

Artículo

**LEJOS DE VERACRUZ O EL LENTO DESCENSO HACIA EL  
OTRO**

**Manzotti, Emmanuel**

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad Nacional de Lomas de Zamora

[er.manzotti@hotmail.com](mailto:er.manzotti@hotmail.com)

Material original autorizado para su primera publicación en la Revista Académica  
Hologramática

**Resumen**

En *Lejos de Veracruz*, Enrique Vila Matas propone un posmoderno descenso a los infiernos mientras establece diálogos intertextuales con diversas obras y reflexiona sobre el lado más oscuro del ser escritor. El artículo desanda los caminos de su protagonista, Enrique Tenorio, y aplica un modelo de análisis formulado por Barthes, para revelar el flujo oculto de su trayectoria vital que lo lleva al mundo de la literatura.

**Palabras clave:** descenso – literatura – intertextualidad

**Abstract**

In *Lejos de Veracruz*, Enrique Vila Matas proposes a postmodern descent to hell, while he establishes intertextual dialogs with different texts and reflects about the darkest side of being a writer. This work goes thorough the protagonist's paths, Enrique Tenorio, and applies a model of analysis by Barthes, to reveal the hidden flow of Enrique's vital path that led him into the literature world.

**Key words:** descent – literature – intertextuality - writing

Cuerpo de viaje cuya mejor señal es una cicatriz de nube,  
tú también habías escuchado, en quién sabe qué momento

del sosiego nocturno,  
ese rumor de tela que va enlazando al  
océano cuando amanece,

***José Carlos Becerra***

De un tiempo a esta parte, las cosas tienen para ti  
el sabor acre de lo que muere y de lo que comienza.

***José Emilio Pacheco***

Hay golpes en la vida tan fuertes... ¡Yo no sé!

***César Vallejo***

Es justo decir que la larga trayectoria narrativa de Enrique Vila-Matas contiene, ya a esta altura, un evidente programa literario, constantes preocupaciones y temáticas que aborda en cada uno de sus libros. Lejos de volverse repetitivo o predecible, la obra del barcelonés se torna fascinante, impactante y decodificable sólo en ese flujo dinámico que componen el total de sus más de treinta producciones, que alternan entre novelas, cuentos y ensayos. Existen dos *tropos* centrales, que se repiten en sus escritos: por un lado, la preocupación dominante por la Literatura y, por otro, la transgresión genérica y la autoficción. El primero de los dos términos de este binomio fundamental – y

fundacional – aparece tanto explícito como sigiloso, en la superficie del texto y en el fondo rocoso y vedado. En *La asesina ilustrada*, por ejemplo, es el libro el homicida y tanto el rol del narrador como el del lector, sus reflexiones; en *Dublinesca*, Riba es un editor retirado, soñando con encontrar al escritor definitivo y con celebrar funerales a la era de la imprenta; en *El mal de Montano*, un crítico literario escribe sobre la obsesión con la literatura; en *Bartleby y compañía* se presenta una lista de escritores que decidieron dejar de dedicarse a su oficio. Etcétera. La reflexión sobre el espacio de la Literatura, sobre su devenir, sobre sus particularidades provee las tramas, los personajes, el metadiscursio. Y, si la preocupación por el mundo de las Letras brinda el contenido, la transgresión genérica propina la forma: la literatura es la *fábula*, la contaminación de géneros, el *syuzhet*. Vila-Matas experimenta una cruce constante entre la narración, el diario íntimo sin mediación, el ensayo. El lector es el espía que secretamente hojea esos testimonios reservados, personales, a la vez que se debate por la verosimilitud de los mismos. Porque el corrimiento de las fronteras genéricas plantea el derrumbe de las condiciones claras de ficción y es la autoficción, concepto clave del posmodernismo, el que se alza entre sus escombros. *Bartleby y compañía*, *El mal de Montano*, *Dietario voluble*, entre otros, proponen esta desaparición de los límites.

### **Viajar (volver) al punto de salida**

Cuando *Lejos de Veracruz* hizo su aparición en 1995, inauguró la llamada “trilogía realista” o “trilogía de novelas convencionales”, que completan las obras *Extraña forma de vida* (1997) y *El viaje vertical* (1999). Pero, más allá de los intentos fallidos de clasificación, *Lejos de Veracruz* es un relato profundo, cargado de interconexiones, de símbolos, de referencias. Por ejemplo, es casi una obviedad señalar que Enrique Tenorio es un eco del mismísimo Enrique Vila-Matas y de su inicio tardío pero fervoroso al mundo de las letras, de sus reflexiones y problematizaciones sobre el ser escritor y sobre la literatura. También es una obviedad que la característica de manco del personaje es una declaración de genealogía, una prueba de la ascendencia rastreable hasta el *manco de Lepanto* y su tradición literaria, de la que Vila-Matas se hace cargo y prolonga.

Anota G. Genette que *La Odisea* es la amplificación inmensa de la frase “Ulises vuelve a Ítaca” (Genette, 1989: 86). Siguiendo esta línea, *Lejos de Veracruz* podría

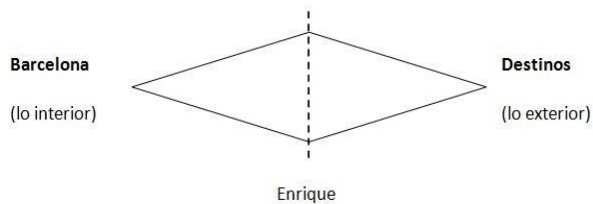
pensarse como una prolongación de un verbo, también de movimiento como el de Odiseo, pero en las antípodas semánticas: se trata del verbo *viajar*. Antonio “viaja”, Máximo viaja, Enrique viaja (es el prototipo de viajero en la novela), sus padres viajan, Carmen, Rosita y Nancy, todas ellas también viajan. El encadenado de la novela, su trama narrativa se desplaza entre los viajes que Enrique realiza, así como entre los viajes temporales que alterna el narrador entre el presente narrativo y el pretérito de sus memorias. Porque recordar es un viaje hacia el pasado. Pero además, *Lejos de Veracruz* está relacionada con el viaje de hacerse adulto, de madurar, de crecer (entendido como experiencia vital, como lograr las estructuras necesarias para poder desarrollarse “normalmente” en el mundo): el dilema central de los Tenorio reside en la relación que establecen con la vejez. Su tragedia está inscripta en el problema de la madurez, en la imposibilidad de hacer ese traspaso. No obstante, éste no es un viaje lineal. Al igual que Odiseo, al igual que Dante, el viaje de Enrique Tenorio va a ser hasta lo más abajo: primero descender hasta el fondo mismo del alma, para después lograr esa madurez. Todos los personajes de la novela, de alguna u otra forma, descienden. Por último, ese paso de etapas va a lograrse cuando logre conciliar dos experiencias antitéticas: una perspectiva vital y una perspectiva cultural/literaria/mediatizada.

Entonces, tres elementos predominantes atraviesan la novela:

- ✓ el motivo central del viaje, que tiene por objetivo, en este caso, alcanzar un estadio de madurez,
- ✓ el motivo del descenso,
- ✓ la antítesis experiencia vital y experiencia cultural.

“[...] No me interesaban para nada sus angustiosas torres de marfil. Me parecía que ya había suficientes “destinos artísticos” en la familia y que ante mí se abrían derroteros mejores, más vitales. Viajar, por ejemplo. Ver el mundo, huir del enfermizo arte familiar” (Vila-Matas, 1995: 36). Así declara Enrique el inicio de su vida itinerante y el de sus aflicciones. Alejarse de ese impulso artístico, del destino familiar, huir del padre, de su infancia. Y esa vida nómada e infortunada tiene una fecha específica: “[...] el día que [Máximo] nos anunció que iba a reformar su luminoso ático para convertirlo en una tumba etrusca. Yo situé en ese día el origen de mi decisión ya inapelable de viajar. Yo

sitío en ese día el origen de mis desdichas en la vida” (Vila-Matas, 1995: 36). No es irrelevante que el comienzo de sus travesías esté marcado por una tumba: presagio de la muerte y las desgracias que van a acosarlo durante toda la novela. Pero además, el recinto funerario va a establecer una relación circular en cuanto a los espacios, pues si el inicio se precipita por un lugar “[...] para las actividades de los que sólo son muertos en vida” (Vila-Matas, 1995: 37), el escenario final, S’Etstanyol de Migjorn, es también un sitio íntimo, donde Enrique experimenta ese estado de fantasma, de “derrotado en vida”. Símbolo secundario, sutil, que se suma a una estructura circular que la novela presenta.

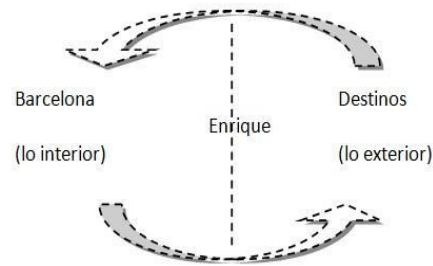


Entonces, Enrique se aboca a una sucesión de viajes a lugares variopintos, pero que comparten una cualidad general: todos los destinos se construyen como uno de los polos de la antítesis ancestral civilización-barbarie. En los sitios que Enrique viaja está lo salvaje, lo oscuro, lo sublime, lo anti cultural, mientras que Barcelona funciona como punto de recogimiento de la cultura, como centro de lo civilizado y lo cultural. “Destrozado, regresé a Barcelona” (Vila-Matas, 1995: 38), narra Enrique cada vez que regresa al inmueble familiar, fortaleciendo esa idea de que lo salvaje está en el exterior, realzando la antítesis. En África y en Hawai, lo salvaje toma forma de naturaleza; en la India, adquiere la silueta de dios vengativo; en la isla de Beranda y en Montecarlo, se hace corpóreo en el cuerpo de una mujer, en Teruel, aparece en lo incivilizado de los participantes de la gala. Los lugares se cargan de connotaciones negativas, de símbolos relacionados a lo oscuro y lo profético. Se despliega un campo semántico alrededor de lo hostil y a la muerte: *horror, matar, la monstruosidad, laberíntico, perdido, etc.* A la discordia y la violencia que experimenta en los lugares que visita, le corresponde la discordia y la violencia que sufre en el inmueble de Sant Gervasi, la disputa con su hermano Antonio, quien encarna el rol de su fallecido padre. A la violencia exterior (de otros países) se contraponen la hostilidad interior (en el seno familiar en Barcelona). Las constantes disputas, el estado belicoso constante, lo transforman a Enrique en un

personaje itinerante, migratorio, que no logra residir definitivamente en ningún lugar: Enrique pertenece al *no-lugar*, lo que se va a corresponder con el *no-ser* que experimenta en S'Etstanyol de Migjorn. "Me volví un ser con tendencia a lo errante, al viaje y al extravío" (Vila-Matas, 1995: 56)

y más adelante "Me convertí en el desplazado por excelencia de aquel inmueble." (Vila-Matas, 1995: 57): su ser se halla en el viaje y no en el destino, en la fuga, en el escape. Cuando pisa tierra, cuando abandona el movimiento, las desgracias lo azotan. Si entendiéramos que

en cada polo opuesto aparece lo interior y lo exterior, Barcelona y los destinos exóticos, la cultura y la barbarie, la guerra subrepticia y la guerra declarada, que cada polo mantiene con el otro relaciones antitéticas enfáticas, pero también comparten una secreta filiación, deberíamos colocar en el centro a Enrique, en continuo viaje de un extremo al otro.



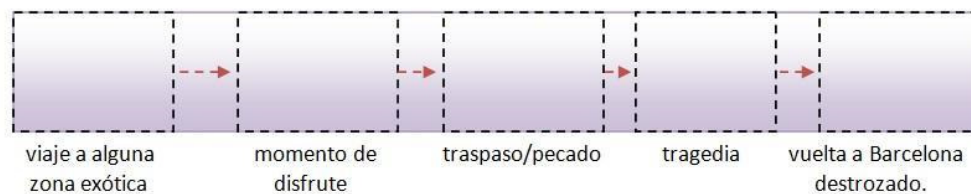
Enrique se construye como el personaje mediador: reniega de su destino familiar, entablado una serie de viajes, pero, de una u otra forma, siempre regresa al punto de salida. El de Enrique es constantemente un viaje en círculo, una profecía sobre su incapacidad de renunciar a la herencia artística. Al igual que con la narración de la novela –que para concluir debe saltar el punto de unión del círculo –, romper la lógica circular le va a otorgar la posibilidad de crecer, de transitar la vida.

Pero además, la antítesis propone y refuerza la idea de que cada uno de los viajes a lo desconocido le presenta a Enrique la oportunidad de crecer, de madurar. El viaje es, además de una necesidad narrativa universal, un correlato de la metáfora espacial de la sabiduría del hombre; sirve como metáfora del crecimiento, porque en cada etapa, en cada lugar al que el personaje arriba, yacen diversos problemas, cuya solución conlleva una maduración del personaje. Cada paraje es un nuevo desafío, es una salida de la zona de confort. Y los desafíos siempre dejan huellas en el personaje, marcas que pueden ser

físicas o del alma, y que son la prueba del crecimiento del personaje, como catalizadores y, a la vez, recordatorios del acceso a un conocimiento. Del viaje de Dante, el poeta surge con el conocimiento del mundo, de sus pecados y de la redención; Odiseo, junto a las innumerables cicatrices, obtiene también el conocimiento de lugares insospechados. Marcas físicas que tienen su correlato en las marcas del espíritu.

El viaje iniciático de Enrique es al continente africano. Planeado para ser compartido, su decisión de apresurar las cosas encaminó, finalmente, a transitar África de manera solitaria. “El viaje fue el horror de los horrores...” (Vila-Matas, 1995: 37) sentencia. Y es que lo exótico del destino, la belleza de sus paisajes se convirtieron en continuas amenazas de insectos, manada de lobos, civiles, policías, bandidos, violadores. El viaje inaugural fue el más desolado de todos, el encuentro cara a cara con la hostilidad del mundo. De su cuna burguesa a la experiencia violenta de la otredad y lo desconocido. Y, por sobre todo, al homicidio. En defensa propia, Enrique mata, por primera vez, a alguien – “Eso es lo que aprendí en ese viaje a África: a matar. [...] Cuando uno comete un asesinato, puede cometer a partir de entonces diez mil más.” (Vila-Matas, 1995: 37)

Hay, en cada uno de los viajes que realiza, una estructura que se repite, un patrón



que se constata, que podría enunciarse de la siguiente manera:

A través de este esquema, se puede concluir que cada tragedia que acosa a Enrique a lo largo de sus periplos es causada, visible o sutilmente, por sus propias acciones, sus propios pecados. En el viaje a África, por ejemplo, al pecado de la impaciencia se le suma el asesinato. Pero además, todas las travesías tienen que ver con una sustracción. Hay algo que Enrique deja en cada lugar que visita, algo material o espiritual, pero, al

fin y al cabo, algo que lo daña, que lo marca. Si los viajes son la metáfora espacial del conocimiento – entendido como una línea progresiva que se va transitando –, si viajar se entiende como sinónimo de crecimiento, de maduración, el salto lógico – la adquisición fáctica del conocimiento – se produce con la pérdida. Dicho de otro modo, las cicatrices posibilitan, empujan, ese acto de maduración. ¿Qué aprende, entonces, Enrique en esta primera travesía? Además de a matar, aprende – o confirma – que, como había escrito algunos años antes Sartre, “el infierno son los otros” (Sartre, 2005: 35). Porque Enrique es un prófugo, alguien que decide probar suerte en países extraños para exiliarse de la mirada de los demás. Escaparse del destino, que siempre le golpea en la cara. En el extranjero, puede ser otro, cualquier otro; las posibilidades son, a priori, infinitas, porque no está condicionado.

Decíamos que cada viaje tiene una estructura similar. Así, por ejemplo, en la segunda travesía, esta vez a la India con *la gorda* Nancy, la profanación del templo de Shiva tiene como consecuencia la pérdida de la mano – “Allí quise vengarme de él haciendo el amor [...], hasta que de pronto, como si nuestro estruendo y señales de vida hubieran hecho temblar aquellas ruinas, se vino abajo un muro y perdí un brazo” (Vila-Matas, 1995: 60): al pecado/traspaso le corresponde una sustracción. Al casamiento con su prima Carmen – y sus pecados de la infancia – le pertenece la muerte de ésta en Hawai. Acción y corrección, en forma de expropiación. Lo mismo ocurre con su viaje a Beranda, con la mujer de Máximo y la posterior muerte de éste. Otro tanto puede decirse de su viaje a Montecarlo, donde la traición a su hermano muerto es visceral y, como consecuencia, lo que pierde es su fortuna. Su estadía en Teruel parece, en primera instancia, la contracara de los viajes anteriores. Pero al “pecado” de intentar ser otro, le corresponde la pérdida progresiva de la identidad. Teruel es el primer paso para llegar al abismo, Teruel es lo primero que Enrique debe transitar para descender, para recorrer ese camino que lo conduce a la madurez. Porque el viaje, exige un sacrificio: nadie sale indemne de él, nadie vuelve a ser el mismo. Como metáfora del aprendizaje, supone un producto final que haya incorporado paradigmas, conocimientos. En *Lejos...*, Enrique abandona, al final del recorrido, su ser itinerante, lo cambia por otro.



### **La catabasis posmoderna**

Si, como tema central - eje sintagmático - de la novela, el verbo “viajar” ocupa un lugar preponderante, la dirección en la que se viaje será, en este caso, igual de importante. En la novela se va siempre hacia abajo, se desciende sin excepciones. “Descenso” se vuelve también un eje sintagmático, igual de importante que “viajar”.

El dietario explicita, una y otra vez, que el descenso a los infiernos se produjo en los muelles de Veracruz, ahí donde Enrique lleva a cabo el onírico y simbólico deicidio, donde va a sepultar, definitivamente, su vida viajera. Pero el camino hacia abajo empieza mucho antes, desde el momento exacto que decide huir del destino familiar y hacer que su propia vida fuera su obra artística. En ese instante, cuando Enrique se embarca hacia África, ahí, el descenso inicia. Y en esa caída progresiva, va a sufrir los más terribles tormentos, va a aprender de las crueles heridas que su cuerpo y su alma reciben. Como Dante, pero sin un guía que lo asista, Enrique va a presenciar un cúmulo de episodios inefables, crueles, que lo van a preparar para ese escalón final que debe bajar en Veracruz. En este sentido, los muelles de la ciudad de Xalapa son la meta de un prolongado descenso, donde cierra el círculo abierto por la primera muerte, la del bandido en África.

Ahora bien, ese evento particular se lee como un eco del famoso descenso a la cueva de Montesinos experimentada por don Quijote, que “dos años después de haberlo leído, el destino quiso que también yo [Enrique], en este caso en Veracruz, descendiera a la cueva de mis fantasmas personales.” (Vila-Matas, 1995: 198) Se establece así un paralelismo entre estos episodios, en el que no sólo comparten el motivo, sino que, además, presentan similitudes en la estructura, en su carácter onírico, en sus símbolos. Ambos episodios funcionan como una liberación, o, mejor dicho, como una iniciación. Para Enrique, el deicidio es la clave para admitir su destino e iniciar su carrera literaria. Sin Veracruz, sin ese étlico asesinato, él no habría aceptado el exilio en Mallorca, ni se habría convertido en otro. Sin Veracruz no hay nostalgia en Enrique ni *Es que soy de Veracruz*, su texto iniciático, su incursión al mundo literario y proclamación de procedencia y arraigo.

Este episodio iniciático se inscribe en los límites de la percepción, en el ámbito de lo onírico:

“El descenso al muelle viejo de Veracruz y el asesinato de Dios parecen cumplirse como culminación de una necesidad y de un deseo obsesivo de desahogo, desquite, venganza y justicia, en una noche de borrachera, que lo proyecta todo en la zona de lo irracional. La euforia etílica propicia la progresiva alteración de la percepción visual y auditiva, la obnubilación y enajenación. Se producen fenómenos psicóticos como la alucinación, el delirio, el trastorno mental, con el desdoblamiento de la personalidad, las voces interiores [...], diálogos absurdos.” (Diaconu, 2008: 154)

Como en *Don Quijote de la Mancha*, la verdad está relegada, produciendo innumerables lecturas simbólicas de una aventura que no se encuentran en el plano de la realidad literaria. El alcohol introduce a Enrique y, por consecuente, a los lectores, a un mundo de leyes desconocidas, de nuevos paradigmas. Al final, confiesa que fue una pesadilla en la que “mataba a Dios, que resultaba ser un pobre hombre, un chulo de Badajoz.” (Vila-Matas, 1995: 233) Pero la bruma provocada por el mezcal y el tequila impide juzgar incluso esta afirmación como verdadera, por lo que la experiencia queda sometida a la irracionalidad o la inverosimilitud. El descenso se vuelve un posible, un quizás, que funciona a nivel simbólico e iniciático, pero que de ninguna manera puede reducirse a los términos de verdad o realidad. Existe sí, el espacio geográfico, verificable, el referente Veracruz, pero se emplea un curioso mecanismo: una “localización real que al final queda desvirtuada por la desnaturalización a través de un símbolo disémico, equivalente a una irracionalidad.” (Diaconu, 2008: 156) La ciudad se transforma en un fantasmagórico recuerdo, cargado de desviaciones y productos de la imaginación y el alcohol. Veracruz es un artificio, una construcción del propio Enrique, que guarda allí el símbolo del fin de su vida pasada, el funeral de su destino de viajero. En los muelles de Veracruz están sepultados los huesos de su antiguo yo. Como a don Quijote, la experiencia del descenso es el inicio del cambio. Y, por lo tanto, la afirmación que inaugura la novela –“No todo el mundo sabe que a Veracruz y a sus

playas lejanas no pienso en la vida nunca volver” (Vila-Matas, 1995: 233)- adquiere un nuevo nivel de sentido.

“En su novela, Vila-Matas juega con el plurisemantismo de la palabra. Le da en contextos distintos otras denotaciones y connotaciones.” (Diaconu, 2008: 154) Así, todo el texto sostiene una gran cantidad de motivos relacionados al descenso, algunos simbólicos, otros “reales”, algunos sutiles, otros directos. Por ejemplo: ¿cómo muere Máximo? Se tira, lo tiran, por un barranco. *Desciende*. ¿Cómo muere Antonio? Se tira por la ventana. *Desciende*. Este último es quien se propone escribir el relato “*El descenso*”, trunco por su descenso desde la ventana hacia el suelo, donde “[...] al tiempo que reflexionaba en torno al fin de la juventud y el inicio del *descenso* en el camino de la vida” (Vila-Matas, 1995: 36. Cursivas nuestras).

En el sintagma *el descenso* se conjugan, entonces, diversos significados que se ponen en juego a lo largo de la obra. Al movimiento corporal de trasladarse, se le suma la connotación de envejecer, la de morir. Pero también la de crecer, la de madurar. Porque “el más allá también es un lugar de conocimiento y sabiduría. El señor de los infiernos es omnisciente; la muerte conoce el futuro. El algunos mitos y sagas, el héroe descende al infierno para obtener sabiduría o aprender alguna enseñanza secreta.” (Eliade, 2001: 95) Enrique va a formar parte de esta tradición. Su descenso hacia los abismos permite que asuma su nuevo yo y transite, sin sobresaltos, ese pasaje tan drástico para su familia: envejecer. El sino de los Tenorio yace en su incapacidad de sostener una buena relación con la vejez. El padre sucumbe, después de hacer miserable la vida de su esposa y de sus hijos; Máximo cae por el precipicio, al escaparse de la vejez y de su misantropía; y Antonio se deja caer desde su ventana “porque le asustaba la idea de envejecer” (Vila-Matas, 1995: 26). Entonces, ¿cómo logra Enrique sobrevivir a su destino, conciliarse con la vejez?, ¿cómo logra burlar esa sentencia de muerte escrita en su apellido? El último de los Tenorio entiende que para producir ese salto, para poder sortear esa terrible prueba, Enrique debe ser otro. Sabe que su vida itinerante, errática y – casi – suicida debe ser reemplazada, que su propio ser debe ser olvidado. Enrique dejará de ser Enrique, para ser Antonio – quien, a su vez, fue su padre. Abandonar la vida de viajes, triunfar ahí donde su hermano no pudo y

comprender “que lo más sensato que un hombre puede hacer en la vida es aceptar que ha llegado la hora del *descenso* y dedicarse a envejecer.” (Vila-Matas, 1995: 26. *Cursivas nuestras*) Y ese traspaso, ese cambio de ser se produce en los muelles de Veracruz, en el escalón final de su viaje hasta los abismos, donde “matar a Dios es el acto simbólico de eliminar el principio de autoridad y de prepotencia, de librarse de cualquier ídolo e imposición y dar rienda suelta a la imaginación e invención en el proyectado libro de su ‘vida fingida’” (Diaconu, 2008: 157). El asesinato de ese ser triádico – Dios / chulo de Badajoz / marino -, no sólo cierra el círculo de asesinatos – otro movimiento circular de una novela -, sino que es la última puerta que Enrique atraviesa, para poder convertirse en escritor. Desde entonces, en el exilio mallorquín, se sienta a envejecer y a conjugar literatura y senilidad, ya que “ambas tenían la ventaja de situarse fuera del obscuro juego de la llamada realidad [...] y eran, además, el refugio ideal para protegerse de las heridas insensatas y de los golpes absurdos que la “horrenda vida auténtica” [...] nos propina cruelmente...” (Vila-Matas, 1995: 27). Ser otro, ser Antonio, ser escritor, refugiarse en aquello de lo que huyó toda su vida: ahí radica la invención de Enrique, en la inversión de la carga. Para salvarse del destino de la locura y la muerte, debe abrazar aquello que odió. Para evitar el sino familiar debe reconciliarse con lo que su sangre dicta.

### **Ecos de una sombra literaria**

En *Lejos...*, la carga de los nombres y su herencia cumplen un rol muy importante, casi profético, porque

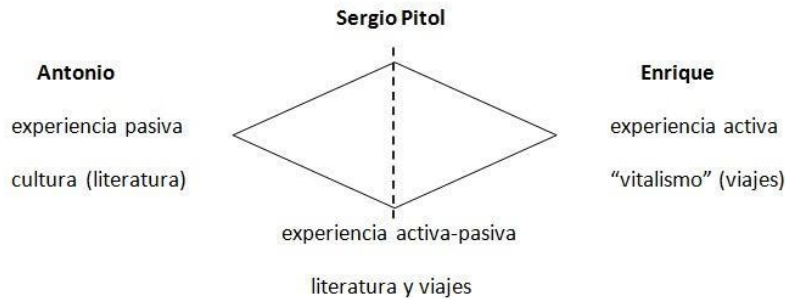
“[...] existen [lazos] entre los contenidos latentes que los nombres llevan implícitos, y los comportamientos del personaje en la novela. Esto significa que los nombres y los apellidos del personaje no constituyen “un vide semántique”, es decir, algo *ex nihilo* que surge de la nada.

A lo largo de una obra, el nombre y el apellido de un personaje, a veces, reflejan de una manera nítida su conducta, su idiosincrasia, y el sitio que ocupa en el mundo

ficticio. Por eso se puede decir que son unidades sintomáticas...” (Sappi, 2010: 44-45)

Si el drama de los Tenorio reside en su incapacidad para conciliarse con la vejez, su condena viene a causa de la pesada herencia onomástica que los marca a fuego. Su relación con sus nombres y con su apellido va a ser una inmensa carga para ellos. Antonio, por ejemplo, cuyo nombre, derivado del latín, significa “el que se enfrenta con todos”, es “[...] un defensor encarnizado de la creación y de la protección del patrimonio artístico. Su constante deseo es recordar a su hermano Enrique, el papel determinante de la cultura en la vida.” (Sappi, 2010: 70) Antonio, al igual que lo fue su padre, es el límite, la frontera, la autoridad con la que choca toda la familia. Su constante desaprobación sobre sus hermanos es una herencia del comportamiento de su padre, de su modo de concebir el espacio cultural. Es la fuerza de choque, activa, el super-yo de la conciencia familiar. Es quien pretende encarnar el lugar de guía, de faro para el destino familiar. Su poderosa imaginación, su escritura de viaje sedentaria lo convierten en el prototipo del escritor. “Para el tonto de Enrique [le reprocha Antonio a su hermano] todo es siempre simple y más que simple, bien simple. [...] La complejidad tan sólo es un invento de los que piensan demasiado.” (Vila-Matas, 1995: 121) Su voz autoritaria contrasta con la personalidad de los hermanos. Y no sólo eso: Antonio y Enrique van a constituir los polos del paradigma de viajero que la novela propone. De un lado, el viajero sedentario, recostado sobre su poderosísima imaginación, recorriendo lugares exóticos sin moverse de su habitación. Del otro, Enrique, quien se basa sólo en su experiencia y no en su imaginación, en la información sensorial, el viajero que no escribe, que no sabe “[...] nada de libros y de todo eso.” (Vila-Matas, 1995: 163) Lo que está en discusión entre uno y otro es, como se verá más adelante, la experiencia vital contra la experiencia cultural. Pero la antítesis presenta, en la novela una tercera solución, encarnada en la figura de Sergio Pitol, el escritor viajero, quien declara que: “[...] me he pasado la vida haciendo las dos cosas: viajar y escribir. No veo, pues, el problema.” (Vila-Matas, 1995: 215) Pitol conjuga de manera perfecta ambas posturas, resuelve la antítesis paradigmática. A pesar de que su presencia sea meramente

anecdótica en el desarrollo de la novela, el mexicano muestra la posibilidad de perfecta unión de ambos polos.



¿Qué hay del frágil y genio Máximo? Allí la encarnizada contradicción entre su nombre y su personalidad, lo vuelven un ser solitario, aislado y reservado. “Un nombre nada idóneo ni recomendable para un Tenorio, pues está claro que ponerle Máximo [...] no tiene perdón de Dios...” (Vila-Matas, 1995: 28). Su nombre, que remite a “el más grande” o “el más fuerte”, funciona claramente como un condicionante de su carácter, que pasó su adolescencia sufriendo las burlas del sexo opuesto y comprobando, sin vacilación, sus constantes fracasos de entablar relación con alguna chica. Nada menos “grande” para un Tenorio que esa imposibilidad de seducción y conquista. Por lo que, resignado, “destrozado y convertido en un tímido sumamente raro y en un trágico muy apocado, el pobre Máximo, al descubrir que no podía ser feliz, decidió probar su genio encerrándose en el ático...” (Vila-Matas, 1995: 30). Si Antonio sacrifica el vitalismo para pertenecer a la esfera artística, Máximo va a sacrificar su socialización y, por momentos, su cordura. Él es el verdadero genio artístico de la familia, el paradigma del hombre solitario, aislado en su torre de marfil, en su auto-encarcelamiento, infeliz, pero con un talento sin igual. También es el que se ahoga en el olvido masivo, pues sus obras no sobrevivieron.

De Enrique, el vaticinio que contiene su nombre – “jefe de la casa” - se va a cumplir mucho tiempo después, porque “[...] ocupa un lugar preponderante en este “dietario”, actualiza e inmortaliza la memoria colectiva de la familia...” (Sappi, 2010:

71). Enrique es el responsable absoluto de llevar a cabo la obra *El descenso* – lectura simbólica y literal –, el drama que trata sobre los Tenorios. Es el último defensor de la memoria de la familia, destrozada y devastada por la tragedia, diezmada por un cruel destino. Como “jefe” le corresponde a él ordenar y contar la historia. Es el portador del relato, el encargado de transmitirla y difundirla.

Pero si los nombres de los tres hermanos contienen la profecía que gobernará sus vidas, el apellido los apresa, los obsesiona, los impulsa y los repele. Tenorio es una prueba de fuego para los barceloneses, porque Tenorio remite, sin dudarlo, a la figura mítica y reconocida de la literatura española, don Juan Tenorio, el “seductor y burlador reconocido por su temperamento rebelde que se traduce en una falta de honor personal y de respeto por las reglas morales y sociales.” (Sappi, 2010: 72) La españolización del mito del desvergonzado mujeriego reproduce sus ecos en los tres hermanos y los pone en la senda de la conquista del sexo opuesto. A partir de su apellido – o tal vez, gracias a él –, condicionados por sus implicancias los tres sufrirán diversas relaciones con las mujeres, cada uno establecerá un paradigma distinto, aunque, de algún modo, todos estén obsesionados con la misma idea. Así, Antonio es el representante de la relación estable, de la pareja consumada, de la familia: su matrimonio con Marta, sus hijas, su vida familiar, lo hacen el más alejado de la herencia seductora. No obstante, su lujuriosa aventura con Rosita Boom Boom Romero reclama el sello de Don Juan: “[...] se convirtió [Antonio] en uno de esos desesperados que, al ver que les queda poco para perder su libertad, salen a las calles al anochecer, cuando se enciende las primeras luces, a abordar a todas las mujeres solas que encuentran por los bares de diseño.” (Vila-Matas, 1995: 56). Apresado, contra el yugo del matrimonio y la monogamia, se despierta en él el espíritu conquistador que viene contenido en su apellido. Y entonces conoció a Rosita, “[...] esa mulata con la que, por cierto, no para de joder en toda la noche, últimamente siempre con la música de fondo de sus boleros.” (Vila-Matas, 1995: 56) Sí, Antonio liberó su donjuanismo, sus instintos salvajes, justo antes de hacer desaparecer ese legado onomástico, justo antes de abandonar la senda de seducción para siempre. Y al hacerlo, introdujo al agente destructor de la familia. A través de un proceso de inversión, propio de la literatura posmoderna, los supuestos conquistadores son, en realidad, engañados, seducidos y abandonados por quien era su supuesta presa:

subversión de los roles, carnavalización del mito, los Don Juanes sucumben ante la verdadera seductora, Rosita Boom Boom. Ella sirve como medio de engaño y complacencia a Antonio, se complota para asesinar a Máximo, seduce y pone en quiebra a Enrique y, al final, “Rosita ganó a las monjas el pleito por la herencia de Máximo. Se queda con todo lo de nuestro hermano. De modo que deberé desalojar lo más pronto posible mi ático de Sant Gervasi.” (Vila-Matas, 1995: 235) La justicia, la Estatua de Gonzalo, el Convidado de Piedra, en la figura de una mulata latinoamericana, la verdadera conquistadora, la burladora de los burladores. Rosita reduce a los seductores desvergonzados en “Tenoritos”. Y, como el mito original, los Don Juanes acaban siendo una sombra de su orgulloso apellido.

La inversión se extiende a la figura de Máximo, porque su legado – la combinación desastrosa de nombre y apellido – lo transforma en un reducto de conquistador, en el objeto de burla y sombra solitaria y, por consecuente, en el genio recluido en el ático del inmueble barcelonés. Ante los fracasos adolescentes por hacer honor a su herencia, su padre intervino y contrató a una chica “[...] para que se fingiera enamorada del joven apocado y ocioso y tratara de devolverle la confianza en sí mismo, resucitando en él “cierta virilidad y donjuanismo totalmente sepultados” [...] así como cierta arrogancia y seguridad que tanto había caracterizado a la familia Tenorio.” (Vila-Matas, 1995: 156) El padre, probablemente uno de los responsables de la personalidad tímida y reservada de Máximo, es el que lo hostiga y le recuerda que a un legado onomástico como el suyo debe ser honrado siempre. Máximo es el Don Juan que no puede seducir, pero sí crear, que no es un conquistador, pero que, de todos modos, sigue sus impulsos y se rinde ante Rosita. Enrique, por su parte, es el perfecto seductor de la novela, el estereotipo perfecto de Don Juan, el único que está a la altura de su apellido: Nancy, Carmen, Rosita, son sus conquistas; todas ellas, por razones diversas, prohibidas. Y, por lo tanto, como mencionábamos más arriba, terminan mal. Enrique sirve a su impulso sexual que termina trunco y se vuelve un “[...] ruinoso hombre con apellido de conquistador.” (Vila-Matas, 1995: 218) A su modo, los tres hermanos deshonoran el legado de Don Juan.



Sin embargo, los ecos literarios no finalizan ahí. Sumado al seductor español y a las visibles influencias de *Don Quijote de la Mancha* – tanto el episodio de la cueva de los Montesinos ya mencionada, como del hecho de que Enrique se vuelva un escritor manco -, existen menciones a una serie de textos literarios relacionados con la novela. De la enorme cantidad de libros que Enrique se dispuso a leer – “decidí leer todas las novelas importantes que se hubiesen escrito desde el comienzo de la humanidad” (Vila-Matas, 1995: 196) -, cuando entendió que el viaje no tenía que ser tan errático y desafortunado, sólo un puñado de ellas merecen mención en el dietario de los tres tucanes. El primero de ellos es aquel con el que ingresa al mundo de la literatura: *Robison Crusoe*. La historia del naufrago en la isla remota tiene un sabor conocido para el viajante que naufraga en cada viaje, que en paisajes exóticos y alejados de la civilización encuentra la ruina. El segundo, *La Odisea*, que “trata del regreso al hogar, con las desilusiones, las recompensas, lo que sigue igual, lo que ha cambiado” (Vila-Matas, 1995: 196), repone la caracterización de *odiseas* a los viajes de Enrique. Apuntar *La Odisea* en la lista provoca el efecto de equiparar a ambos viajeros, de comparar sus penurias y desilusiones, sus derrotas. Otro de los títulos, *La metamorfosis*, que Enrique relaciona con la vida de Máximo, puede también muy fácilmente aplicarse a esa progresiva pero definitiva transformación que el hermano menor sufre, ese convertirse en otro, en transmutar en un habitante del mundo literario. De *El Quijote*, menciona el relato de la cueva de los Montesinos, ya analizado. El último de los libros comprendidos en esta pequeña lista que repasa el dietario es *Pedro Páramo*, que “[...] trata también del tema del regreso. Pero en este caso la diferencia está en que el héroe, el que regresa es un alma en pena, un perfecto muerto.” (Vila-Matas, 1995: 199) Es claro que los cinco títulos flotan entre los mismos conceptos: el viaje y, particularmente el regreso y la muerte o la transición hacia ella. La colección de referencias literarias funciona no sólo como mecanismo de la autoficción, sino como medio de reforzar, a través de una red de datos, claves, símbolos – exteriores o profundos -, las ideas más acudidas de la novela.

### **La caja negra de la novela**

Escribe R. Barthes en su artículo “¿Por dónde comenzar?” (Barthes, 2006) que la tarea del investigador de un texto literario se basa en: “[...] establecer primeramente los dos conjuntos límites, inicial y terminal, y luego explorar por qué vías, a través de qué transformaciones, de qué movilizaciones, el segundo se asemeja o se diferencia del primero: en suma, es necesario definir el pasaje de un equilibrio a otro...” (Barthes, 2006: 207). El análisis de una obra tiene que hacer subir a la superficie ese flujo de estados, esa transformación que va desde un cuadro inicial (**A**) de la novela hasta el cuadro final (**B**). Lo que sucede entre uno y otro es tarea del crítico hacerlo visible. Además, anota, es necesario, en algunos casos rastrear y recomponer (**A**), porque “[...] los elementos del cuadro aparecen dispersos a lo largo de la diégesis que comienza con la primera palabra.” (Barthes, 2006: 208) Los relatos *in media res*, por ejemplo, no enseñan todas las aristas de (**A**): no siempre el orden de la historia tiene que ver con el orden del relato (Genette, 1989). Se trata entonces de reconstruir los cuadros y poner de manifiesto ese fluir subterráneo, casi secreto.

Si aplicamos este proceso a *Lejos...*, encontramos que (**B**) es palpable: Enrique está exiliado en Mallorca, un despojo de hombre, manco, agotado por la vida, sin su capital económico, sin su familia, alejado de su vida itinerante, abandonado de su proyecto vitalista, y, lo nuevo, lo más importante, convertido en un escritor, inmerso en el mundo literario. ¿Y (**A**)? No se encuentra al principio del dietario, sino que se demora hasta unas cuantas páginas más adelante, cuando Enrique retrocede la narración para comentar los orígenes de la historia de su familia. Este cuadro está disperso en las muchas pistas, en los recodos de ese episodio, pero contiene los siguientes datos: Enrique se ubica en Barcelona - el acá, el centro de la cultura -, en una buena posición económica, con un espíritu libre, aventurero y rebelde, con un programa marcadamente vitalista, inquieto, alejado de la cultura, opuesto a ella, rechazando la percepción mediatizada. Cuando comparamos estos dos cuadros estáticos, completos, notamos la insistente presencia de un antagonismo visceral entre las posiciones. Los términos de cada uno de los momentos se contraponen incansablemente, porque cada uno sostiene una declaración de la posición que sostiene el segmento. Lo que cada uno contiene es

una proclamación de principios, un grito a viva voz que da cuenta de un paradigma, una visión de mundo. Y hay dos extremos porque, como ya analizamos, Enrique – el flujo de la novela – se transmuta, se convierte, rechaza lo primero y abraza lo segundo, se vuelve un iniciado. En **(A)** encontramos lo que vamos a denominar un “paradigma vitalista”, mientras que en **(B)** emerge, categóricamente opuesto, un “paradigma cultural / mediatizado”. Dos estamentos, dos *staments*, relacionados con la vida, con cómo recorrer el camino de la vida, con qué actitud enfrentarla.

El paradigma vitalista sostiene una postura relacionada con la voracidad de los sentidos. Se trata de una afirmación cognoscitiva, una aseveración sobre una forma de conocimiento primario: “siempre he tenido la impresión de que los obreros, los camareros, los camioneros, los mecánicos viven existencias más intensas. Generalmente los artistas sólo saben, sólo intuyen lo que el hombre corriente ha experimentado en lo más profundo.” (Vila-Matas, 1995: 36) El conocimiento de primera mano, el *tête à tête* con la realidad, los sentidos cargados de información, las sensaciones recorriéndole el cuerpo. Se trata de sangrar, de chocar contra el árbol. Pero también se trata de un sentimiento de euforia, de estar vivo, de correr detrás del conejo blanco. El sentimiento de seguir, el movimiento, aplazan la definición del ser: ni pintor, ni poeta, sino un constante fluir. **(A)** tiene una carga vertiginosa, inquieta, que va a encauzarse en un sentido revolucionario: Enrique es el que rompe con las estructuras heredadas, con los patrones familiares. También evidencia un sistema cognoscitivo que reivindica la experiencia de primera mano, que confía en la información que proviene de los sentidos. Basado en la clasificación de Robert Boyle (Martínez Contreras y Ponce de León, 2007), en este primer segmento se manifiesta la experiencia inmediata, que es la “[...] experiencia personal adquirida directamente por los sentidos...” (Martínez Contreras y Ponce de León, 2007: 389). **(A)** representa, entonces, el estadio primigenio, porque su fuente de conocimiento va a residir en la información sensorial. Lo que en este cuadro es una rebelión a todo aquello que su familia representa y que, paradójicamente, aparece, de forma cabal, en **(B)**.

Mencionamos ya que el tránsito de Enrique por la novela desemboca en el *hic et nunc* de la escritura del dietario, para el cual va progresivamente perdiendo su

personalidad. Los fragmentos de su esencia son las monedas para Caronte. Cuando llega **(B)**, Enrique dejó de ser Enrique para ser Antonio, Máximo, su padre o Cervantes. Tanto es así que hay una correlación de posiciones: la contienda Enrique / Antonio, es decir vitalismo – mediatismo, resurge de sus cenizas este cuadro, pero con los miembros cambiados. Ahora, se enuncia la batalla entre el padre Felanitx / Enrique. Cambio de posición en el ring, reflejo del tránsito de su alma. Ahora es Felanitx quien descrea de la literatura, de la cultura, de su *status*, de su importancia y es Enrique quien se encarga de defenderla y difundir su voz. Es como si una parte no pudiera vivir sin la otra, una suerte de antagonismo necesario, existencial. *Yin y yang*: para que la experiencia literaria viva, necesita detractores que intenten contrarrestarla. Este sistema de oposición está en el corazón secreto de la historia de Enrique. Aparece y se extiende por entre las hojas del dietario. El Enrique escritor es quien accede a la, denominada por Boyle, experiencia mediata, que “[...] es obtenida por medio de experiencias ajenas compartidas vía narración testimonial, o también mediante los experimentos.” (Martínez Contreras y Ponce de León, 2007: 389) Se trata de mediatizar el conocimiento por medio de la cultura, de la literatura en este caso, un conocimiento de segunda mano, una experiencia del relato de la experiencia, inmerso en el campo cultural. Es un cuadro de un terrible estatismo, de una quietud desbordante. Sólo fluye hacia el pasado la memoria, plasmada en la escritura. Las grandes aventuras son reemplazadas por las reflexiones sobre la vida, sobre el arte, sobre la literatura. De hecho, estos tres sintagmas, en **(B)**, remiten a lo mismo: “[...] la propia vida no existe por sí misma, pues si no se cuenta, esa vida es apenas algo que transcurre, pero nada más.” (Vila-Matas, 1995: 155-156) Entrar en este cuadro es asumir, de manera definitiva, la heráldica cultural de la familia. Pero, a su vez, es una reivindicación del espacio cultural, una valoración de la importancia de su presencia en la vida. Si leemos *Lejos...* como una expansión de este antagonismo entre las dos posturas, entendemos que lo que subyace en el fondo del dietario es una advertencia: nadie puede vivir por fuera de la cultura, nadie puede pretender despreocuparse, a los rebeldes se los corrige, a los revolucionarios se los castiga, ninguno puede escapar del *Big Brother* del campo cultural. Esa es la “moraleja” de la novela.

Una vez definidas las dos posiciones, lo que queda es responder por el tránsito de una a otra. ¿Cómo es que Enrique abandona su ser para volverse otro? Los constantes tormentos de su vida aventurera, el desgaste y los sacrificios que realizaba cada vez que descendía otro peldaño hacia los infiernos, las pérdidas, las muertes, las decepciones, el efecto correctivo que mencionamos *ut supra*: las consecuencias nefastas de la rebelde decisión primigenia guiaron a un desencantado, maltrecho, fantasmal Enrique a la literatura. Esta última es, para él, como Comala, es decir, un refugio de muertos que, a través de un entramado infinito de susurros, repite una y otra vez la historia. Enrique llega a la literatura como se llega al pueblo ficticio de Rulfo: perdido, en busca de un refugio para los espíritus desechos. Enrique arriba a los puertos de la escritura “[...] obligado por las circunstancias, casi porque no me quedaba otro remedio. A la literatura [...] he llegado porque mientras escribo no hago daño a nadie y al menos no corro el riesgo de ensuciar aún más, con mi ruindad y egoísmo y mi fondo moral de rata, la ya de por sí ensuciada vida.” (Vila-Matas, 1995: 158) Su decantación es producto del suplicio constante al que fue sometido y de su calidad de muerto en vida a la que fue reducido. Al igual que S’Etstanyol de Migjorn, la literatura es un retiro donde dedicarse “[...] a la dignísima tarea de envejecer...” (Vila-Matas, 1995: 26)

## **Conclusión**

Tal vez la reflexión que el narrador de *Dublinesca* arroja – en clara sintonía con los sentimientos de su protagonista – logren resumir la tragedia incrustada en la familia Tenorio: “[...] envejecer es un desastre. Lo lógico sería que todos los que ven declinar sus vidas gritaran de espanto, no se resignaran a un futuro de mandíbula colgando y babeo irremediable, y aún menos a ese brutal despedazarse que es la muerte...” (Vila-Matas, 2010: 141) Espíritus de fuego, cuerpos por donde corre tinta. Hacerse viejo tiene que ver con reconciliarse con el pasado, con aceptar lo que fue, con redimir los errores. Ni Máximo ni Antonio pudieron. Los dos franquearon el escalón final de la larga escalera que los llevaba al infierno. Uno por mano propia, otro por mano ajena. Pero ambos se vieron acosados por la desdicha de madurar. El destino artístico al que los dos

se rindieron no les dio oportunidad en ese camino. Como si para ellos, el arte se opusiera a la vejez, como si uno fuera excluyente del otro. Y así, cuando no lograron la comunión, descendieron. Enrique, a diferencia de sus hermanos, sí alcanzó la conjunción, porque, para él, la literatura fue sinónimo de exilio. Es el único que transita por todo el *yin* y *yang*, es el que le da sentido de ser a esa relación antitética de elementos drásticamente disímiles. Enrique es el centro de la novela, no por ser el narrador, no por ser el protagonista, ni siquiera por ser el único sobreviviente de la familia, sino porque es el que logra el balance, el que se para en la luz y en la oscuridad, en las aventuras y en los libros de aventura. Es el diámetro de esta historia circular. Como don Quijote, Enrique sale a la aventura, donde sufre adversidades, pasa por la experiencia iniciática del descenso y vuelve al recogimiento del hogar, para cerrar el círculo. Como don Quijote, Enrique es, al final, otro. Y esa mudanza del ser se refleja en un traspaso de paradigma: del vitalismo, el menor de los Tenorio se para ahora en el mediatismo. En un sentido amplio, el hombre madura, crece, cuando transpone esa experiencia inmediata y accede a la cultura, a la experiencia mediatizada. Enrique va a triunfar ahí donde sus hermanos fracasaron. Y se va a recostar en el exilio mallorquín, porque: “[...] o bien se vive a fondo la vida a costa de ser un Indiana Jones y un paleta, o bien se escribe y se le da un significado a la existencia, pero entonces, no puede vivirse.” (Vila-Matas, 2010: 190) Y, por lo tanto, el libro de los tres tucanes – los tres hermanos Tenorios, majestuosos, llenos de colores, artísticos, en una palabra – es un extenso relato sobre ese salto cualitativo, en condiciones extremas. O es la historia de una iniciación, sus ritos secretos, sus drásticos sacrificios, sus hogueras y, al final, la emergencia de este nuevo ser. O también es una inmensa reflexión sobre ese largo rodeo que lo llevó de vuelta al seno familiar. O, tal vez, es todo eso.

## **Bibliografía**

Albaigès, J. M., y Olivart, J. M. A. (1993). *Diccionario de nombres de personas*. España: Ediciones Universitat.

Barthes, R. (2006). *El grado cero de la escritura*. Argentina: Siglo XXI Editores.

Diaconu, D. (2008). *El descenso a los infiernos, en los arrabales de la irracionalidad. Apuntes para una lectura paralela: Veracruz desde la cueva de Montesinos*. Online en [http://literaturacomparata.ro/Site\\_Acta/Old/acta6/acta6\\_diaconu.pdf](http://literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta6/acta6_diaconu.pdf) [visitado 19/04/2015]

de Canales Carcereny, J. (2014). *Placer e irritación del lector ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas*. Online en [http://verdi.unisg.ch/www/edis.nsf/SysLkpByIdentifiier/4272/\\$FILE/dis4272.pdf](http://verdi.unisg.ch/www/edis.nsf/SysLkpByIdentifiier/4272/$FILE/dis4272.pdf) [visitado 19/04/2015]

Elíade, M. (2001). *Nacimiento y renacimiento: significado de la iniciación en la cultura humana*. España: Kairos.

Genette, G. (1989). *Figuras III*. España: Lumen.

Manera, D. (2012). *Laberintos del viaje en “Lejos de Veracruz” de Enrique Vila-Matas*. Online en [https://www.academia.edu/10460160/Laberintos\\_del\\_viaje\\_en\\_Lejos\\_de\\_Veracruz\\_de\\_Enrique\\_Vila-Matas](https://www.academia.edu/10460160/Laberintos_del_viaje_en_Lejos_de_Veracruz_de_Enrique_Vila-Matas) [visitado 19/04/2015]

Martínez Contreras, J. y Ponce de León, A. (coord.) (2007). *El saber filosófico*. México: Siglo XXI Editores.

Sappi, A. (2010). *El personaje del loco en la narrativa española contemporánea*. España: Universidad Complutense.

Sartre, J. P. (2005). *A puerta cerrada – La puta respetuosa*. Argentina: Losada.

**LEJOS DE VERACRUZ O EL LENTO DESCENSO HACIA EL OTRO**  
Manzotti, Emmanuel

Vila-Matas, E. (1995). *Lejos de Veracruz*. España: Anagrama.

----- (2010). *Dublinesca*. Argentina: Seix Barral.



**Curriculum vitae**

Licenciado y Profesor en Letras. Docente de Literatura Española I (Siglo de Plata) y II (Siglo de Oro), de la Carrera de Letras, de la Facultad de Ciencias Sociales (UNLZ). Docente del nivel Secundario de Prácticas del Lenguaje y Literatura y del nivel terciario de Periodismo Gráfico. Investigador en el proyecto “Procesos de simbolización y nuevas alfabetizaciones en la era digital” y “Escenarios tecnológicos y educación en el área de Prácticas del Lenguaje y Literatura”.