



Pirotecnia

Hilda Mundy

2004, Plural, La Paz, 171 páginas.

Con su libro *Pirotecnia* (1936), Hilda Mundy (1912-1982) cambia la perspectiva de la escritura de lo femenino y propone una poética de la esquirla. Transformando la imagen de la mujer boliviana —su condición y posición social—, Mundy construye un libro fragmentado, un texto no narrativo que cuenta. Su escritura se autodefine como: “pequeños opúsculos, dispersos, rápidos, policoloros” (p. 169). Además, aclara que estos opúsculos o chispas quebrantan la lógica. Dicho atentado interpela no sólo al género literario, sino al lector, que busca entretenerse con las aventuras

(d)escritas en un libro. De esta manera, Mundy transgrede toda norma o tradición de la literatura boliviana y no sólo construye una historia sin historia, que enaltece la escritura de lo femenino.

Con la construcción de un libro abierto, ¿cuáles fueron las intenciones de Mundy? En primera instancia, cabe destacar que sus propósitos son netamente estéticos, es decir, Mundy trabaja con y para el lenguaje. Dicho trabajo implica un tratamiento al lenguaje comunicativo, con el fin de convertirlo en un pedazo de material

para la creación. La creación es el objetivo de la escritura literaria y, particularmente, de la escritura de Mundy. Por eso, se dirá que la esquirra es la imagen que construye *Pirotecnia*. La esquirra está compuesta de no palabras: palabras que no contienen, no retienen, ni comprimen, ni representan. Las palabras que componen *Pirotecnia* no sólo son desarraigadas de sus significaciones cotidianas, sino de sus funciones comunicativas. Mundy nunca llega a contar una historia, no construye vidas; al contrario, deforma las escenas cotidianas: presenta situaciones casi veraces.

Construyendo escenas vacías, Mundy pone en crisis dos actantes fundamentales de la narración: el narrador y el personaje. El primero no sólo debe ordenar una historia, sino componer un lenguaje. El segundo debe participar activamente en la construcción de un lenguaje que sostiene una serie de acontecimientos no relacionados, y hace mundo. El personaje, pues, más allá de ser el objeto de la historia, es la voz que sostiene tiempos y espacios diversos. En *Pirotecnia*, el narrador y el personaje no se distinguen; al contrario, se (con)funden, pero no es una apacible (con)fusión de voces (que tradicionalmente da lugar al narrador en primera persona), sino un compendio que implica una anulación de categorías. De pronto, el narrador no cuenta, no describe los hechos, simplemente se desplaza por el lenguaje.

Igualmente, el personaje no tiene forma (cuerpo) ni discurso (voz), no vive acontecimientos entrelazados, sólo piensa esporádicamente en algo.

En *Pirotecnia* se (d)escribe un mundo casi conocido o poco extraño. Dicha descripción implica la presencia de una voz constructora, que extraordinariamente diseñará un camino transitable. La voz narradora de Mundy no sólo erigirá una ciudad-cultura-política, sino una forma artística: un estilo. El estilo está más allá del lenguaje, del gesto esencial de sociabilidad. El estilo suscita el movimiento del lenguaje, su metamorfosis, e instaura “otras” existencias. Utiliza la palabra para fundar significados o renovarlos; la palabra se presenta desterrada, vacía de su significación. Así, el lenguaje se convierte en ritual, en creación, pues colinda con la magia. El estilo contiene la mitología personal y secreta del escritor. Por eso, es la carne hecha verbo, la visión comprimida de un ser, un alguien que, momentáneamente, compartió nuestro pedazo de tierra. Se dirá, entonces, que la voz narradora de Mundy construye un mundo clandestino que contiene un *aliento* de vida.

La voz narradora de Mundy se multiplica para crear un mundo. Por eso, al finalizar, se evoca la imagen ambigua del Quijote –personaje fragmentado por el deseo de estar impacientemente en el mundo– para calificar la escritura. El Quijote es un trozo

de barro informe que se transforma constantemente; un trozo de barro absurdo e indeciso que fragmenta la voz del Yo. Por eso, Mundy rescata su paradoja inasible: ser o no ser. Entonces, distingue tres formas de creación que corresponden a tres tonos diferentes: “Un trozo de barro: informe, absurdo, indeciso. (Resulta imposible definir el arte de un trozo de barro). Es el venero bruto, inmodelado, “intrasmitido” a ningún espíritu, como una virginidad hipotética. Hay tres artistas en tono a él. Pueden presionarlo, infringirle el castigo del pulgar y crear el arte en forma perfecta y absoluta” (p. 169).

Mundy fragmenta la voz narradora, la heroína se presenta voluble. En la literatura boliviana, la construcción de heroínas es limitada, pues no sólo su presencia es exigua, sino es relegada al ámbito doméstico. Las heroínas deben permanecer en “los márgenes románticos” para constituirse como verosímiles. Los personajes femeninos de la literatura boliviana estaban (debían estar) comprometidos con el imaginario social. Dicho compromiso es registrado, por ejemplo, en las novelas de Lindaura Anzoátegui. Por eso, hasta el siglo XIX, la voz de la mujer narradora se caracterizaba como doméstica o romántica. Insertar a la mujer allí donde no existe más ley que la del patriarca, allí donde se almacenan los alimentos, es construir una imagen femenina burda.

Más aun, pensar que la escritora debe construir este tipo de imágenes para reivindicar a su género es subestimar su producción intelectual y estética. Por eso, Mundy profana la voz de la heroína y construye una nueva forma escritural. En este contexto emergen los tonos de la esquirla.

La imagen femenina de la época recogía un conjunto de virtudes ligadas a la fortaleza, la moralidad y la capacidad afectiva. La mujer *buena* era aquella que guiaba la sexualidad del cuerpo para entregarse enteramente al otro. El otro no sólo necesitaba del cuerpo de la mujer para procrear, para eternizarse, sino para *ser*, para instituirse como *ser*. La mujer era, pues, dadora de vida, y por tanto, su organizadora. De esta manera, se convirtió en el eje de la sociedad y comenzó a compartir algunas virtudes masculinas: valentía, solidaridad y sacrificio. Pero ¿qué sucede si la mujer sale del ámbito doméstico? ¿cuál es su cuerpo, cuál su voz? Al dejar de ser madre, esposa e hija y permanecer como observadora, la mujer deja de ser mujer y se convierte en un trozo de barro informe que espera ser modelado. Nacen entonces los tonos de la esquirla.

El tono de la arrinconada o del alma: “El primero: toma la masa informe y hace una bola. Realiza la esfericidad, creyendo que la esfericidad representa la inteligencia y el arte. La forma esférica rueda (rodar es atributo,

cuando hay declive que favorezca el movimiento de la esfera)” (p. 171). Si se revisa la representación de la mujer en la literatura boliviana, aparecen dos bandos: la producción masculina y la femenina. Gracias a la primera, las imágenes femeninas en la literatura nacional, tomando como fuente las principales novelas y obras de teatro de finales del siglo XIX, poseen rasgos coloniales religiosos así como códigos culturales europeos. Así, el reconocimiento de las virtudes femeninas reside en una fortaleza relativa, una moralidad quebrantable, una capacidad afectiva natural o descontrolada. Por eso, la figura de la mujer boliviana, gracias a la producción masculina, “se ha conformado como un complejo y abigarrado escaparate de figuras y símbolos que se modifican periódicamente en tanto la construcción social, el espacio y el tiempo van construyendo nuevas modalidades y premisas de relaciones entre los sexos” (Beatriz Rossells, *Las mujeres en la historia de Bolivia. Imágenes y realidades del siglo XIX*, 2001:74).

En cambio, las mujeres que escriben en el siglo XX, como respuesta a la visión masculina, cultivan la imagen de la mujer destinada al sufrimiento y la resignación. Más aun, revelan su inconformidad social y critican la hipocresía de la sociedad, el absurdo y la injusticia de la discriminación y las modas. Estas primeras escritoras “fueron agitadas por la historia boli-

viana, las más, sufrieron la pérdida de familiares por las acciones de la violencia política, fueran autodidactas, carecieron de una educación sistemática, algunas de ellas asistieron al convento para recibir las primeras letras. Su ingreso al campo de la literatura y su presencia en las revistas y prensa de la época así como de su notoriedad fue en cierta medida producto de la influencia familiar, de las lecturas de autores románticos franceses y españoles realizadas con la complicidad y bajo la dirección de padres y hermanos” (Rossells, p. 82). De esta manera, comenzando el siglo XX, la imagen de la mujer contiene y comprime cierta angustia histórica y, por tanto, cierto rencor.

Mundy, en primera instancia, intenta agarrar y desentrañar las virtudes de la mujer, indagar en su angustia rencorosa, o viceversa. Entonces, crea un primer artista, aquél que reconoce la condición ambigua de la mujer. Mundy (d)escribe escenas complejas, donde la mujer se muestra libre y hogareña; donde, además, reconoce su belleza como una virtud. Se construyen imágenes blasfemas: mujeres opinando críticamente sobre graffias y sardinas; mujeres leyendo los encantos de las mujeres; mujeres hablando de recintos no hogareños; más aun, mujeres irónicas hablando sobre sus condiciones y posiciones. De esta manera, se reúnen, se (con)funden, las virtudes femeninas que caracte-

rizaron no sólo una época, sino una visión existencial: “Ya murió la época en que a una mujer se la comparaba metafóricamente a una sirena... una estrella... o una flor... Hoy es distinto... Hay adelanto... Hay fenómeno... La mujer fichada en 1936-37 se siente sufragista... chauffeur... aviadora... locomotriz... concertista... boxeadora... Tiene el don singularísimo de haber reemplazado al corazón con una máquina portátil de calcular...” (p. 96)

Mundy erige otro discurso que desmonta los antiguos significados. De pronto, la mujer deja de ser un instrumento doméstico, deja de acumular títulos o nombres, y habla sobre su belleza, su sabiduría, sus rencores. Tal discurso no sólo interrumpe el pasivo transcurso de la historia, sino la sosegada permanencia. Ahora la mujer reconoce la ferocidad del capitalismo, que no duda en someter a mujeres a un trabajo tan duro como poco retribuido.

El tono de la ciudadana o del cuerpo: “El segundo tiene adentrada en el alma la forma sinuosa de la Mujer. Quiere modelar el poema de la carne en barro y fecundizarla en belleza, estilizando las curvas perfectas” (p. 170). “A finales del siglo XIX, la mujer desempeñaba roles propios de la tradición familiar, certificando una sociedad patriarcal; es decir, un mundo dominado por el hombre, sustentado con leyes que reforzaban

el predominio de *la cabeza de familia*, el hombre por antonomasia. La situación de la mujer en general se hallaba signada por el sometimiento al marido, padre, hermano, novio o patrón” (Rossells, p. 28).

Así, el carácter patriarcal de la familia boliviana afectaba considerablemente a la mujer, pues no reconocía su protagonismo en la vida social, política y económica, reafirmando en contraposición el tradicional rol de la mujer como madre e hija. Por eso, se declara, tal vez inocentemente, que el cuerpo de la mujer fue desplazado de la belleza, utilizándolo como el instrumento generador de vida: “El retablo de la vida de la mujer aún estaba trazado por dos sendas: el matrimonio y el convento. La mujer debía ser una bella máquina cristiana de incubar hijos y cumpliendo esa función biológica y patriótica sólo le quedaba dedicarse a asistir a las procesiones, cuidar de las faenas caseras, bordar, coser prendas de vestir, leer novelas y periódicos que no fueran liberales” (Rossells, p. 39).

Tales declaraciones contienen un ocultamiento de la belleza del cuerpo femenino, su retrainamiento, pues el hombre ha formado intrincadas relaciones entre cuerpo femíneo, caos y maldad. Por eso, el cuerpo, hasta finales del siglo XIX, se mantuvo en completo enclaustramiento, acaso deseando no tener tanta belleza, ni tan grandioso poder. De esta manera, Mundy rescata las virtudes corporales

de la mujer y las expone y las explota. De pronto, la mujer se mira al espejo y reconoce su belleza que irradia belleza. Entonces, se rescatan las formas femíneas y las muestran participes de la actividad cotidiana: “La Primera mujer –que tenía la preeminencia de la Unicidad y el Pecado– caminando cinco millas para invitar el Primer Hombre, a tomar el aperitivo” (p. 162) “El escote es la pieza de género desenvuelta un poco por un lado y en que los clientes van tocando cuidadosamente con las yemas de los dedos para saber qué calidad tiene. ¡Cómo de distinguida es la mujer misteriosa que lleva el cuello alto en una condena de escotes vulgares! Parece que pregona: “Imaginaos qué tersura y qué grado de color tiene mi piel de diez hilos. Si o no. Imaginaos” (p. 88). “La mujer, la mujer rosa-mate, la mujer de cutis pétalo, leyendo un folio diminuto bajo la complicidad de un ramaje florido” (p. 88).

Así, las mujeres, manifestando su belleza, se convierten en ciudadanas, en voces que leen y opinan. Más aun, no dejan sus labores, sus discursos, sus títulos, para hablar políticamente de la patria. Entonces, Mundy crea otra imagen de la mujer, pues la belleza que irradia matiza todo aquello que la rodea. Sobre este punto, algunos lectores de Mundy resaltaron el tono irónico de las imágenes, anulando toda alabanza al cuerpo femenino. Sin embargo, Mundy tiene una visión

poética de la mujer, exhibe y esconde sus tropiezos, retrocesos y fracasos; muestra su difícil juego. Mundy exige además sobrepasar las reglas preestablecidas de lectura y establecer otras.

El tono de la artista: “El tercero, formidable – formidable, – formidable, – modelo vivo del Genio en el Siglo, alza la mano en afán de condensación, en afán de fiebre destructora y destroza la perfección “esterizada” y la mujer reviviscente. Destroza, imponiéndose por la fiebre destructora, por la fiebre de caos que es una llamara” (p. 170).

Cuando Mundy erige mundo, primero destruye: “El único papel algo digno de envidiarse es el del agitador anarquista de pasta destructora. Porque vive al borde del ‘acaso’ y la ‘circunstancia’ con una magnitud de anticristo diabólico, disolvente, explosivo, siniestro” (p. 90). Entonces, su escritura se caracteriza por su transgresión que es ofensa. En este sentido, la mujer-escritora es y será lapidada, pero, en otro ámbito, será reconocida por su descubrimiento. Tal descubrimiento es la autonomía del arte, la posibilidad de construir un mundo paralelo al mundo. Por eso, Mundy se deleita con los tonos de la esquirra y presenta un proceso artístico harto complicado.

Mundy presenta un enfrentamiento permanente entre el yo y el otro. De dicho enfrentamiento nace *Pi-*

rotecnia. Entendiendo al yo como la voz que observa y al otro como la voz ciega, se presenta un mundo donde *habitan* dos entidades combatientes. Estas dos entidades se enfrentan y dan nacimiento a nuevas imágenes de lo femenino: “Ella (una bombilla eléctrica) sacia su curiosidad femenina con un sentido recóndito y entrañable, de todas las pequeñeces del barrio” (p. 150).

El yo y el otro son mundos independientes. Entendiendo por mundo a una dimensión o espacio cerrado, se tiene al *mundo del yo* y al *mundo del otro*. El primero está compuesto por un lenguaje íntimo que no identifica, sino crea a través de la destrucción de significados. El mundo del otro está compuesto por lo establecido, el lenguaje como instrumento de dominación. Cuando estos dos mundos se encuentran, el mundo del otro es el que se modifica y emerge una nueva imagen: “Para sentir con intensidad plena la vida de ciudad, hay que fugarse de los límites lógicos y de lo pre-establecido, remozando la sensibilidad con ‘flejes’ nuevos” (p. 123).

Así Mundy comienza la (re)creación de la mujer. Transformando el lenguaje, transmutando los significados, encuentra otra figura, condición y posición, otro impulso para existir. Por eso, también, su libro no sólo ilustra

el enfrentamiento permanente entre el yo y el otro, sino el doloroso reconocimiento del yo (con)fundido en el otro: “Turbia, amarilla, terrosa (la tarde) –se dijera una mujer enferma con todos los requisitos indispensables cumplidos para su inmaterialización en el Infinito” (p. 157).

Para finalizar, Mundy invoca el silencio, y audazmente lo relaciona con el arte: “Y es que cuando en Arte son tres... y dos... quieren hacerse Dioses... el tercero siendo Genio calla... porque callarse es hacer florecer el pensamiento en la ruta de la Perfección...” ¿Qué es el arte entonces? Según Heidegger, la obra de arte surge y se constituye como tal en el ámbito de una sociedad, de una época. Con el tiempo, este ámbito desaparece y la obra trasciende y subsiste a su entorno original. Entonces, el arte revela un mundo, una posibilidad de nuevo aliento, y “lo mantiene en imperiosa permanencia” El arte servirá para descubrir aquello que no habíamos visto antes, por la sencilla razón de que sólo allí comienza a existir. El silencio del artista evidencia la certeza de una existencia en el devenir, sabiendo que hoy es tan solo confrontación con lo cotidiano. Entonces se dirá que el arte hace *mundo* al capturar, uno por uno, sus silencios.

Monserrat Fernández