

## Lo diverso como autorepresentación delegada: acerca de la prosa miscelánea en *Manual del distraído* de Alejandro Rossi

*The diverse as a way of delegated auto-representation: about the miscellaneous prose in Manual del distraído from Alejandro Rossi*

Silvina Celeste Fazio RESUMEN

cfsilvina@hotmail.com

CURZA - Universidad  
Nacional del Comahue.  
Argentina

Recibido: 06 | 10 | 17

Aceptado: 30 | 11 | 17

El debate acerca de las narraciones del yo es una disquisición recurrente en el ámbito de la crítica y la teoría literarias; se cuestionan los alcances del discurso para configurar la representación del sujeto, lo que implica reflexionar acerca de si éste posee o no una consistencia anterior a la del propio acto lingüístico. En este marco, la autobiografía y la autoficción se erigen como dos polos extremos: entre la empiria y la fabulación, entre la confianza en la representación plena -característica de las estéticas tradicionales- y el dilema de la falacia referencial -instalado a partir de las vanguardias. Este artículo se focalizará en *Manual del distraído*, de Alejandro Rossi, para intentar demostrar que su condición de libro de misceláneas, es decir, conjunto de textos diversos sin filiaciones temáticas ni genéricas, se erige como un modo delegado de autorepresentación, superando estas dicotomías teóricas. El objetivo será establecer cómo esta obra de Rossi, al rehuir de los requerimientos discursivos cristalizados, emprende una tarea sustituta de los proyectos autobiográficos tradicionales cuyo potencial referencial se cuestiona. Para esto, el artículo analizará las formas textuales mediante las que se develarán elecciones literarias, disquisiciones culturales y momentos vivenciales, constituyentes metonímicos que forjan una derivada continuidad entre el yo real y el yo textual. Se considerará que, así construida, la identidad se presenta como una propuesta fundada no ya en la correspondencia o semejanza empírica, sino en la serie de sentidos y estrategias discursivas a partir de los que el yo interviene en el espacio de la escritura.

**Palabras clave:** Miscelánea; Autorepresentación; Alejandro Rossi; *Manual del distraído*.

### ABSTRACT

The discussion about the life writing is a recurrent disquisition in the ambit of literary criticism and theory. The problem focuses on questioning the scope of discourse to configure the representation of the subject, which implies reflecting on whether he possesses or not an anterior consistency, previous to the linguistic act it self wich the author uses to appear in the text. In this context, autobiography and autofiction stand as two extreme poles: between experience and fable, between trust in full representation -characteristic of traditional aesthetics- and the dilemma of the referential fallacy -installed by the literary vanguards. This paper will focus on the *Manual del distraído*, of Alejandro Rossi, to try to prove that his condition of miscellaneous book, that is to say, variety of texts without thematic or generic affiliations, is presented as a delegated mode of auto-representation overcoming these theoretical dichotomies. The objective will be to establish how this

production of Rossi, in avoiding the conventional discursive requirements, undertakes a substitute task of the traditional autobiographical projects whose reference potential is questioned. With this purpose, the article will focus on the analysis of textual forms through which literary elections will be exposed, cultural disquisitions and experiential moments, metonymic constituents that forge a derivative continuity between the real and textual subject. It will be considered that, thus constructed, identity is presented as a proposal based not on empirical correspondence or similarity, but on the series of discursive senses and strategies from which the self intervenes in the space of writing.

**Key words:** Miscellaneous book; Auto-representation; Alejandro Rossi; *Manual del distraído*.

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Jorge Luis Borges

El debate acerca de las narraciones figurativas del *yo* es una disquisición recurrente en el ámbito de la crítica y la teoría literarias. Hasta dónde el discurso puede verdaderamente trazar el rostro del sujeto representado, hasta qué punto ese sujeto tiene una consistencia anterior a la del propio acto lingüístico del que se vale para aparecer y desaparecer en la textura sigue siendo, aún hoy, encuentro de posturas divergentes. En este marco, la autobiografía y la autoficción se erigen como dos polos extremos: entre la empiria y la fabulación, entre la confianza en la representación plena - característica de las estéticas tradicionales- y el dilema de la falacia referencial -instalado a partir de las vanguardias. ¿Pero será que existe un interregno en el que el *yo* pueda ser narrado sin caer en la trampa de la experiencia pura trasladada al texto o en la imposibilidad de que, aunque sea especularmente, un *yo* pueda hablar de sí? Este artículo se focalizará en la primera obra literaria de Alejandro Rossi, *Manual del distraído*, para intentar demostrar que su condición de libro de misceláneas, es decir, conjunto de textos diversos sin filiaciones temáticas ni genéricas, se erige como un modo delegado de autorepresentación, sorteando los obstáculos que lo aproximan excluyentemente a un polo u otro del asunto. El objetivo será, entonces, analizar cómo esta obra de Rossi, al rehuir de los requerimientos discursivos que las formas convencionales tienen, emprende una tarea sustituta del relato autobiográfico tradicional cuyo potencial referencial se cuestiona. La clave recaerá, para esto, en el juego textual mediante el que se develarán elecciones literarias, disquisiciones culturales y momentos vivenciales, constituyentes metonímicos que forjan una derivada continuidad entre el *yo* real y el *yo* textual. Derivada entonces, la identidad se presenta como una propuesta, como un enigma, fundada no ya en la correspondencia o semejanza empírica, sino en la serie de sentidos y estrategias discursivas a partir de los que interviene en el espacio de la escritura.

La hibridación genérica ha sido una de las formas recurrentes que la literatura latinoamericana ha escogido para expresarse. Desde las crónicas de indias hasta los textos fragmentarios de los actuales días, los cambios estéticos, producto de las mixturas, dieron lugar a géneros de difícil clasificación, huidizos de las categorías cristalizadas. A partir de los años sesenta del siglo pasado, han proliferado libros que reúnen materiales dispersos, de distinta naturaleza temática y composicional, a los que se los ha llamado misceláneas. Según Matías Barchino, la idea esencial de estas obras es “tratar de romper la línea que separa la vida de la literatura [...] reproducir y condensar la pluralidad y la complejidad de la realidad social, literaria y personal del escritor” (1999: 88). Lo que las distingue es su constitución como espacios de libertad expresiva; son colecciones en las que se tiene “la sensación de observar al autor en estado puro, en pleno esfuerzo literario, que pone boca arriba las cartas de sus influencias y lecturas, sus preocupaciones vitales y artísticas y su propia vida” (Barchino 89). Los antecedentes del género se remontan a las colecciones de fragmentos de Heráclito y Pascal y a los textos personalísimos de Montaigne. Sin embargo, en Latinoamérica, es recién en el siglo XX, con las vanguardias y luego de éstas, que realmente adquieren auge, sobre todo, porque es entonces cuando el fragmentarismo se concibe como un modo discursivo en sí mismo y no como mera estrategia al servicio de un proyecto textual mayor. Francisca Noguero Jiméñez sostiene que los escritores que cultivan este género “buscan ser cronistas de sus mundos privados más que redentores de su sociedad, en contraste con la postura adoptada por los ensayistas decimonónicos” (1999: 244). La clave para esa labor no está en la particularidad de cada texto que forma el conjunto, sino en cómo la suma de los fragmentos heterogéneos termina por pintar el retrato de su compilador, superando la mera autoreferencialidad explícita.

La mezcla, condición propia de la miscelánea, no es inherente a cada discurso sino al volumen que los recoge, eso constituye su naturaleza: la reunión de lo que, de manera separada, no guardaría vinculación evidente. La dispersión aunada -si se permite el oxímoron- rechaza el concepto canónico del libro como unidad y rompe con el pensamiento lineal que se funda en la

expectativa de coherencia. Ese gesto, esa transgresión, es la que Alejandro Rossi expone en la "Advertencia" de su *Manual*:

el lector encontrará aquí ensayos más o menos canónicos y ensayos que se parecen más a una narración; y también descubrirá narraciones que incluyen elementos ensayísticos y narraciones cuyo único afán es contar una pequeña historia. Tampoco están ausentes las reflexiones brevísimas, las confesiones rápidas o los recuerdos. Un libro, en todo caso, cuya unidad es más estilística que temática, un libro que huye de los rigores didácticos pero no de la crítica (2005: 15).

Esta singularidad de lo diverso reunido en un mismo libro, señalada por Rossi, es la que lo incita, al final de este mismo paratexto, a pedir que se lo lea del mismo modo en que él lo escribió, esto es, "sin planes, sin pretensiones cósmicas, con amor al detalle" (16). Rehuir del rigor didáctico implica distanciarse de los estatutos discursivos tradicionales; someterse a la crítica, abrirse a las instancias reflexivas del pensar. La disposición contraria -evitar uno pero no el otro- define ya un posicionamiento estético e intelectual. El fragmento, en contraposición con el orden rector de la unidad, permite la bifurcación de los sentidos y cuestiona la idea de continuidad y de centro. Desde estos parámetros, puede leerse la apertura genérica constitutiva de *Manual del distraído*, su libertad discursiva, clave para aceptar la coexistencia de dos razones, en apariencia, distintas: la poética -léase narrativa- y la reflexiva -léase argumentativa. Esta permisividad genérica, ligada con la noción misma de fragmentación, se registra a principios del siglo XX con las vanguardias. Éstas abren un juego de experimentación estética que no sólo modificó los modos de escritura, sino también los de recepción. La invitación a una lectura diferente de las estrategias tradicionales, a la que incita Rossi en su libro años después, puede inscribirse en esta línea. Sin embargo, habría que analizar, en términos de Lauro Zavala, qué ocurre con la línea de textos narrativos breves, posteriores a las vanguardias, en los que "lo excepcional se convierte en norma (o más exactamente cuando la ruptura se convierte en una *tradicón de la ruptura*)" (2004: 7); siguiendo su planteo, esto implicaría repensar la noción misma de canon y cómo esa excepcionalidad es tal sólo en relación con las preceptivas tradicionales (7). Lo cierto es que textos como los de Rossi se resisten a los corsés clasificatorios y, por ende, repelen los reduccionismos canónicos de lectura, insuficientes para acoger interpretativamente su universo formal y significativo.

*Manual del distraído* aparece en 1978; en la última edición que lo incluye, esto es *Obras reunidas* (2005), reúne treinta y cuatro textos publicados entre 1973 y 1977; la mayoría aparecieron previamente en la revista *Plural*, dirigida por Octavio Paz, y en *Vuelta*, su publicación sucesora. La salida pública del volumen marca el paso de Rossi desde la filosofía a la literatura, travesía que inició al aceptar la invitación de Paz a escribir una sección mensual para la primera de las dos revistas. Esta "enciclopedia en miniatura", como lo llamó Adolfo Castañón, se destaca por la compleja identidad de sus fragmentos, heterogeneidad marcada tanto por la pluralidad de temas como por las formas que éstos adoptan: ensayos, cuentos, anécdotas, memoriales, reflexiones y la inusual mezcla de unos con otros. La primera señal que da esta reunión acerca de su compilador es, justamente, la actitud libre con que los nuclea. Este talento nómada de sus textos podría entronarse con su propia errante biografía: Rossi nació en Italia, vivió su infancia en Venezuela, pasó su juventud en Buenos Aires, se formó académicamente en Alemania, Estados Unidos e Inglaterra; eligió México como lugar de residencia. Pero, ¿cómo esta compilación, que es el propio libro, logra sortear los escollos representacionales y lingüísticos a los que todo *yo* se enfrenta al hablar de sí? La operación madre es de naturaleza metonímica y reside en la propia inclusión de los fragmentos que forman el volumen y que van mostrando las partes de un *yo* cuyo carácter se devela a medida que se expresan gustos y posicionamientos literarios, preocupaciones culturales y literarias, maneras de hacer ficción, vivencias significativas y reflexiones filosóficas: parcialidades que remiten al Rossi real que las incluyó. Los diversos modos que cada fragmento adopta para constituirse, es decir cómo se incluye cada parte, son estrategias dependientes de la mayor y tan diversas como la naturaleza misma del *Manual*: especularidad, juegos meta y autoficcionales, narración de recuerdos y anécdotas, reflexiones ensayísticas diseminadas en diferentes textos. Es, justamente, el propio despliegue estratégico discursivo el que expone que la interioridad de origen

es sólo una remisión fingida, en tanto construida, de la exterioridad que la evoca: otredad lingüística, el *yo* que dice *yo* debe, necesariamente, objetivizarse para decirse.

Tanto la especularidad reflexiva como la identidad desplazada son marcas de la escisión de un *yo* que sucumbe, primero, a la imposibilidad de coincidencia plena entre el sujeto hablante y el sujeto hablado y, luego, al carácter diferido de toda referencia. Si hay representación, ésta no puede suplir la ausencia del *yo* real en el texto, pero sí decretar ese vacío que termina siendo, paradójicamente, marca de su desaparición. El desvanecimiento del *yo* empírico es constituyente, entonces, de la presencia del *yo* discursivo que se visibiliza como huella textual. El objeto que el signo expresa no tiene una consistencia empírica fuera de su propia expresión, deja apenas un rastro, una marca que sólo es discursiva. En el contexto de la cultura contemporánea, Lauro Zavala afirma sobre el enunciado que éste:

con su metafísica de la presencia de un sujeto como fuente de sentido, ya no es la clave de la significación. En cambio el acto de referencia crea sus propias condiciones de posibilidad, y cada signo, cada texto y cada interpretación son una especie de simulacro, como un signo que se repite a sí mismo sin un referente original, incluso como algo independiente de la propia enunciación (2006: 28).

Considerando esta idea, la correspondencia textual del sujeto consigo mismo puede pensarse en términos relativos; éste debe necesariamente dar un rodeo a través del lenguaje para encontrarse, vuelta que lo somete a una suerte de imprecisión. Si, en términos de Émile Benveniste, el *yo* es un signo vacío, una categoría variable, que no connota una clase de objetos, sino que designa la instancia presente del discurso (2007), el *yo* es una marca arraigada en la temporalidad del discurso, que sólo como desvío -y no como reflejo- puede entroncarse con un *yo* extratextual. Si, como lo plantea Zavala radicalmente, ni siquiera la propia enunciación es garantía de significación para el sujeto, éste no tiene otro referente que la propia puesta en escena de esa referencia. Desvío o simulación, el *yo* que aparece en las páginas del *Manual* supone una remisión delegada a ese otro *yo* fuera de sus páginas, sólo posible por el acto de escritura que los convoca y, paralelamente, por el acto de interpretación que los emparenta como posibilidad. Y aunque esto no supone el aniquilamiento total de la capacidad del sujeto para decirse a sí mismo, sí implica que su experiencia adquiere categoría de tal -sentido- a través del lenguaje y casi siempre, como impostura, es decir, como cuestionamiento de lo real en el propio discurso que lo construye. La discusión acerca de si hay o no un sujeto anterior al discurso entraña otro derivado debate: si no es el propio discurso el que funda al sujeto.

Rastrear los vestigios textuales que vinculan delegadamente al *yo* hablante con el *yo* hablado y las estrategias con las que se constituyen en *Manual del distraído* permite pensar su prosa miscelánea como una posibilidad de superación de los proyectos autobiográficos tradicionales, dado que, sin negar la fisura entre vida y obra, no cancela tajantemente los vínculos entre una y otra. La autobiografía supone la posibilidad de construcción de una identidad y, para ello, su acogida en un relato a partir del que la vida del autobiógrafo adquiere sentido. Pero el propio planteo insta un problema complejo: la grieta entre vida y texto, la posibilidad o imposibilidad de semejanza entre el *yo* representado y el *yo* empírico que se presenta como previo. Si la autobiografía clásica, en términos de Philippe Lejeune, garantiza el relato retrospectivo de una vida en la legalidad del nombre propio y por el pacto de lectura que afirma la coincidencia identitaria entre autor, narrador y personaje (2004), Paul de Man, en el otro extremo, postula la imposibilidad de que alguna semejanza exista, ya que sostiene que la esencia del lenguaje es esencialmente topológica y, por tanto, el *yo* real sólo puede esconderse en la ilusión de referencia (1991). Esta última postura implica que el acto lingüístico no puede aprehender una materialidad extratextual, la del sujeto real, pues esto implicaría la coexistencia de dos territorios que son esencialmente incompatibles. El discurso, entonces, sólo constituiría un escenario en el que el *yo* adquiriría estatuto de figura, máscara, pero no tangencia. Laura Scarano afirma que "entre estas dos posturas antitéticas emerge el debate crucial sobre la autobiografía como tipo discursivo. ¿Es un género de efecto contractual o una ficción que desnuda el fracaso de la ilusión referencial?" (1997: 2) Una alternativa posible se sustenta en la premisa de que pueda existir un modo delegado de remisión, aunque ésta no sea pura. Si bien, en todo decir *este soy yo*, hay un descentramiento, una alteridad vuelta lenguaje y

que se constituye como diferencia de los otros que no son ese *yo*, la propia alteridad es la que desnuda un hacerse en términos de lenguaje literario, ya no como relato inequívoco de los avatares de una vida, sino como construcción de una serie de semantizaciones y estrategias remisivas. El *yo* sería entonces una diseminación de los sentidos y recursos que se utilizan para construirlo, más que una confesión identitaria plena. A la experiencia fáctica, la suplantaría otro tipo de experiencia: la de la mera escritura.

En el caso de *Manual del distraído*, una de las estrategias que más exponen esta particular disposición y que permite trazar líneas zigzagueantes entre topografías textuales y extratextuales es el modo especular mediante el que Rossi, al hablar de otros, habla sobre sí mismo. El propio carácter misceláneo de su prosa, esa apertura expresiva, es la que permite que, al destacar o criticar algún aspecto de la obra y el temple de otro escritor, defina su propio ideario estético. En "Minucias", dice sobre Eugenio Montale: "posee la sensibilidad de lo mínimo: la hormiga, el gesto, la hoja, el reloj sobre la mesa, los objetos de la vida cotidiana" (155); un buen lector del *Manual* comprobará que de eso también se ocupan sus páginas, del detalle, de lo nimio. En "El objeto falso", por ejemplo, la mirada del pensador se deposita en las servilletas y los vasos de papel descartables, atención peculiar que denuncia la expansión de lo artificial, ahincado en cosas efímeras y mundanas, lo falso y la copia como suplantadores de lo originario y lo auténtico. La lupa sobre lo nimio es un procedimiento que explota en cada página para advertir al lector sobre la complejidad del mundo, mostrando algunas de las preocupaciones culturales del Rossi al otro lado del papel. En "Puros huesos", las características de los dientes postizos de un cardenal o la altura de la estatua de un santo se convierten en signos a través de los que reflexiona sobre los dogmas religiosos y su particular vinculación con ellos, signada ésta por una temprana educación religiosa del Rossi escritor, que sus años vivenciales y su formación filosófica cuestionarán luego.

Lo especular es, entonces, un modo de expresión personal, un rodeo, si se quiere, que le permite al escritor circular por sus páginas desagregando sentidos que lo perfilan. Ya se dijo: el Rossi investigador de minucias destaca la misma búsqueda en otros; la estrategia se radicaliza cuando es su propia obra la que se define a partir de la consideración de obras ajenas y, al hacerlo, se enuncia implícitamente un modo de concebir la literatura. Así confiesa su admiración por *Juan de Mairena* de Antonio Machado: "me atraen los libros que reúnen cosas diversas: ensayos breves, diálogos, aforismos, reflexiones sobre un autor, confesiones inesperadas [...] libros sin secuencias rígidas, sin severidades escolares, esos textos que, sin remordimientos, podemos abrir en la página que se nos dé la gana" (184); la confesión es una suerte de réplica de la advertencia al lector, umbral que antecede el despliegue de su *Manual*, y una precisa definición de su producción. La operación se ajusta a lo que Whystan Auden señala: cuando un escritor muestra apreciación por otro, ésta no se limita puramente a lo estético, sino que el admirado "ya no es sólo un poeta o un novelista; es también un personaje de nuestra biografía" (2007:15). Espejo sobre espejo, hablar sobre los otros implica una exhibición del propio *yo*: "es a veces un alivio poder expresarse a través de otro" (Rossi "Residuos" 191).

Si entre la posibilidad de auto-referencia y la negación de toda chance de auto-registro, puede existir una alternativa a través de la que el *yo* diga *yo* sin que la correspondencia sea estricta, pero tampoco utópica, ¿qué pasa con los textos que se validan con mecanismos y juegos autoficcionales?, ¿puede un *yo* fabulado quebrantar los pactos factuales y los novelescos simultáneamente y, aun así, construir un sentido que, aunque paradójico, sea pleno? Manuel Alberca sostiene que la autoficción "provoca un choque de pactos antitéticos [el pacto autobiográfico y el novelesco], que desencadena la perplejidad y ambigüedad al no saber en principio a qué pacto de los dos debemos atender" (2005-2006:6). Ubica el pacto autobiográfico a distancia del pacto novelesco, aquél en el que no hay identidad entre autor y narrador ni entre autor y personaje. Entre ambos, propone un tercer pacto, el pacto ambiguo, en el que abrevan tanto la factualidad como la ficción. Para no correr el riesgo de admitir como autoficción cualquier relato novelesco en el que haya rasgos autobiográficos, Alberca interpone la acreditación de la común identidad nominal como mecanismo destinado a mantener los efectos de ambigüedad requeridos y que puede sintetizarse en la consideración de un relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre del autor.

Este mecanismo es el que surge en varios textos de *Manual del distraído* ("Puros huesos", "Crónica americana") y acaso el más notorio ocurra en "Relatos", narración atravesada por un

recuerdo infantil evocado desde la adultez. En este texto, lo ficticio parece verdadero y viceversa y un nombre propio, el de Rossi, nuclea autor, narrador y personaje bajo un mismo apoderamiento. Hay una doble mirada de lo que se cuenta, la del narrador y la del relato mismo, tensión que se representa, en ocasiones, como contradicciones que conviven: “aunque no lo afirme, [la narración] sugiere que yo vi la nave de guerra y percibí la angustia de ciertas personas. No es cierto, y dormía, todo ocurrió en la madrugada” (énfasis mío 42). Dos versiones del mismo acontecimiento se discuten en la textura, la incongruencia atenta contra la premisa de verosimilitud al tiempo que revela la naturaleza artificiosa de la narración. El mismo narrador oscilará, luego, entre la primera persona gramatical y la tercera para abrir un juego de distanciamiento y de aproximación alternante entre el niño que emprende un viaje y el adulto que lo evoca: “La historia tienen un comienzo aparatoso: en 1942 mi padre decide que la esposa y sus dos hijos deben abandonar Europa por razones de seguridad” (énfasis mío, 40); “es verdad que el hermano mayor [él] soñaba con un diálogo en el que repetiría aquellos epigramas secos contra el imperialismo inglés. Yo sabía -lo digo ahora- que el autor de esos latigazos [...] lo había regañado por abandonar Italia” (énfasis mío, 45). El narrador, entonces, se asume como evocador externo y como personaje protagonista en un vaivén ontológico. La alternancia entre la primera y la tercera persona inaugura un juego en el que las representaciones se superponen. El lenguaje vuelve ajeno lo propio y quizás allí radique la violación de la univocidad de lo narrado: en la exteriorización de una experiencia siempre distanciada del primer sujeto que la vivió y del segundo que la volvió literaria. El resultado es un pasaje movedizo de la experiencia vivencial a la experiencia del lenguaje y, finalmente, de ésta a la experiencia estética.

La prosa miscelánea del *Manual*, por su permisión fragmentaria y heterogénea, se cristaliza en una narración que, sorteando los rigores genéricos y academistas -el apego a las cronologías, la idolatría de la voz narrativa como garante de la acción y de la identidad- desplaza el foco del *yo soy* al del *yo digo* como un modo de auto-representarse de manera esquiva, delegada, indirecta. La operación, se dijo, es metonímica en tanto que cada texto, y con estrategias diferentes, muestra, sugiere un aspecto de ese *yo* real sin que éste se vuelva pura referencia ni se otorgue el dominio pleno del discurso. Esto último se refleja en la construcción de la serie de narradores ficticiales que recorren algunos de sus textos: narradores que develan el artificio literario jugando con la noción de verosimilitud: “asumo que el conde es impresentable así como es. Intervengo yo, entonces, y ordeno, sustraigo, borro y recalco. La actividad creadora” (“Un preceptor” 80); narradores que dudan de lo que ellos mismos relatan: “Acercaba el cheque a los ojos deteniéndolo con las dos manos y estoy seguro de que recorría todas las líneas. [...] en rigor, no tengo pruebas de que el conde vigilara una a una las letras del cheque” (78); narradores que confiesan su despreocupación por la materia factual o ficcional de lo narrado: “Es una historia que siempre he contado de la misma manera, sin preocuparme demasiado por la veracidad de los hechos o por la causa de que la narración se organizara de ese modo” (“Relatos” 40). Esta actitud tiene su correlato en una de las reflexiones ensayísticas del *Manual*: “siempre he tratado, por otra parte, de no acercarme demasiado a la verdad o, cuando menos, a las grandes verdades, prefiriendo decididamente los terrenos laterales, los callejones sin salida, las ideas sin ningún futuro” (“Regiones conocidas” 197) y coincide con el modelo de filosofía al que adhiere. Preciso es recordar la formación académica de Rossi en esta área y que fue uno de los primeros en introducir la filosofía analítica en Latinoamérica. En “Cartas credenciales”, incluido en el libro homónimo, cuenta su descubrimiento del *giro lingüístico* y confiesa cómo, a partir de éste, encontró una visión que se ajustaba a su temperamento, “la idea de la filosofía como una actividad que produce conocimientos acerca del lenguaje, la lógica y, en general, sobre nuestro aparato conceptual y que, a la vez, es un instrumento crítico y ordenador de otras áreas del conocimiento empírico” (497); refiere, en el mismo texto, que no le preocupó nunca la existencia o no del mundo externo, sino los argumentos que lo afirman o lo niegan. El cruce entre literatura y filosofía se define por la consideración de ambos no como discursos o prácticas que persiguen verdades, sino como terrenos tan inciertos como otros, desacralizados, en los que importa más la indagación que el hallazgo, más lo cotidiano que lo aparentemente trascendental y que comparten, en el caso de Rossi, una misma retórica: la ironía. No es casual que *Manual del distraído* se abra con el texto “Confiar”, en el que se expone lo poco fiable del mundo exterior y se concluye que creer, sin embargo, en su existencia aleja de la locura al hombre. El texto abunda en verbos como *creer* y *confiar*, justamente como un modo de destacar que la propia realidad puede cuestionarse. Sin embargo, lo que él llama “la fe animal”, noción que toma de George Santayana, es ese anclaje que permite aferrarse al mundo,

aunque no haya garantías de nada. Dirá, entonces, que, a pesar de lo incierto, “creemos en nuestra singularidad, en que siempre será posible encontrar un rasgo, así sea insignificante, capaz de distinguir a dos hombres entre sí” (20). Esta apertura podría leerse como una advertencia sobre la propia consideración del soporte que la incluye: desconfiar hasta del propio libro que incita a la desconfianza. El gesto, de carácter paradójico, auspicia el cuestionamiento de la idea de totalidad y de unidad, ya anticipado de otro modo en la “Advertencia” cuando se enuncia, como bandera estética, la libertad expresiva.

Lo que Rossi destaca de Jorge Portilla, que “entendió siempre la filosofía como la reflexión sobre las creencias generales de una comunidad” (“In Memoriam” 107), es una premisa que atraviesa los textos del *Manual*, en tanto éste se ocupa de reflexionar sobre asuntos sólo en apariencia triviales pero que, bien mirados, desnudan problemáticas culturales que le importan al Rossi detrás de las páginas; esa preocupación surge de un mecanismo irónico, pues, en muchos casos, consiste en el tratamiento serio de temas fútiles: discurrir acerca del teléfono -y su disgusto por éste- permite enunciar una defensa de la amistad y de la comunicación verdadera (“Calles y cosas”); la atención de los vasos descartables auspicia reflexiones sobre la caducidad, la falsedad y la imitación (“Objeto falso”); la descripción de un zoológico se transforma en una explicación de la relación del hombre con la naturaleza (“Plantas y animales”). Atar, aunque sea de modo provisorio, cada una de estas reflexiones proporcionará una imagen de quien las compiló. El talante irónico del que surgen algunas de estas inquisiciones se erige como un modo de revelar la naturaleza paradójica de la condición humana y la relatividad de la percepción: el detalle escinde lo observado; la ironía expone lo paradójico e incita a que se piense de otro modo. Dirá sobre ésta en Machado, una vez más espectacularmente, lo que es posible rastrear en *Manual*: “La ironía es [...] el arma para atacar lateralmente, la consecuencia de un cierto escepticismo frente a las teorías, la huida del idioma sonoro, el pudor ante la asertividad y el recurso para sobrevivir entre imbéciles” (“El profesor apócrifo” 190). En “Sin sujeto”, la ironía, como recurso, se radicaliza y pone en tensión las nociones de sujeto-autor-acción: “La acción humana es una ilusión. ¿Qué importancia tiene saber quién hizo algo? ¿Por qué empeñarse con tanta saña en identificar al sujeto de la acción? ¿Qué más nos da si fue el primo o el robusto San Bernardo el padre de la criatura?” (252). La inquietud entraña visiones de tipo filosófico y literario, las dos pasiones confesadas del autor; en el primer orden, para relativizar la idea de sujeto soberano; en el segundo, para cuestionar las exigencias convencionales de la narración.

Lo curioso es que dicho cuestionamiento surge de la voz de un narrador que convive con dos personajes, Leñada y Gorrondona, el discípulo literario y su mentor, quienes también aparecen en los tres primeros relatos de otro de sus libros: migrantes de una obra a otra, ambos se asoman a la vida literaria en los cuatro últimos textos de *Manual del distraído* (“Con Leibniz”, “Sin sujeto”, “Sin misterio”, “Ante el público”) y resurgen en los tres primeros de *Un café con Gorrondona* (“Los fantasmas de Leñada”, “Un café con Gorrondona”, “El botón de oro”). Como bien señaló Julio Ortega al respecto, “todos ellos se leen como fragmentos que nos llevan de una pista a otra, de una zona de experiencia a otra de reflexión: y se suman al modo de una figura profunda, que nunca se completa, y que hace de la parcialidad su forma de elocuencia” (1998: 523). Una vez más, su gesto atenta contra la noción de totalidad y de cristalización; seguir el derrotero de estos personajes obliga al lector a pasar necesariamente de un libro a otro y a replantearse, por ende, la idea de continuidad. En suma, lo enfrenta a una singularidad reflexiva: la reformulación de los convencionalismos que establecen la relación entre el todo y las partes.

Esa misma reformulación se erige, no sin mucho trabajo interpretativo, cuando el lector se enfrenta a la lectura de *Manual del distraído* para adentrarse en su diversidad temática y discursiva. Las prosas misceláneas se sustentan por la búsqueda de una forma que no se someta a las cronologías y al orden de las escrituras convencionales, que puedan ser vehículos de la expresión personal ya no en términos ontológicos sino literarios. Los textos de *Manual del distraído* no se aferran a las cronologías de vida, no intentan ajustar el nombre al rostro y, aun así, develan una imagen de la mano que forja la página en el acto personalísimo de la reunión. Roland Barthes definía la literatura como “categóricamente realista en la medida en que sólo tiene a lo real como objeto de deseo; [...] y obstinadamente irrealista: cree sensato el deseo de lo imposible” (1993: 128), esa paradoja es la misma que el lector intuye en el libro de Rossi. Si la obra expone la presencia-ausencia de un *yo* que establece comunicación entre el *otro en mí* y el *otro fuera de mí*, lo inusual en Rossi es, justamente, que no oculta esa cadena de disyunciones a las que el *yo* se

somete en su acontecer literario, por el contrario, como en "Relatos", las muestra para desafiar la premisa de su univocidad. ¿Implica esto una negación absoluta de su vinculación con el mundo, es decir, es sólo una ilusión sintáctica toda referencia que lo involucre? Las reflexiones ensayísticas que atraviesan la obra dan esta respuesta, convirtiéndose también en estrategias que logran perfilar, mediante la voz que las enuncia, a la otra voz que las proclama. Así, se lee: hay "palabras que nos delatan. No son necesariamente espectaculares, no pertenecen a ninguna teoría y, sin embargo, expresan nuestra íntimas imágenes del Universo" ("Palabras e imágenes 131). Detalle, minucia, cotidianeidad, erudición, lenguaje, ironía, filosofía, literatura podrían ser algunas de ellas en el caso de Rossi. Todas son ecos, huellas, vestigios de su precursor: ese Rossi real, flanear textual en su propio texto, construido por la metonimia de su aparición y desaparición parciales.

## REFERENCIAS

1. Alberca, Manuel. "¿Existe la autoficción hispanoamericana?". *Cuadernos del CILHA*. N° 7/8 2005-2006, pp. 5-16.
2. Auden, Whystan. *La mano del teñidor. Ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2007.
3. Barchino, Matías. "La nueva miscelánea en el límite de los géneros literarios. Formas mixtas y autobiográficas en la literatura hispanoamericana del siglo XX". *Anales de la Literatura Hispanoamericana*. 28. 1999, pp. 87-102.
4. Barthes, Roland. *El placer del texto y La lección inaugural*. España: Siglo Veintiuno Editores. 1993.
5. Benveniste, Émile. *Problemas de Lingüística General, Tomo I (PLG I)*. México: Siglo XXI. 2007.
6. De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración". *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona: Suplementos Anthropos N 29. 1991, pp. 113.118.
7. Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion. 2004.
8. Noguerol Jiménez, Francisca. "Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo XX". *RILCE: Revista de filología hispánica*. 0213-2370, Vol. 15, N° 1. 1999, pp. 239-250.
9. Ortega, Julio. "Alejandro Rossi: la fábula de las regiones". *Revista Iberoamericana*, [S.l.]. 1994, pp. 523-532.
10. Rossi, Alejandro, *Obras reunidas*. México: Fondo de Cultura Económica. 2005.
11. Scarano, Laura. "El sujeto autobiográfico y su diáspora, protocolos de lectura". *Orbis Tertius*. 1997, pp. 1-10.
12. Zavala, Lauro. "Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve". *Revista de Literatura LXIV*, 131. 2004, pp. 5-22.
13. Zavala, Lauro *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México: Universidad Autónoma del Estado de México. 2006.