



ÁLVARO BISAMA Y LAS HISTORIAS LITERARIAS DE LA LITERATURA

ÁLVARO BISAMA AND THE LITERARY HISTORIES OF LITERATURE

Julio Premat

Université Paris 8 - CONICET - IUF
ju.premat@wanadoo.fr

ORCID: 0000-0002-3473-6214

RESUMEN

La hipótesis central del artículo es que en las obras literarias y ensayísticas de escritores pueden leerse fragmentos, gestos, series de historia literaria. Es decir que así como hay en ellas modos de pensar la literatura, habría también concepciones específicas, alternativas, y a veces disruptivas, del pasado de las letras. En una primera parte se recorre teóricamente esa idea, tomando como punto de partida un cuento de Andrés Gallardo, “Historia de la literatura”. Se comentan las modalidades y alcances de esos relatos históricos, con referencias a la bibliografía específica francesa y a los casos conocidos de Jorge Luis Borges y de Roberto Bolaño. En la segunda parte se estudia un libro central en los comienzos de Álvaro Bisama, *Cien libros chilenos* (2008), que desde una mirada fuertemente subjetiva, reseña obras escritas en Chile a lo largo de quinientos años de creación. En oposición a las evaluaciones habituales de la crítica, Bisama esboza allí una visión personal de la tradición, desplaza las líneas dominantes de la historia literaria chilena y sugiere una mirada pesimista sobre la identidad y el pasado de su país. El libro, que integra elementos contraculturales y enfatiza la violencia, los fracasos, las pasiones y los conflictos, resulta ser un ejemplo ilustrativo de la hipótesis inicial.

PALABRAS CLAVE: Historia literaria de escritores, ficciones críticas, tradición, literatura chilena, Álvaro Bisama.

ABSTRACT

The central hypothesis of the article is that in literary works, readers find fragments, gestures, and a series of literary histories. Just as there are ways of thinking about literature, there are also specific, alternative, and sometimes disruptive conceptions of the past in literature. In the first part of the paper, this idea is explored theoretically, taking as a starting point a story by Andrés Gallardo, “Historia de la literatura” (History of Literature). The modalities and scope of these historical stories are discussed, with references to a selection of French bibliography and to the well-known cases of Jorge Luis Borges and Roberto Bolaño. The second part studies a central book in Álvaro Bisama’s beginnings, *One Hundred Chilean Books* (2008), which, from a subjective point of view, reviews a group of books written in Chile over a span of five hundred years. In opposition to common reviews, Bisama outlines a personal vision of tradition, displaces the dominant lines of Chilean literary history and suggests a pessimistic view of his country’s identity and past. The book, which integrates countercultural elements and emphasizes violence, failures, passions and conflicts, turns out to be an illustrative example of the initial hypothesis.

KEY WORDS: Literary history of writers, critical fictions, tradition, Chilean literature, Álvaro Bisama.

“...signo de una historia y resistencia a esa historia”.
Roland Barthes, “¿Historia o literatura?”

I. LA HISTORIA DE LA LITERATURA: UN RELATO

La historia de la literatura no le interesa más a nadie. O, matizando, interesa cada vez menos. Deconstrucciones varias, simultaneidades postmodernas, disponibilidad sin fin y sin orden del pasado en la estratósfera digital, presentismo tiránico, han demostrado la falta de pertinencia de ese gran relato; después de confrontaciones teóricas y críticas apasionadas, para decirlo como Grombowicz refiriéndose a la novela del siglo XX, esa historia ha perdido su *sex-appeal*. Apenas se la evoca, y rápidamente, para recordar sus funciones en la construcción del estado nación, las categorías clasificatorias ineficaces que utiliza, los fundamentos obsoletos de sus cánones y jerarquías, sus complicidades con todo tipo de discriminaciones. La crisis de las jerarquías tradicionales, la ausencia de un relato alternativo que vaya más allá de la corrección ética o política, la acción repetida de deconstrucción, convierten al pasado de la literatura, si se lo entiende como un relato estructurado, en un campo de ruinas; o al menos, en un espacio ininteligible para críticos y docentes. A pesar de ello, los escritores y escritoras sigan trazando en él, como siempre, insólitos recorridos, inherentes al hecho en sí de la creación. Las cuentas con la historia parecen saldadas, no es por ahí que entendemos o transmitimos: la literatura se enseña más bien en talleres creativos o en comentarios temáticos, y la biblioteca es sólo uno de esos recurrentes temas que recorren las ficciones.

A pesar de todo esto, por razones institucionales, ideológicas e incluso pragmáticas, la producción crítica, los programas de enseñanza, las dinámicas interpretativas, prolongan, de manera a veces mecánica, una adhesión a los principios evolucionistas, a la coherencia de época, a la garantía de sentido propuesta por el contexto, a la tentación de un nominalismo (tal género, tal corriente estética) que supuestamente abarca y agota la diversidad. Seguimos buscando novedades, identificando apelaciones uniformizantes, exaltando ciertos textos como expresión y síntesis de su tiempo, reuniendo –sobre todo en antologías y denominaciones semi periodísticas– a escritores disímiles en armoniosas generaciones. Al mismo tiempo, todos estamos fascinados por el pasado, atónitos ante su inmensidad, su falta de disponibilidad, su mudez cuando le dirigimos, una y otra vez, preguntas imperiosas sobre su sentido y su valor de guía para el futuro, ansiosos por hallar resabios de una novedad añeja y transformadora que nos haga sentirnos legítimos herederos de algo que parece perdido. Porque la crisis de pertinencia de la historia literaria no ha acallado la necesidad de relatos que permitan situarnos, y en particular que les permita a los y a las escritoras asociar la palabra por venir con el espesor de otras experiencias y con el resplandor de otras palabras, proferidas en otros tiempos.

Lo que precede supone abrir un amplio campo de reflexiones teóricas (objetivos, modalidades, aporías, fracasos de las historias de la literatura). Aquí, serán comentadas las variantes que los creadores formulan ante las deficiencias de ese relato. Variantes que, para anunciarlo sintéticamente, le oponen al rigor, la estabilidad y la documentación de la historia, arbitrariedades afectivas, desplazamientos formales, procedimientos experimentales, fabulaciones muy a menudo irrespetuosas, o sea ficciones de historia de la literatura. Después de esbozar algunas hipótesis al respecto, voy a comentar un ejemplo paradigmático, la colección de reseñas que Álvaro Bisama publica en el 2008, *Cien libros chilenos*.

Para comenzar a hablar de esas ficciones nada más apropiado que citar las primeras líneas de un cuento, de una ficción que así se intitula, “Historia de la literatura”:

Don Vicente Ramírez de Arellano Vicente fue durante 27 años el mejor sastre de Curicó; don Vicente fue un excelente sastre, un considerado marido, un solícito padre, un moderado bebedor de pisco con bilz, un constante jugador de brisca, quizás un excesivo jugador de brisca, quizás por eso un día su señora, luego de madura meditación, decidió abandonar el hogar y largarse a Purén con Raúl Ceballos Armijo, que habrá sido todo lo alcohólico que se quiera pero que jamás había tomado un naípe entre sus manos. El abandonado don Vicente sintió tanto la falta de la esposa que perdió la afición por la brisca y por el pisco con bilz y empezó a pasarse las tardes en la soledad de su casa leyendo novelas criollistas (que en Chile le tienen en mucha estima) (7).

Este comienzo fija el funcionamiento de la trama de “Historia de la literatura”: la mujer, doña Berta, abandona una y otra vez a su marido por amantes de edades y niveles sociales distintos, siempre por la misma razón, el exceso de brisca y el agravante del pisco

con bilz, y siempre Don Vicente se hunde a la vez en la tristeza, en la abstinencia y en la novela criollista, así como siempre doña Berta, apiadándose del estado de su marido, vuelve al hogar, acongojada, arrepentida, y con ella vuelven la brisca, el pisco con bilz y –era de prever–, otro abandono, un nuevo refugio en la novela criollista y así sucesivamente.

La acumulación de amantes va de par entonces con la acumulación de lecturas de ese género literario. Al final del relato, por los imperativos de la edad (o por agotamiento del procedimiento narrativo), la pareja se reconcilia definitivamente y la intriga de repetición y variante desemboca en dos escrituras. La de Don Vicente, que toma la pluma para redactar una monumental *Historia del Criollismo: de Blest Gana a Droguett*, y que nunca logra publicar, y la de doña Berta, que también toma la pluma y traza, “con mano firme y tierna los primeros escauceos de sus *Memorias eróticas*”, unas “memorias increíblemente eróticas”, “desenfrenadas, gozosas, extremas, que hacen del pudor flor exótica” (13).

Los dos relatos del pasado (la historia de un género típicamente chileno y las memorias íntimas de una vida sexual desinhibida) son por lo tanto resultados directos de lo sucedido en la pareja. El de don Vicente se inscribe en la vertiente que Gallardo muestra como la más conservadora de la historia de la literatura chilena, el criollismo, y es al mismo tiempo el resultado de la abstinencia de alcohol, la renuncia a la locura del azar, la soledad amorosa y sexual: éstas son las condiciones que le permitieron adquirir los conocimientos necesarios para producirlo. Las *Memorias...* de doña Berta incluyen pasiones, toman en cuenta el punto de vista femenino y da lugar a un libro sobre el placer que funciona como la contracara del otro relato. Porque el primero deja de lado aquello que realmente sucedió y lo generó, excluyendo las dimensiones imaginarias y gozosas del pasado (y olvidando las otras novelas chilenas, las que don Vicente no leyó). Por un lado, la literatura criollista, triste consuelo e inútil saber para un hombre abandonado, por el otro, el amor, el sexo, las cartas, el pisco con biltz. De un lado lo que en el Prólogo se llamaba la “literatura” (en su versión acartonada) y, por el otro, la “vida” (es decir, la escritura de fantasmas y placeres).

Para terminar de resumir esta fábula sutil, habría que subrayar la ambigüedad del título, que se refiere tanto a la historia de la literatura, o sea a la del criollismo que escribe Don Vicente como a una analogía entre la historia de la literatura y la historia de la pareja. Es una historia hecha de amores, abandonos, reconciliaciones, sexualidades, lecturas, escrituras, que propone una mirada irónica sobre el pasado de la literatura, sobre los modos de acercarse a la tradición, sobre las formas institucionales de transmitirla. Además de referirse a la intriga, el título también alude a las modalidades de escritura de las historias de la literatura, sus carencias y su inoperante destino: en todo caso, así son, así se escriben las historias de don Vicente y de doña Berta, que dialogan entre sí y serían las dos caras de la misma moneda. Una solemne, masculina y tradicional, la otra femenina, libertina y transgresiva. La literatura viene a representar aquello que el primer relato oculta, aquello que está en su origen, que es su condición de posibilidad, y no deja de señalar lo que le falta, lo que la historia de la literatura no intenta ni puede narrar.

CUANDO LA HISTORIA SE VUELVE FICCION

Elegí este texto para empezar, no sólo por su ejemplaridad sino también porque nos advierte, a nosotros, críticos y teóricos, que sería preferible integrar en nuestros discursos algún resabio del pisco con bilz y del juego subsecuente, o sea nos recuerda lo saludable que resulta no sacralizar ciertos valores y conceptos, ni dejar de lado lo fantasmático, lo confuso, lo escandaloso. En todo caso, y exagerando sus repercusiones semánticas, digamos que el cuento supone que no alcanza con que haya habido novelas criollistas para que se escriba una historia de las novelas criollistas, como no alcanza con que haya habido obras consideradas literarias para que haya una historia de la literatura. Todo relato sobre el pasado, ya lo sabemos, responde a una necesidad del presente, a una circunstancia de ese presente que lo vuelve posible; no hay un relato que preexista en el pasado sino que se lo fabrica cuando se lo escribe (Didi-Huberman 2002 13-14). En esa perspectiva, se podría considerar que la historia de Don Vicente no existiría de no haber habido deseo y pérdida (del amor, del trago, de las cartas); visto así, se bosquejaría en el cuento una versión burlona sobre cómo se escribe la historia de la literatura, cuáles son sus principios, sus ocultaciones, sus silencios.

Siguiendo con cierta extrapolación de las cuestiones allí planteadas, el cuento también parece decirnos que la historia de la literatura, olvidadiza de las pasiones, del erotismo, de la angustia del abandono, de las virtudes de la ironía, del placer del juego de cartas o del pisco con bilz, esa historia es, puede ser, o tendría también que ser una ficción. Es decir un relato que dé cuenta de las subjetividades, de los imaginarios, de los afectos, de los modos singulares, críticos y zigzagueantes con los que la literatura establece relaciones con el mundo; una historia que, de una vez por todas, no ignore lo que hace literaria a la literatura. Una ficción que hable de las novelas criollistas pero que también transmita o incluya ese intermedio que asocia y separa el libro de don Vicente del libro de doña Berta.

En todo esto se entrevé una existencia tenue, una sombra, o un eco de las historias habituales, una historia de la literatura inventada, improbable, subjetiva, deseosa y deseante, irrespetuosa, una historia alternativa que desordena y reorganiza el pasado, una historia que completa, prolonga y deconstruye las historias que conocemos. Una historia, por fin, que supone un gesto, una intervención, como en muchos momentos de la historia lo encarnó la utopía, esa forma privilegiada de acción política a través de lo imaginario. Así, la historia de la literatura sería a la vez la historia de producción, de productores y de libros, y una historia no histórica, una histórica ficcional. Dicho sea de paso: es por eso que, en vez de hablar de *historia de la literatura*, prefiero la expresión más ambigua de *historia literaria*, que le agrega al sentido de la precedente la posibilidad de que esa historia esté construida como la literatura, que forme parte de ella.

¿De qué se trata? Es habitual, para describir o analizar a tal o cual autor o autora, el referirse a su “biblioteca” (los libros que intervinieron en el proceso creativo), a la construcción de cierta “novela familiar” de intereses y a las tomas de posición que afianzan

una singularidad de cara a otros escritores, en particular con filiaciones inhabituales. La hipótesis aquí es que estos elementos, heterogéneos según autores y épocas, no solo permiten una comprensión de tal o cual obra sino que esbozan una suerte de historia literaria, o en todo caso que los diferentes gestos de cara a la tradición serían una acción de envergadura, constitutiva, tanto para la obra que se está escribiendo como para nuestra comprensión del pasado de las letras. Así como en las épocas textualistas de la crítica se postulaba que todo texto contenía una teoría de la literatura, una teoría bajo la forma de una *praxis* (la llamábamos entonces una poética), la idea es que también podemos agrupar una serie de construcciones formales e imaginarias con las que escritores y escritoras evocan el pasado de la literatura, se insertan en ese devenir, desplazan sus jerarquías, sus interpretaciones, sus operaciones críticas, siempre en diálogo, en complemento, de y con las historias habituales. La tradición, ya sabemos, no es un mausoleo que se visita sino una materia dúctil en la que se interviene; imaginar la historia es una manera de extraer la tradición de los conformismos y las fuerzas institucionales que degradan su pertinencia.

En términos textuales, y si la idea de existencia del fenómeno es tentadora, habría también que apuntar dónde observarla y qué formas tiene, aunque se superpongan y contaminen continuamente. Por lo pronto, el nivel más evidente estaría constituido por secuencias explícitas de historia literaria y por juicios sobre su funcionamiento. Están en el discurso ensayístico en general (entrevistas, ensayos, prólogos, manifiestos), en antologías, diccionarios compilaciones varias seleccionadas por los que escriben, y también en los relatos autobiográficos o biográficos en los que se narran entradas en literatura, se mencionan iniciadores y modelos, se sitúan rechazos y dificultades en el proceso de llegar a ser escritor, y al hacerlo se postulan modos de imaginar la relación con el pasado y por lo tanto cierta concepción de ese pasado. En otros niveles estarían las ficciones de historia literaria en novelas y cuentos, o sea series temporales sobre escritores inventados, corrientes artísticas fabuladas, conflictos de generaciones, lectura de obras, y en los que a veces distinguimos una dimensión referencial (alusiones veladas a escritores y acontecimientos reales), aunque otras veces son construcciones voluntariamente inverosímiles. El tercero se sitúa en la historicidad intrínseca de toda ficción, o sea la manera en que un texto entra en relación con lo anterior, es decir cómo lee, cómo elige una tradición, cómo transforma la tradición, de manera autónoma de las historias literarias institucionales: hay secuencias de historia literaria producidas por elecciones de temas, procedimientos, estéticas que se combinan, desplazan, transmutan. De ser así, habría atisbos de historia literaria diseminados en referencias, proyecciones, reescrituras de lo precedente, porque articulan gestos, poses, cambios del pasado.

DE LA HISTORIA AL GESTO

En las últimas décadas muchos han identificado, a lo largo del siglo XX, la existencia de versiones alternativas de historias literarias que no respetan los protocolos habituales y

que combinan especulación, subjetividad e imaginación. En ellas, los autores dejan de ser objetos de estudio para ser actores que intervienen y discuten ese relato que los concierne. En Francia, en particular, se publicaron varios libros críticos que postulaban la existencia de algo similar a lo que busco esbozar aquí, una “historia literaria de escritores”, y de la que serían ejemplos los relatos de las preferencias de Gide o los panteones revolucionarios de Blanchot (Blaise, Debaene, Jeannelle). En la bibliografía crítica a la me refiero se piensa el fenómeno en términos de polémica o de confrontación. Por ejemplo, con la reivindicación por parte de Valéry de una concepción personal sobre el pasado, diferente de la académica o la construcción por parte de Breton de una filiación surrealista, transgresiva, opuesta y destructora de la tradición canónica. Marielle Macé comenta varios casos, refiriéndose a la necesidad planteada por André Malraux de una “metamorfosis poética” de la historia literaria (s/n), mientras que Charles Péguy consideraba que la crítica historiadora no llega a hablar de su objeto, ya que no hace más que rodearlo, llevando a cabo una “circunnavegación mental excéntrica” que desemboca en la sociología (s/n). El más virulento fue Paul Valéry, que afirmaba, evidentemente irritado: “[Los historiadores de la literatura] no sirven para nada. Son mudos prolíficos. Ni siquiera sospechan de qué se trata. El problema en sí mismo les es ajeno. Y pasan el tiempo calculando la edad del capitán” (1187)¹.

O sea que, según él, la limitación de los historiadores es que no toman en cuenta la especificidad de la literatura y sus maneras no lineales de insertarse en la temporalidad y en la sucesión de siglos y de generaciones (ése sería el problema que les es “ajeno”), privilegiando en cambio informaciones sin importancia (“la edad del capitán”) con respecto a aquello que, repito, haría literaria a la literatura. Semejantes declaraciones vuelven visible una posición de disonancia de cara a esos relatos, y por lo tanto dejan entrever otra posibilidad, la de una lectura que rastrearía esbozos de historia literaria en la producción poética, narrativa o ensayística de autores y autoras.

En todo esto se oponen una lógica digamos metodológicamente pautaada (la de la historia literaria convencional) con otra, pragmática, que se desprende de los usos y las prácticas. Por un lado, las categorías, las periodizaciones, las uniformizaciones, las reducciones de un autor o de un movimiento a un rasgo definitorio, la relación directa entre historia social e historia literaria, los avatares de la edición y la recepción, que forman parte de las informaciones necesarias para aprehender lo sucedido, pero que son siempre relativizables. Por el otro, estos gestos de historia literaria, que sugieren otra manera de ver el pasado, aunque sólo puedan entenderse en la perspectiva de un complemento imaginario o un contrapunto de las historias habituales, o sea en tanto que visión crítica sobre las certezas del otro relato.

¹ Las traducciones de las citas sacadas de una bibliografía en francés son mías.

Un paso más. Para circunscribir las potencialidades de esos gestos de pasado, habría por lo menos que agregarle a la hipótesis sobre una historia literaria de escritores (hipótesis que no termina de renunciar a cierta simetría convencional entre dos versiones de lo mismo), otras propuestas teóricas, también francesas, y que intentan despejar el terreno para una crítica ficción como modo de conocimiento idóneo y como mecanismo para revitalizar una práctica crítica desorientada en términos teóricos (Galdón). Se trata de lo que se ha llamado la crítica intervencionista o crítica ficción, que invierte y deforma problemas teóricos conocidos gracias a la paradoja y el absurdo, o que se propone prolongar y alterar los textos canónicos imaginando otros desenlaces, otras peripecias; también se fabulan realidades suplementarias, esos mundos posibles de los que tanto se hablaba hace unos años, o se recupera el valor de la ucronía, de la utopía, de lo contrafáctico en tanto que construcciones de conocimiento y de intervención. Así se abriría la opción de un saber literario sobre la literatura y se restauraría la potencia heurística de la ficción, que tiene en Occidente una larga y fértil tradición (Escola, Bayard, Deluermoz). Se vislumbra una relación específica y creadora con el pasado, un pasado visto como conflicto y como promesa, relación que mucho tiene que ver con los imaginarios temporales contemporáneos.

Partiendo de las praxis críticas que llevaron a cabo varias generaciones de escritores sesgadamente vanguardistas, considero que las dos perspectivas (la historia alternativa y la ficción de historia o de crítica literarias) forman parte de un mismo fenómeno, lo que ayuda a volver visibles esos dispositivos que cuentan o que representan de otra manera el devenir de las obras y la sucesión de autores. Seguramente, sin que lo sigue sea mucho más que una intuición, la visibilidad de esos gestos y la posibilidad de ampliarlos como lo estoy haciendo, tengan que ver con características de la literatura latinoamericana, y por lo pronto con cierto desparpajo ante el prestigio del pasado y con la debilidad en el subcontinente de las instituciones que simbolizan una transmisión unívoca de la tradición, pero también con las recurrentes tentaciones por lo experimental que se repiten una y otra vez en ese espacio cultural.

Observado desde las literaturas en castellano, la envergadura del fenómeno al que aludo se debe ante todo a las omnipresentes y heterogéneas operaciones con la biblioteca y con el pasado de las letras que constituyen el cimiento de la obra de Jorge Luis Borges. Sobre ella recordemos, por un lado, la invención sistemática de autores y libros que, si le creemos a sus propias hipótesis sobre los precursores, tienden a modificar la historia de la literatura como la conocemos (según él, leyendo a Kafka, cada nueva obra cambia el pasado) (713) y por el otro sus fulgurantes ensayos acerca de la historia literaria que cambiaron nuestra percepción sobre el tema (Premat, *Interrogar*). Si tomamos *Historia de la literatura* de Gallardo en su conjunto, esta serie de textos paródicos sobre el mundo literario y sobre su pasado, es sin duda una singular (y borgeana) entrada en literatura. Se trata de empezar escribiendo otra historia del sistema en el que el escritor busca integrarse, es decir transformar y reinventar el pasado, un pasado que ya no está detenido, cerrado.

Algo de ese gran gesto de Borges se percibe en el cuento de Gallardo y, como lo veremos enseguida, en los comienzos literarios de Álvaro Bisama.

Otro ejemplo de gran repercusión es el de Roberto Bolaño, cuyos textos llevan a cabo reescrituras fantásticas de la historia y de parodias del medio literario. Su primer libro impactante fue *La literatura nazi en América* (1996), una estrambótica enciclopedia sobre escritores inventados que lleva, misteriosamente, el subtítulo de «novela». Luego, además de las diferentes tematizaciones del campo literario y del oficio de autor, él escribe dos monumentales novelas que interrogan el devenir de la literatura, la novedad, su memoria histórica, y al fin de cuentas su historicidad. Me refiero, claro, a *Los detectives salvajes* (1998), sobre el gran mito literario del siglo XX, las vanguardias, y a *2666* (2004), a la vez sobre la crítica literaria, los escritores inventados y la barbarie histórica, temas que estaban, ambos, ya presentes en la *Literatura nazi en América*. Algo similar podría leerse en *Nocturno de Chile* (2000) y su recorrido a la vez por la historia literaria, la historia de la crítica y el horror político (Walker 48-54).

UN FRACASO NECESARIO

A pesar de que la historia literaria sea quizás un fracaso necesario (Beltrán 2005: 124), seguirá existiendo, aunque no adhiramos del todo a sus protocolos de coherencia, capacidad abarcativa y justificación epistemológica. Simplemente, es necesario actualizar, si se puede decir así, los fracasos de esa historia, desconfiando de una quimérica cientificidad para evitar la fuerte dimensión ideológica, a menudo involuntaria, que acompaña ciertas prácticas, y para cambiar la visión unívoca del pasado literario por una continuidad (Beltrán 2005: 127). En todo caso, hoy ya no es el pasado el que vuelve inteligible el presente, sino que es el presente el que inventa los modelos de inteligibilidad del pasado. Dicho de otro modo: sin pasado no hay historia, pero sin historia no hay pasado; sólo las mediaciones historiográficas tienen el poder de darle accesibilidad a lo que sucedió y de producir así interpretaciones o explicaciones (Méchoulán 33-34 y 46). Es en ese sentido que la prolongación y la variación de esos fracasos son indispensables. En última instancia, se trata de plantear una discusión sobre historia literaria que parta de nuestros modos contemporáneos de leer, y por lo tanto de las especificidades de la presencia del pasado en nuestro tiempo.

Por otro lado, recordemos que la historia literaria ocupa el lugar de una de las respuestas, más reactiva que argumentada, a la necesidad de encontrarle un sentido a la literatura. Esa necesidad, multifacética y siempre renovada, da lugar a repetidas tensiones, si no conflictos, en los que por un lado se encuentra la dinámica conservadora de las interpretaciones críticas, en general asociadas a discursos institucionales, incluso si se hacen desde una posición progresista (el texto dice esto, el texto transmite esto, el texto reivindica esto). Por el otro, voces disidentes retoman la idea de un sentido de la literatura diferente del sentido literal, en la medida en que el texto literario es una maquinaria de

evocar y evaporar sentido, como lo hubiese dicho Barthes. Por lo tanto, leer es proceder a una hermenéutica frustrada y, por eso mismo, la literatura tiene una función de pensamiento crítico.

Sea como fuere, en la historia literaria se narra la historia de algo que no se puede delimitar de manera precisa y restringida. La literatura sería aquello que presenta a lo imaginario como real y a lo real como imaginario, o sea algo que inventa lo real y que postula que lo real se inventa. Por supuesto, entre las cosas que así aparecen y desaparecen en la literatura en tanto que coordenadas fehacientes y endebles al mismo tiempo, está su historicidad. Si la literatura, si el *genius literarius* del que hablaba Francis Bacon, irrumpe, como un fantasma para “asombrar al historiador literario con el poder de la imaginación para inventar y turbar lo real y para cruzar la frontera entre la vida y la muerte” (Chartier 116-120), habría que preguntarse si toda historia literaria no sería, en alguna medida, fantasmática.

En los modos que tiene la literatura de hablar de su pasado, de fabular lo que precedió y volvió posible su propia existencia y en sus modos peculiares de representar —es decir, de discutir, de pensar— el pasado, identificamos en lo que precede un suplemento dubitativo, proliferante, lúdico, irónico, un eco disonante ante los discursos que se definen socialmente como establecidos, operativos, indiscutibles. Ante la fortaleza de la Verdad histórica, institucionalizada y unívoca, se construyen así fabulaciones, espejismos que desguazan sus cimientos. Las historias de la literatura convencionales (como imaginamos que es la *Historia del criollismo* de don Vicente) modelizan nuestro pensamiento y, en ese sentido, funcionan como un conformismo que nos impone visiones finalizadas sobre el tema. La literatura, y sus ficciones sobre el pasado, en cambio, funcionarían como un “gesto crítico”, siguiendo la terminología de Didi-Huberman, y abrirían posibilidades múltiples de comprensión alternativa. El gesto crítico, y en este caso las ficciones de historia literaria, serían entonces reacciones ante la anulación del pensamiento que ejerce cualquier conformismo y la reivindicación —lo digo por última vez para cerrar— de la literariedad de la literatura.

II. BISAMA: EL ESCURRIDIZO *PATHOS* DE LA HISTORIA

Así como Roberto Bolaño le puso el subtítulo “novela” a *La literatura nazi en América*, en el 2008, cuando Álvaro Bisama publica *Cien libros chilenos*, compilación de reseñas de libros escritos a lo largo de casi quinientos años de creación literaria en Chile, él inserta un prólogo o una justificación preliminar (“Cero”) que empieza, desde la primera frase, retomando ese mismo calificativo: “Confesión: este libro bien podría ser una novela por capítulos o un folletín, uno tan confuso como obsesivo” (11). En ambos casos se alude a la presencia de un relato que unifica el conjunto fragmentado (relato por biografías imaginarias o por reseñas de libros, a la manera de entregas de un folletín), que en el caso de Bolaño fabula una vertiente oscura de la literatura americana, mientras

que la de Bisama sería una, otra historia de la literatura chilena, convertida entonces en una novela.

Una historia de corte novelesco que engloba un corpus situado: el énfasis está puesto en la relación que esos cien libros establecen con el paisaje chileno, la historia chilena, la identidad chilena, interrogados una y otra vez, abriendo las puertas a un balance dubitativo del pasado lejano tanto como del reciente, enigmáticos y ominosos ambos. El legado que se esboza es el de una pertenencia conflictiva, o al menos así es para la primera persona que de manera explícita e impactante irrumpe asumiendo la parcialidad de lo dicho y jugando con las cartas a la vista. Ya lo dice la primera frase citada: el tono es el de la confesión y se asume lo confuso y lo obsesivo de una selección voluntariamente subjetiva.

Aunque no sea ficticia como la de Bolaño, la de Bisama es una historia, como suele decirse, “personal”. En ese sentido, no es la primera en Chile, porque ya Hernán Díaz Arrieta (conocido como Alone) había escrito una *Historia personal de la literatura chilena* y son conocidos, tanto el libro como los efectos de la *Historia personal del boom* de José Donoso. Bisama comenta varias veces la segunda y reseña la primera, señalando que Arrieta es “antiacadémico” y que también propone “su versión de la tradición literaria chilena, su modo de mirarla, disponerla, su manera de abarcarla”, con un “escurridizo *pathos* que tiene que ver con él mismo” (128), afirmaciones que establecen un inesperado paralelismo con su propio libro (y el principio mismo de las “cien” reseñas suena también como un eco de *Las cien mejores poesías chilenas* que Arrieta edita por primera vez en 1935). Una historia personal o parcial también porque la historia propuesta no es canónica, completa ni estable, sino móvil, inasible –varias veces se la compara con un viaje o un paseo–, y aunque se refiere a escritores y libros existentes, es el fruto de una invención, la de la mirada ubicada y apasionada que la organiza.

En esa “novela” entrecortada identificamos hitos narrativos habituales como lo son las alusiones a repetidas primeras veces, fundaciones, invenciones formales o temáticas, transgresiones creadoras, que se prolongan en finales, obras postreras, desapariciones e injustos olvidos. Desde el inicio, la fundación y la desaparición enmarcan el libro, tal como lo precisa Bisama en “Cero”, anunciando que la historia por narrar empieza en la época de Ercilla y termina con el fin del mundo y con el tiempo espacial remoto de la ciencia ficción: de *La Araucana* a *Ygdrasil* de Jorge Baradit. Porque si Chile es apenas paisaje y no un país (según el verso de Nicanor Parra citado al final del prólogo: “Creemos ser país / y la verdad es que somos apenas paisaje”) (14), Ercilla tuvo el mérito de transformar aquel fin del mundo, el sur chileno, en el paisaje de un poema épico. Esas son las coordenadas fundacionales: a partir de *La Araucana* Chile “podría dibujarse como una literatura posible”, porque “la literatura chilena nació de esa forma. Chile o Chili nace gracias [...] al confuso milagro de una escritura adonde cada palabra era una manera de afirmarse sobre el miedo que campeaba sobre la catástrofe”. La realidad de la que se trata en *La Araucana* no es el resultado de una experiencia, es un texto “falso”, porque “inventa una mitología apócrifa”, fruto de los sueños o de las pesadillas de Ercilla de regreso a España.

Chile nace como fábula, una fábula que narra lo contrario de lo sucedido y por lo tanto es la ficción la que funda la realidad, una realidad llamada Chile que se confunde con su literatura. Ese es el legado de la página inaugural: *La Araucana* es “la primera historia de Chile” y “los chilenos fuimos ese sueño. O esa pesadilla” (15-18).

UNA HISTORIA A CONTRAPELO

La evaluación de *La Araucana* marca el tono de las reseñas siguientes. Ante todo, y desde la irónica referencia a la “hagiografía de Ercilla” (17), se repite una mirada iconoclasta que contradice las versiones dominantes sobre el pasado, consideradas inoperantes, encorsetadas, moralizantes y que circulan sin explicar ni entender lo sucedido en el pasado del que se trata, sin poder tampoco explicar o entender los textos. Desde el inicio se postula que la literatura chilena es rara, por lo que se “evade lo que los libros escolares enseñan de ella: brilla allí cierto gusto por el abismo, la sensación de saltar al vacío o marearse de vértigo ante el despeñadero”, y sin embargo la tradición la presenta “casi siempre desde una incómoda normalidad” (12). Consecuentemente, una y otra vez Bisama constata las limitaciones de críticas y ensayos académicos, como sucede con José Donoso: “Cualquier lectura domesticada de su obra es imposible”, lo que se repite con *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, porque “a pesar de variados estudios”, el libro “pone en jaque a la escena local” que “jamás ha podido procesar o dialogar bien con una obra así que la supera y la desborda” (202).

Estos juicios justifican el balance lapidario sobre la historia de la literatura en Chile, “una colección de gestos sin sentido, destinados a perderse en el tiempo” (208), lo que va de par con la reivindicación de ciertos aspectos de la cultura popular y de la demolición de la “pompa poética”, como la que lleva a cabo Nicanor Parra, que “habla como escribe y escribe como habla” (124-125), o también con la posibilidad de “sacar la academia a la calle” (274). Así surge la propuesta de una mirada alternativa, porque no son los textos los responsables de las dificultades para aprehender la tradición chilena, que después de todo es el objetivo planteado, sino que son las lecturas institucionalizadas las que desdibujan la fuerza y la trascendencia de las obras. Vale la pena subrayar, de paso, que como suele suceder en los gestos rupturistas o de raigambre vanguardista, se construye en alguna medida un adversario coherente a partir de elementos dispersos; es probable que esas “lecturas académicas” sean más una idea platónica o un absoluto virtual que una serie concreta de textos y de hipótesis. Es la posición afirmada desde el comienzo de *Cien libros chilenos*: “[éste] no es un libro académico. Menos un canon. Nada más lejos de sus intenciones” (12), y gracias a esa libertad se descarta el otro relato, el que no alcanza a expresar la rareza, el vértigo, la incertidumbre, la monstruosidad exaltada que Bisama lee en la literatura de su país.

En todo caso, las afirmaciones sobre la lectura que introducen el libro son programáticas, como si el verdadero relato residiese en el intento de organizar lecturas, y que

al hacerlo éstas cambiasen la historia. Porque el libro también es el relato de eso, de una lectura o relectura, hecha de “decepciones, sorpresas, descubrimientos, conspiraciones, fanatismos y sospechas”, sin certeza alguna (“Por eso *100* es más una pregunta que una respuesta”) (11). Uno de los objetivos es dar a leer, o sea, también permitir a los demás leer de otra manera y sacarles a los textos considerados canónicos “ese peso –o ese karma: la fijación del papel que cumplen en la pichanga que es nuestra tradición–, de acercarlos al lector común” (12).

Se trata entonces de un relato alternativo, paralelo, si no de un contrarrelato, que desdeña la construcción de grandes figuras y las galerías de próceres canonizados, prefiriendo un viaje “por un circo de *freaks* o por las catacumbas de la memoria nacional” (11). Cada reseña incluye informaciones (a veces abundantes) sobre personalidad, circunstancias, peripecias de una biografía y de una creación, porque los textos son actos en un devenir y por lo tanto acontecimientos en una historia; en ellos asistimos a las acciones de sujetos siempre anómalos, en el borde o en el margen de cualquier tipo de norma.

Sin lugar a dudas habría mucho para decir sobre las maneras en que Bisama lee cada uno de esos libros, en disonancia con una tradición crítica establecida (o sea que al releer textos canónicos se trata para él de desactivar, de “desleer” los discursos críticos sobre ellos). Sin embargo, en términos generales, este desfile de personalidades extrañas es demasiado rápido para constituir una hipótesis interpretativa o un retrato fidedigno de tal o cual escritor. Todos ellos, con sus variantes, con lo exacerbado de sus intenciones y de sus vivencias, con las exaltaciones de todo tipo que se les atribuyen, terminan por apuntar a otra cosa, a un relato de mayores dimensiones. Se lo afirma desde el inicio: los poetas en Chile son “los mejores novelistas nacionales”: Neruda De Rokha, Huidobro, Lihn, Mistral, todos ellos “han redactado los apuntes para esa gran novela nacional que nuestros narradores nunca han terminado de escribir”. *Cien libros chilenos* prolonga esa novela en ciernes, ya esbozada por otros.

Es en ese sentido que los y las escritoras actúan en nombre de algo que los supera; los textos ponen en escena a un sujeto, un protagonista, una intención, pero también lo perciben como un terreno en el que se cristalizan conflictos, imposibilidades, fantasías, miedos, que desbordan las encrucijadas personales. Al hacerlo, se revelan o al menos se interrogan las características de una pertenencia y de un sistema literario; hay una forma de prosopopeya gracias a la cual conjuntos confusos o conceptos abstractos –la literatura chilena, el ser chileno, la tradición chilena– se plasman en acciones de creación, en conflictos, en emociones, en juicios. Un ejemplo evidente: “La historia de Lihn es la historia del país; sus dramas, padecimientos y genialidades, los de la nación y su literatura” (206), aunque esa encarnación, esa representatividad no sea nunca armoniosa, unívoca, serenamente significativa, ya que cuestiona en sí misma el sentido del pasado (Lihn, también, escribe una poesía “que supo comprender la Historia a contrapelo”) (206).

Así como Ercilla transformó ese fin del mundo indómito en paisaje, la historia es novela, invención, construcción: entre el paisaje y los mitos, se va jugando el destino de

Chile (y ambos términos, mito y paisaje, con sus derivados, pululan en el libro). En esto, la visión personal encuentra su legitimidad y la invención su pertinencia; el desdén por los relatos habituales y por una verdad histórica tipificada, no son efectos secundarios sino que son inherentes a la construcción de un pasado a partir la lectura de un sujeto. También en “Cero”: “Este volumen contiene cien reseñas de otros tantos libros chilenos. Chilenos en el mejor y peor sentido de la palabra; porque tienen que ver con Chile, porque son libros contaminados por ese decorado que registran, bocetean e inventan. Es una biblioteca personal, por supuesto. Una versión de Chile. Mi versión” (11).

UN VIRUS LLAMADO CHILE

La acuciante pregunta sobre la identidad lleva a interrogar las construcciones sobre el “ser chileno” en el marco significativo que Bisama introduce al comienzo, el del Bicentenario, tomado como la hora de un balance. Ya Luis Oyarzún, en otro libro reseñado, *Temas de la cultura chilena*, había intentado “dilucidar los problemas endémicos del país a partir de las falencias de su identidad”, un país que “carece de mitos propios” y cuya identidad es “hueca”, por lo que la intención es la de lograr recuperar esa identidad perdida y que “Chile deje de ser una naturaleza muerta” (164-166). En *El obscuro pájaro de la noche* la nación luce como una “casa de reposo con las ventanas tapiadas, al otro lado del río de la Historia, llena de santos mochos y miniaturas rotas, donde sus habitantes (ancianos arruinados, monstruos de toda laya, escritores imposibles) esperan vencer a la muerte inventando entre todos un país a la medida de su deformidad” (174-175). En muchos otros libros y autores Bisama identifica representaciones y evaluaciones similares, siempre con la evidente intención de “traicionar un pacto de caballeros, quemar los puentes con el pasado feliz de la nación”, como lo hizo en su momento Antonio Skármeta (185).

Por lo tanto, lectura personal y lectura diferente para entender la tradición chilena son las que llevan a imaginar las condiciones de posibilidad de un país. No hay una mirada autónoma de la literatura, sino que leer a Chile impone hacerlo a partir, a través, de las imágenes y peripecias inventadas por los y las escritoras. Es un país que ha requerido “de la literatura para hacerse un pasado”, a veces a través del recuerdo (sobre *Recuerdos del pasado* de Vicente Pérez Rosales: “Recordar un país es fundarlo. O inventarlo de nuevo. O hacer que esa memoria superficial termine reemplazando a los hechos”) (39), por lo que lo escrito tiene los mismos despiadados rasgos que el país. Otro ejemplo: *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana es una novela que puede “captarle el pulso a la nación e inventar un imaginario ahí donde no lo había” (29) aunque el balance, como siempre, sea el fracaso (“Chile no avanza a golpe de revoluciones sino de naufragios”) (32). La constatación es obsesiva: Chile tiene “una geografía arrasada y vencida”, es un lugar que Mistral “odia” o “deja” (71-72), así como después de las ilusiones juveniles de los jóvenes tosltoyanos, “el mundo y el siglo veinte” se les pega “como un sapo en la cara” porque despliega “todas las formas del horror” (137).

A esa violenta negatividad se le corresponde una insistente visión de la literatura chilena como un despiadado campo de batalla (que Bisama desarrolló luego hasta la exasperación en su biografía de Pablo de Rokha) (Premat, *Enfurecer*); en *Cien libros...* el mejor ejemplo es la *Antología de la poesía chilena nueva* de Volodia Teitelbaum y Eduardo Anguita, que es como un arma de guerra, un acto de heroísmo “estúpido y entrañable” y que funciona como “un reporte desde el campo de batalla, una crónica de los avances de las tropas», a partir de una «posición arbitraria y francamente de combate” (93). En Droguett la superposición de violencia discursiva y política llegan a su máxima expresión: “siempre jugó con las posibilidades de la violencia en la palabra escrita. [...] Droguett intentó domeñarla y modularla en una serie de novelas que podían choquear al lector, dejándolo abrumado y desnudo ante una escritura que no transaba con nada” (102). La negatividad domina: “No hay futuro, parece querer decir Droguett. Todo es falso. Lo único real son los muertos. Lo único real es la sangre” (104). En un tono menor, lo mismo se constata en *Condorcito* de Pepo, que es una especie de indagación identitaria marcada por lo trágico: “La máscara de nuestras tragedias, de nuestros dramas cotidianos. La crónica de nuestros fracasos, deseos, aspiraciones, vicios virtudes. De nuestra flaqueza moral”, crónica que se inscribe, de nuevo, en “paisajes arrasados” (115). Al final de la serie el diagnóstico se vuelve tajante: según Bisama, Rafael Gumuscio escribe para “enfermarse de un virus llamado Chile” (278).

YO, AQUÍ, AHORA

Bisama narra los pasados chilenos de una manera subjetiva, asumida como tal. A cada paso el libro restituye la dimensión ficcional, la lectura orientada y los procesos creativos del sujeto, que pueden ser racionales o no, pero que subjetivamente, afectivamente, le pertenecen, como le pertenecen las obsesiones y las pasiones. El tono mismo coincide con los excesos y las rarezas que se les atribuyen a los escritores, por ejemplo con el uso de las paradojas o del oxímoron y sus irresolubles tensiones lógicas, como la “alegre desesperación” de Pérez Rosales (39). Bisama escribe como Droguett, es decir “de modo abigarrado, con una prosa que podía ser un abismo o un despeñadero” (158).

En el mismo orden de cosas se inscribe la justificación de la selección propuesta. Porque la afirmación de la parcialidad, fuera de todo canon, sirve de principio organizador y de justificación de la antología. El criterio de selección es absolutamente “arbitrario”, también por incluir varios libros de los mismos escritores y por alterar cronologías biográficas o adscripciones genéricas. Si el proceso resulta confuso es porque los mismos escritores eran “dobles o triples agentes de su propia confusión”, se contradecían ellos mismos, “multiplicaban sus máscaras para bailar en esa fiesta triste o vertiginosa que es nuestra literatura” (13). Un ejemplo de este funcionamiento es la elección de *Confieso que he vivido* (que el mismo Bisama sugiere es un “bodrio”) (195), pero que se salva por la coincidencia entre el fin del dictado de ese libro con el golpe de Pinochet y la agonía

de Neruda. Esa coincidencia paroxística, plasmada en pocas páginas, explica su presencia en la selección.

En términos expresivos, en *Cien libros...* abundan las comparaciones como un recurso descriptivo basado en interpolaciones y símiles sorprendentes, lo que da lugar a un florilegio creativo, empezando por Ercilla que quiso hacer de la guerra contra los mapuches un relato épico similar al de Troya, cuando en realidad lo sucedido fueron guerras como las de Vietnam, “un Vietnam criollo” (16). Las analogías asocian universos dispares, jerarquías culturales opuestas y tiempos anacrónicamente mezclados, construyendo una posición de lectura y de enunciación anclada en el yo y en el presente (lo afirma varias veces, lo dicho está visto hoy o desde nuestro presente entenderíamos así a tal o cual escritor). Bisama lleva a cabo una lectura autocentrada porque descifra y organiza los textos a partir de su tiempo, de sus vivencias, de sus gustos. El resultado: *Martín Rivas* es “la mejor teleserie chilena” (30), el modernismo “será el verdadero *underground* americano del siglo diecinueve” (45), Neruda fue “el mejor artista pop chileno del siglo XX” (75), Pablo de Rokha “es una ordalía punk” (81), María Luisa Bombal “pudo haber sido una improbable princesa *dark*” (99) y José Donoso, “el mejor *freak* de la literatura chilena” (174).

La historia de Bisama apunta, como un deíctico, a un lugar y a un tiempo explícitos (yo, aquí, ahora), así como a una inquietud inaugural, la de entender cuál es la tradición chilena o cómo es la literatura chilena. ¿Y cuál es esa posición? El que escribe en el 2008 es todavía un autor joven, que además de algunas compilaciones de crónicas, había publicado dos años antes su primera novela, *Caja negra*, una acumulación de relatos, peripecias, personajes, marcados por varios tipos distintos de contracultura; es una suerte de repertorio de futuras ficciones posibles y de delimitación de escrituras a partir de espacios periféricos y márgenes culturales. En *Cien libros chilenos* procede a otras acumulaciones, consulta repertorios distintos, ya que esta vez moviliza la biblioteca heredada; sin embargo, la posición no se aleja del todo de lo *underground*, de lo tético, lo exacerbado, lo subterráneo, aunque se pasee por otros vecindarios: la suya sigue siendo una visión contracultural de la cultura. Bisama transforma la historia de la literatura chilena, si retomamos sus propias expresiones, en una aventura *punk* o en una fábula gótica. Y en los últimos años, después de seis novelas más y dos libros de cuentos, Bisama ha vuelto a estos interrogantes y a este tono histórico-narrativo con libros sobre dos grandes figuras perturbadoras de la literatura chilena, Pablo De Rokha y Carlos Droguett.

Justo antes de que la literatura de “hijos” se volviera visible (Miranda sitúa el fenómeno a partir de relatos publicados en el 2009) (73-80), antes de que la temática de la posmemoria proliferase en la novela chilena, Bisama exagera una posición de vástago, no en el sentido filial o generacional, sino ampliando la mirada al conjunto de la literatura de ese país y, al hacerlo, a las constantes pesadillescas de su historia. En *Música marciana*, su segunda novela, publicada también en el 2008, un narrador cuenta las vidas y muertes de sus catorce hermanos y las de su padre: una generación de cadáveres, una filiación

conflictiva y morbosa. Al comienzo del libro se presenta a sí mismo en estos términos: “Soy lo que soy. En este orden: un narrador, un anciano, un ex drogadicto, un hombre con su genealogía a cuestas. Antes que nada y entre medio de todo, un hijo: el último vástago vivo de un pintor chileno” (4). La de Bisama ya es entonces, o será, una literatura de “hijos” o de “posmemoria”, en una perspectiva amplia, porque está escrita por un heredero escéptico que observa con lucidez los bienes recibidos, enumera a los muertos e intenta, pese a todo, escribir sobre y con ellos. O si de posmemoria se trata, los traumas evocados van mucho más allá de la dictadura, o bien la dictadura es el disparador de una toma de conciencia sobre conflictos vividos por todo un linaje de sujetos que escribieron desde y sobre Chile, y a partir, nada menos, que de Ercilla.

La apropiación transgresiva de la historia, o la actualización de una sucesión de miradas transgresivas sobre la historia, tanto como la ampliación exaltada de lo traumático, delimitan los comienzos literarios de alguien que busca ser un novelista dentro de un legado y en el marco de una filiación precisa. A pesar de las provocativas alusiones a culturas *underground*, en *Cien libros...* dominan las referencias a escritores chilenos, se discute con chilenos y las obras reseñadas están situadas en la perspectiva de la novela chilena, de la poesía chilena, de la tradición chilena, un poco como si ésta fuese una isla o como si se pudiese observar el funcionamiento del conjunto desde una utopía autárquica. La pertenencia es, o debe ser, o Bisama busca que sea, el vector de definición de estéticas y de elecciones creativas: la idea es la de chilenizar la literatura escrita en Chile o por chilenos.

De ese modo, al seleccionar cien libros cuyo elemento en común es una forma de pertenencia, el libro refuerza un universo referencial cerrado y se refiere a un objeto ontológicamente diferenciado, al mismo tiempo que se lo inventa. Las falencias de la literatura chilena, repito, no se deben para Bisama a una falta de autores y de textos impactantes, sino a los modos en que fue narrada y deformada. La subjetividad, las pasiones son modos de acercarse a una historia menos armónica pero más operativa para seguir escribiendo, son modos de apropiarse del pasado en tanto que tradición idónea. En un punto, no hay tradición preexistente, no hay un sistema de pertenencia previo: como todas las tradiciones, como todas las literaturas –ya lo señalamos–, hay tradición y literatura chilenas sólo en la medida en que se escribe su historia y que se intenta determinar sus características dominantes; la tarea de cada escritor es la de volver a narrarla y a transformarla. Esa es, en todo caso, la operación que lleva a cabo Bisama.

LEER SIN MEDIACIONES

El ejemplo de Bisama es una amplia e inaugural ficción de historia literaria en tanto que historia literaria de escritor y una operación de irrupción iconoclasta en las tradiciones críticas existentes, tanto sobre el sentido de los textos como sobre los criterios de autoridad, de valor. Su antología también es una promesa: leer más, leer mejor, leer de

nuevo, además de juzgar. De ese modo, él opera desde una perspectiva donde la literatura chilena es una literatura futura, ya que está disponible para recorridos creativos por venir.

¿Qué es la tradición? se pregunta Bisama en su texto introductorio. La respuesta sería que es aquello que yo invento, aquello que yo leo como rasgo en común entre textos disímiles y sujetos diferentes; para entender qué es la tradición hay que crearla desde una posición opuesta a la de la crítica. En este caso, y si se suele decir que todo escritor se inscribe en una tradición, Bisama elige de alguna manera todas las tradiciones chilenas, o mejor dicho, y sin dejar de exponer la diversidad y la confusión del panorama, uniformiza de alguna manera esa “tradición chilena” alrededor de algo que lo define a él mismo como autor. Las contradicciones y tensiones expuestas se resuelven en la mirada del escritor hacia ella. La exposición de preferencias, la selección de libros notables, el énfasis puesto en cierto tipo de constantes, transforman así el archivo de la literatura chilena en un dispositivo inteligible.

Ahora bien, además de fundar una tradición propia y de instrumentalizar el pasado para el propio proyecto, aquí, como en muchísimos otros casos, se intenta suprimir la mediación que existe entre los textos y los lectores, entre los escritores del pasado y los del presente. La intervención tiende a borrar la distancia temporal que separa a los diferentes autores, a disminuir la validez del canon y de las evaluaciones críticas, a aligerar el imperativo de tener que referirse al metarrelato sobre el pasado que rige toda percepción de los textos. Porque escribir supone dar a leer sin mediaciones, y al hacerlo reivindicar la ficción, esto es asociación libre, analogía inesperada y subjetividad, como modos de conocimiento del pasado literario (y en este caso, de Chile en general). El gesto de seleccionar y evaluar le atribuye al escritor, a todos los escritores, un lugar central en el proceso de comprensión de la historia, o sea que redefine su función y lo vuelve a él mismo, a ella misma, un lugar de tensiones, pujas, contradicciones, tentaciones y, por lo tanto, un receptáculo de procesos, de relatos, de historias, de novelas futuras.

BIBLIOGRAFIA

- Bayard, Pierre. *Le plagiat par anticipation*. París: Editions de Minuit, 2009.
- Beltrán Almería, Luis y José Antonio Escrig (comp.). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Arco Libros, 2005.
- Bisama, Álvaro. *Cien libros chilenos*. Santiago: Ediciones B, 2008.
- _____. *Música marciala*. Santiago: Emecé, 2008.
- Blaise, Marie, Sylvie Triaire y Alain Vaillant (dir.). *L'histoire littéraire des écrivains. Paroles vives*. Montpellier: PUM, 2015.
- Borges, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974: 710-713.

- Chartier, Roger. *Au bord de la falaise. L'Histoire entre certitudes et inquiétude*. París: Albin Michel, 1998.
- Debaene, Vincent et alii. *L'histoire littéraire des écrivains*. París: PUPS, 2013.
- Deluermoz, Quentin y Pierre Singaravélou. *Pour une histoire des possibles*. París: Points, 2019.
- Didi-Huberman, Georges. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Minuit, 2002.
- _____. *Gestes critiques*. Seminario dictado en CRAL, París. <https://cral.ehess.fr/evenement/georges-didi-huberman-gestes-critiques>
- Escola, Marc (comp.). *Théorie des textes possibles*. Amsterdam: Rodopi, 2012.
- Gallardo, Andrés. *Historia literaria y otros cuentos*. Concepción: s/n, 1982.
- Galdón, Christian y Santiago Uhía. *Ficciones críticas y crítica ficción. Cuadernos LIRICO n° 27*. <https://journals.openedition.org/lirico/>
- Jeannelle, Jean Louis (ed.). *Fictions d'histoire littéraire*. Rennes, PUR, 2009.
- Macé, Marielle. «L'histoire littéraire à contretemps». *Fabula*.
https://www.fabula.org/ressources/atelier/?L%27histoire_litt%26acute%3Braire_%26grave%3B_contretemps
- Méchoulan, Eric. *Pour une histoire esthétique de la littérature*. París: PUF, 2004.
- Miranda Mora, Macarena. *Vamos que volvemos. Relatos de la narrativa chilena 2009-2019*. Tesis doctoral, Saint-Denis: Université Paris 8
- Premat, Julio. “‘Interrogar y hasta modificar el pasado’: la historia literaria en Borges”. *El Matadero. Revista Crítica de la Literatura Argentina*, núm. 16 (2022): 89-104. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/13671/12102>
- _____. “Enfurecer el pasado. Álvaro Bisama y Fernando Vallejo, biógrafos”. *Visitas al patio*, núm. 17, Universidad de Cartagena (2023).
<https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/visitasalpatio/article/view/4166>
- Valéry, Paul. *Cahiers (1921)*. París: Gallimard, 1974.
- Walker, Carlos. *Contra Bolaño*. Santiago: Lecturas, 2022.

