

Luis Antonio de Villena: la memoria como constelación, un ejercicio¹

Luis Antonio de Villena: Memory as a Constellation, an Exercise

CRISTIAN RAMÍREZ

IHuCSO Litoral/ CONICET

Argentina

ramirez.cristiand@gmail.com

(Recibido: 14-09-2017;
aceptado: 06-05-2019)

Resumen. El presente trabajo se inscribe dentro del movimiento del “retorno del autor” que busca, entre otras cosas, pensar las representaciones de lo íntimo y lo privado en las “escrituras del yo”. En este caso, nos detenemos en tres novelas de Luis Antonio de Villena en las que se puede hilar la construcción de una memoria personal que está atravesada por diversas instancias de rememoración del pasado, pero que lleva como marca la construcción de una “imagen de escritor” por la que espera ser reconocido, tanto en el ámbito público como en el privado y en el íntimo. Dicha memoria personal se construye en términos de constelación en la medida en que los episodios que se relatan contribuyen a la *autofiguración* en diversos textos que, a su vez, tejen puntos de contacto entre ellos y sostienen las “imágenes de escritor” de Luis Antonio de Villena.

Palabras clave: *retorno del autor; memoria; constelación; autofiguración; imagen de escritor.*

Abstract. The following research is framed within the return-to-the-author perspective, which aims to analyze the representations of intimacy and privacy within the writings-of-one-self. This paper analyzes three novels authored by Luis Antonio de Villena. Amongst them, this article identifies the construction of a personal memory composed of several accounts of the past. However, this memory is defined by the presence of an “image-of-the-writer”. Villena expects this image to be publicly and privately recognized. This personal memory is built in terms of a constellation. The episodes narrated by the author contribute to the *self-figuration* within several texts. These texts create bonds among themselves and by doing such thing they support Villena’s “images-of-the-writer.”

Keywords: *Return of the author; memory; constellation; self-figuration; image of the writer*

¹ Para citar este artículo: Ramírez, C. (2019). Luis Antonio de Villena: la memoria como constelación, un ejercicio. *Álabe* 20. [www.revistaalabe.com]
DOI: 10.15645/Alabe2019.20.3

Introducción

El llamado “retorno del autor” (cf. Agamben 2005; Blanchot 1977, 1992; Deleuze 1996; Didier 1996; Foucault 1999; Giordano 2006; Pardo 1996) exhibe como una de sus consecuencias metodológicas más relevantes, el interés por las escrituras autobiográficas. En este marco, se detiene de manera particular sobre las representaciones y las figuraciones de lo privado y lo íntimo en las “escrituras del yo”, por ejemplo, en algunas de sus formas más extendidas: el diario íntimo, la autoficción, las memorias y el ensayo. La metodología de abordaje supone la lectura y el análisis desde el punto de vista de su construcción textual, su eficacia retórica y, sobre todo, de los modos heterogéneos en los que se manifiesta la subjetividad del autor en estas escrituras, atendiendo al triple registro de lo público, lo privado y lo íntimo. Así entonces, el análisis supondrá seguir la estrategias de autofiguración (Molloy 1996) a través de las cuales los autores se autorrepresentan en privado pero respondiendo a las expectativas de lo público: codificaciones y retóricas a las que apelan para construir imágenes literarias, intelectuales, políticas y sentimentales de sí mismos. Al mismo tiempo, se interroga sobre qué se hace con la escritura de lo íntimo y de qué manera se vive la experiencia de la literatura (Blanchot 1992) cuando se cuenta el registro de lo privado.

El madrileño Luis Antonio de Villena se define a sí mismo como poeta, aunque su obra está compuesta de narrativa, ensayos, artículos periodísticos y traducciones. A de Villena se lo incluye dentro de la generación del ‘68, los novísimos, por la fuerte presencia temática de la juventud, el cuerpo y la homosexualidad en sus obras. Su elección en este caso responde a una profundización en su obra de lo autobiográfico, proceso que se inicia con *Patria y sexo* (2004) y que continúa hasta nuestros días² con la publicación de múltiples trabajos en los que lo autobiográfico tiene una fuerte presencia, incluso como método crítico. Más allá de este camino de profundización que de Villena encara, nos interesa *Patria y sexo* y *Mi colegio* (2006) por la forma en que ambos textos ponen en jaque las caracterizaciones de lo que se entiende por autoficción y novela autobiográfica ya que construye sus narradores desde el pacto autobiográfico pero sin esconder la regla del disfraz, marca fundante de la autoficción (Prósperi 2009:160). Si en la autobiografía el pacto autobiográfico es claro (Lejuene 1975), en la autoficción el pacto es, por lo menos, ambiguo como sostiene Alberca (2007). Dicha ambigüedad está puesta en la combinación de las marcas ficcionales con las autobiográficas, recursos de los que de Villena se vale. Como dice Prósperi (2009) “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”. El límite es difuso y lleva a la pregunta por cuánto hay de ficción y cuánto de biográfico en dichas obras. En esta ambigüedad, entonces, se mueven las obras de de Villena, aunque no dejan de ser parte de las “escrituras del yo” que es lo que aquí nos interesa.

² En 2017 publicó *Dorados días de sol y noche* (1974-1996), el segundo tomo de sus memorias.

Constelación de memorias

Luis Antonio de Villena nos pide que leamos, o mejor, que lo leamos sin cuestionamientos, y el lector que, rápidamente y con buen tino, se apura a preguntar se queda con la inquietud en la punta de la lengua: ¿qué clase de libro es este? El pedido es esbozado en el prólogo a *Los días de la noche* (2005) que en palabras del autor “es un experimento, un libro de recuerdos vivos, provocados por la lectura de poemas escritos en otra época” (de Villena 2005:297) y es trasladable, por la características de los mismos, al resto de los textos en los que nos detendremos: *Patria y sexo* (2004) y *Mi colegio* (2006). A lo largo de la lectura visualizamos algunas inquietudes que de Villena desliza en estos textos: ¿necesita de recuerdos un poema?, ¿necesita de recuerdos un relato? y que podemos ampliar, quizás, a otra pregunta: ¿necesita de recuerdos la literatura? Para de Villena, arriesgamos, el recuerdo es considerado como una evocación, el resto de un pasado que no quiere ser tal y que se empeña en volver como material de escritura, buscando así un lugar en la eternidad, presentificado y reactualizado en cada ejercicio de lectura. “El poema y los alrededores del poema van juntos. Los hacemos ir juntos” (2005: 9) afirma de Villena y abre el juego delineando en esos alrededores límites difusos e incluso incalculables. No sabemos hasta dónde se extienden ni qué abarcan, pero lo que sí sabemos es que en ellos se encuentran la piezas de la autofiguración que permitirán elucubrar una imagen de autor, resultante de la combinación de esos recuerdos vivos con la cuota de ficción, “el principio de falsificación que gobierna secretamente las escrituras confesionales” (Giordano 2013:4) necesaria para construir imágenes o representaciones a la altura de las expectativas del propio de Villena y de sus lectores.

Ahora bien, si atendemos a los editores de de Villena una parte de nuestro trabajo está hecho ya que los tres títulos mencionados se catalogan como *memorias*³ dentro de la extensa lista de textos publicados por el autor⁴. Y en las memorias, una de las manifestaciones de las “escrituras del yo”, podremos observar las vinculaciones que de Villena teje entre intimidad y experiencia literaria. El objetivo de este trabajo es determinar qué autorepresentación o autorepresentaciones construye Luis Antonio de Villena en *Patria y sexo*, *Los días de la noche* y *Mi colegio* y cómo éstas vinculan y ensamblan lo público, lo privado y lo íntimo en la conformación de una imagen de escritor o de una o varias

³ El criterio editorial por el que una obra se considera como “memoria” está vinculado fuertemente a una tradición autobiográfica cuya característica más relevante es la vida contada en primera persona y en retrospectiva. Tal como afirmamos en la introducción, este criterio de autobiografía es cuestionado por de Villena cuando se mueve en el pacto ambiguo que propone la autoficción desdibujando los límites entre lo que pertenece al orden biográfico y lo que pertenece al orden de la ficción. Así entonces, como mera etiqueta editorial, el criterio por el que un libro se vende como *memoria* está más sujeto a cuestiones de promoción mercantil que a un cuestionamiento de orden teórico. El mismo de Villena en una entrevista (Bonilla 2005) se encuentra imposibilitado para definir su propio libro autobiográfico (o autoficcional, siguiendo la reflexión que estamos elucubrando) *Los días de la noche* (2005) dentro de algún género o tradición, por lo que podemos hipotetizar que la etiqueta de *memorias* está atada a una cuestión meramente mercantil.

⁴ No puede pasar desapercibida la página web personal del autor, no sólo porque allí se expone detalladamente la lista de publicaciones sino porque también nos ofrece un catálogo de imágenes que sin duda son parte de los alrededores de su obra (<http://luisantoniodevillena.es/web/>)

representaciones según qué espacios de circulación lo ameriten. La hipótesis de análisis con la que abordamos estos textos sostiene que Luis Antonio de Villena construye una constelación de memorias disgregadas que, por esta condición, trasciende los límites de un texto en particular inaugurando una compleja red de envíos intertextuales que tipifica y clasifica recuerdos entre lo público, lo privado y lo íntimo y obliga al lector a ser partícipe para reconstruir los senderos que desembocan en dos representaciones por las que desea ser reconocido: el niño frágil y diferente y el joven intelectual. Además, esta constelación niega el ejercicio del diario, toda vez que este se considere fuente indiscutible de consulta, y realza la figura del recuerdo vivo como instante, momento o historia que circula alrededor de la producción literaria o que determina el inicio de una.

De las múltiples definiciones que la palabra *memoria* arroja en el diccionario de la Real Academia Española, dos de ellas conjugan la particularidad de estar sujetas a la escritura como condición *sine qua non* de existencia y una de ellas evoca la figura del escritor que recuerda mientras escribe. Cuando el narrador que propone de Villena en sus textos menciona a los “recuerdos vivos” hace referencia a aquel instante, no siempre efímero en el que algún nombre, fecha, lugar, olor, etc. le despierta el deseo, casi irreprimible, de rememorar escenas que se convertirán luego en material de escritura y le permitirán contar su vida: “la memoria, en el recuerdo, selecciona unas cuantas imágenes, a veces pocas pero singularmente precisas, y tan nítidas como a menudo irrelevantes en apariencia” (de Villena 2004:20). Para el análisis de los textos pactamos, como dice Prósperi (2009:11), con el narrador su posición de verdad en el ejercicio de recuperación de su memoria, de manera tal que las imágenes de autorepresentación que se intentan reconstruir surgen de este pacto y del análisis del texto, de lo que se afirma como *verdadero* en el marco del cruce entre lo autobiográfico y autoficcional.

Un niño peculiar

Son varias las estrategias que podemos identificar en este acto de relatar la vida que emprende el autor en sus textos. En *Patria y sexo* (2004) de Villena divide en dos partes el relato. A la primera parte la titula “Filos del alba (memorias de un niño en el verano falangista)”. Como podemos observar, la elección del término memoria se conjugua fuertemente con la figura del niño que es a quien se le endilga la responsabilidad del recuerdo. Aquí aparece una de las primeras estrategias de autofiguración: un adulto que recuerda al niño que fue y también, a su vez, recuerda: “me voy al verano de 1961 para verme en él. Me voy al sol aquel y también a aquel frío” (2004: 12) afirma en el comienzo de aquel viaje por los terrenos del pasado. Se va el adulto para traer al niño: “el frío, ese estupendo amigo. Pero un niño mimado (que va a dejar de ser mimado, oscuro ya por otras pérdidas, y oscuro así antes del frío) no sabe amigarse” (12). En este ejercicio de rememoración que se torna doble, en este pliegue entre una instancia y la otra, separadas cronológicamente pero unidas en la acción de rememorar está una de las imágenes por la

que quiere ser reconocido primero: el niño *diferente y frágil* (“nunca he querido ir donde me han mandado. Pero ¿no suele ocurrirle eso a los chicos e incluso a la mayoría de los hombres? Obedecerás triste”) (11). Al niño se le atribuye una condición de ser que atravesará, en ese pliegue y en ese desdoblamiento que permiten las remembranzas, la totalidad de la imagen que lo representará: un niño sobreprotegido pero indefenso, sobrepasado por sus propios miedos y por el rechazo de los demás; un niño *diferente* que padece una angustia indescriptible ante la imposición de que “se haga hombre” en un ámbito que le es repulsivo y atractivo a la vez, un niño que se descubre distinto sin saber de qué ni a qué: “yo era un niño que, como sin saberlo, andaba a pata coja (...) un niño al que no le han enseñado a andar. O no le habían enseñado a valerse, a defenderse, a constituirse, lo que posiblemente sea más grave” (15).

De Villena pulirá esta imagen del niño que recuerda utilizando dos recursos. El primero de ellos tiene que ver con el estatuto mismo del recuerdo y con la negación ya mencionada a la consulta del diario que efectivamente lleva consigo: “mis amigos saben que llevo un diario desde hace muchos años pero no lo he consultado para escribir estas páginas. Hubiera hallado, probablemente, mayor exactitud, pero preferí basarme en recuerdos vivos” (2005:298). Esta negación se traduce en diversas intervenciones que suplen el lugar que un recuerdo más preciso, previamente registrado, podría ocupar en la narración. Así, entonces, aparece la suposición (“es posible que mi tía echara un par de lagrimitas disimuladas por mí” (2004:16); “supongo que yo iría callado, introvertido, notando como la nostalgia crecía dentro de mí” (ídem.:17)); la hipótesis (“creo que nadie pensó demasiado en qué me ocurrió a mí- con ocho años- cuando murió mi padre” (ídem.:18)); el recuerdo a sabiendas erróneo (“llegamos a Cercedilla. Lo recuerdo mal” (ídem.: 19)); el recuerdo exacto pero de mérito absoluto de la memoria y no del registro gráfico (“fueron veinte días que casi puedo recordar- por el miedo y la extrañeza radical- como se recuerda un día de cumpleaños” (ídem.:21)); y por último, lo contrario, la imposibilidad de recordar con precisión (“de Jaime casi no me puedo acordar” (ídem.:34)). Todas estas intervenciones supeditas pura y exclusivamente al recuerdo instantáneo que se vuelcan en los papeles del escritor van conformando la imagen del niño diferente y frágil, “un exiliado de la felicidad” (14) que desde su angustia y desde su falta observa el mundo que lo rodea, niño que aparece en la zona liminar que supone el adulto que rememora al niño de su infancia.

El segundo recurso tiene que ver con la reconstrucción de una estructura familiar enclenque que se sostiene a partir de los recuerdos inaugurados con la pérdida del padre. La muerte del patriarca familiar, en la que no se ahonda demasiado, sólo aparece mencionada como el punto de quiebre, la incisión que lo convierte en “un niño distinto” (18) y desata una serie de consecuencias que acentúan aún más la figura del niño diferente y frágil: “de entrada, a mi me había ocurrido algo que no les había ocurrido a los demás y me señalaban. *Ese niño no tiene padre. Ha muerto.* Y yo me sentía raro, extraño, incluso vagamente humillado” (ídem ant.) A partir de este punto de inflexión de Villena construye un mapa familiar que gira en torno a la pérdida y a su desprotección: “a mis dos primos

les dijeron que cuidaran de mí. Que debían cuidarme” (16). Sin embargo, lejos de recordarlos y relatarlos como protectores, De Villena se excusa en estos recuerdos y utiliza el espacio de escritura para sanar viejas heridas o bien para abrir algunas nuevas dentro del tejido familiar:

Mis dos primos tenían, ambos, quince años hacia dieciséis. Así es que deberé volver a recordar a mis primos, tan lejos. Hace mucho que no sé nada de ellos y apenas los traté nunca más allá de la superficie. Deseo que sean felices, claro. Pero tendré que recordarlos entonces (2004:17)

El deseo de buenaventura para los primos es un matizador ante el inminente recuerdo acerca de ellos que expondrá en su relato. El campamento que comparten (“mis recuerdos de ambos se inauguran allí” (25)) origina una nueva forma de observar que se traduce en otra forma de recordar (“como si nunca antes les hubiese visto o nunca antes me hubiera fijado en ellos. Los vi allí como por vez primera” (ídem.)) y despierta recuerdos que se vuelcan caudalosamente en la escritura y que sin ningún tipo de pudor saldrán a la luz. De Villena revisita el pasado para recrear una estructura familiar atravesada por las tensiones sexuales que descubre tempranamente:

Dije que tendría que recordar a mis primos. Tan lejanos. Se casaron mucho después, ambos, y tuvieron hijos. Hoy están muy lejos. Hace años que no los veo y – pasada la adolescencia– apenas tuve relación con ninguno, fuera de muy ocasional saludo familiar. Y todos sabemos que eso no es nada. Les deseo lo mejor, también lo dije. Hablo de unos lejanos muchachos, más lejanos que nuestra propia lejanía actual. (...) Adolescentes bajo el sol del verano, durmiendo en la misma tienda. En una obligada, imprescindible intimidad. Tan cercana y con tanta distancia. Dudé en buscar una foto, pero la he buscado. (...) Mario tiene una mirada melancólica, sólo la de Tito es- en lo serio- vivaracha. No recordaba tan atractivo a Mario. (2004: 25)

Aquel niño frágil, extraño y diferente descubre el sexo en el seno familiar, en aquella obligada intimidad a la que es expuesto: “el sexo empezó para mí, realmente, cuando lo vi reinar, aquel verano, bajo la lona tosca de la tienda. Un sexo espontáneo, bruto, brillante y naturalmente inclemente como un árbol en los bosques de lluvia” (36). El niño es un observador, aprende y descubre en el acto de observar que es lo único que su fragilidad y su diferencia le permiten: “yo aprendí mal el sexo adolescente. Porque la de mirón (y no tuve otra) no es la posición más idónea para ese aprendizaje” (72). En el aprendizaje de “mirón” están incluidos sus primos, supuestos protectores viriles de su fragilidad, que terminan de afirmarlo en una posición de fragilidad y de mero observador: “pero acaso el acto más decisivo para mi (tan inocuo en apariencia, y tan nítido) ocurrió otra tarde en que, no recuerdo por qué, Mario y yo nos habíamos quedado en la tienda

momentáneamente solos” (96). La escena transcurre en la carpa del campamento en la que el niño observa con fijeza “las pelotas y la polla firme que no estaba achicada del todo” (97) de su primo Mario que se percata de la situación: “¿qué, primo? ¿Te gusta, no?”.

Entonces, sin añadir palabra (y sin que yo me resistiese, pues no había nada agresivo) me atrajo hacia sí, me tumbó boca abajo sobre sus rodillas, me bajó los pantalones y los calzoncillos y así, con el culo en el aire, casi en silencio, me acarició como si me pegase. Susurraba cosas –bajito- *te voy a dar como te gusta* y yo sentía como levantaba el brazo para 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” (2004: 97).

La escena viene a culminar con esta declaración de niño diferente, tópico en el que caben muchas definiciones: “naciente femineidad, mariquitismo, homosexualidad, nena, nenita, chiquito débil, flor de té, mariposón, *mi dulce geisha*” (99). Es en este plisado, casi transparente y débil, en el que aparece lo íntimo de Luis Antonio de Villena narrador y discursivo. Si el recuerdo del niño que recuerda intenta crear una autorepresentación en privado por la que desea ser reconocido en público, en estas escenas que conjugan el recuerdo del pasado con la reflexión del presente, aparece lo íntimo como aquello íntimamente desconocido que el propio de Villena descubre mientras escribe:

No existió ese alguien. No hubo padre, ni hermano, ni amigo. Acaso tampoco ahora existan. Podría llorar como entonces (a veces he querido abandonarme a esa desesperanza, a la frecuente soledad de mi vida, tan castigada ahí) y no lo haré, porque la autocompasión- por veraz que sea- suele resultar ridícula. Fue horrible y sobreviví. Ahora suelo pensar que no sé cómo. El amigo, el amante, el padre nunca han existido. El que yo debía esperar y quizá no esperase. El cómplice. El compañero tierno y duro que hubiese protegido a *aquel niño*. *A este oculto niño*⁵. A lo peor ni siquiera supe que debía esperarlo (2004: 49)

El niño que fue y el niño que aún es aunados en esta representación. Son estos dos recursos, la negación del diario como fuente y la reconstrucción familiar, las que afianzan la figura del niño *diferente* como una de las autorepresentaciones que de Villena construye en el plano sentimental:

Quedan dos o tres fotos, bicolores, de aquel campamento. O quedaban. Porque hace un momento acabo de romperlas. Los muslos y el bozo oscuro de Mario. La risa explosiva de La jefa. La tristeza del gordito Garrido. La maleva expresión longuilínea de Jerónimo. Mis ojos de despiste. (...) Lo he roto todo-y lo he tirado-

⁵ Las cursivas me pertenecen.

para renacer más limpio. Para abominarlo. Para matarlo en mí, imposiblemente. Madrid, dorado y caliginoso, reluce a lo lejos. (2004: 110)

De Villena ensaya en este gesto de destrucción un acto de perpetuidad. Aquellas fotografías que conjugó con recuerdos vivos son destruidas con el anhelo de matar eso que despertó en él, lo más íntimo que reconoce en la escritura: su soledad y su fragilidad. El gesto es paradójico porque en el afán de narrar la destrucción de imágenes y los recuerdos que con ellas vinieron, en realidad está dando vida, otorgándole a su familia, a su niñez y a su condición eternidad través de la escritura. “Fue horrible y sobreviví” (49) afirma y en este sentido vincula y envía a otros recuerdos, a otras memorias y por ende, a otros textos que amplían, profundizan y desarrollan lo que expone en este relato. La constelación de memorias disgregadas no se limita sólo a este texto y de Villena envía a otros recuerdos que conformarán otro texto, *Mi colegio*:

Lo peor no había empezado todavía. El miedo-que allí era sólo un rizo- en el brutal colegio de los curas se volvería una terrible pelambrea de cuervo. ¡Dios- su Dios- los reduzca para siempre a ceniza! No sé cómo resistí. No sé cómo he venido...

Instrucciones para una intelectualidad

La segunda parte de *Patria y sexo* se titula “Ternuras y sables (Recuerdos íntimos del servicio militar)” y notamos que de Villena ya no elige la palabra memoria sino que directamente refiere a recuerdos pero, tal como afirmamos en la hipótesis, lo tipifica otorgándole la categoría de *íntimos* lo que condiciona, a lo menos, el ojo lector. Este tipo de recuerdo configura una nueva autorepresentación que si bien abandona al niño (pasa de los 11 a los 19 años en el salto temporal) no deja de ser peculiar la figura del adolescente que construye con los restos de aquel niño y con los descubrimientos de este joven estudiante de Filosofía y Letras con nociones más claras en torno a su sexualidad. Como decíamos al comienzo, la presencia del homoerostimo y de la sexualidad es uno de los temas recurrentes en la obra del poeta madrileño. La presencia del despertar sexual, a su vez, está cruzada en la primera parte con la niñez, el campamento, la religión y el franquismo. En esta segunda parte, el joven adolescente que se construye como imagen ya goza de pleno conocimiento sobre sus inclinaciones sexuales y reconoce espacios de tensión homoerótica en los espacios que habita. Esta nueva autorepresentación se inscribe en el plano intelectual y la figura por la que espera ser reconocido es, justamente, la del joven intelectual. Los recursos que utilizará de Villena para apuntalar esta nueva figura son dos: la construcción de una pose de características teatrales en la que busca reconocimiento y el envío a su propia obra y a la caracterización de los pasos primigenios en su producción intelectual.

En cuanto al primero de los recursos, la pose no sólo busca surtir efecto entre quienes lo acompañan en el servicio militar sino también entre los lectores, a quienes se les ofrece una serie de características fácilmente identificables con una imagen estereotipada de intelectual:

Hacia muy poco tiempo que llevaba gafas-en realidad apenas las necesitaba- pero me pertreché de las más viejas que tenía (las que había usado sólo para leer e ir al cine) y procuré, algo caídas, dar con ellas un aire de sabiondo y despistadillo. Por fortuna el uniforme me quedaba holgado (...) me preparé un conjunto con aire de ratón de biblioteca, levemente pirado. Exactamente lo que quería. Para dar más verismo a la figura, debía cuantas veces pudiera-pensé- llevar un libro en las manos. Nada demasiado difícil, porque tenía libros y porque me gustaban. (2004: 171)

Como dijimos anteriormente de Villena utiliza los restos de aquel niño de la primera parte y desde su fragilidad y diferencia consume esta pose que intenta evitar los flagelos sufridos anteriormente. Construida la pose, a resguardo de cualquier tipo de ataque, las interacciones con los muchachos que le resultan atractivos se vuelven más seguras e incluso más cotidianas. Así, se repiten las escenas en donde como mero observador describe las bondades de los cuerpos jóvenes y vigorosos que lo rodean e imagina a partir de ellos relatos venideros que luego, junto a otros, se volcarán en *Los días de la noche*. Escenas que remiten a los gimnasios romanos, encuentros sexuales en la clandestinidad, juegos con elevadas cargas eróticas, rudeza y sexualidad que emanaban de aquellas habitaciones compartidas del ejército:

Después de aquel griterío plural, vario y sólo algo acolchado por la casi oscuridad, empezaba el triquitraque y exasperado batir metálico de las literas, en supuestas carrerillas sexuales hacia el orgasmo o los orgasmos... Todo era sexo (2004: 149)

El punto máximo de la pose se produce cuando esta se conjuga con un montaje teatral en el que de Villena prueba sus dotes artísticos. Víctima de una broma común dentro de las literas, lleva su performance al máximo:

Me vi, en efecto, en el suelo, dolorido, entre sábanas desparramadas y un colchón cabizbajo. Pero como estaba semiadormilado, pese al golpe la conciencia muy activa, me quedé tal y como había caído, sin moverme (...) las peleas no eran mi mundo, la quietud sí. Acaso el leve adormilamiento me ayudara a mantener el tipo. Como pasaba el tiempo y no me movía los jóvenes bromistas se empezaron a asustar y se aproximaron (...) pero yo seguía inmóvil, intuyendo cuál iba a ser mi teatral (de nuevo teatral) respuesta a su broma. Otra broma, si se me permite decirlo, más *filosófica*. (2004: 217)

Pasado un tiempo en el que la preocupación crecía y era inminente el llamado a las autoridades, de Villena culmina con su performance simulando despiste y pérdida de conciencia y obtiene como beneficio la extrema preocupación de sus compañeros, sobre todo de aquellos a quienes observaba diariamente con mayor fijeza. La autocelebración no se escapa en este episodio: “no era mal golpe que te tiraran de la cama sin esperártelo, pero mi broma fue más acabada que la suya. Y desde luego (me elogiaré brevemente) bastante más difícil de realizar” (220).

El envío a la propia obra es otro de los recursos que aparecen vinculados a la autofiguración de joven intelectual en este plano. A lo largo de este texto, y en ambas partes, de Villena reflexiona sobre aquellos momentos, instantes en que llega a él un nuevo relato o poema:

Miré mejor el paisaje y vi cómo el amanecer, antes que claro o luminoso, comienza siendo azul añil... y para distraerme- o porque era mi sendero propio- pensaba en la poesía japonesa, tan amante de esas sutilidades. *Las carreteras desenvuelven/ las alfombras azules de la madrugada*. Este final (verso y medio) se me ocurrió entonces, mientras iba hacia Valladolid en automóvil para la revisión médica militar. (Está en mi poema *Raso en la autopista*) (2004: 130).

Esta referencia directa se convierte en un envío a su propia producción que se disgrega en otros textos a los que podemos trasladar estos “alrededores” que dan surgimiento a los poemas o relatos. Las irrefrenables ansias por escribir y la constante producción escrita también derivan en los lineamientos de un texto por venir, que sólo aguarda su desarrollo:

(...) después-años después- ocurrieron muchas cosas complicadas y José Antonio murió. Quizás esta historia merezca algún día ser contada. No ahora, por cierto. Veo sólo, en este momento, aquel hermoso muchacho de mi edad- al que tanto me habría gustado querer- marchándose hacia la ducha y el cuartel, triste y nocturno. (2004: 131)

Por otro lado, la visión de un compañero de cuarto que lo obnubila con su belleza y al que bautiza como “teniente de navío” es enlazada con la de un cuadro, “una escena wagneriana, con un guerrero rubio, de espléndida y adolescente belleza” (208) y de ellas resulta otro poema: “el poema se titula *Sigfrid muere* y está en mi libro *El viaje a Bizancio* que en aquellos meses comencé a escribir. Es (y no dejo de sentirlo) mi recuerdo fundamental y el último regalo que me dejó aquel chico” (209). Esta segunda parte de *Patria y sexo* transcurre entre las escenas que se desprenden de la pose del joven intelectual, los envíos a la propia obra acompañados de las características en las cuáles surgieron y las tensiones entre la soledad y la fragilidad que aún acompaña a de Villena y el creciente deseo sexual hacia los hombres que lo rodean.

Hacia el final, el relato delinea dos opciones para concluir. El primero supeditado al sueño: “en mi sueño- siempre otra cosa, otro tiempo- mis recuerdos militares acaban aquí. O aquí debieron acabar” (234) y el segundo que combina con el agradecimiento a un joven: “gracias. Te lo estoy diciendo ahora, estés donde estés, amigo. Gracias por aquellos muslos. Por lo que pudiéramos haber hecho y no hicimos aquella noche de un agosto remoto. Santi no era espectacular. Mejor: estaba bueno y era hermoso.” (245) con una reflexión final desde el presente: “He unido dos recuerdos (tan distintos en otras cosas) porque son ambos recuerdos marciales- o eso se pretendía- recuerdos de formación del espíritu nacional- o eso se pretendió, asimismo- en los que, sin embargo, pese a la ajenidad, brota soturno y escandaloso el sexo” (249)

Falsas promesas

Mi colegio (2006) aparece como un eslabón entre la acción de la primera y la segunda parte de *Patria y sexo*. Esto no sólo es visible por el recorrido temporal que de Villena hace entre el final del campamento y el comienzo de la *mili* sino también por las múltiples referencias que enviaban a él a lo largo de la lectura de éste último. Anunciado como el momento más tormentoso en la vida de Villena, el texto parte de una contradicción por lo menos llamativa. El uso del posesivo en el título, en una rápida lectura, puede llevarnos a una interpretación errónea del grado de posesión (quizás confundida con sentido de pertenencia) que el narrador plantea frente al colegio. Además, el subtítulo “esplendor y tormento de un escolar adolescente” es un binomio que delinea finamente una síntesis de lo que mencionábamos anteriormente: el niño atormentado por su soledad, fragilidad y diferencia se verá contrastado con el esplendoroso camino de la escritura y la sabiduría que empieza a transitar y por la que es reconocido como promesa de joven intelectual. Por otro lado, el epígrafe con el que decide iniciar su texto es, por lo menos, sugestivo. Cita a Simone de Beauvoir: “todo escritor que se cuenta aspira a la sinceridad: cada cual a la suya que no se parece a ninguna otra” y juega con este principio de falsificación en donde quién se confiesa pule las imágenes por las que quiere ser representado dejando a la supuesta sinceridad en un plano menor. Si hay sinceridad en el relato esta se verá maquillada y moldeada según la autorepresentación a la que se aspire. Los grados del yo (Valery 1956:91 en Giordano 2013) en este punto apuntarán hacia una sinceridad con altos grados de ficcionalización. O, como mencionábamos al comienzo, difuminando los límites entre el pacto autobiográfico y el pacto autoficcional.

De Villena atribuye a una promesa incumplida (“me prometí a mi mismo (...) que nunca más, nunca, querría saber nada de ese colegio” (9)) y a una escena fortuita el origen de estas confesiones. La llamada de Carlos, un antiguo compañero de clases, anunciándole el festejo por las bodas de plata del egreso del colegio despierta las reflexiones:

Me había dado cuenta- con una profundidad que en su momento no supe- de lo infeliz que yo había sido en él, y cuántas cosas habían comenzado a quedar rotas en mí durante ese tiempo. Cuánto daño, íntimamente, me había venido de sus días, y qué mala fue su sociedad y su época. Qué rara ave fui yo, en él, sobre todo al principio (2006: 9)

Una vez más el tiempo y el espacio en el que desarrolla la escritura invoca lo más íntimo de de Villena que extrae desde aquel pasado conclusiones e incluso explicaciones que aparentemente le son útiles en el presente. Las autorrepresentaciones de niño frágil o desprotegido y diferente junto a la de joven intelectual seguirán constituyéndose en este relato como aquellas imágenes del ámbito privado que se habilitarán para circular en el espacio público. Junto con este gesto volverá a aparecer lo íntimo, expuesto en cada experiencia narrada. La negación de de Villena es determinante y a pesar de las insistencias de Carlos, este se mantiene firme en su postura: “¡Y una mierda! ¿Criaturitas inocentes? ¿Tiempo bendito y dulce? Paparruchas (...) los exabruptos son, deben ser, inevitables” (10). Rota la promesa, en las confesiones de Villena busca venganza: “que sientan las balas y las piedras. El horrendo sonido de sus voces jóvenes” (11) y anuncia que será implacable en la reconstrucción de aquel tiempo al que sobrevivió entre la fragilidad y el reconocimiento, entre la diferencia y los aplausos, entre el esplendor y el tormento: “una visión excepcionalmente doble: sabía lo que era pertenecer a los mejores- con comillas, sin duda- y también a los peores, con otras comillas necesariamente distintas. Príncipe y mendigo” (17). Lo que relata de Villena transcurre entre los once y diecisiete años y se centra exclusivamente “en los años citados” y en un “singular punto de vista” (12) y hará confluír las dos autofiguraciones que elucubró en *Patria y sexo* a través de diversos binomios como adelanta el subtítulo.

El ejercicio de disgregación de la memoria que propone el autor nos obligará a ir llenando los vacíos mediante diversos textos que completan esta vida que se cuenta. En cada uno de ellos, como es el caso de los tres que aquí nos ocupan, se descubre lo íntimo, lo desconocido incluso para el mismo narrador que se pregunta mientras narra:

¿Qué quiero o pretendo contar realmente hablando algo- sin exhaustividad- de aquellos años? ¿Una íntima tragedia? ¿El brillo, pese a todo? ¿El tenaz mimo familiar unido al más brutal desamparo frente al mundo exterior? ¿La férula horrible y roma de la educación nacionalcatólica- sea maldita- que tanto sufrimos, con mejores o peores maneras? ¿O pretendo narrar el punto de mira que aquella educación depositó o abrió en mi, haciendo despertar la vista y ensanchar los ojos, con una lucidez dolorosa? (2006: 16)

En aquella “lucidez dolorosa” encontramos lo íntimo de Luis Antonio de Villena que aparece, se escapa de la cisura entre lo público y lo privado y se vuelca en las páginas caudalosamente. Las respuestas a estas preguntas que se elaboran aquí se ensayan de

diversas formas. Una de ellas es la venganza. El deseo profundo de justicia con sabor a venganza. Páginas dedicadas a la escritura desenfrenada que se abocan a estos irreprimibles deseos que trascienden no sólo de lo privado a lo público sino también desde lo más íntimo: “guardo en mi memoria (...) el nombre y los apellidos de todos aquellos agresores hijos de puta, cuya violencia cainita y energuménica no sé olvidar” (51). Este deseo se conjuga con la imposibilidad del olvido. Hay un ejercicio de olvido que no cumple con su objetivo y en esa imposibilidad aparece el deseo de venganza:

Ninguno de ellos se ha vuelto célebre o notorio con los años (...) deseo que más de un mal les haya salpicado en la vida, y que alguna vez, desesperados, hayan pensado o considerado que ese mal no definitivo, por supuesto, era mi venganza y procedía de mí (...) es muy posible que ya a mis doce o trece años haya deseado y rogado que la espantosa justicia de algún dios cruel- como el de la Biblia- cayera sobre aquellos agresores, como he vuelto a hacer hace un instante y otras tantas veces, porque me sé aún sus nombres y apellidos, y hasta en otras ocasiones es tan hondo mi dolor que piensa no sólo contentarse con su daño sólo, y pide que les alcance también a sus hijos-pues los habrán tenido- hasta que le sangren las yemas de los dedos (2006: 51)

Otra respuesta que ensaya este texto es la victimización. Si bien en *Patria y sexo* de Villena se describe como ajeno a ocupar el espacio de víctima, aquí dedica un capítulo (“aparece una víctima: yo” (45)) a posicionarse en ese lugar. El mismo se abre con el estremecimiento que le provoca ver en la televisión que un adolescente, atormentado por sus compañeros del colegio, se quita la vida. Conmoverido por este episodio delinea otro envío a un texto quizás por venir (“cierto que no llegué a pensar en el suicidio- eso llegaría después- pero cierto que amanecía con ganas de huir” (45)) y habilita los recuerdos en torno a su posicionamiento como víctima de aquellos compañeros cuyos nombres lleva grabados a fuego en la memoria. El relato transcurre entre hipotéticas preguntas acerca de cuál hubiera sido la reacción de su madre al enterarse de sus maltratos hasta la descripción de las bromas y burlas de las que era objeto por su condición diferente (“tímido, débil, apocado, enmadrado” (45)). De Villena retoma la autofiguración de niño frágil y diferente y vuelve a ponerse en el lugar de desvalido que carece de toda defensa: “yo era un absoluto inepto-acaso por mimos familiares- en mi propia defensa que, teóricamente, siempre dependió de otros” (47). Resume “en unas pocas escenas de aquella vida fea de bachiller pilarista” (52) la serie de bromas e insultos a la que es sometido. Atribuye como iniciático de su camino de tortura “a uno de los más clásicos temas del machismo hispánico: el piropo-insulto” (53) que se detiene puntualmente en sus piernas bien torneadas. Aparece aquí, además, una escena de escritura grupal de la que el joven de Villena se vuelve objeto: “el protagonista-según se mire- son mis compañeros formando unidad, o soy yo solo, como casi divo exclusivo y célebre” (54). El ejercicio, que pide la descripción de algún compañero, lo toma como objeto dando por resultado dos miradas bien marcadas

sobre él. Una que lo coloca en el lugar de “piripi, presumido y creído” y otro en el lugar de “tímido, reflexivo y agradable”. Sin importar este resultado, el calvario continúa.

Una tercera respuesta ante el porqué escribir este texto parece perfilarse hacia una suerte de búsqueda del perdón que no consigue. De Villena insiste en la utilización del espacio de escritura como lugar de sanación o apertura de heridas. Prometió exposición de quienes lo atacaron durante años y sube la apuesta alejándose completamente de la intención de perdonar:

No quiero ni debo dejar la menor fisura: aquellos camaradas míos fueron tan zafios y toscos, tan horrendamente bestias, en una palabra, que no sólo hirieron mi alma-porque la dejaron herida para siempre- sino que bien pudieron haberlo matado (sin duda no faltan los casos) si un azar y la tenacidad de su vocación no me hubieran llevado, sin proponérmelo, a resistir. Para perdonarlos necesitaría otra vida (...) por eso deseo la ruina de su mundo vil. Porque mancha, y la bestialidad es pringosa y sórdida (...) ¡Malditos sean! De verdad, malditos. Y ojalá sus propios hijos, llorando, se los echen en cara. (2006: 59)

Así como ensayó en la destrucción de las fotografías un acto de perpetuidad, aquí en la negación del perdón también realiza un movimiento similar. La exposición a la que somete a sus ex compañeros y al colegio gozará de eternidad en estas páginas, incluso cuando se trata de uno de los colegios más reconocidos de Madrid a donde han asistido personalidades varias (desarrolla esta cuestión en dos capítulos: “Aznar y el colegio” (61) y “Savater, alumno mito” (69)).

En “Las galas del esteta” (101) de Villena retoma el otro extremo del binomio con el que convive el niño desprotegido y diferente: el joven intelectual. La pose que afianza en la segunda parte de Patria y sexo bosqueja aquí sus primeros trazos: “yo ya escribía -crítica de libros- en la afamada revista del colegio, y en las clases más apropiadas (latín, griego, literatura) hacía alarde de mis conocimientos” (101). Víctima y esteta en uno, “el esteta salvó a la víctima”. La pose aparece para aligerar el señalamiento de “rarezas” que hacen sus compañeros y se nutre de vestimentas extravagantes y salidas recurrentes en medio de las clases que dejan perplejo a más de un profesor y lo colocan en un estatus moral y prestigio social desde el que, afirma, era difícil de criticar. “Me ponía las corbatas más anchas y vistosas que encontraba, llevaba dos anillos, me dejaba caer el flequillo con más curva e indolencia a un lado (...) me colocaba un pañuelo en el ojal” (103). Escondido detrás de esta pose, el tormento padecido comienza a combinarse con el esplendor del esteta, “aquella amanerada y efectista enfermedad tenía un ilustre nombre: Literatura” (103). Por supuesto, esta pose es acompañada de una performance que en ocasión de la entrega de un premio a unos de sus poemas lleva al máximo:

Lo leí, procurando apostura, en el proscenio del salón de actos, con mi flequillo más caído que nunca, mis sortijas más deslumbrantes y mi pañuelo-flor más

lánguido y orquídea... (¿O me atreví esa tarde, dado el brillo, a ponerme de veras una clavellina en el ojal? No me acuerdo, sinceramente, pero el pañuelo desmayado y malva valía la flor.) (2006: 108)

La pose de joven intelectual, esta autofiguración por la que de Villena desea ser reconocido es la que logra alejarlo, brevemente, de los maltratos sufridos en los primeros años de bachillerato. Afirma que quien deja el colegio “es un príncipe” y lo hace por “la pequeña puerta grande de la literatura” (109).

Mi colegio, por supuesto, no es ajeno al ejercicio que de Villena obliga a hacer a sus lectores en constantes envíos a otros textos en el afán de reponer aquellos fragmentos de memorias que reconstruyen una vida. Aunque, sí es el texto que se encarga de mencionar su propia obra perdida e irrecuperable. Motivado por los recuerdos de dos lectores adolescentes: Tomás Andrés y Luis Alberto de Cuenca⁶, de Villena menciona un “librito rimado con el valleinclanescos título de *Aromas de ensueño*” (127) que sufre el destino de la destrucción y desaparición por considerarlo parte de una obra “protoadolescente”. En este sentido y desde su eternizado lugar de mirón recuerda y menciona al joven que consideró el único amor del Bachillerato, Fernando, nombre ficticio que le atribuye ante la falta de memoria. El recuerdo de Fernando también acarrea consigo la mención a la obra no conocida del autor que aguarda ser descubierta:

Escribí un poema para él aquella noche. Un poema que no he publicado nunca: *Es el dios que retorna*. Empieza así: *Palabras he escrito muchas veces de amor, de las ramas del amor, cables de luz en un día de tormenta, altares o flores que se secan en pebeteros de oro...* El final (en medio de la dulce retórica novísima, invierno 1971) acaso era más evidente: *Te amo. Como sirenas, como cirios que relucen por la noche, como astros te amo. Y retorna el dios bajo el otoño.* (2006: 138)

Hacia el final, de Villena retoma las autofiguraciones que construyó: el niño frágil, desprotegido y diferente (“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” (155)) y el joven intelectual (“llega de nuevo mi yo más adulto y social- el que cobija, en cuanto le es posible, al pequeño dolorido que salió de la sombra, ya parte suya (...) (156)) y los conjuga entre el odio y un esbozo de perdón (“odio a quienes me acosaron. Sin piedad los odio y no puedo desearles bien alguno, aunque sé que todo pasó (...) mi zona más reflexiva del yo, más serena, perdona aquellos salvajes (...) con equilibrio” (156)). Y una vez más aparece lo íntimo:

⁶ Luis Alberto de Cuenca Prado (Madrid, 29 de diciembre de 1950) fue compañero de colegio de Luis Antonio de Villena. Actualmente es un reconocido filólogo, poeta, traductor, ensayista, columnista, crítico, editor literario e investigador español. Según el mismo de Villena cuenta, se conocen desde los 14 y 15 años respectivamente y, desde entonces, han mantenido una amistad. Tomás Andrés, en tanto, aparece como un amigo en común dentro del colegio que los conecta por fuera de él, aunque de Villena sostiene que la unión se da por los poemas, los libros y la literatura.

Sí, olvidé mucho tiempo El Pilar. No podía ser feliz recordándolo, pero tampoco quería saber cuán desdichado había sido entre sus *acarameladas vidrieras*. Lo dejé de lado para no tener problemas (...) ¿Me reconcilio con el colegio aquel, ahora mismo, concluyendo estas páginas, en un casi perfecto *happyend*? Tampoco. Si cancelo el odio, no puedo alegrarme de aquel mundo, que en tantos flancos pervive. Uno cambia y madura-consecuentemente- para algo. (2006: 157)

Recuerdos que despiertan reflexiones de las que de Villena huía y que finalmente terminan apareciendo y echando luz sobre aquello en lo que no quería detenerse a pensar o recordar. La construcción y exposición de autofiguras terminan despertando lo íntimo y desconocido y que en este caso, en este texto, concluye con un largo adiós que lejos de ser una despedida es una bienvenida a un nuevo aspecto no transitado por el propio de Villena (“Adiós, colegio en el que debí tener amigos, y casi nunca los tuve. Adiós, colegio en que debí ser feliz y casi nunca lo fui. Adiós, colegio en el que debí amar, pero nadie me dejó ni enseñó (...) Adiós, repito” (158)). En la última página, en una nota, de Villena reafirma el ejercicio de memoria sujeto a recuerdos vivos: “escribí este libro de impresiones recordadas, entre diciembre de 2004 y el 1 de julio de 2005” (159) y esboza otra pregunta sin respuesta: “¿Por qué soy el que soy?” abriéndole la puerta, quizás, a nuevas autorepresentaciones. La nota vuelve sobre los límites difusos entre la autobiografía y la autoficción. ¿Cuánto de biográfico y cuánto de ficción tienen estas autorrepresentaciones? No podemos, justamente, responder *a priori* esta pregunta, pero sí podemos.

Conclusiones

Los recuerdos vivos que impregnan *Los días de la noche* surgen de un ejercicio que tiene dos aristas. Una, los poemas que de Villena escribió en *Hymnica* “entre el verano de 1974 y la primavera de 1978” (2005:299). Otra, los alrededores del poema, “textos en prosa que ahora los acompañan” y que se escribieron “entre la primavera y el otoño final de 2004” (idem.). El ejercicio consiste en reconstruir el momento poemático, en visitar los alrededores de los poemas que quedaron guardados en la memoria y, una vez más, en este gesto se cuenta una vida. Seguimos esa vida desde los once años, desde aquel campamento militar de la OJE, desde las penurias en el colegio El Pilar junto a sus primeros reconocimientos como intelectual, como escritor, hasta su paso por la *Mili* en una pose constante en la que se dirimían la fragilidad y la desprotección, el lugar de mirón y las tensiones sexuales de la que empieza a ser sujeto y objeto. En este caso de Villena se presenta como otro, habla de sí mismo en tercera persona bajo el mote de “el protagonista”:

El protagonista- por raro que pueda parecer, y aseguro que ahora se le parece a él mismo- anda entre los 24 y 25 años. No tiene demasiado que hacer, porque vive bien atendido y pagado en su casa, y sólo se ayuda (a fuer de vocación y de cumplir

el expediente) con alguna muy ocasional clase particular de latín, artículos de crítica literaria y libros que va elaborando sin prisa- y muy gratamente- sobre todo por la tarde, pues trasnocha y casi siempre se levanta pasado el mediodía. (2005: 11)

Resulta interesante, en este punto, señalar este recurso de enunciación que el autor de Villena utilizará para la narración. En sus textos *Patria y sexo* y *Mi colegio* el narrador es protagonista, primera persona y lleva por nombre Luis Antonio de Villena. Un recurso claro y conciso, característico de los textos que se pretende como “memorias” y suponen una rápida identificación entre el autor (el sujeto vivo que escribe) y el narrador (sujeto textual). Por supuesto, la autobiografía y la autoficción buscan como efecto de sentido este reconocimiento, aunque sea un recurso de la ficción y, a sabiendas de que la identificación directa no siempre es posible. Le queda al lector, como decíamos al comienzo, la posibilidad del pacto verdadero con el narrador. En *Los días de la noche* el autor Luis Antonio de Villena construye un narrador omnisciente que narra las vicisitudes que atraviesa el personaje protagonista que tiene por nombre Luis Antonio de Villena. Un recurso de enunciación que lleva a este texto a diferenciarse de los otros dos, aunque los tres utilicen el recuerdo vivo y la memoria como material de escritura. De Villena autor ensaya aquí una nueva autofiguración o autorrepresentación que le permite, si se quiere, una mirada *objetiva* sobre ese joven poeta del que trata el texto. Como lectores que ya conocemos su condición de sobreprotegido familiar y de buena posición económica nos es fácil identificar las continuidades de aquellas autofiguraciones que observamos en los otros textos como así también lo íntimo que de Villena descubre mientras narra, cuando se dispone a contar su vida: “el protagonista ignora aún (aunque la experimenta asiduamente) los hondos que son en él las raíces melancólicas. ¡Qué melancólico es, qué terrible melancólico!” (11). A lo largo del texto mantendrá un ida y vuelta entre capítulos en donde habrá una fuerte presencia de despersonalización (“la vida escandalosa de Luis Antonio de Villena” (26)) y entre los que vuelven a la descarnada primera persona. Cuando se nombra como “el protagonista” aparecerá allí, en ese relato de las condiciones de producción del poema, lo que aparentemente ignoraba en ese momento. De Villena juega fuertemente con una carga de inocencia e ignorancia que le otorga a su imagen del pasado. El joven poeta, que vive acomodadamente y trasnocha en bares gay y tertulias literarias, es un inocente nato que se descubre en la literatura pero que se esconde en la vida real: “prestaba mi total atención a todos los guapos que se me cruzaran (...) soñaba una historia común (...) pero no eran más que deseos y sueños, pues la timidez me prohibía el intento” (60). Así, entre los poemas de su viejo poemario y los alrededores en los que surgieron, de Villena delinea algunas pautas para leer su obra, reflexiones en torno a su figura como crítico, reconocimiento de deudas literarias y de pasiones teóricas conjugadas con el intimismo más puro que lo lleva a catalogarse como un melancólico que se debate entre dos tipos de melancolía. “La más natural- y la más salvaje cuando enseña las uñas- es la que procede de nuestra propia vida” y “la que procede de la frustración y el esplendor de la belleza. En realidad, melancolías como dos ríos contiguos” (274).

Hacia el comienzo ensayábamos una concepción del recuerdo que en de Villena atendía a la perpetuidad que puede otorgarle la literatura al momento preciso que despierta un poema. En el final de este texto se retoma esta cuestión pensando en el tiempo como bien perdido:

Importa sólo- y que raro es decirlo- el tiempo que huye o que huyó, y que sin embargo sigue viviendo en mí, dentro de mí, como ese tiempo de iniciación, esas noches, esos cuerpos, fueran lo único real, lo único verdadero de mi vida. Ese tiempo que ya no existe. (2005: 299)

Aquel tiempo que ya no existe pero que vuelve en forma de recuerdos desde el pasado queda anclado en las autofiguraciones que de Villena construye para ser reconocido en el ámbito sentimental e intelectual, intensamente imbricados, y que le permiten además, casi sin proponérselo, contar, narrar y exponer lo más íntimo de su vida, lo desconocido de su propia subjetividad. Lo que obtenemos son autofiguraciones que cruzan lo público, lo privado y lo íntimo y que cuestionan los límites entre la vida y la ficción. El uso de la memoria y de los recuerdos como materia prima para la escritura aparece como un recurso de construcción discursiva en el que el yo (Luis Antonio de Villena) ocupa diversos espacios (el campamento, *la mili*, el colegio, las tertulias literarias), tiempos (la niñez, la adolescencia, la adultez) y figuras (el desprotegido, el intelectual, el homosexual, el poeta) para afianzar las formas de la autorrepresentación.

Bibliografía

- Agamben, G. (2005). “El autor como gesto”, en *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Blanchot, M. (1977). “El arte de novelar en Balzac” y “La experiencia de Proust”, en *Falsos pasos*, Valencia, Pre-Textos.
- _____. (1992). *El espacio literario* (Capítulos I y II), Barcelona, Paidós.
- Bonilla, J. (2005). “Encuentro con Luis Antonio de Villena (*Sobre Los días de la noche*)”. *El mundo* (Madrid, 21 de Noviembre).
- De Villena, L. A. (2004). *Patria y sexo*. Barcelona: Seix Barral.
- De Villena, L. A. (2006). *Mi colegio*. Barcelona: Ediciones Península.
- De Villena, L.A. (2005). *Los días de la noche*. Barcelona: Seix Barral.
- Deleuze, G. (1996). “Literatura y vida”, en *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama.
- Didier, B. (1998). “Les écritures du moi” in *Précis de littérature européenne* (sous la direction de Béatrice Didier), Paris, Presses Universitaires de France.
- Foucault, M. (1999). “¿Qué es un autor?”, en *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós.
- Giordano, A. (2006). “La intimidad de un hombre simple” y “Una profesión de fe”, en *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- _____. (2013). *Autoficción: entre literatura y vida*. *Boletín* 17 1, 20. Obtenido el 03 de agosto de 2017 de <http://www.celarg.org/boletines/articulos.php?idb=38>
- Lejuene, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Molloy, S. (1996). “Introducción”, en *Acto de presencia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Pardo, J. L. (1996). *La intimidad*, Valencia, Pre-Textos.
- Prósperi, G. (2009). “Niñez, autoficción y memoria en Luis Antonio de Villena” En *Siglo XXI Literatura y cultura españolas*, 7, pp. 157-167.