

3. LECTURAS

Apuntes sobre vanguardia y mujeres en la Bolivia de los años 30

ANA REBECA PRADA M.

Recibido el 26 de mayo de 2015

Aceptado el 25 de junio de 2015

Resumen. El artículo propone un recorte no encarado por la crítica literaria para la primera mitad del siglo XX en Bolivia: el que estaría conformado por las obras *Pirotecnia* de Hilda Mundy, *Naufragio* de Yolanda Bedregal y *El Occiso* de María Virginia Estenssoro. Fueron publicadas las tres entre 1936 y 1937, presentando, además de una nueva concepción del lenguaje, una construcción de lo femenino muy fuerte. Si se ha estudiado mucho más en los últimos 20 años el importante *Pirotecnia* de Hilda Mundy, como texto central de la vanguardia boliviana, y si se ha encarado también *El Occiso* –aunque más marginalmente–, la obra de Bedregal de hecho no ha sido estudiada. Aquí se establece que son evidentes las diferencias entre las obras –el aire de vanguardia de *Naufragio* es más tímido tal vez en comparación a las otras obras–, pero se plantean también lo que las articula en un momento esencial de las letras del siglo XX: el advenir de las vanguardias y el estallido de la Guerra del Chaco.

Palabras clave: escritura de mujeres, vanguardia, Guerra del Chaco.

Abstract. This article considers a new way of approaching *Pirotecnia* by Hilda Mundy, *Naufragio* by Yolanda Bedregal and *El Occiso* by María Virginia Estenssoro, a way that has not been addressed by literary criticism focused on the first half of the 20th century. These works were published in 1936 and 1937, showing not only a new conception of language, but also

a strong construction of the feminine element. *Pirotecna* has received great attention by critics in the last 20 years, as a central work of the Bolivian avant-garde; some attention –although rather marginal– has been given to *El Occiso*; *Naufragio* has not received any attention at all. There are evident differences among the works considered –the avant-garde manifested by *Naufragio* is fainter than in the other two works–, but there are also elements that articulate them in an essential moment of 20th Century Bolivian literature: the emergence of the avant-garde and the advent of the Chaco War.

Keywords: Writing women, Vanguard, War of the Chaco.

Creo que hay en la literatura boliviana de la primera mitad del siglo XX un recorte aún no encarado en el corpus vinculado al advenir de las (más bien) tardías vanguardias en Bolivia. Lo compondrían *Pirotecna* (1936) de Hilda Mundy (Laura Villanueva Rocabado, 1912-1982), *Naufragio* (1936) de Yolanda Bedregal (1913-1999) y *El occiso* (1937) de María Virginia Estenssoro (1902-1970). Lo que me parece interesante de estos tres libros fundacionales (no sólo para la literatura de cada una de las escritoras, para la literatura femenina en Bolivia y para la vanguardia)¹ es el hecho de que estos tres textos fuertes, que rompen con el hegemónico realismo social, con la tendencia al encaramiento literario de lo histórico y lo político, y con los rastros aún vivos del modernismo, fueran escritos por mujeres.

Aparecieron alrededor de aquella época, también, claro, *Aguafuertes* de Roberto Leytón, novela publicada en 1928, y *Rodolfo el descreído* de David Villazón, publicada en 1939. Además, están los cuadernos de Arturo Borda, que fueron escritos a lo largo de ésta y otras décadas y que sólo vieron la luz en los tres tomos de *El Loco* en los años 60, cuando él ya había muerto, en 1953. Lo mismo ocurre con Gamaliel Churata (Arturo Peralta Miranda), quien publicó en 1957

¹ Se trata en los tres casos de los primeros libros publicados por las autoras; se trata de libros cuyo estudio es esencial para comprender la literatura de mujeres en el siglo XX; y de tres propuestas de vanguardia que se deben tomar en cuenta a la hora de considerar el diseño del campo de las escrituras de vanguardia en Bolivia.

El pez de oro, habiendo escrito sus materiales desde bastante antes². Con esto quiero decir que había un contexto rico, pleno de matices, en lo que hace a la lengua literaria, encarada ya con la libertad que las rupturas de las vanguardias venían trabajando en el contexto americano y más allá. Está claro que Hilda Mundy – en su caso, explícitamente, siendo el subtítulo de *Pirotecnia*: “Ensayo miedoso de literatura ultraísta”–, María Virginia Estensoro y Yolanda Bedregal trabajan respirando el nuevo aire en las letras, explorando claramente nuevos lenguajes en su expresión literaria, e instaurando además en sus escrituras elementos de un claro *yo* femenino desde el cual se arman los textos, así como elementos ya vinculados estructuralmente a la experiencia urbana.

Por otro lado, orbita sobre la literatura o sobre los escritores de estos años la Guerra del Chaco (1932-1935), conflicto bélico al que alude Yolanda Bedregal en el último fragmento de *Naufragio* (como lo alude también Villazón en *Rodolfo el descreído*), y sobre el cual escribe Hilda Mundy en varios periódicos en la ciudad de Oruro, en los que trabaja generando una visión anti-oficialista y abiertamente cáustica sobre la guerra y la inmediata posguerra (algunas de esas notas periodísticas fueron recogidas recién en 1989 en *Cosas de fondo*). Dice al respecto Rocío Zavala:

La posguerra del Chaco, trágica por la derrota y la crisis sociopolítica, será una época de conmoción ante todas las contradicciones de la sociedad boliviana que desnudó el conflicto armado. La emergencia del nacionalismo estatista, como consecuencia del cataclismo bélico, se da bajo la batuta de un poder militar autoritario que será respondido por Hilda Mundy con una escritura periodística antimilitarista, propia de un “yo” burlón y cuestionador permanente de todo discurso autorizado y totalizador. Un cuestionamiento irónico que, apuntando profundamente a la literatura, se reirá también de su propia creación. Los nombres de la autora –signos de

² Para Leytón, Villazón y Borda la referencia central es *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* de Wiethuchter, Paz Soldán, Rocha y Ortiz (2002), siendo referencia fundamental para las vanguardias andinas, que incluyen a Borda y a Churata, el trabajo de varios años de Elizabeth Monasterios (ver, por ejemplo, “La vanguardia plebeya del Titikaka”, *Mariposa Mundial* 19/20: 39-49).

una textualización lúdica e intertextual– aparecen dentro de un proyecto poético de destrucción textual, en el momento en que la violencia gubernamental se traduce con la censura y la represión. Hilda Mundy, marginal, marginada y censurada, dijo una posguerra crucial en los destinos de Bolivia, con la puesta en escena de un “yo” reilón, irrisorio y combatiente (2011: s/p).

La guerra como tema específico y explícito no entra en *Pirotecnia* que, segura y precisamente, fue escrita durante la guerra y la inmediata posguerra; pero está claro que sí entra el formato de su escritura, el yo femenino, la crítica y la sátira³. En Estenssoro ocurre algo similar con *El occiso*, libro de tres composiciones que carecen de referencia a la guerra⁴. La referencia lateral a la guerra de Bedregal y la no alusión a ella en Hilda Mundy y en Estenssoro contrastan fuertemente con *Sangre de mestizos* de Augusto Céspedes (1936) o *Repete* de Jesús Lara (1937) –

³ El resumen de la tesis defendida por Rocío Zavala en 2013 (Universidad de Lille 3, Escuela Doctoral de Ciencias del Hombre y la Sociedad y CECILLE) establece: “Hilda Mundy se hizo conocer particularmente al final de la guerra (1932-1935) y en la inmediata posguerra como cronista humorística en Oruro, su ciudad natal. Sus crónicas son ejemplos de una escritura de costumbres, crítica y satírica respecto a la buena sociedad de su tiempo y particularmente en vista de un moral hipócrita y mojiyata. Sátira de los poderosos, los escritos de Hilda Mundy apuntan también a los defectos y escándalos de la vida política de la época, así como al surgimiento del militarismo que se perfiló al final de la guerra; esto marcará el destino de la escritora bajo el signo de la censura. Su único libro, *Pirotecnia* (...), publicado en La Paz en 1936, es la continuación de esta escritura de formas breves, centradas en la desacralización de los símbolos del poder. Los temas de la ciudad moderna, de la técnica, del juego y el ataque contra la tradición, presentes en sus escritos de prensa, constituyen en universo vanguardista de *Pirotecnia*. El movimiento y la desconfianza están en el corazón de esta literatura moderna que dice yo. El yo de la escritura (...), rico en su heteronomía, es portador de un proyecto poético propio de las artes escénicas, donde la máscara de la que más se habla es la de la palabra” (mi traducción; 2013: s/p).

⁴ Habrá que revisar, sin embargo, si “El Occiso” no es un poema-prosa que, al escarbar tan material y descarnadamente en el tema del cadáver en descomposición, está haciendo una alusión genérica al estado de muerte masiva y proliferación de cadáveres que toda guerra conlleva. Siempre se ha leído el libro *El Occiso* como vinculado (por la propia dedicación que preside las tres piezas que lo componen: “A la memoria de Enrique Ruiz Barragán. *En la desolación de mi vida; / en la soledad de mi corazón, / se ha engarfiado el dolor / como un áncora en el fondo del mar*” [1971: 13]) a la pérdida de un ser querido, de un amor. Y obviamente los tres textos pueden ser leídos en esa clave; pero se podría discutir si esta exploración sobre la muerte no tiene que ver también con el contexto horroroso de la guerra que se desarrolló en la zona sur-este del país hasta 1935.

para sólo mencionar dos de los libros importantes—, textos que están armados axialmente a partir de imágenes de la guerra (siendo además los autores testigos directos de la misma, como corresponsal y como combatiente, respectivamente) y que se constituyen en piezas capitales de un sub-género en la literatura en torno al conflicto bélico.

Podemos decir, entonces, que hay cinco elementos que atraviesan la escritura de las tres autoras comentadas: el nuevo lenguaje, el *yo* femenino de la escritura, lo urbano y la cuestión de la guerra, añadiéndose claramente la materia ética y la moral. Hay una voluntad por transgredir las prohibiciones de la sociedad conservadora y mojigata, una voluntad por remover en el piso el lodo de lo instituido, lo rutinario, lo repetido, una gana de abrir ciertas temáticas en la escritura, muy poco visitadas en los libros que sí se leían y que no se prohibían; una tendencia nada didáctica de marcar de diversa manera los lugares de la mentira institucional, de la corrupción, de la indolencia.

Hablaba al principio de este escrito sobre el recorte aún no encarado —el que reuniría en trica fundante a Hilda Mundy, Bedregal y Estenssoro—. Sin embargo, es necesario decirlo, ya se ha hecho un recorrido en esta dirección, y es muy sólido el trayecto. Hilda Mundy ha recibido en las últimas dos décadas mucha atención de la crítica; se la recupera como una de las voces fundamentales de nuestra literatura de vanguardia y de la literatura boliviana en general. A Estenssoro se la ha recuperado con menos contundencia, aunque se puede encontrar un pequeño *corpus* crítico de importancia. Sobre *Naufragio* no hay nada o casi nada escrito, siendo más bien la obra narrativa posterior de Yolanda Bedregal (su novela *Bajo el oscuro sol*, particularmente, publicada muchas décadas después) es atendida por la crítica, así como su poesía, considerada por mucho tiempo como lo central de su producción literaria⁵.

⁵ La publicación en cinco tomos de la totalidad de su obra, poesía, prosa y ensayo (*Obra Completa*, 2009) seguramente tendrá un impacto en la crítica. De hecho, en esta publicación emerge una Bedregal ensayista y prosista muy diversa y sólida, cuando la crítica había tendido siempre a privilegiar su poesía. La segunda edición de *Naufragio*, la de 1977, reproduce fragmentos de varios comentarios luego de la aparición del libro; entre ellos de Saturnino Rodrigo (que ve que Yolanda Bedregal “prolonga el prestigio literario de su apellido”), Porfirio Díaz Machicao,

Blanca Wiethüchter, Alba María Paz Soldán, Omar Rocha y Rodolfo Ortiz utilizaron en su *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (2002) la noción de “olvidadero”, que sería esa especie de lugar al que son echados los escritores cuando no se los puede o no se los quiere leer. Esta *Historia crítica*, aparte de recuperar escritores que recibieron consistente atención crítica, como Ricardo Jaimes Freyre o Augusto Céspedes, pero desde una perspectiva nueva, recupera a varios escritores de los que sólo unos pocos hablaban o escribían brevemente, pero que pertenecían claramente al espacio del olvidadero. Allí estuvo durante muchas décadas *Pirotecnia* de Hilda Mundy. Recuerdo haber escuchado hablar sobre ella, y haber tenido en mis manos una fotocopia del libro en algún momento de los años noventa, en los que precisamente se organizó un encuentro sobre mujeres en el que Virginia Ayllón presentó un conferencia titulada “Dolor e ironía: Quimera de María Virginia Estenssoro e Hilda Mundy” (1999). Ayllón es sin duda la crítica literaria que con mayor contundencia instaló a Hilda Mundy en el centro de las discusiones sobre escritura y mujer. Por ello, no es raro que fuera a ella a quien pidiera *La Mariposa Mundial* (revista y editorial, dirigida por Rodolfo Ortiz y Omar Rocha, precisamente) la confección de la introducción (“De la nada al venerado silencio”) a la re-edición de *Pirotecnia* en 2004, casi setenta años después de su primera publicación. Pero antes de eso, en 2002, cuando se publicó la *Historia crítica* de Wiethüchter *et al.*, Ayllón participó, junto a Cecilia Olivares, con el artículo “Las suicidas: Lindaura Anzóategui de Campero, Adela Zamudio, María Virginia Estenssoro, Hilda Mundy”. Estos tres escritos hacen evidente que Ayllón vinculó siempre Hilda Mundy a Estenssoro, considerándolas centrales en el estudio de escritura y mujer en Bolivia –estableciendo a su vez a Anzóategui de Campero (1846-1898) y Zamudio (1854-1928), de generaciones anteriores, como fundadoras a su vez–.

El tratamiento que hace Wiethüchter de la obra de Hilda Mundy es central a su concepción de una historia nueva de la literatura en Bolivia, de lo que ella

Wálter Montenegro, Enrique Finot, Oscar Cerruto (que la acerca a Mistral y a Agustini) y José Eduardo Guerra, todos ellos figuras intelectuales de gran renombre en la época. Notablemente, se cita un fragmento de Juana de Ibarbourou: “Extraña alma de ensueño que desciende a la vigilia lo imprescindible para la vida, en esos poemas de *Naufragio* nos da sus visiones que tienen a veces la vaguedad de la niebla, a veces la riqueza de los sueños suntuosos y precisos, siempre un algo –hálito de luz- muy suyo” (1977: 75).

denomina *el arco de la modernidad*, situándola junto a Arturo Borda y dándole la misma importancia. La elaboración crítica extendida y detallada de Wiethüchter da a Hilda Mundy ese lugar que Ayllón había empezado a armar para ella y que la *Historia crítica* termina por consolidar, ya recuperando del todo a la escritora orureña para el estudio de la literatura de la primera mitad del siglo XX.

Otro crítico, Eduardo Mitre, que ha escrito varios libros sobre la poesía boliviana, desde el modernismo para adelante, escribe también sobre Hilda Mundy: publica en 2010 el ensayo “El enigma de Hilda Mundy”. Todos los críticos mencionados deben encarar al leer *Pirotecnia*, el único libro de la escritora, su posterior silencio y su abandono de la literatura. Existen diversas hipótesis, particularmente, la del silencio como parte de una decisión estética que atravesara una ética y una experiencia de vida. En todo caso, no deja de ser una pregunta que nos seguiremos haciendo, creo yo.

En el caso de Estenssoro, es también Ayllón quien con insistencia –y con razón– la incorpora a las consideraciones sobre lo femenino en la literatura. Ya mencionamos dos artículos en los que, además, la trabaja siempre junto a Hilda Mundy. La primera edición de *El occiso*, la de 1937, es un libro constituido por tres textos, uno muy extraño para la época, titulado precisamente “El occiso”, y dos cuentos, más bien de prosa convencional: uno sobre un amor puro y honesto, libre de presiones y obligaciones institucionales; y el otro sobre la decisión de una mujer en torno a un aborto. Los hijos de Estenssoro, que, una vez fallecida la escritora en 1970, encararon la tarea de publicar la obra completa, cuentan que la penalización social que recayó sobre la aparición del libro ayudó –sí– a vender la edición completa, pero, también, a que Estenssoro decidiera dejar de publicar para siempre⁶. Es así que sólo en 1970 los hijos pueden sacar a la luz la segunda

⁶ Vallentsits y Cusicanqui, los hijos-editores de las *Obras Completas* de Estenssoro, dicen en el prólogo a la re-edición de *El Occiso*, alrededor de 35 años después de su primera publicación: “Recordando algunos amables y risueños comentarios de nuestra madre y para completar esta nota que a manera de un prefacio nos atrevemos a publicar, no seríamos justos ni fieles si no agradeceríamos en su nombre y en el nuestro a los mojigatos, a los tontos, a los moralistas inquisitoriales, a los frailes ignorantes de 1937, a las beatas bondadosas, ingenuas y limitadas que permitieron la venta inmediata y total de la primera edición. Si algunos de estos personajes aún estuvieran vivos y bien dispuestos, les quedaremos reconocidos si promueven nueva e intensa campaña de difamación de la obra y de la autora (1971: 8).

edición de *El occiso*⁷, pero, además, otros cuatro tomos de cuentos, novela y poesía, hasta entonces inéditos. En “La canción de la distancia (Notas sobre la obra de María Virginia Estenssoro)” (1999), Eduardo Mitre establece el valor de la narrativa de la escritora y plantea entradas de gran agudeza para entender su mundo de ficción⁸. Lo mismo hace con la poesía de la escritora en “Notas a la poesía de María Virginia Estenssoro” (2012)⁹. En “Nuestra caníbal” (2004) yo intento acercarme de manera somera a los cinco breves tomos de la obra completa de la escritora, deteniéndome al final en un cuento muy bello y extraño que titula “Vocación de reina” (de *Memorias de Villa Rosa*), y en el que la autora establece, a través de la ficción, una especie de posicionamiento del sujeto femenino en cuanto a la distinción, al prestigio familiar, a la cultura exquisita¹⁰, además de la radical independencia y rechazo a las determinaciones del mundo social exterior, caracterizado como banal y débil.

Lo mismo que los textos de *Pirotecnia*, 60 poemas que son prosa y que son ensayo, todo al mismo tiempo, “El Occiso” es un poema que es prosa. Está rota

⁷ En la primera edición, se publicó sólo la primera parte de “El Occiso”; luego, dejándolas inéditas, Estenssoro escribió dos partes más a este poema-narración, que los hijos publican póstumamente en el tomo de 1971.

⁸ A decir de este crítico, *Memoria de Villa Rosa*, publicado póstumamente (1976) en sus *Obras Completas*, es “su libro más compacto, y en mi criterio un clásico de la cuentística latinoamericana” (1999: 64). En este magnífico libro de cuentos, Estenssoro logra armar uno de casos más notables de humor, ironía y sátira social en la narrativa boliviana, echando sobre la sociedad de Villa Rosa (una ficcionalización de Tarija, tierra de su familia, pero por obvia extensión de Bolivia) una lapidaria crítica. La mayoría de los cuentos fueron escritos, a decir de los editores, en la década de los 60.

⁹ Artículo publicado en *Tendencias* del diario *La Razón* el 16 de septiembre de 2012.

¹⁰ Lo cual nos lleva a dedicarle una nota (y dejar para luego una mayor elaboración) al tema de la clase social y la escritura de estas mujeres: está claro que en los tres casos que analizamos, se trata de mujeres pertenecientes a la privilegiada clase media alta de la que venían sus eminentes padres y familias: el padre de Villanueva es Emilio Villanueva, el laureado arquitecto de distinguida familia; el padre de Bedregal, el escritor y académico famoso Juan Francisco Bedregal; y la familia de Estenssoro, conocida y muy prestigiosa en Tarija, que cuenta con músicos y estadistas muy reconocidos. Estos medios familiares cultos y prestigiosos en el mundo social y político es probable (con los matices de rigor, por supuesto) que tuvieran que ver con la libertad y fluidez con las que las escritoras ingresaron al mundo de las letras, viajaron y conocieron de primera mano lo último en publicaciones extranjeras. Un salto generacional importante determina que ellas ingresaran al mundo del trabajo y fueran periodistas, profesoras, funcionarias, escritoras profesionales.

la norma genérica y se ejerce el lenguaje literario con gran libertad, hibridizándolo. Mitre anota que el lector del libro de Hilda Mundy inmediatamente reconoce “el aire lúdico [...], así como su impronta vanguardista” (2010: 17), asumiendo las 60 piezas del libro como “viñetas verbales que se aproximan al poema en prosa, a la prosa poética o incluso a la escueta crónica periodística”. Mitre alude también –como lo hiciera Ayllón en 1999– al componente del humor. Podemos ver estos elementos –y otros, mencionados más arriba– en el siguiente texto de la segunda parte de *Pirotecnia*, “Urbe”

VEINTIUNO

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

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

Tengo una preferencia marcadísima por la plataforma “tranviaria”. En la plataforma encontré resumido el sentido de la libertad. Me parecía pesadez suplicatoria encontrarme ahí dentro, al lado de las damas, alguna de las cuales, si estaba “binoculada” tenía la impertinencia de mirarme fijo como diciendo: “aquí va la andrógina espiritual”. —Defino la mirada. No me equivoco. Hay visuales que son embestidas de agresividad dura y que-
mante.

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

¡Ciencia y arte por la suma módica de veinte centavos! (2004: 159-160).

Puede en esta pieza observarse la novedad en el lenguaje, la aparición del yo femenino vinculado a formas radicalmente *otras* de mirar (marcando la diferen-

cia entre ese *yo* y otras formulaciones de lo femenino), el contexto urbano como elemento estructurante, escenario de modernidad, el humor, la actitud lúdica, y una ironía que estará muy vinculada a la crítica social.

“El Occiso” es otra cosa y, sin embargo, comparte ese aire de renovación, libertad y transgresión que claramente vemos en Hilda Mundy. Citamos de la primera parte, única publicada en 1937:

Fue como un despertar./Un despertar de sueño clorofórmico./Un despertar que venía de la nada, una nada hecha de pesadilla y de opresión./Le arrancaron la vida de cuajo./Y se congeló de Infinito./Y ya no sintió más./Se transformó, quizá, en un trozo de hielo; tal vez, en una piedra fría y negra./Y ya no fue./Ya no fue... y ahora, era otra vez./Había vuelto de la nada, y en el nada seguía.

(...)

No pudo gritar./Ni pudo levantarse y huir./Estaba amurallado en el ataúd./Muerto./Definitivamente muerto./Era el occiso./Era el occiso, el difunto pálido, el extinto lívido./Era el finado de los cuentos de ánimas./Y el muerto, el fantasma, sufría tan horriblemente, tan espantosamente, como no pudieron sufrir todos los vivos.

(...)

El hombre resurgía en el muerto, y soñaba como hombre que fue, no como larva que era, como fantasma que nacía.

(...)

La nada se espesaba en un lava pululante, de un líquido viscoso, con olor a humedad y a moho./¿Era que su pensamiento había envejecido, y se cubriría de herrumbre y de orín?/¿Era que el dolor se materializaba, convirtiéndose en una vegetación parasitaria, que, como inquieto azogue, le nacía en los muslos, en las corvas, en el vientre, por el cuello, por el pecho?/¿Era, que un musgo fétido, con hedor de podredumbre, le brotaba en las cuencas orbitarias, le escocía en las fosas nasales, y le resbalaba por los pómulos, como gotas de sangre tibia y negruzca?/¿Eran los gusanos?

(...)

Eran los gusanos, que se arracimaban, que se multiplicaban [...] / Eran los gusanos que se lo comían como pulpos ávidos, como vampiros insaciables y voraces. (11-16)

Y citamos de la segunda y tercera partes, escritas por Estenssoro –según los hijos y editores– en 1938 y publicadas recién en 1971:

Quedaba sólo el hueso vuelto piedra, fosilizado, endurecido, renegrido. La materia orgánica mineralizada e inerte. / Era un espectro formado de larvas que vagaban: larvas de ensueño que, otrora, fueron sus centros sensoriales y anímicos, ahora desintegrados de la materia y que hacían un halo luminoso en torno al esqueleto. / Y el halo luminoso se fue poco a poco apagando y enfriando, y se condensó en una forma inmaterial que, transponiendo la cripta helada y húmeda, se elevó a lo Infinito.

(...)

El espectro no tenía cuerpo, ni tenía alma; pero, era el ser en esencia. No era espiritual, ni elemental, ni cósmico. Era esencia: como una gota fría de éter condensada en el espacio, como un vaho denso, como un vapor errante.

(...)

Después el Ser perdió hasta la noción de las sensaciones y de las ideas. / Ya no había Vida ni Muerte. / No existía el Tiempo, ni los Límites, ni la Libertad.

(...)

Todo concepto había desaparecido. / Sólo la extensión se llenaba de Espacio y de Eternidad.

(...)

Pero, como en la Vida y en la Muerte, perduraba la angustia. / Se debía llegar al FIN. El FIN inconmensurable, último, terrible y definitivo (1971: 19-37).

Esta larga cita nos permite establecer –primero– la diferencia de Estenssoro

respecto a Hilda Mundy. Estenssoro aquí trabaja no tanto en la tradición central del vanguardismo, donde tan claramente puede situarse a Hilda Mundy: el “nervio motor” de la escritura de ésta es “la imagen o metáfora entendida, a la manera de la vanguardia, como salto sorpresivo que pone en comunicación dos realidades u objetos distantes entre sí”, dice Mitre (2010: 17)¹¹. La metáfora de Estenssoro –que remite a la reflexión de la existencia humana en imágenes de muerte, descomposición y posterior trascendencia– en “El occiso”, “(sea prosa poética, poema narrativo o poema en prosa) comporta más bien una trama metafísica, ontológica, por así decirlo. De ahí el vocabulario filosófico, abstracto que en gran parte lo distingue” (Mitre, 2012: s/p).

Hay que decir que, a diferencia de las otras dos escritoras, Estenssoro no utiliza en este libro un *yo* femenino construido como primera persona. Ella opta por la tercera persona; y es cierto que en el caso del texto arriba citado esa tercera persona no se revela, no manifiesta necesariamente una contextura femenina. Sí ocurre en los otros dos textos, donde la tercera persona es una forma indirecta de plantear una mirada y una actitud femeninas; esto es, hay una gran vinculación entre el decir y la mirada.

En cuanto a *Naufragio*, hay en el presente escrito un especial interés por incluir esta publicación de 1936 a la ya más elaborada crítica sobre Estenssoro e Hilda Mundy, y añadir este libro de final de adolescencia de Bedregal a lo ya trabajado sobre las otras dos escritoras, de modo de crear esa trica –ese otro recorte decía– que me resulta clara como continuadora del trabajo de Anzóategui de Campero y Zamudio, pero muy distinta también por la marca del nuevo len-

¹¹ Pero es que, además, en *Pirotecnia* hay un jugar permanente con imágenes del propio lenguaje como materia de las unidades del libro: “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...” (2004: 73)-, y una autorreflexión, un “pensar” el lenguaje mientras se lo está construyendo: “El mundo de las metáforas es tan vario... tan infinito... que se presta a ser violado cualquier momento.../Se puede fantasear ricamente... inacabablemente... sobre: el hombre que pasa, la mujer que habla o el gahnápiro que roza tímidamente los baldosines de la calle...” (47-48), así como un ejecutar la metáfora propiamente: “¡Qué simetría, qué exactitud ‘reglada’ existe en una caja de sardinas!/Al mirarla hace la idea de una cama de hotel donde diez huéspedes súbitos se hubiesen buscado acomodo para pasar la noche” (75), o: “(Una voz dice que estos ‘autos’ se hallan grávidos. Por una aberración fisiológica, dan al mundo los motociclos, como recuerdos palpables de amores con bicicletas en alquiler)” (126).

guaje, lo urbano, la ironía, un otro yo femenino, en fin.

Muy joven, de veinte años¹², Bedregal le envió a su padre, Juan Francisco Bedregal, una versión mecanografiada y dedicada de su primer libro; constaba de prosa y poesía. Rezaba la dedicación: “Papá, con el fervor de toda mi vida, te lo ofrezco. Tu Yolanda, 2/IV/36”¹³. Algunos de los textos están fechados: diversos días del mes de marzo de 1935 y marzo de 1936. Este original contenía: “Invitación al viaje”, “Referencia de ruta y dibujo del mapa”, “Embarque”, “Mar de lluvia”, “Enredadera”, “Las calles”, “El campo”, “Cosechando ciudades”, “Ruidos de cartón”, “Ecos de soledad”, “Cambio de luces”, “Fuga de sombras”, “Hebras de humo”, “A bordo de mí misma”, “Derrumbe”. En la primera edición publicada, se añade “Mar de sueño” (que no integraba originalmente el regalo); y a la versión definitiva de 1977, a cargo de una ya madura Bedregal, se añade “Paisajes urbanos”, que consta de las piezas “En el parque”, “En la avenida”, “Los enamorados”; incluyéndose además “Frente a la radio”, “Trajes del aire”, “Pesadilla”, “Impresión”, “Discordes”, “Yolanda”, “Cuando muera”, “Viaje inmóvil”. Nosotros tomamos en cuenta sólo la edición de 1936, por ser, claro, la que apareció con muy poca distancia temporal de *Pirotecnia* y *El Occiso*.

Se trata de un conjunto de narraciones cortas, que oscilan entre la prosa poética, el cuento breve y el recuento autobiográfico. Recogen estos textos la experiencia feliz de la niñez y el advenir –a partir de lecturas, imaginación, sueños, experiencias fantásticas– del mundo de la ficción, de la escritura. Se trata de un mundo adolescente fascinado por la experiencia vital y la potencia fantástica que todo a su paso porta y abre; atento también a la llegada de la vivencia del amor juvenil y el despertar del cuerpo, y del terror de las guerras. Lo urbano

¹² Muy joven era también Hilda Mundy cuando compuso sus extraordinarios escritos periodísticos durante la guerra y en la inmediata posguerra: tenía veinte años o muy pocos más. Cuando se publicó ese libro capital que es *Pirotecnia*, tenía veinticuatro años. Estenssoro tenía treinta y cinco años cuando apareció su *Occiso* en 1937.

¹³ Cuenta Bedregal que luego de dejarle el regalo mecanografiado a su padre, y estando ella en los Estados Unidos, él le envió la versión publicada del libro. Este texto manuscrito originalmente titulaba *Naufragio: Poemas* e incluía un grupo de poemas al final. Bedregal, evidentemente, incluyó en este regalo al padre prosas poéticas y poemas y los concibió a todos como un conjunto de “poemas”. Juan Francisco Bedregal decidió incluir sólo la prosa en la edición que hizo en 1936 sin participación de su hija.

cercado de montañas se erige como contexto; la mirada adolescente recorre la ciudad y la escribe, sin excluir momentos en que deviene escenario hostil o “escenario de juguete”. Se nombra la casa (la entrañable casa familiar), las calles y el juego, el colegio, el parque, las avenidas, el tranvía, el ómnibus, los ascensores, los mendigos, barrios suburbanos y “sofisticados”, “ladrillos, calaminas, cemento, cal”, el asfalto, el cementerio, los letreros metálicos, los conventillos, bocinas y gritos. Una ciudad, por otro lado, que se llena de campo cuando llegan los productos agrícolas y los campesinos y la lengua aymara invaden el asfalto; que va desapareciendo cuando se baja a la tibieza de la campiña hacia el sur o cuando se sube hacia la “pampa infinita” del Altiplano por el oeste. Una ciudad, por otro lado, que vela y entierra a sus soldados muertos en la Guerra del Chaco. En principio, expresan estas breves narraciones una mirada ingenua e infantil: “Éramos tantos, tan jóvenes y tan frescos todos... éramos las notas de una canción fresca y viviente y corríamos y saltábamos dando tonos diversos a la melodía” (440); una escritura que tiende a la celebración, al maravillamiento. Pero un naufragio es el hundimiento o la destrucción de un navío por un accidente en el mar; también es lo que sufre quien viaja en tal navío. El término connota, además de desgracia y desastre, fracaso. ¿Por qué este título para un libro de adolescente, de corte primordialmente celebratorio? Precisamente porque es una escritura liminar, que abandona el mundo niño y empieza a enfrentar el mundo adulto. Visitan a la adolescente de mirada maravillada las heridas de la vida no-infantil. En esa grieta se posan “extrañas sensaciones, doloridas, cansadas, como si mucho tiempo se hubieran estado fermentando en mi alma y ahora hicieran enormes burbujas de angustia... Me duelen como algo que se arrancara de mí misma” (2009: 443)¹⁴.

La muerte, pensada en “Eco de soledad” (excluido de la edición definitiva de *Naufragio*) como “una suerte de liberación”, se presenta, en “Cuando muera” (escrito en 1930 y no incluido en el regalo al padre), no sólo como bella en sí misma, sino como paso hacia la Belleza. La muerte libera al cuerpo del erotismo

¹⁴ Hay que enfatizar que muchos de los escritos en prosa retornan empecinadamente a la infancia como el tiempo y el lugar de la felicidad plena. Se trata de un tópico de esta literatura, el de la nostalgia y la voluntad persistente de retorno, de hurgar en el recuerdo, de traer otra vez vía la escritura esa felicidad a la actualidad de la experiencia literaria.

(“Ya no en mis brazos la abrasante inquietud de las caricias... No me besarás: me darás por lámpara una lágrima... te esperaré en la capilla ardiente de las constelaciones e iremos a mirar a Dios” (459)), y promete un abrazo pío, casto. Percibimos una luminosidad de imágenes inocentes, fantásticas, celebratorias, infantiles, entrañables. Pero en medio de ellas emerge la muerte que será el lugar seguro en que la experiencia no encare angustias del cuerpo o del yo. Por otro lado, otra dualidad puede detectarse entre la mirada embelesada y sedienta de belleza, maravillada ante la potencial belleza de las cosas más simples, y el desplazamiento de ésta hacia otra experiencia vital-estética: la de la belleza dolorosa. “¡Qué dolorosa es la belleza! Sobre todo la belleza que está inmóvil” (468). La otra cara del maravillamiento es la comprobación de la experiencia estética como sensibilidad extrema, angustiante frente al mundo.

Notable es el texto “Mar de sueño” que apunta a un sueño que es, en verdad, una fantasía de ribetes sexuales, envuelta en encuentros (con un extraño, con el enamorado) de cariz aparentemente inocente:

Yo no sé lo que es un sueño. Pero a veces un sueño es más rotundo que toda realidad. Los sueños tienen limadas las aristas y se acomodan con su absurda verdad, mejor que las más lógicas realidades.

Voy por la calle, indiferente, gris. Soy gris. Pero en el espejo gris de mí misma se copian los colores del crepúsculo. El día trepa por los cerros lila, y la noche aplasta las sombras sin contorno.

Camino sola por las calles apartadas. Llevo una blusa de lana blanca. Nadie más transita. Es como una media noche.

De pronto, un hombre. Sonríe y se me acerca. Su sonrisa es ajena a mi minuto. Al retirarse el hombre, ancha y transversa, ha quedado una franja roja sobre mi blusa blanca.

En una calle oscura me detengo sin motivo. Aquí algo impreciso se hunde en la conciencia.

–¿Eres tú, pequeña? ¿Qué haces sola en la noche?

–Nada. Esperaba. Vendrá mi novio. Tengo las manos frías.

–En tu blusa azul esa raya blanca parece la Vía Láctea.

Hago una atrevida asociación con la Vía Láctea y le digo:

–Soy virgen. Mi blusa es blanca con una raya roja.

Un farol cae hecho añicos en el suelo. Mis ojos, mirándolo, hacen añicos las imágenes de la retina.

Nadie está. No existe ese hombre. Estoy en una larguísima calle guarnecida de ampolletas amarillas. Mis manos siguen frías.

(...)

Un hombre surge del vano de la puerta. Debe ser mi novio. Me ha cogido las manos y, sin decir palabra, me ha guarecido en el boquete de una sombra.

Hace dos horas que llueve y no lo sabes. Después me ha dicho:

–Anisia.

Me nombre no es ése, pero he recordado un nombre que nunca ha oído y le digo:

–Danic.

Danic. Mi novio. Este hombre que no conozco debe llamarse así. Ha dibujado con su mirada un mapa, una tierra, árida, inmensa, alta, fría [...].

Y ese hombre que se llama Danic me ha cogido en sus brazos y se ha echado rodando sobre la costa que han dibujado sus ojos. Fue un vértigo el instante de sumergirse en las aguas de un mar negro y desconocido.

Seguía rodando la lágrima y el mar crecía, sin horizonte, sin orillas. No había límite. Todo era negro, inútil. Las manos aleteaban en la sombra y caían de nuevo como sombras de mariposas feas, sin ruido en el agua.

Todo era negro, inútil. Las manos caían en el agua, sin ruido. Como sombras de naufragos (2009: 425-426).

Se trata de un fragmento que anuncia ya la prosa de Bedregal a lo largo de un oficio de escritora que no cerró sino hasta poco antes de su muerte en 1999. Es una prosa claramente ya extraída de la matriz modernista y en la que se funda un yo femenino en torno al cual se organiza la expresión que oscila entre la prosa y la poesía.

Tal vez se trate de un primer libro más tímido en cuanto a su propuesta estética y en cuanto a la construcción del mundo ficcional/ poético, esto pensando a Bedregal comparativamente respecto a Hilda Mundy y Estenssoro, mujeres que de entrada construyeron una feroz independencia y una agresiva afrenta a los usos y hábitos, tanto en lo que a la lengua literaria se refiere, como a los temas que encaran. Bedregal ejerció su pluma al abrigo de la casa paterna, de la familia

y de la religión; nada más lejano al mundo en el que erigen el yo hostil a la norma y a las instituciones Estenssoro e Hilda Mundy. Y, con todo, no dejo de leer en este primer tímido –y sin embargo deslumbrante– primer libro de Bedregal una serie de puentes a los otros dos. Leo una frescura nueva en la prosa; la construcción de un yo femenino acucioso, dispuesto a mirar en lo oscuro así como en la luz; una ficción ya centralmente pensado en la urbe, en las calles de una ciudad que ya comienza a dejar su perfil decimonónico provinciano.

“Derrumbe”, el texto final de *Naufragio*, es importante, pues habla del cierre de ciertas experiencias, de ciertos periodos –el del colegio, por ejemplo: “Fue mi primer naufragio”–, y del abrirse de otras cosas, de otros momentos. Lo liminar: estar ubicada en un umbral, allí donde ya mucho se ha ido y otras cosas empiezan. En este caso, allí, en esa crisis, enraíza la realidad horrible de la guerra. El naufragio –desgracia, desastre– mayor: las palabras no parecen alcanzar a expresar los sentimientos crudos de odio y de amor, de desesperanza: ya se está del otro lado del umbral, ya se ha dado el paso hacia la crueldad del mundo adulto y en el peor de los contextos posibles: en el desquicio de la violencia masiva, delirante, en la que los hombres manifiestan los más bajo de su contextura humana. *Naufragio* con este texto cierra el círculo: empieza con un texto simple, dulce, que invita entrañable a la experiencia que abre (“Invitación al viaje”); termina con un texto duro, extremo, donde obviamente lo niño, lo infantil no tienen cabida. Por ello, las últimas frases del libro son: “Estamos envejecidos a los veinte años./ Este es el último naufragio” (473).

Bibliografía

- Ayllón, Virginia (1999). “Dolor e ironía: Quimeras de María Virginia Estenssoro e Hilda Mundy”, *Diálogo sobre escritura y mujeres. Memoria*. A. R. Prada, V. Ayllón, P. Contreras comp. y ed. La Paz: Taller Ayllón *et al*/Embajada de los Países Bajos/Sierpe.
- (2004). “Introducción. De la nada al venerado silencio”, *Pirotecnia*. La Paz: Editorial La Mariposa Mundial/Plural.
- Ayllón, Virginia y C. Olivares (2002). “Las suicidas: Lindaura Anzóategui de Cam-

- pero, Adela Zamudio, María Virginia Estenssoro, Hilda Mundy”, *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, tomo II. La Paz: Plural.
- Bedregal, Yolanda (1936). *Naufregio*. s/d.
- (1977). *Naufregio*. La Paz: Editorial Juventud.
- (2009). *Naufregio*. Tomo *Narrativa, Obras Completas*. A. R. Prada ed. La Paz: Plural.
- Estenssoro, María Virginia (1937). *El Occiso*. La Paz: Editorial Boliviana. <https://www.scribd.com/doc/72963409/Estenssoro-Romecin-Maria-Virginia-El-Occiso-Editorial-boliviana-Ed>.
- (1971). *El Occiso. Obras Completas* I. G. Vallentsits y e Irene Cusicanqui ed. La Paz: Editora Los Amigos del Libro.
- Mitre, Eduardo (1999). “La canción de la distancia (Notas sobre la obra de María Virginia Estenssoro)” en *Diálogo sobre escritura y mujeres. Memoria*. A. R. Prada, V. Ayllón, P. Contreras comp. y ed. La Paz: Taller Ayllón *et al*/Embajada de los Países Bajos/Sierpe.
- (2010). “El enigma de Hilda Mundy”, “Yolanda Bedregal: a bordo de ella misma”, *Pasos y voces. Nueve poetas contemporáneos de Bolivia. Ensayo y antología*. La Paz: Plural.
- (2012). “Notas a la poesía de María Virginia Estenssoro”, *Suplemento Tendencias, La Razón*, domingo 16 de septiembre. [http://www.la-razon.com/index.php?url=/suplementos/tendencias/Notas-poesia-Maria-Virginia-Estenssoro_0_1687631332.html]
- Mundy, Hilda (Laura Villanueva Rocabado) (1936). *Pirotecnia. Ensayo miedoso de literatura ultriasta*. s/d.
- (1989). *Cosas de fondo. Impresiones de la guerra del Chaco y otros escritos*. La Paz: Ediciones Huayna Potosí.
- (2004). *Pirotecnia. Ensayo miedoso de literatura ultriasta*. Lupe Cajías ed. La Paz: Editorial La Mariposa Mundial/Plural.
- Prada, Ana Rebeca (2004). “Nuestra caníbal”, *hueso huméro*, No. 44, mayo.
- (2009). “*Palabra sin orillas que es el mar de mí misma: La narrativa de Yolanda Bedregal*”, Tomo *Narrativa, Obras Completas*. La Paz: Plural.
- (2012). “Introducción”, *Bajo el oscuro sol*. Colecc. Letras Fundacionales. La Paz: Plural.
- Wiethuchter, Blanca (2002). “La clausura” (en: “Al interior del arco” de “El arco de la modernidad”), *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Tomo I. La Paz: PIEB.
- Wiethuchter, Blanca, A. M. Paz Soldán, O. Rocha, R. Ortiz (2002). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. 2 tomos. La Paz: PIEB.
- Zavala Virreira, Rocío (2004). *Hilda Mundy: vanguardia boliviana en los tiempos de la*

guerra del Chaco. s/d.

- (2006). "Hilda Mundy, los artificios de la subjetividad", *Le texte et ses liens I: cultures et littératures latino-américaines*. M. Ezquerro direc; J. Roger comp. Segundo volumen: *Actes du Séminaire Amérique Latine*. Paris: SAL, Université Paris-Sorbonne-Paris IV, Indigo/Côté-femmes.
- (2010). "Trois écritures boliviennes de la guerre du Chaco (1932-1935): le front de bataille vs l'avant-garde littéraire", *Guerres et identités dans les Amériques*. Colecc. Mondes hispanophones 35, 1er semestre. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- (2011). "Decir la posguerra del Chaco con la risa demoledora y autodemoledora de la artista: Hilda Mundy, Bolivia, años 30", Abstracts LABEL [<http://www.spaans.ugent.be/file/35>].
- (2013). *Hilda Mundy: guerre, après-guerre et modernité: écriture d'avant-garde dans la Bolivie des années 30*. Tesis Doctoral, Universidad de Lille 3, Escuela Doctoral de Ciencias del Hombre y la Sociedad y CECILLE, Francia [<http://www.theses.fr/2013LIL30054>].