De algún modo, hemos concedido a esta traición traicionada.

Pues bien, es en virtud de la necesidad de una vanguardia propia que su obra retorna con toda su memoria. Comenzamos el trabajo situando al proceso de exhumación de la obra de Hilda Mundy en el marco de lo que Suely Rolnik denominó el “furor de archivo”: un proceso por el cual atraviesa el arte latinoamericano donde reina la compulsión por ordenar e inventariar aquello que fue revulsivo transformándolo en objeto controlado por la lógica del archivo. En este contexto, nos parece llamativa la compulsión por archivar la escritura de Hilda Mundy en la edición de obras reunidas y la disputa por nombrar ese archivo, ese furor entre 2016 y 2017, entablada entre un proyecto estatal como lo es la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia y una editorial independiente. También llaman la atención los cuidados asumidos por los editores ante el “peligro de domesticación”, como dice Ortiz (2017, p. 13) en el proceso de nombrar que acompaña la apertura del archivo y que hemos

intentado destacar a lo largo del trabajo: cómo hablar con las palabras disponibles (libro, firma, crónica) de una obra que se rehúsa a los órdenes disciplinares de la literatura y su historia.

Si hay muchas virtudes que reconocer a las obras reunidas, una de las principales es esa suerte de instalación escrita que nos permite entrar al mundo Mundy como a un espacio de percepción de lo que permanece perdido, silencioso, aludido. Es muy posible que este rincón oscuro del espacio que los libros han descubierto sea convocado por la intimidad publicada, paradójicamente. Nuestra mirada nos hace cómplices de algo que nos llega por las traiciones que la estimulan, pues no tenemos noticia de que alguien haya reclamado por la escucha de la obra de la escritora mientras estuvo viva, y luego es revivida en virtud de un hueco que pide sentido. Tal como lo dice Bal, somos “perpetradores y víctimas”, o traidores traicionados.

Referencias:

AMAR SÁNCHEZ, A. M. *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo. 2000.

AYLLÓN, V. De la nada al venerado silencio. In: MUNDY, H. *Pirotecnia. Ensayo miedoso de literatura ultraísta*. La Paz: Plural, 2004. p. 7-34.

BAL, M. Arte para lo político. *Estudios Visuales*, n. 7, p. 40-66, 2010. Disponible en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03_bal.pdf>.

BENJAMIN, W. Tesis de filosofía de la historia. In: _____. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus. 2000.

DALMARONI, M. La obra y el resto (literatura y modos del archivo). *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, Tucumán, n. 7-8, p. 9-30, 2010. Disponible en: <<http://revistatelar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/143/132>>.

DERRIDA, J. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta. 1997.

GONZÁLEZ ALMADA, M. *Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea (2000-2010)*. Tesis

(Doctorado en Letras) - Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2017. Disponible en: < https://ffyh.unc.edu.ar/editorial/wp-content/uploads/sites/5/2013/05/EBOOK_GONZALEZ.pdf >.

LÉVINAS, E. *De otro modo que ser*. Salamanca: Sígueme. 1995.

MITRE, E. *El enigma de Hilda Mundy. En Pasos y voces. Nueve poetas contemporáneos de Bolivia. Ensayo y antología*. La Paz: Plural, 2010. p. 17-36.

MUNDY, H. *Pirotecnia. Ensayo miedoso de literatura ultraista*. La Paz: Plural, 2004.

MUNDY, H. *Bambolla Bambolla. [Cartas fotografías escritos]* La Paz: La Mariposa Mundial, 2016.

MUNDY, H. *Hilda Mundy. Obra reunida*. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, 2016.

MUNDY, H. *Bambolla Bambolla. [Cartas fotografías escritos]* La Paz: La Mariposa Mundial, 2017.

ORTIZ, R. Liminar (En el reino oscuro de las maquinarias). In: MUNDY, H. *Bambolla Bambolla. Cartas fotografías escritos*. La Paz: La Mariposa Mundial, 2017. p. 7-12.

PAZ SOLDÁN, E. Hilda Mundy, la vanguardista. 2015. Disponible en: <<http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2013/03/hilda-mundy-la-vanguardista.html>>.

PAZ SOLDÁN, A. M.; WIETHÜCHTER, B. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. La Paz: PIEB, 2002. 2 t.

ROLNIK, S. Furor de archivo. *Estudios Visuales*, n. 7, p. 119-129, 2010. Disponible en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf>.

SABO, M. J. *Crítica y archivo. Las crónicas de Pedro Lemebel y María Moreno*. Tesis (Doctorado en Letras) - Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2016.

VILLAZÓN, E. Hilda Mundy y Carlos Medinaceli: dos escritores en conflicto. A propósito de “vanguardia” y “nación” en Bolivia. In: AJENS, A; FIELBAUM, A; ZUCHEL, L. (Org.). *Contrabandos. Escrituras y políticas en la frontera entre Bolivia y Chile*. Viña del Mar: Communes, 2016. p. 219-238.

ZAVALA VIRREIRA, R. Hilda Mundy: El impacto del fragmento. In: MUNDY, H. *Obra reunida*. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, 2016. p. 13-50.

Recebido em: 10 de julho de 2017.
 Aprovado em: 5 de outubro de 2017.