

NIÑEZ, AUTOFICCIÓN Y MEMORIA EN LUIS ANTONIO DE VILLENA

Germán Guillermo Prósperi

Universidad Nacional del Litoral

Universidad Nacional de Rosario Argentina

Hace unos años Nora Catelli reflexionaba sobre la teoría de la autobiografía y planteaba con ironía cierto exceso en los acercamientos al género:

Ya hay expertos: se clasifican, se juzgan, se establecen y se buscan invariantes. Todas aquellas sistematizaciones genéricas que dejaron de practicarse respecto de la poesía y de la novela se hacen ahora respecto de los géneros de la memoria: descubrir los orígenes, acotar las características nacionales, buscar los padres y madres fundadoras (59).

Si bien Catelli advierte cierta disimetría entre los acercamientos a los géneros tradicionales y a estos nuevos objetos críticos, su planteo nos advierte sobre un punto central, aquel que sostiene que la memoria y las escrituras del yo deben ser consideradas como espacios escriturales cercanos. Esta obviedad pierde su carácter ritualizado cuando advertimos las inestables fronteras entre otros conceptos involucrados en este debate, tales como el de novela autobiográfica y, más específicamente, autoficción. Si bien los principales teóricos que se han ocupado del tema se encargaron de diferenciar una práctica de otra, es posible pensar en límites inestables impuestos por los propios textos adscriptos a estas especies.

En el ámbito de la literatura española es Manuel Alberca quien más ha teorizado sobre este problema en numerosos trabajos en los que deslinda los ámbitos narrativos que involucran la presencia del yo. Para Alberca

[...] la autoficción, es el resultado también de un experimento de reproducción literaria asistida, que consistió en tomar genes de los dos grandes géneros narrativos, novela y autobiografía, y mezclarlos en la probeta o matriz de la casilla vacía del pacto autobiográfico elaborado por Philippe Lejeune (299).

para afirmar más adelante que “las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato” (31). En ese sentido, la novela autobiográfica es distinta de la autoficción, ya que en la primera se cumple el pacto autobiográfico pregonado por Lejuene en su clásico texto (1975). En la autoficción, por el contrario, se pone de manifiesto lo que Alberca llama un pacto ambiguo, ya que se combinan en estas prácticas narrativas las marcas ficcionales con las autobiográficas. Llegados a este punto, lo que caracterizaría a las autoficciones es la mezcla, el juego, por el cual la voz del yo recuerda y narra hechos reales y otros que ficcionaliza, marca que a nuestro juicio, no alcanza a delimitar con exactitud la diferencia entre novela autobiográfica y autoficción ya que deberíamos juzgar allí el grado de esta mezcla, de esta mixtura. ¿Cuánto de ficción y cuánto de biográfico?

José Amícola llama la atención sobre esta diferencia entre autoficción y novela autobiográfica y señala la postura de la crítica a “dar una carta de ciudadanía clara y distinta a la novela autobiográfica, por temor a que sus límites borrosos empañaran el dominio autobiográfico en su conjunto” (188). Pero más allá de estas diferencias su postura es clara:

Lo cierto es que contra el pudor de la novela autobiográfica por los nombres propios y referenciales hacia el afuera del texto, la autoficción tiende al otro extremo y, sin ninguna consideración por los implicados, los ofrece con profusión, tornándose así como la denuncia de la mala conciencia de la novela autobiográfica (188).

Esta hipótesis es importante para poner de manifiesto que sin autobiografía no podría existir ni la novela autobiográfica ni la autoficción, ya que ambas dependen de la primera.

Tal vez el camino sea ampliar la perspectiva y posicionar la autoficción en problemas más amplios, tal como lo hace, por ejemplo, Annick Louis al considerar la autoficción entre los textos que denomina “sin pacto previo explícito” (73-96), los cuales define desde la perspectiva del lector y caracteriza de manera precisa¹. Por su lado, Sabine Schlickers (51-71) intenta demostrar que la autoficción no se basa en la autobiografía ni en la novela autobiográfica sino que se relaciona desde su origen con el juego con la autoría y la ficcionalidad. Más allá de esos matices, es posible construir un mapa teórico que resuma las posturas acerca de la autoficción, trabajo que asumen Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luenigo. De este modo, reconocen varias zonas de ese mapa en el cual la autoficción se define a través de la identificación de sus cruces con la novela autobiográfica y la autobiografía ficticia (Alberca), o a través de su procedencia de la autobiografía ficcional (Puertas Moya) o real (Darrieussecq) o por medio de su origen directo en la ficción (Colonna). Lo cierto es, tal como sostienen las autoras en el que puede considerarse el último estudio de conjunto sobre el tema, “la diferenciación entre novela autobiográfica y autoficción, sin embargo, sigue siendo

problemática” (12). Esta dimensión problemática impacta en la lectura de los textos, la que queda subordinada u olvidada frente a un proceso de autoalimentación (Toro, Schlickers y Luengo 8) que la reflexión sobre la autoficción viene desarrollando desde los años setenta.

Al enfrentarnos a algunas obras del madrileño Luis Antonio de Villena actualizamos varias de estas perspectivas problemáticas, ya que sus textos ponen en jaque las categorizaciones aquí discutidas, fundamentalmente las referidas a autoficción y novela autobiográfica. La obra de Villena, compuesta por numerosos volúmenes de poesía, novela y ensayo, profundiza en un camino autobiográfico con la publicación de *Patria y Sexo* (2004) y *Mi colegio* (2006), las cuales se ocupan de la infancia y la juventud del autor en situaciones y espacios localizables. Entre ambos textos, Villena publica en 2005 *Los días de la noche*, un ejercicio en el que el autor lee cada uno de los poemas de su poemario *Hymnica* (1979) y explica las situaciones que le dieron origen. En la estela de *Historial de un libro* de Luis Cernuda², Villena despliega a través de asociaciones y digresiones 68 notas que comentan cada uno de los poemas del libro publicado en 1979.

El tiempo que separa los acontecimientos narrados en *Patria y sexo* y *Mi colegio* es aún mayor. En el primer texto se narran dos situaciones no sucesivas: la experiencia vivida en un campamento de la OJE (Organización Juvenil Española) en Cercedilla en 1961 y el servicio militar cumplido por Luis Antonio entre los años 1971 y 1973 en Valladolid. El intervalo de lo que le ocurrió a Villena entre ambos sucesos es narrado en *Mi colegio*, la experiencia escolar en el Colegio marista Nuestra Señora del Pilar de Madrid, experiencia decisiva de la escritura de un texto confesional:

Después de todo, yo, que he querido huir de la infancia y de la patria, a menudo sigo teniendo esa sensación tan benigna cuanto atormentadora. ¿Cómo ser, si no? Jirones, pues, de ese desgarrado dobladillo. Stendhal agregó: *Grand Dieu! Pourquoi suis-je moi? ¿Por qué soy el que soy?* La respuesta casi nunca culmina. La huida tampoco (Villena, *Mi...* 159).

Ambos textos recurren a un narrador confiable y sincero con el que pactamos su posición de verdad en el ejercicio de recuperación de su memoria. Este armado no es sólo individual sino que alcanza a la máquina mayor de pensar el pasado español, tópico altamente instalado y debatido en las poéticas españolas contemporáneas. Los textos de Villena se alejan de esta manera de narrar y se instalan en un borde que dice el pasado desde posiciones incómodas, aquellas donde un niño o un adolescente inscriben su lugar en la historia. Lugar incómodo para las poéticas dominantes y claro lugar de exclusión para el niño Villena quien se siente otro en medio de la violencia militar, deportiva y católica del franquismo.

Desde ese espacio al acecho, lo que se piensa es un cuerpo en trance de convertirse en objeto sexuado, en cuerpo deseado y deseante, según la fórmula de Juan Ramón Jiménez, admirado por Villena. La clave de esta posición del sujeto

que narra aparece al final de *Mi colegio*, en el cual se aclaran las convenciones del pacto autobiográfico, pero sin abandonar las reglas del disfraz, marca fundante de la autoficción:

El cauto y precavido lector habrá adivinado ya (no es difícil) que en esta final desmesura el que habla es mi yo infantil o adolescente, ese niño dañado que al salir del sótano donde lo han encerrado para que el adulto, al principio, sea más o menos feliz, explota de súbito en cólera, en rabia, en amargura, en crueldad (pues crueldad padeció) pidiendo que le restituyan lo que le quitaron. (*Mi...* 155).

Lo que se construye en ambos textos es un registro del habla infantil que permite responder a la pregunta acerca de cómo hablan un niño y un adolescente o, mejor dicho, cómo hablaron aquellos personajes a mediados del franquismo. La emergencia de este sujeto al que algo le quitaron, es explícita en la primera parte de *Patria y sexo*, titulada “Filos del alba (Memorias de un niño en el verano falangista)”, momento de exilio del niño en el ámbito del campamento al que es enviado para “volverlo más fuerte, más recio, más viril” (*Patria...* 17), en un intento por convertir a ese niño sin padre en un hombre, paradoja que se inicia con la declaración de una negativa:

Nunca he querido ir a donde me han mandado. Pero ¿no suele ocurrirles eso a todos los chicos e incluso a la mayoría de los hombres? Obedecer es triste. Aunque muchos, acaso la mayor parte de esos chicos, sí hubieran querido ir a donde a mí me enviaron aquel antiguo verano. Y yo tenía miedo y estaba triste (*Patria...* 11).

Desde el comienzo se observa cómo se realiza el reparto de los roles en esta representación imposible que instala la disyunción excluyente como modelo narrativo casi único y, que si bien puede encontrar diversas fórmulas de enunciación (los niños o los hombres, los jóvenes o los mayores, los poderosos o los sometidos) se resuelve en la clásica oposición entre yo y los otros. En forma paradójica, ese modelo disyuntivo es el que permite instalar la reflexión sobre un presente al que se pertenece y que es explicado a través de la equiparación de realidades que antes estaban separadas. Lo que el yo experimenta como sufrimiento en la niñez es posible que lo vivan ahora todos, incluso aquellos que eran opresores en el pasado, ya que esa es la operación a través de la cual el texto señala a los culpables del horror, el que iniciado en lo individual, es ahora propiedad de la mayoría:

Insisto en la relativa naturalidad de todo: en el país no había otra cosa. ¡Viva Franco! ¡Arriba España! A veces tengo la sensación de que aquello era otro mundo. Pero a veces pienso también que no ha pasado tanto tiempo (el histórico es lento) y que existen ideas y conductas –años y años reiteradas– que tardan generaciones en difuminarse, si lo hacen, como la materia radiactiva (*Patria...* 42).

En efecto, el texto construye la idea de que no hay otra cosa y lo que en la primera parte de *Patria y sexo* es una declaración, se convierte en denuncia en la

segunda parte titulada “Ternura y sables (Recuerdos íntimos del servicio militar)” y mucho más en *Mi colegio*, porque la perspectiva del que narra incluye la presencia de nombres reconocibles por una mayoría que ya en el año 2006 está en condiciones de comprender el pasado. Esta inclusión de nombres conocidos acercan estos textos a la autoficción tal como José Amícola la entiende, a pesar de que la crítica los juzgue como novelas autobiográficas. De este modo, la presencia del filósofo Fernando Savater y de los poetas Luis Alberto de Cuenca y Luis Felipe Vivanco, son ejemplos de la convivencia escolar del protagonista con personajes pertenecientes a la cultura española de ambos tiempos, la del adolescente y la del adulto. Estas inscripciones habilitan la identificación y el pedido de toma de posición ya que entre los aparecidos³ desde el pasado surgen nombres presentes en la memoria actual de los españoles como es el caso de José María Aznar. Su inclusión como personaje no se hace en el tiempo del colegio sino que se construye a través de la narración de un encuentro al que Villena es invitado por Aznar en 1995, inmediatamente antes de convertirse éste en presidente de los españoles. El encuentro provoca el extrañamiento del narrador, quien no recuerda a su ex compañero de escuela, por lo cual los recorridos de la conversación narrada se llenan de espacios en los que el silencio habilita la crítica, la ruptura del pacto autobiográfico y por ende, la emergencia del pacto ambiguo. La instalación de Aznar en el texto de 2006 recurre al mismo modelo de la disyunción excluyente presente dos años antes, sólo que esta vez se trata de dos nombres que comprometen mucho más que una individualidad. De este modo, además de lo disyuntivo, el texto reitera un motivo que en *Patria y sexo* ya había demostrado su éxito, ese a través del cual un cuerpo en trance de convertirse en otra cosa encuentra los vaivenes del deseo. El cuerpo es ahora colectivo y se encuentra acechado por la llegada de Aznar al gobierno, sólo que esta vez no hay redención. La escena con Aznar se cierra con un saludo y una reflexión, allí en los márgenes de la historia y en la inminencia de un riesgo del cual el narrador no podrá salvar a todos, ya que esa tarea sólo puede ser ejecutada en conjunto. Villena, el que no recuerda a Aznar, retiene otros nombres: “Guardo en mi memoria, abrillantado de horror por el sello de Némesis –que espero que alguna vez haya sido mi amiga– el nombre y los apellidos de todos aquellos agresores hijos de puta, cuya violencia cainita y enguménica no sé olvidar” (*Mi... 51*).

Esta poética de la memoria se asienta sobre un mecanismo sencillo a través del cual el narrador se declara incompetente para el olvido. No se trata de no recordar porque no se puede hacer otra cosa, sino porque es lo único que el narrador sabe hacer. ¿No se recuerda a Aznar porque no estaba en el bando de los agresores hijos de puta? Posiblemente, pero esto no impide preguntarnos acerca de por qué se lo recuerda en 1995 y 2006. El mecanismo vuelve a demostrar su sencillez en la constatación de una didáctica de la memoria colectiva, ya que el texto dice que no es solamente Villena el que debe recordar sino la sociedad española en

su conjunto. Pero hay aquí un impedimento, una falla en la puesta en funcionamiento de la máquina memorialística, ya que la enseñanza se ha producido a través del relato de una sola vida, esa que porta un cuerpo con deseo. El texto sostiene una tesis que afirma que para poder recordar es necesario haber deseado o que sólo los cuerpos deseantes pueden asumir la presentificación de los dolores pasados. Memoria y deseo encuentran así la solución de las disyunciones, las que ahora, al no excluir a ninguno de sus términos, pueden mostrar claramente, sin fallas, cómo se aprendió a desear.

El aprendizaje del deseo desarrollado en el campamento de la OJE en *Patria y sexo* es llevado a cabo a través de la mirada, ya que lo único que el sujeto encuentra son cuerpos masculinos ejerciendo actividades diversas que incluyen el trabajo físico, la comida, el aseo y la puesta en acción de una sexualidad omnipresente. Si la madre del protagonista envía a su hijo al campamento para que imite los modelos de la masculinidad, la experiencia, a pesar del dolor, se muestra exitosa ya que hay sólo hombres allí donde se los espera y se los busca.

Este espacio homosocial se caracteriza por reglas estrictas que manejan los superiores en varias escalas y que incluyen la organización general del campamento y cada una de las unidades que lo componen, en este caso, las tiendas en las que se distribuyen los asistentes a esta representación. Se construye así una ficción familiar compuesta por niños-hombres que ejercen un rol que les otorgan los mayores, sobre los que también hay una mirada superior:

Los centuriones, lógicamente, estaban a las órdenes del jefe de campamento, un hombre maduro. Y además de los tres o cuatro ayudantes que éste tenía, comprendidos el *pater* (capellán, se diría hoy), un sanitario –debía tratarse de un practicante–, un desvaído segundo jefe y el preparador de gimnasia. Figuras que, en ese momento, no veíamos (*Patria...* 21).

Lo que no se ve no se desea, pero hace visible la urgencia por repartir roles allí donde son necesarios. En la tienda del protagonista, la elección del jefe provoca la instalación de aquello que sólo puede ejercerse por imposición, es decir, la postura femenina. El mayor de los miembros de la tienda, Mario, primo del protagonista, rechaza el rol de jefe para otorgárselo a otro personaje a quien le impone el seudónimo de “la jefa”. El proceso a través del cual se feminiza el rol de quien va a actuar el poder vuelve incómodo el lugar del propio Mario, en quien el niño Villena advierte ciertos rasgos de femineidad. Ese carácter convierte a Mario en un donante de insumos femeninos, quien al no poder soportar esa carga, la entrega para que alguien más débil la ejerza por él:

Mario es guapo, alto –debo repetirlo– suave y claramente viril. Grato de rostro. Por eso quiero suponer y recordar que ese atisbo de melancolía (en quien nunca me pareció cercano a males metafísicos, pero puedo equivocarme) podría deberse a la ausencia de cartas de una noviecita a la que Mario había dejado en Madrid, pues naturalmente él andaba ya con chicas y escribía a una –vecina suya por más precisión– hija de noruegos, de daneses o de alemanes (*Patria...* 25-6).

Las ficciones familiares también alcanzan el afuera, espacio en el que supuestamente las redes de parentesco se normalizan en un intento por instalar diferencias entre esos ámbitos del orden y el desorden aparentes entre los que se mueve el yo que recuerda. Sin embargo, también afuera existen modos particulares de entender el lazo familiar, ya que si el protagonista es un niño sin padre, las familias de aquellos con quienes encuentra cierta identificación reproducen el modelo que este aprendiz del deseo trae a la comunidad. Así, la visita de la familia del gordito Garrido parece mostrar un grupo incompleto, en el que el padre falta o no puede ser mirado por el narrador quien sólo repara en la madre, la que ocupa todo el espacio de la identificación. Estas familias llegan a un mundo sin mujeres o a un espacio en el que sus roles están actuados por hombres. Hay en el texto sólo dos menciones a otras mujeres que no son las madres visitantes, pero su referencia es también ambigua. Una de ellas corresponde a la mención de una casa que “daba cobijo a la cocina y casa a una pareja de guardeses –de los que nada recuerdo– que eran los que preparaban la comida que se servía” (*Patria...* 32); la otra se refiere a las mujeres que ingresan al campamento en concordancia con la fantasía de los personajes encerrados en las tiendas, quienes aseguran que “los jefes de centuria, una vez, habían llevado una puta” (*Patria...* 71). La enigmática pareja de guardeses, de la que nada se aclara acerca de si son hombre y mujer y la puta que ingresa una vez, pero no todas las veces, refuerzan los mecanismos de la representación y la construcción no uniforme de la masculinidad (Artigue) y la suspensión de esa farsa para optar por intervalos algo más festivos. Esta opción es la que realiza Paul Julian Smith en su análisis de *Madrid ha muerto: esplendor y caos de una ciudad feliz de los ochenta* (1999) en la que ensaya una “lectura positiva” de la obra de Villena. El crítico plantea que en la novela se recuperan técnicas picarescas y que el reto para el lector es saber “cómo responder a la invitación al placer proporcionado por estos textos sin abandonar el juicio crítico, ya que este placer no constituye un hedonismo irreflexivo” (122).

Mostramos anteriormente el protagonismo de Mario en el horizonte formativo de la mirada del narrador, visión que no evita la envidia por el acercamiento entre el primo y el jefe de centinelas. Mario, quien aparentemente es todo cuerpo, posee además de sus habilidades para el ejercicio del poder, otras funciones que parecen fascinar, aunque no lo diga, al narrador que lo recuerda, ya que el primo se describe como melancólico y escritor. Este productor de una lengua romántica desplegada en las cartas a su fantasmática novia es el que concretiza el encuentro sexual con el protagonista en una escena de sadomasoquismo atenuado que se inicia con una mirada y se interrumpe con un gesto.

Entonces Mario –sin enfadarse, pero acentuando lo viril de la voz– me dijo:

–¿Qué, primo? ¿Te gusta, no?

No estoy seguro de que fuera la expresión exacta, pero no andaría muy lejos. Me

dijo algo tranquilo y a la par contundente, pero no cerró las piernas. Al contrario. Las abrió algo más para que yo pudiera mirar sin impedimento. Yo estaba cerca de los once años, él ya había cumplido los quince.

Entonces, sin añadir palabra (y sin que yo me resistiese, pues no había nada agresivo) me trajo hacia sí, me tumbó boca abajo sobre sus rodillas, me bajó los pantalones y los calzoncillos y así, con el culo al aire, casi en silencio, me acarició como si me pegase. Susurraba cosas –bajito– como te voy a dar como te gusta y yo sentía que levantaba el brazo como pata descargar una azotaina, que al llegar a mi piel casi infantil (no tanto ya, desde las noches del campamento) se paraba o frenaba y, como digo, se volvía prácticamente una caricia sobre mi trasero desnudo. Hizo tres o cuatro veces el gesto mientras, en aquella inaudible voz, me decía frases que no recuerdo en las que sentía la reconversión –cierta reconversión general– mezclada con vago y clara ternura. ...Al poco, en otro de aquellos gestos rápidos que solía, me subió bruscamente la ropa, me echó a un lado, se puso de pie él, arrepentido de todo, (metiéndose la polla mejor en el calzón, pues prácticamente se le había salido) y se marchó inmediatamente de la tienda, hacia el campo de deportes o hacia las letrinas, no sé, con aquel aire ausente y melancólico que le había descubierto otras veces (*Patria...* 97-8).

Pero si bien es Mario el que inicia el contacto del niño con otros cuerpos masculinos, éste trae a la escena un conocimiento previo, algo que aprendió en otro sitio, una práctica de la mirada en la que se muestra competente. El narrador recuerda, como escena fundante de su deseo homosexual, la invitación de un compañero de escuela a un descampado en el que algunos chicos “tenían la costumbre de defecar bajo las gradas traseras del campo de deporte” (*Patria...* 35), invitación aceptada y gozada a medias por el niño:

Yo le acompañé con una extraña e inexplicable emoción –por eso la llamo *oscura*– suponiendo que iba a verle con los pantalones bajados y cagando (lo primero me importaba más que lo segundo) todo lo cual –el conjunto, la situación– me producía gran morbo. Pero él terminó bajando solo al sucio foso de aquellas gradas, y yo me quedé vigilando. Es decir que no vi nada (*Patria...* 35).

Parece sugestivo que, hacia el final del relato, el niño abandone el campamento en un estado de deterioro físico, portando un síntoma que emparenta esa mención con la escena que acabamos de citar, ya que lo que padece el enfermo es una persistente colitis. Sin ningún tipo de referencias escatológicas ni con la posibilidad de carnavalizar el proceso que se narra, la estancia en el campamento, abierta y cerrada con episodios defecatorios, puede encontrar una clave en algunas ausencias notorias que la narración exhibe.

Si Villena decide contar sus experiencias en el campamento de la OJE y posteriormente en el servicio militar, las razones de esta decisión pueden ser variadas y podemos ensayar algunas respuestas. Por un lado, estos sucesos conformarían la identidad deseante del Villena adulto, en la búsqueda del placer homosexual que encuentra sin veladuras en el campo y el cuartel. Por otro lado, tal como indicamos anteriormente, la puesta en valor de los sucesos narrados colaboran

en la construcción de la memoria colectiva y en la narración de un pasado histórico del cual se participó y en la cual el lector toma partido. Pero lo que llama la atención es otra cosa. Quien narra en el presente es un escritor pero nada hay en el campamento y el cuartel que remita al universo de los libros⁴. En efecto, asistimos a un mundo oral, territorio de las canciones nacionalistas, las órdenes militares, los susurros bajo las tiendas y las oraciones matinales. Pero el pasado también puede cambiarse y allí donde no hay lengua, el narrador encuentra un libro, breve, formado por algunos retazos que circulan en nuevos soportes que también se conocen:

Por supuesto que las paredes de las letrinas (pero sobre todo la parte de atrás de las puertas) estaban cuajadas de letreros y pintadas cachondos y de algún signo fálico. (*Aquí se la casca el malagüita*). Mi educación me decía que todo aquello no eran más que palabrotas y gestos de chicos ordinarios y de mala crianza, pero lógicamente iba leyendo aquellas frases –casi todos los *graffiti* son eternos– con creciente atención, pese a términos oscuros como el consignado. Siempre quise saber quién era el malagüita (*Patria...* 38).

Si en el principio del texto, el narrador sostiene que la posición de exiliado no puede ser declarada, ya que “un niño de poco más de diez años no puede decir nada de eso –y menos en aquella época” (*Patria...* 13), el final del relato advierte que las fisuras son evidentes en ese plan que ha fallado. Algo puede decirse y la puesta en funcionamiento de la mirada orientada hacia los cuerpos es ahora redireccionada hacia otros objetos y lo que antes era deseo y curiosidad por los cuerpos masculinos es ahora emoción por el lenguaje. Asistimos así a otro momento central de la formación del deseo de este sujeto escritor, porque lo que vemos es concretamente una escena de lectura. Este texto fragmentado, anónimo, fijo en las paredes de la letrina, es el espacio en el que el narrador aprende a leer las coordenadas de un pasaje, aquel en el que libros sin tapa prometen el nacimiento de un autor y provocan la convivencia de recuerdos y lenguajes que no hay que aprender a olvidar.

NOTAS

¹ Louis enumera las siguientes características para los textos que denomina sin pacto previo explícito: puesta en escena del narrador, la iniciación literaria (para señalar que estos textos corresponden a los inicios de las obras de los autores), uso contextual del lenguaje, atención a los medios de publicación y aparato mediático, inserción de estos textos en una comunidad determinada y muchas veces restringida, innovación genérica, espacialización del relato, problematización de la cuestión autorial, y proyección del texto hacia lo real.

² En una entrevista, ante la pregunta de si conoce antecedentes de los que el entrevistador llama experimento fascinante, Villena responde: “Pues la verdad es que no. No sé de ningún libro parecido, salvo en lo que éste tiene (pero sólo es un componente) de biografía literaria. Digamos *Historial de un libro de Cernuda*, pero es otra cosa.” (Bonilla). De este modo, el propio autor se refiere a su texto como un objeto en el que es difícil reconocer una genealogía o una tradición.

³ La figura del aparecido está siendo estudiada como otra de las formas con las que la narrativa española contemporánea enfrenta el problema de la recuperación de la memoria. Si bien las conceptualizaciones sobre este tópico no se corresponden estrictamente con el modo en que lo empleamos aquí, es necesaria la referencia a estos trabajos. Cfr. Corbellini (2009) y Ennis (2009).

⁴ Por el contrario, en *Mi colegio*, son obvias las referencias a la lectura y a los libros, con la perspectiva real del paso del tiempo y el cambio del espacio natural por el académico y específicamente formativo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Amícola, José. “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”. *Olivar* 9.12 (2008): 181-98.
- Artigue, Luis. “La educación no sentimental de Luis Antonio de Villena”. En: <http://www.luisantoniodevillena.es> (12 de Septiembre, 2009).
- Bonilla, Juan. “Encuentro con Luis Antonio de Villena (Sobre *Los días de la noche*)”. *El mundo* (Madrid, 21 de Noviembre 2005).
- Catelli, Nora. “Zombies en la academia: ¿puede existir una teoría de la autobiografía?”. *La era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario Beatriz (ed.) Viterbo, 2007. 59-69.
- Colonna, Vincent. *L'Autofiction: autres mythomanies littéraires*. Paris: Trsitram, 2004.
- Corbellini, Natalia. “Personajes en busca de novelas: la figura del aparecido en la memoria literaria de la Guerra civil y dictadura española”. En: <http://www.celarg.org/publicaciones/> (18 de Septiembre, 2010).
- Darriussecq, Marie. “L'autofiction, un genre pas sérieux”. *Poétique* 1007 (1996): 369-280.
- De Villena, Luis Antonio. *Madrid ha muerto: esplendor y caos en una ciudad feliz de los ochenta*. Madrid: Planeta, 1999.
- . *Patria y sexo*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- . *Los días de la noche*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- . *Mi colegio*. Barcelona: Península, 2006.
- Ennis, Juan. “Topoi transatlánticos de la memoria: los cuerpos, los nombres, los libros”. En: <http://www.celarg.org/publicaciones/> (18 de Septiembre, 2010).
- Lejuene, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- Louis, Annick. “Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción”. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Ed. Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 73-96.

- Puertas Moya, Francisco. *La escritura autobiográfica en el siglo XIX: el ciclo novelesco de Pío Cid considerado como la Autoficción de Ángel Ganivet (tesis doctoral)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003. En <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=11437>. (05 de agosto, 2010).
- Schlickers, Sabine. “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción”. *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Ed. Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010, 51–71.
- Smith, Paul Julian. “Espacios urbanos en la transición española: el caso de Luis Antonio de Villena”. *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. Ed. Matzat, Wolfgang Matzat. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2007. 117–26.
- Toro, Vera, Schlickers, Sabine Schlickers, Ana Luengo (Eds.) *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2010.