

De metáforas travestis y cuerpos transexuales: problemas de interpretación en torno a *Una mala noche la tiene cualquiera* de Eduardo Mendicutti¹

Transvestite metaphors and transsexual bodies: interpretation problems in Eduardo Mendicutti's *Una mala noche la tiene cualquiera*

 PABLO ROMERO VELASCO
Universidad de Valladolid
pablo.romero.velasco@uva.es

Resumen: En este artículo ofrecemos una reflexión, a partir de la novela de 1982 *Una mala noche la tiene cualquiera*, de Eduardo Mendicutti, acerca de la visión de la transexualidad en la cultura y la contracultura españolas durante la Transición; concretamente, cómo su erección en símbolo de las libertades democráticas y del reto a la ideología franquista dio lugar a obliterar la precaria situación social de las personas transexuales de aquel período. La novela de Mendicutti, que narra la noche del intento del golpe de Estado del 23F desde la voz de La Madelón, una mujer transexual, ha sido leída por la crítica como una lectura, bien celebratoria o crítica, de las conquistas políticas y las contradicciones del período transicional, omitiendo el retrato que el escritor gaditano hace de la propia experiencia social y material de su protagonista.

Palabras clave: transexualidad, Transición española, Eduardo Mendicutti, literatura española LGTB.

Abstract: In this paper, we offer a reflection, based on the novel *Una mala noche la tiene cualquiera*, published in 1982 by Eduardo Mendicutti, on the view of transsexuality in the Spanish culture and counterculture during the Transición. Specifically, we focus on how the erection of the transsexual as a symbol of democratic freedom and the challenge to Francoist ideology led to the omission of the poor social situation of transsexual people during that period. Mendicutti's book, which narrates the night of the attempted *coup*

¹ Este artículo es un resultado de la investigación doctoral del autor, enmarcada en el proyecto de investigación «La construcción discursiva del conflicto: territorialidad, imagen de la enfermedad e identidades de género en la literatura y la comunicación social» (Referencia FFI2017-85227-R), financiado por el Ministerio de Ciencia, y ha sido posible gracias a una ayuda para la contratación predoctoral FPU (referencia FPU15/00993), otorgada por el Ministerio de Educación.

d'état of 23F through the voice of La Madelón, a transsexual woman, has been read by critics as a reading, either critical or celebratory, of the political conquests and contradictions of the transitional period, ignoring the portrait that the writer from Cádiz makes of his protagonist's own social and material experience.

Keywords: transsexuality, Spanish Transition, Eduardo Mendicutti, Spanish LTGB literature.

La gente que escribe tiende mucho a teorizar sobre mí, a considerarme un fenómeno que hay que explicar, sobre el cual elucubrar y trasladar sus propias obsesiones

Bibi Andersen²

1. Introducción: el travestí como emblema en la cultura de la Transición

La figura del travestí³ es ubicua en la cultura de la Transición de muchas maneras, en muchos ámbitos y con diversos sentidos. La cultura oficial lo recibe como símbolo de las libertades que España está por fin alcanzando: tras años de persecuciones bajo el pretexto de la Ley de Peligrosidad Social, su presencia en el espacio público, tanto en cabarés y revistas como a la cabeza de las primeras manifestaciones LGTB, “en su exceso, tan asimilable como espectacular”⁴, es el mayor signo de esta nueva libertad. Además, el cuerpo del travestí también

² Entrevista con Jorge Berlanga, citada en Garlinger, Patrick Paul, “Transgender Nation: Bibi Andersen, Postmodernity and the Spanish Transition to Democracy”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 33 (2003), p. 330.

³ Como se sabe, hasta mediados de los años ochenta (lo que Óscar Guasch denomina período pre-gay en su periodización de la situación social del colectivo LGTB en España) el término “travestí” engloba el transformismo puntual en cierta clase de espectáculos, el *cross-dressing* y la transexualidad. Esta confusión es propia de una época que entiende la transexualidad como un grado de extremo de homosexualidad, siendo esta a su vez concebida como el deseo de ser mujer por parte de un hombre (véase Guasch, Óscar y Jordi Mas, “La construcción médico-social de la transexualidad en España (1970-2014)”, *Gazeta de antropología*, 30, 3 [2014]). La terminología posterior ha sido y es muy cambiante y discutida. En el ámbito angloamericano se ha distinguido tradicionalmente “transexual” de “transgénero”, según la persona se haya sometido a la operación de reasignación de sexo (o esté dispuesta a hacerlo) o no, pero es una distinción que no ha llegado a instalarse plenamente en el ámbito español. En todo caso, en los últimos tiempos, tanto en la teoría como el activismo se han cuestionado los presupuestos ideológicos que subyacen a esta distinción, y se prefiere el adjetivo “trans” o, incluso, “trans*”, donde el asterisco quiere señalar las muy variadas maneras en que cada persona vive su experiencia (ver Halberstam, Jack, *Trans*. Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*, Madrid, Egales, 2018; y Stryker, Susan, *Historia de lo trans. Las raíces de la revolución de hoy*, Madrid, Continta Me Tienes, 2017). En este artículo usaremos el término “trans”, o, en todo caso, “transexual”, al ser el término más extendido en España, o “travestí” o “travestí” al citar textos que utilicen dicho término.

⁴ Mira Nouselles, Alberto, *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo xx*, Barcelona, Madrid, Egales, 2007, p. 435; véase también Garlinger, Patrick Paul, “Dragging Spain into the ‘Post-Franco’ Era: Travestism and National Identity in Una mala noche la tiene cualquiera”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 34, 2 (2000), p. 366.

funciona en el plano simbólico como metáfora de la España democrática precisamente por ser un cuerpo *en transición*. Según Teresa Vilarós, el período transicional es un ejemplo de lo que Homi Bhabha llama *hybrid betweenness*, el momento histórico en el que una nación se debate entre el pasado y el futuro y se abre a la posibilidad de transformación, “un espacio de crisis entre lo conocido y lo nuevo”⁵, posibilidad representada por el cuerpo trans. En el mundo de la contracultura, este cuerpo que transita de un género a otro, de una rancia y violenta masculinidad promocionada por el franquismo a una libre e igualitaria feminidad, es capaz de simbolizar el desafío a las convenciones de los diferentes sistemas políticos, sociales y económicos⁶. Por último, en plena época del destape, revistas como *Interviú* o el submundo de cabarés y clubs de *shows* eróticos lo utilizarán como reclamo morboso para atraer un público que busca saciar su curiosidad por un “nuevo” fenómeno del que tanto se empieza a hablar⁷.

Podemos hacernos una idea más exacta de las divergentes posiciones socio-simbólicas del travestí en la cultura española de la transición si pensamos en determinados personajes de la época. *Vestidas de azul*, el docudrama de 1983 de Antonio Giménez Rico, es recordada como la película que, de algún modo, rompe la tendencia del cine español de representar la transexualidad confusamente (como *El Transexual*, José Jara, 1977, o *Cambio de sexo*, Vicente Aranda, 1977) o directamente de manera ofensiva (como *Cariño mío, ¿qué me has hecho?*, Enrique Guevara, 1979, o *Los bingueros* Mariano Ozores, 1979). El filme presenta a seis mujeres transexuales que, según analiza Valeria Vegas, representan el amplio espectro de condiciones y experiencias vividas por este colectivo en aquella época⁸. Mucho más popular, Bibi Anderssen, quien ganó notoriedad como actriz de Pedro Almodóvar, es el mejor ejemplo del interés que la prensa rosa (su operación de reasignación de sexo ocupó la portada de las revistas más importantes) tiene por esta nueva figura⁹.

Sin embargo, tal vez lo más relevante para el estudio que nos ocupa sea la importancia que el travestí tiene para la contracultura de la época, tal y como es presentado especialmente en las primeras películas de Pedro Almodóvar, el trabajo de los Costus sobre el Valle de los Caídos, los cómics de Nazario (nos referimos especialmente a *Anarcoma*) y las *performances* callejeras de Ocaña. La contestación contracultural al régimen franquista encuentra su encarnación ideal en el cuerpo del travestí porque transgrede las fronteras entre lo masculino y lo femenino, con toda la importancia que la construcción de la diferencia de género tenía para su edificio ideológico.

⁵ Paredes, Francisca, “La nación se hace carne: la construcción del travesti como metáfora de la transición en Una mala noche la tiene cualquiera, de Eduardo Mendicutti”, *Hispanófila. Literatura- Ensayos*, 149 (2007), p. 57.

⁶ Ver Picornell, Mercé, “¿De una España viril a una España travesti? Transgresión transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia”, *Feminismo/S*, 16 (2010), pp. 281-304. <https://doi.org/10.14198/fem.2010.16.13>

⁷ Vegas, Valeria, *Vestidas de azul. Análisis social y cinematográfico de la mujer transexual en los años de la Transición española*, Madrid, Dos Bigotes, 2019, p. 159.

⁸ Si bien no todo el mundo comparte esta valoración positiva del filme de Giménez Rico. Alberto Mira critica la retórica heterosexista del director, que se centra en los aspectos más negativos de la vida de las protagonistas, presentando la transexualidad como abocada inevitablemente a la marginalidad y la tragedia (Mira, Alberto, *De Sodoma a Chueca... op. cit.*, p. 443).

⁹ Ver Garlinger, Patrick Paul, “Transgender Nation... *op. cit.*”

La oposición hombre/mujer era un espacio simbólico básico en la moral del régimen; en contra de la perniciosa influencia del feminismo de los años veinte y treinta, la dictadura encumbraba a la mujer dócil, sumisa, etc., al tiempo que le oponía el destino viril del franquismo, del que el Generalísimo era el máximo símbolo¹⁰. Según Labany, la mitología franquista simbolizaba España como la madre patria salvada mediante el sometimiento al Padre o Caudillo¹¹. En esta vigilancia del orden de género y sobre todo del cuerpo masculino, exaltado y vigilado a partes iguales, se entiende la especial preocupación del régimen por la homosexualidad y la promulgación de la serie de leyes que buscaban perseguirla y denunciarla¹². Por eso, en medios como *Ajoblanco* o *El Viejo Topo*, el travestí se forja “como portavoz de una oposición al poder cuya práctica se va cargando de diferentes sentidos no necesariamente relacionados con las políticas de género, sino también con la disolución de la estructura simbólica del poder franquista”¹³; su figura, por tanto, asimila no solo la transgresión del sistema de género sino las distintas variantes de oposición al poder hegemónico.

Esta apropiación, sin embargo, es “algo perversa en tanto que no define la transgresión transgénero como una opción o como una práctica que tenga sentido en ella misma, sino como un emblema vacío del contrapoder que es posible llenar de distintos significados”¹⁴. El travesti en la contracultura española queda reducido a una metáfora del momento político y social. Por ejemplo, en un artículo de *Ajoblanco*, Toni Puig llega a afirmar “yo también soy travesti”, donde “travesti” ya no tiene un referente real sino que deviene plenamente una figura del discurso¹⁵. Por tanto, el travesti, “como emblema *apropiado*, no dará cuenta de la experiencia “real” de las opciones transgénero, de su propia posición en el espacio público o de su marginación en la legislación que se inaugurará con la democracia”¹⁶. En su reflexión sobre la figura de Bibi Anderssen y del cuerpo trans en general como tropo en la cultura transicional, Garlinger ofrece una opinión similar:

[...] the use of transgenderism as a trope to characterize political transformations at the national level tends to reiterate a discourse of masquerade and inauthenticity that perceives transgendered people as artificial or, conversely, portrays a celebratory mode of transsexualism as the epitome of postmodern ambiguity, failing at the same time to attend to the real-life legal and economic difficulties that afflict many transsexuals.¹⁷

¹⁰ Picornell, María Ángeles, “¿De una España viril ... *op. cit.*, p. 286.

¹¹ Citada en Pérez-Sánchez, Gemma, *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture. From Franco to la Movida*, Nueva York, State University of New York Press, 2007, p. 64.

¹² La Ley de Peligrosidad Social da lugar a la categoría de “peligrosos sociales” que será reapropiada por los medios contraculturales y libertarios como sujeto de lucha desde la marginalidad, representada precisamente en muchas ocasiones por el travesti, como por ejemplo en el dibujo de Nazario de “Miss Peligrosidad Social”; Picornell, Mercé, “¿De una España viril... *op. cit.*, p. 287.

¹³ *Ibidem.*, p. 287-288.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 288.

¹⁵ *Ibidem.*, p. 289.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 301.

¹⁷ Garlinger, Patrick Paul, “Transgender nation... *op. cit.*, p. 6.

Garlinger advierte que este uso retórico y hermenéutico omite las dificultades sociales, políticas y jurídicas con que las personas transexuales se encuentran en su vida real, empezando porque la transexualidad no se descriminaliza hasta 1983, y hasta 2007 no se promulga la primera ley sobre la transexualidad¹⁸. Como señala el crítico norteamericano, la situación legal de la transexualidad en España es, en todo caso, lo contrario de la fluidez que el travesti representa para la contracultura:

[...] such legal limitations are a stark reminder of the pitfalls of using a transsexual discourse to describe cultural change in a nation that continues to oppress transsexuals and to ignore their material concerns [...] the danger of advocating “sex change” as a symbol of cultural transformation is that it runs the risk of erasing the referent: in the end the material, lived transsexual is all too absent in these formulations.¹⁹

En esta misma línea, Brice Chamouveau critica la apropiación por parte de la cultura y la historiografía oficiales de la Transición de la pluma y el transgenerismo como “estética de consumo democrático” capitalizada por la cultura posfranquista para, paralelamente, borrar las subjetividades *queer* realmente vividas y la marginación social a la que se enfrentaron:

[...] en cierto modo, más que una negación del referente, de lo que se trata es de su inserción obligada dentro de un relato que ha estabilizado el lugar simbólico de las subjetividades *queer* de la Transición.²⁰

En la memoria oficial de la Transición, el sujeto trans es incorporado como símbolo a cambio de no ser sociologizado²¹. Así, Ocaña fue y es celebrado por la contracultura como lo que debía ser o debería haber sido el símbolo de la Transición en cuanto que desafío festivo a la hegemonía cultural²²; y, concretamente, en el contexto de los movimientos LGTB, como desafío a los movimientos asimilacionistas por su desnaturalización del binomio heterosexual²³. Pero Ocaña no fue una persona trans, sino un *performer* homosexual; como dice Paul B. Preciado, no se entiende a sí mismo como travesti sino como postravesti, un artista que teatraliza lo travesti²⁴. Y, sobre todo, en esta celebración de Ocaña “no se recalca que lo que media entre él y sus coetáneos travestis es una cuestión de *clase*”. Al tiempo que Ocaña se declara artista, las

¹⁸ Platero, R. Lucas, “The narratives of transgender rights mobilization in Spain”, *Sexualities*, 14, 5 (2011), p. 601. <https://doi.org/10.1177/1363460711415336>. Sobre los problemas que ofrece esta ley, ver Belsué Guillorme, Katrina, “La legislación en torno a la transexualidad en España: avances, debilidades y paradojas”, *Feminismo/s*, 19 (2012), pp. 211-234.

¹⁹ Garlinger, Patrick Paul, “Transgender Nation... *op. cit.*”, p. 11.

²⁰ Chamouveau, Brice, *Tiran al maricón: las fantasmas queer de la democracia (1970-1988)*, Tres Cantos, Akal, 2017, pp. 115-117.

²¹ *Ibidem*, p. 134.

²² Picornell, Mercé, “¿De una España viril... *op. cit.*”, p. 301.

²³ Chamouveau, Brice, *Tiran al maricón... op. cit.*, p. 135.

²⁴ Citado en Chamouveau, Brice, *Tiran al maricón... op. cit.*, p. 135. De hecho, en los círculos contraculturales el travestismo se celebra solo como impostura, abiertamente paródica y con intención política, no como expresión de un sentimiento de transexualidad. Así, por ejemplo, Toni Puig afirma que “pasa” de los travestis que se consideran auténticas mujeres (Picornell, Marcé, “¿De una España viril... *op. cit.*”, p. 293).

personas trans y los homosexuales no normativos sufren desclasamiento y marginación, sin la posibilidad de recibir el reconocimiento que sí recibe Ocaña²⁵. Mientras que las actuaciones en el espacio público de Ocaña eran toleradas por la policía, las mujeres transexuales obligadas a prostituirse eran detenidas por escándalo público.

Obviamente, no negamos ni dejamos de valorar la gran aportación de Ocaña a la contracultura y a la cultura LGTB. Simplemente, queremos insistir en la necesidad de distinguir fenómenos distintos: el de un cierto tipo de activismo y “postura artística” y el de la vida real de las personas transexuales. Algo parecido, como queremos demostrar a continuación, sucede con la novela de culto de Eduardo Mendicutti, *Una mala noche la tiene cualquiera*, cuya protagonista, La Madelón, es erigida por la crítica especializada como ejemplar encarnación de la España transicional, a costa de obviar el sentido retrato que el autor realiza de la vida de una mujer trans en aquella época.

2. La recepción crítica de *Una mala noche cualquiera*

Una mala noche cualquiera, publicada en 1983 por el popular escritor de literatura LGTB Eduardo Mendicutti (Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, 1948), es la narración en la voz de su protagonista de cómo vivió la noche del intento de Golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, La Madelón, llamada Manuel García Rebollo de nacimiento. En su histérico monólogo, esta mujer trans, andaluza afincada en Madrid, comunista y monárquica, repasa desde su punto de vista los primeros años de la joven democracia: la muerte de Franco, la coronación de Juan Carlos I, las primeras elecciones democráticas, las manifestaciones regionalistas, las demostraciones falangistas y las verbenas del Partido Comunista... El tono humorístico de la novela, la extravagancia del punto de vista elegido y la actitud absolutamente *camp*²⁶ de su protagonista, que todo lo evalúa en términos estéticos, ha llevado a la crítica a considerar unánimemente a La Madelón como una metáfora de la España de la época en tanto que cuerpo en transición, con todas sus contradicciones, resultando en un perfecto reflejo del crisol ideológico que caracteriza el período transicional:

²⁵ Chamouveau, Brice, *Tiran al maricón... op. cit.*, pp. 135-136.

²⁶ *Camp* es la sensibilidad o la estética surgida en los Estados Unidos a mediados del siglo pasado en el seno de la comunidad homosexual como signo identitario. Alberto Mira lo identifica con el fenómeno español de la pluma (Mira, Alberto, *De Sodoma a Chueca... op. cit.*, p. 146). Siendo imposible detenernos a discutir los contradictorios intentos de definición, nos conformaremos con citar la descripción inaugural de Susan Sontag del *camp* como una “concepción del mundo en términos de estilo; pero de un tipo particular de estilo. Es el amor a lo exagerado [...] el ser impropio de las cosas” (Sontag, Susan, “Notas sobre lo *camp*”, en *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1967).

El travesti incorpora lo aparentemente irreconciliable. Madelón es hombre/mujer, es macho/hembra, es andaluza/española, es monárquica/comunista, e incluso, como veremos, exhibe ocasionales coqueteos con la extrema derecha. En conjunto, aparece como un ser de naturaleza improbable cuya identidad integra las diversas facetas del nuevo mapa ideológico de la nación española en proceso de transformación.²⁷

La Madelón ocupa el lugar intermedio entre lo masculino y lo femenino, el norte y el sur, la metrópoli y el pueblo, ese "tercer espacio", "ni aquí ni allá" que Bhabha atribuye al sujeto nomádico poscolonial, en perpetuo estado de dislocación, y que por su posicionamiento dentro y fuera a la vez, tiene la capacidad de dislocar el sistema.²⁸

Como hemos visto, la figura del travesti ha sido utilizada frecuentemente para simbolizar la España transicional, conceptualizada en términos binarios: antes y después de Franco, viejo y nuevo, moderno y posmoderno, auténtico y artificial²⁹. Asimismo, la metáfora tiene que ver con las nociones de desmemoria y desencanto como descriptores privilegiados de la cultura y la política españolas: el intento de borrar el pasado franquista, por un lado, y la sensación de que esta borradura, este cambio, es insuficiente o inocuo y que las bases del franquismo, sobre todo las económicas, han permanecido intactas³⁰. En este sentido, la interpretación que se le da a esta figura es diametralmente opuesta según el autor: o bien el travesti significa la libre construcción y proliferación de identidades; o bien es conceptualizado como una mera fachada (*masquerade*) que oculta que, debajo de ese nuevo y espectacular ropaje, todo sigue igual. Por tanto, el travesti como metáfora de la Transición es utilizado en un sentido celebratorio, como emblema de las nuevas libertades conseguidas, o en el de una ilusión de cambio que oculta la nula evolución del país en que las viejas estructuras económicas, militares, políticas, jurídicas, etc. siguen activas, pero con otra apariencia³¹.

De este modo, para José Colmeiro la negación de la masculinidad por parte de La Madelón es paralela a la negación del pasado dictatorial del país: "como espectacular sujeto democrático de la transición, el cuerpo del travesti, en su doblez identitaria y biográfica, performa o escenifica el pacto con el olvido"³²; y para Rosa Tapia, la protagonista de Mendicutti, en analogía con el cuerpo franquista, "transforma su cuerpo, su apariencia y su historia personal en concordancia con las exigencias de su nueva identidad, lo cual conlleva una dosis significativa

²⁷ Paredes, Francisca, "La nación se hace carne... *op. cit.*, p. 61.

²⁸ Colmeiro, José F., "Plumas y pistolas: la crisis constitucional del 23-F y la memoria histórica de Eduardo Mendicutti", *Revista de Estudios Hispánicos*, 44, 3 (2010), p. 603.

²⁹ Garlinger, Patrick Paul, "Dragging Spain... *op. cit.*, p. 364.

³⁰ *Ibidem*, p. 365.

³¹ *Ibidem*.

³² Colmeiro, José F., "Plumas y pistolas... *op. cit.*, p. 596.

de ambigüedad y capitulación ideológica”³³. La propia escenificación televisada del juramento del rey, imitado por el bautismo de La Madelón y La Begum como mujeres que renuncian a su pasado masculino, es interpretada por Colmeiro como un acto de travestismo de franquista a demócrata al establecer dicho paralelismo entre ambos juramentos y el discurso del rey la noche del 23 de febrero, “se contamina igualmente el discurso [dado por el rey la noche] del 23-F con la sospecha de falsedad”³⁴.

Por el contrario, en el ensayo de Francisca Paredes la ambigüedad e hibridez de las que dan testimonio el cuerpo y el discurso de La Madelón no suponen ningún conflicto hermenéutico ni ideológico, sino que precisamente representan a la perfección el nuevo carácter democrático del país:

Los españoles, hombres y mujeres, se incorporan al vagón de la libertad, olvidan viejas imposiciones y acogen este nuevo estado de esquizofrenia cultural. La España de la transición abraza la ausencia de limitaciones, de identidad predestinada [...] Como ser ambiguo que fusiona opuestos [...] [el cuerpo de La Madelón] se convierte en un espacio de diálogo en el que comulgan todas las entidades que en sus relaciones dan vigencia al nuevo sistema democrático.³⁵

De manera parecida, para Pérez-Sánchez Mendicutti no denuncia la democracia como un franquismo travestido sino que, al contrario, define la democracia como ambigua, contradictoria, pero respetuosa con las libertades:

Mendicutti’s use of the transvestite functions as an allegorical representation of the incipient democracy of the late 1970s, a regime that had to negotiate the opposing forces of the old, conservative Spain [...] and the new, progressive Spain.³⁶

Todos estos y otros análisis y los paralelismos que los críticos establecen entre la figura de La Madelón y la España transicional son sin duda muy sugestivos, y las divergencias de interpretación dependen, en última instancia, de la opinión previa que el crítico tenga sobre el período, tan debatido en los últimos años. El problema, insistimos, es que estos estudios no solo obvian las condiciones materiales de los individuos reales, sino que reducen el sujeto transexual precisamente a eso, a metáforas, alegorías y otras figuras del discurso que falsean su propia identidad, sobre todo al confundir sistemáticamente la práctica del travestismo con la identidad trans, como veremos en las citas que siguen. Baste como ejemplo la afirmación de José Colmeiro, que niega directamente cualquiera condición de personaje a La Madelón: “Su

³³ Tapia, Rosa, “Cuerpo, transición y nación en *Una mala noche la tiene cualquiera*”, en Jurado Morales, José (ed.), *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*, Madrid, Visor, 2012. p. 85.

³⁴ Colmeiro, José, F., “Plumas y pistolas... *op. cit.*, pp. 594-595.

³⁵ Paredes, Francisca, “La nación se hace carne... *op. cit.*, pp. 56-58.

³⁶ Pérez-Sánchez, Gemma, *Queer nation... op. cit.*, p. 110.

cuerpo adquiere un protagonismo icónico. Importa más su mirada transversal, el simbolismo de su cuerpo frente al entorno social que su misma verosimilitud psicológica [sic]³⁷.

En los trabajos aquí tratados se puede observar la recurrencia de una serie de metáforas acerca del travesti como figura de la Transición. Para José Colmeiro, la esencia del travestismo es su ropa y su maquillaje en el sentido de disfraz, de disimulo. Esa es la clave del cuerpo del travesti como metáfora de la Transición: sugiere la "*superficialidad* del cambio político" como una "operación de *maquillaje* del antiguo régimen [...] y su *aparente* desaparición fantasmagórica"³⁸ (los destacados son nuestros). Evidentemente, esta interpretación implica la concepción del cuerpo trans como *superficial*, como una máscara construida a través del maquillaje, la ropa, la actuación bajo la que encontramos los restos de la identidad masculina, que se postulan como la *verdad oculta* del travesti aunque, La Madelón, se refiera en reiteradas ocasiones a su *actuación* masculina como el verdadero disfraz que oculta su identificación femenina. En el ensayo de Francisca Paredes, el cuerpo de la protagonista que se supone encarna la identidad nacional es nombrado en repetidas ocasiones como espacio: la naturaleza "híbrida e imprecisa" de La Madelón la convierte en el vehículo perfecto para dar voz y cuerpo al sentir de la nación, como "*espacio* simbólico de la España de la transición"; "Como ser ambiguo que fusiona opuestos [...] se convierte en un *espacio* de diálogo"; "La hibridez del travesti lo convierte en un *espacio* abierto y flexible"³⁹ (los destacados son nuestros). Aunque no exista la misma dialéctica entre *apariencia* y *profundidad* que encontramos en el discurso crítico de Colmeiro, al conceptualizar el cuerpo de la protagonista de la novela como *espacio*, se destaca su condición de *superficie* donde *aparecen* y *se leen* los distintos signos identitarios e ideológicos. Y para Patrick Paul Galinger, el travesti es significado sobre todo como *flujo*, aunque esta metáfora parezca un tanto más dinámica y por tanto adecuada que las anteriores hablando de una *manera adecuada de interpretar la metáfora* del travesti, encerrado en el marco conceptual del espectáculo de las *drag queens* como *performance*:

Instead, drag often describes two contradictory but inseparable performances: the first calls attention to itself as performance while the second attempts to eliminate any trace of performance and pass unnoticed as the opposite gender.⁴⁰

This dialectical play of gender is at the core of the transvestite performance. The drag queen questions the epistemological capacity of language, clothing, and other gendered signifiers to reveal adequately the "true" sex of the individual.⁴¹ (2000: 369)

³⁷ Colmeiro, José, "Plumas y pistolas... *op. cit.*, p. 598.

³⁸ *Ibidem*, p. 595.

³⁹ Paredes, Francisca, "La nación se hace carne... *op. cit.*, p. 61.

⁴⁰ Galinger, Patrick Paul, "Dragging Spain... *op. cit.*, p. 366.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 366 y 369.

Como vemos, sobre todo en la segunda cita, la *performance* sigue planteando la cuestión de la posibilidad de *leer* adecuadamente los *signos* (lenguaje, ropa, y otros “significantes”) de la identidad sexual. También en el artículo de Colmeiro tiene cierta importancia la *performance* de La Madelón y la condición de *puesta en escena* de su identidad: “como espectacular sujeto democrático de la transición, el cuerpo del travestí, en su doblez identitaria y biográfica, *performa* o *escenifica* el pacto con el olvido”, hasta el punto de que la “artificiosa fachada” del travestí funciona como denuncia de la “cultura espectacular del simulacro” en su totalidad⁴² (el destacado es nuestro). También podríamos entender de manera análoga la metáfora espacial usada por Paredes como *espacio de representación*, de *puesta en escena*.

Es evidente que esta serie de metaforizaciones (superficie, espacio, puesta en escena) están estrechamente vinculadas a las características del discurso *camp* de artificiosidad y teatralización, asociadas en general al mundo del travestismo. En este sentido, la mirada de los críticos está condicionada no solo por la tradición, especialmente contracultural, del travesti como emblema, tal y como señalábamos en el primer epígrafe de este trabajo, sino también por la discutida posición del sujeto transexual en la teoría *queer* norteamericana, inspirada por el conocido tratamiento que Judith Butler hace del espectáculo *drag* y su concepción performativa de la identidad de género en *El género en disputa*⁴³. El uso del *drag* en la teoría de Judith Butler fue criticado prontamente en las comunidades trans de Estados Unidos⁴⁴, y académicos como Jay Prosser criticaron cómo el afán textualista de la teoría postestructuralista, que reduce todo a la dicotomía de la literalización o desliteralización, da lugar a un olvido de la compleja materialidad del cuerpo transexual⁴⁵. Para Preciado, Butler se esfuerza por vincular la *performance* en términos de performatividad, completando el proceso:

[...] de reducción de la identidad a un efecto del discurso, ignorando las formas de incorporación específica que caracterizan distintas inscripciones performativas de la identidad [...] Durante todo este proceso argumentativo, Butler parece haber puesto entre paréntesis tanto la materialidad de las prácticas de imitación como los efectos de inscripción sobre el cuerpo que acompañan a toda *performance* [...] Lo que las comunidades transexuales y transgénero han puesto sobre la mesa no son tanto *performances* teatrales o de escenario a

⁴² Colmeiro, José, “Plumas y pistolas... *op. cit.*”, pp. 579 y 597.

⁴³ Butler, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Buenos Aires, Paidós, 2007. Las reflexiones de Judith Butler están inspiradas no solo en el estudio de la antropóloga Esther Newton, *Mother Camp*, sino en el conocido y también polémico filme de Jenni Livingston *Paris is burning*, que documenta el ambiente de los *ball* neoyorquinos que ha sido llevado recientemente a la televisión por Ryan Murphy en la serie *Pose*. Significativamente, Jenni Livingstone llegó a decir haberse inspirado en la filmografía de Pedro Almodóvar en la realización de su documental, y Guy Hocguenheim vivió en Barcelona y llegó a escribir sobre la subcultura LGTB de la ciudad, protagonizada por Ocaña. De este modo, podríamos atrevernos a decir que la escena contracultural y específicamente los espectáculos de travestis o los personajes transgénero de Almodóvar y Nazario fueron tan importantes para el nacimiento de la teoría *queer* como los *ball* neoyorquinos o los espectáculos *drag* que estudiaron Butler y Newton.

⁴⁴ Preciado, Paul B., *Manifiesto contrasexual*, Madrid, Anagrama, 2018, p. 80.

⁴⁵ Prosser, Jay, *Second Skins: the body narratives of transsexuality*, Nueva York, Columbia University Press, 1998.

través de los géneros (cross-gender), sino transformaciones físicas, sexuales, sociales y políticas de los cuerpos fuera de la escena.⁴⁶

Críticos como Bidy Martin acusan a las teorías de Butler y Sedgwick de presentar lo *queer*, la identidad trans, como figurativa, lúdica, divertida, frente a los géneros heterosexuales como fijados, constreñidos, etc., lo que, efectivamente, da una idea del sujeto transexual como una identidad voluntarista, frívolamente celebratoria y, sobre todo, ajena a los peligros reales que sufren los sujetos trans⁴⁷. La noción de transgénero, interpretada en términos políticos de subversión o naturalización, se transmuta en figura del discurso que niega las vidas reales de los individuos trans: por ejemplo, Prosser critica duramente que Butler, al analizar uno de los personajes de *Paris is Burning*, Venus Xtravaganza⁴⁸, que de hecho será asesinada en un claro caso de transfobia, señale como no subversivo los deseos de Venus de someterse a la reasignación de sexo para poder encontrar un hombre, es decir, aquello de que hecho la hubiera salvado del asesinato, lo que para el estudioso “is not only strikingly ironic, it verges on critical perversity”⁴⁹.

3. Rescatando a La Madelón

Algo similar ocurre en el caso de la recepción crítica de *Una mala noche la tiene cualquiera*. La concepción simbólica y la lectura alegórica de La Madelón como metáfora o metonimia de la España transicional lleva a obviar las circunstancias sociales del colectivo transexual que, de hecho, aparecen reflejadas en la novela de Mendicutti. En este sentido, la biografía de La Madelón es paralela a la historia de España: vive en la clandestinidad en los últimos años de la dictadura⁵⁰, nace oficialmente con la muerte del dictador⁵¹ y vive su mayor crisis con el golpe de Estado⁵². Pero, si bien es cierto que encontramos una intención declarada de universalizar

⁴⁶ Preciado, Paul B., *Manifiesto contrasexual...* op. cit. pp. 80-81.

⁴⁷ Prosser, Jay, *Second Skins...* op. cit., p. 31

⁴⁸ En un capítulo de su siguiente libro, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del cuerpo*, Buenos Aires, Paidós, 2008.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 49

⁵⁰ “La Madelón no tuvo juventud, nació con la verde [...] Así que nada más terminar la «mili» me viene a Madrid, que allí en mi pueblo uno no podía realizarse ni nada [...] y como a los cinco meses, aquí en Madrid, nació La Madelón. Al comienzo de tapadillo” (Mendicutti, Eduardo, *Una mala noche la tiene cualquiera*, Barcelona, Tusquets, 2008, p.1 1).

⁵¹ Muy simbólicamente, La Madelón y su compañera de piso, La Begum, ofician la ceremonia de su “bautismo” la misma noche en que el rey Juan Carlos I es coronado (Mendicutti, Eduardo, *Una mala noche...* op. cit., p. 127).

⁵² “¿Qué sería de nosotras? Lo mismo les daba por volver a lo de antes [...] Pues seguro que había que resucitarlo —a Manolito [García Rebollo, su nombre masculino], quiero decir—, qué horror, con lo mal que lo pasaba el pobre» (Mendicutti, Eduardo, *Una mala noche...* op.cit., p. 17).

la angustia de La Madelón y equipararla con el sentir de todo el país durante aquella noche⁵³, también lo es que su biografía, traída a su memoria en aquellas horas, refleja algunas de las problemáticas sociales que afectaban al colectivo de personas trans, concretamente mujeres, en aquella época.

El peligro que la protagonista y sus compañeras hubieran corrido si el golpe de Estado llega a triunfar no es el único ejemplo. En primer lugar, encontramos que en el documento nacional de identidad La Madelón siga figurando con su nombre masculino, problema frecuente a la hora de efectuar trámites burocráticos, como se ve también en el filme de Giménez Rico antes mencionado, *Vestida de azul*⁵⁴. A partir de la legalización de la cirugía de reasignación de sexo en 1981⁵⁵, haber pasado por esta operación era necesaria para poder cambiar el género en el documento nacional de identidad, y hasta la promulgación en 2007 de la ley para la transexualidad, este fundamental trámite se situaba en un vacío jurídico-legal⁵⁶.

En la novela también se alude los conflictos de la comunidad trans con la policía, cuando La Madelón teme que La Begum aparezca en alguna ficha policial tras haber sido detenida por un policía de paisano⁵⁷. Las personas trans eran criminalizadas bajo el amparo de varias leyes: la de Vagos y Maleantes de 1954, en la que la transexualidad se incluye como un tipo de homosexualidad; la de Peligrosidad Social, de 1970; y, también, la de Escándalo Público, que no fue modificada hasta 1988 y derogada en 1995⁵⁸. Como señala Valeria Vegas, aún en la democracia, bajo el marbete de escándalo público se seguía deteniendo a personas “que se saliesen de lo normativo, las que tuvieran una apariencia que no resultaba invisible o que dejaba adivinar una masculinidad que se podía catalogar como desorden público”⁵⁹.

Mendicutti tampoco deja de mencionar la relación entre la transexualidad y la prostitución. Expulsadas del mercado laboral, esta era uno de los pocos modos de supervivencia de las mujeres transexuales⁶⁰. En *Una mala noche la tiene cualquiera*, La Madelón menciona que su compañera se prostituía en la calle y consigue sacarla de ese mundo dándole trabajo en el mismo club donde ella trabaja: en efecto, la única alternativa laboral a la prostitución era la

⁵³ “A mí, oyendo aquello, me entró de pronto una especie de alucine, como un éxtasis mayormente, que no sé si sabré explicarlo: me veía yo escuchando aquello con una angustia de lo más excitante [...] y además yo sentí que no estaba sola, que en todo Madrid —que en toda España— había miles de personas como yo, o sea que éramos multitud, un gentío que daba gloria vernos, todos en el tormento de no saber, todos con el corazón en un puño [...], solo con unas ganas de que aquello terminara bien, con una necesidad loca de escuchar hasta por el ombligo, por mentar un sitio raro, pero decente, y con el pecho lleno de ansia de libertad. Me sentía yo hermana de todos, una cosa preciosa que nunca me había pasado antes” (Mendicutti, Eduardo, *Una mala noche... op. cit.*, p. 41).

⁵⁴ Vegas, Valeria, *Vestida de azul... op. cit.*, p. 113.

⁵⁵ Guasch, Óscar y Jordi Mas, “La construcción médico-social de la transexualidad... op. cit.

⁵⁶ Vegas, Valeria, *Vestida de azul... op. cit.*, p. 113; Platero, Lucas R., “The narratives of transgender rights... op. cit.”, pp. 600-601.

⁵⁷ Mendicutti, Eduardo, *Una mala noche... op. cit.*, pp. 28-31.

⁵⁸ Vegas, Valeria, *Vestidas de azul... op. cit.*, p. 135; Guasch, Óscar y Jordi Mas, “La construcción médico-social de la transexualidad... op. cit.

⁵⁹ *Vestidas de azul... op. cit.*, p. 143.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 192.

de los *shows* de transformistas que mencionábamos más arriba, donde eran exhibidas “como animales de zoológico”⁶¹.

En general, La Madelón no deja de ser consciente en ningún momento de su posición marginal en la sociedad, e incluso la novela llega a ironizar en dos momentos sobre la mirada cultural e intelectual y la científica sobre la identidad trans. En el primer caso nos referimos al reportaje que el escritor Estanislao Villán, la Plumona, dedica a las dos protagonistas en un pasaje que parece parodiar la visión que los intelectuales ofrecen de las personas transgénero como espectáculo poético:

Ellas encarnan, como nadie, la tragedia y la gloria de la imprecisión, del tránsito, el drama del trasvase de una tierra a otra, el dudoso y pícaro vodevil del balanceo entre un sexo y otro. Ellas son puro trasvase, puro balance, la quintaesencia de la emigración, desterradas españolitas de a pie, criaturas movedizas y errantes, exaltados nenúfares que flotan en las aguas más turbias del día y de la noche.⁶²

Aunque la Madelón confiese sentirse identificada hasta cierto punto con las palabras de la Plumona, no deja de mostrar recelos por lo que le parece una cierta condescendencia en la mirada del escritor: “un reportaje maravilloso y para mí que un poquito trapero, quiero decir que en el fondo a mí me dio que se cachondeaba de ella [La Begum]”⁶³. Aquí Mendicutti parece estar parodiando una cierta clase de discurso⁶⁴ que, como vemos, entiende al sujeto trans *alegóricamente*, en el sentido de que significa otra cosa y no a sí mismo, en una postura interpretativa que no se adecúa a la realidad social y material de su referente.

En el segundo momento, La Madelón narra la ocasión en la que ella y La Begum son captadas en la calle para hacerse un test de personalidad. Cuando el joven que sirve de gancho las lleva al piso donde esperan para hacerles la prueba “una docena de abortitos llenos de gafas”, el muchacho, “con muy poca consideración”, les pregunta a los científicos: “¿Os sirve *esto?*”, lo que indigna a la protagonista (“Leñe, ni que fuéramos bichos raros”)⁶⁵. Este episodio es sintomático de cómo la sociedad de la época en general concibe a las personas transexuales como “bichos raros”, cuya visibilidad es tolerada y hasta celebrada, como hemos dejado dicho, como símbolo de las libertades democráticas, pero siempre desde una posición marginal como

⁶¹ *Ibidem*, p. 220. Algunos de estos clubs llegaron a ser muy conocidos: la sala Centauros, por ejemplo, era un local de referencia al que acudían periodistas, políticos, cineastas, artistas e incluso las cantantes imitadas en sus espectáculos como Lola Flores, Sara Montiel o Marisol (*Ibidem*, p. 155).

⁶² Mendicutti, Eduardo, *Una mala noche... op. cit.*, p. 81.

⁶³ *Ibidem*, p. 65.

⁶⁴ Puede compararse este fragmento con un pasaje del artículo de Toni Puig citado por Picornell: “Adorables e ignotos travestis. Caballos galopantes en el universo de lo prohibido y codiciado. Perversos destructores de toda norma y seguridad. Sorprendentes en el amor. Fantásticos en el maridaje de los sexos. En vosotros se aúna el placer, la pasión, la anormalidad, la imaginación, el desconcierto, la frivolidad y la subversión corporal. Estáis más alejados que cualquier otro —en lo real y simbólico— de ese afán por clasificarlo y dilucidarlo todo. Vivís del placer. Estáis más allá del sexo y de toda cultura. En subversión continua” (citado en Picornell, Mercé, “¿De una España viril... op. cit., p. 289).

⁶⁵ Mendicutti, Eduardo, *Una mala noche... op. cit.*, pp. 142-143.

“bufón de la corte”, espectacular (en los *shows* cabareteros, en las revistas, etc.), pero inofensivo al fin y al cabo.

En este sentido, *Una mala noche la tiene cualquiera* también negocia la posición sociopolítica del sujeto transexual, llegando a hacerse eco de los usos contestatarios y contraculturales de la transexualidad. En un pasaje en el que la protagonista y su compañera se preparan para acudir a una manifestación andalucista, La Madelón reconoce el potencial subversivo de la visibilidad de su cuerpo y, concretamente, de sus genitales, en el espacio público:

Eso sí, de lo que no me preocupé mucho fue de que las bragas me quedasen perfectamente lisas. Al principio, qué mal lo pasé por culpa de eso. Pero aquel domingo, en la Gloria de un día tan nuestro, qué más me daba. Hasta se me ocurrió que, si alguien me obligaba a enseñar mis bajos —que una nunca sabe por dónde va a salirle la degeneración a las ministras del Interior—, mejor era que se me notasen los tolondrones; me parecía a mí más revolucionario.⁶⁶

Sin embargo, para críticos como Alberto Medina o Brice Chamouleau, La Madelón parece ser integrada en la sociedad democrática de la Transición, pero al precio de la “decencia”, de renunciar a su extravagancia⁶⁷, refiriéndose a pasajes como este: “y digo yo que la libertad pide un control y un comportamiento, que de lo contrario se vuelve libertinaje. Una es muy clásica para esas cosas”⁶⁸, que, sin embargo, bien podrían ser leídos irónicamente. En todo caso, cabe destacar que esta afirmación viene desmentida, a continuación, en una clara defensa de La Madelón del derecho a la diferencia:

Claro que tampoco se trataba de ir totalmente de incógnito. Yo creo que eso hubiera sido una cobardía. La gente se tiene que dar cuenta de cómo es una y de que no muerde. La gente tiene que acostumbrarse. Que una puede llevar una vida tan decente como la que más. O tan indecente. Que nosotras no somos ni peor ni mejor. Todas igual. Todas por el mismo rasero.⁶⁹

En esta línea podríamos analizar la supuesta frivolidad del discurso alocado de La Madelón y en general las implicaciones de la elección de Mendicutti de este personaje como voz narrativa y representante de una situación emocional colectiva. Para algunos críticos como Colmeiro o Leopoldo Azancot⁷⁰, esta misma frivolidad es la fuente de la incongruencia irónica del discurso de la novela, y lo que deslegitima a La Madelón como tal portavoz. En nuestra opinión la incongruencia entre la (solo en ocasiones) frívola voz de La Madelón y la gravedad del momento histórico es obvia, y paradójico es el hecho de escoger un sujeto tan obviamente

⁶⁶ *Ibidem*, p. 54.

⁶⁷ Medina, Alberto, “Placeres de la auto-renuncia. 23-F, contrato libidinal de la monarquía”, *El Viejo Topo*, 257 (2009), p. 78; Chamouleau, Brice, *Tiran al maricón... op. cit.*, pp. 125-126.

⁶⁸ Mendicutti, Eduardo, *Una mala noche... op. cit.*, p. 155.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Citado en Pérez-Sánchez, Gemma, *Queer Transitions... op. cit.* p. 109.

marginal como una mujer trans (para la época, un *travestí*, con todas las connotaciones que venimos señalando) como portavoz de la ciudadanía. Pero es este, sin duda, el juego magistral de la novela. El lector, al enfrentarse al discurso de La Madelón, efectivamente ve contradichas sus expectativas, puesto que el sujeto narrador no es la esperada voz, supuestamente objetiva, de la historiografía oficial, ni siquiera el testimonio de alguno de los protagonistas políticos de aquella noche, sino el emocional y fuertemente subjetivo discurso de un individuo proveniente de la periferia social. Pero no creemos que este hecho deslegitime la voz de La Madelón, sino que más bien *obliga*, a través del discurso humorístico, pero comprometido⁷¹ de la protagonista, a aceptar su voz y su relato como legítimos. Como dice Martínez-Expósito, “la propuesta de Eduardo Mendicutti” es la de “recurrir a un tono desenfadado y alegre con el objetivo abiertamente pedagógico de reeducar la sensibilidad moral del lector”⁷². Ahora bien, hay que ser conscientes del riesgo de esta jugada: puede ser que la voz de La Madelón quede legitimada precisamente en su extravagancia, su frivolidad, y sea escuchada, aunque a costa de ser considerada como bufón de la corte. En todo caso, es claro que la intención principal del autor es la de reivindicar y legitimar un colectivo que históricamente ha sido, en el mejor de los casos, obviado, cuando no activamente perseguido, incluso dentro del movimiento LGTB. En *Furias divinas*, una novela publicada en 2015 y que constituye una suerte de “secuela espiritual” de la que nos ocupa, solo que cambiando el 23F y la Transición por el contexto de la crisis económica y el movimiento *15M*, el autor incluía esta nota, que podríamos aplicar perfectamente a *Una mala noche la tiene cualquiera*:

En la madrugada del 8 de junio de 1969, los clientes del bar Stonewall Inn, en el Greenwich Village de Nueva York, iniciaron las revueltas contra las redadas y los acosos de la policía alentados por un sistema que perseguía a los homosexuales. Ese lugar y esa fecha se consideran el origen de los movimientos implicados en la lucha por los derechos del colectivo LGTBI. Pero, con el tiempo, el colectivo, demasiado preocupado a veces por su respetabilidad, tiende a olvidar o a deformar el hecho de que los protagonistas de aquel levantamiento de Stonewall fueron, sobre todo, travestis, transexuales y drag queens. También ahora, en estos tiempos en los que se suceden violentos actos de homofobia, quienes siguen siendo los más marginados del colectivo dan con frecuencia ejemplo de dignidad y coraje en defensa de los gays, lesbianas, transexuales, bisexuales e intergénero que padecen agresiones, desprecio, marginación y odio por ser lo que son. Este libro quiere ser, también, un homenaje y una expresión de gratitud a todos ellos y todas ellas, y a su dignidad, su lucha, su furia justa y su lenguaje.⁷³

⁷¹ Creemos totalmente inconsecuente con el retrato que la novela hace de La Madelón considerarla como una persona ideológicamente ambigua o directamente apolítica. A lo largo de la novela se deja clara su implicación en la democracia sobre todo en contraste con La Begum, a la que de hecho obliga a participar en las elecciones y las diferentes manifestaciones del período.

⁷² Martínez-Expósito, Alfredo, “Humor y narración gay en Los novios búlgaros y Fuego de marzo, de Eduardo Mendicutti”, en Jurado Morales, José (ed.), *Una ética de... op. cit.*, p. 174.

⁷³ Mendicutti, Eduardo, *Furias divinas*, Barcelona, Tusquets, 2015.

4. Conclusiones

Creemos haber demostrado a lo largo de este trabajo cómo existe, en ciertos ámbitos de la cultura y la academia, una injusta y peligrosa tendencia a apropiarse de la figura de los individuos transexuales, confundiéndolos con algunos aspectos del mundo del transformismo y las *performances* políticas y contraculturales, obviando sus condiciones materiales reales y hasta falseando la naturaleza de su propia identidad de género. En una época, como categoriza Óscar Guasch, “post-gay”, en la que el colectivo transexual por fin comienza a ser visible, rompiendo con la hegemonía cultural y política de los hombres homosexuales, a alcanzar conquistas como la Ley de la Transexualidad de 2007 y avanzar en reivindicaciones como la despatologización de la transexualidad, esperamos haber aportado nuestro granito de arena, reivindicando la obra de un autor popular, pero frecuentemente desdeñado por la crítica por su talante humorístico; y, sobre todo, la figura de su personaje más insigne, esa extraordinaria persona que es La Madelón.