

derna. Y más democrata que nadie.» Sus últimas palabras al cierre del libro son, «—Ay, niño, qué rica es la libertad...» (163)

Como conclusión, es lógico pensar que el final de la novela es irónico, con la palabra *libertad* y los puntos suspensivos abriendo, no una puerta, sino un interrogante hacia ese nuevo paradigma utópico, en el que «era como si el mundo fuera diferente, como si en realidad no hubiera cambiado yo [la Madelón] sino todo lo demás, y como si hubiera llegado para quedarme a vivir a un sitio nuevo» (128). Este engañoso «final feliz» nos invita a imaginar un «mundo nuevo» donde la Madelón pueda ser la mujer que quiere ser, no la artista bohemia, exuberante, transgresora y activista, sino «una mujer de las formales de toda la vida» (78). Su nueva apariencia de mujer burguesa y convencional indica un deseo de quietud, no sólo con el espectáculo crítico de la «pluma», sino con las afiliaciones de la primera parte, y por ende, con cualquier tipo de discurso destinado a forjar una identidad colectiva. De ahí su descripción como «mujer independiente, liberada, moderna» para subrayar un individualismo paradójico bajo el que laten tensiones muy reveladoras a la luz del discurso autobiográfico de la primera parte.

El debate interpretativo que abre este final atañe tanto a los derechos y deberes éticos del sujeto transexual (y a la polémica sobre las consecuencias políticas de vivir de incógnito con la nueva identidad o de asumir de manera políticamente incorrecta, como a las frágiles relaciones del colectivo transexual con aliados coyunturales, como el movimiento LGBT, el feminismo y la izquierda política. La fluidez identitaria que encarna la transexualidad la sitúa en el punto de mira por la enorme carga política y simbólica que nuestra cultura impone sobre el género sexual. Por la misma razón, la figura transexual es un signo tan rico desde el punto de vista conceptual y artístico, ya que permite la exploración del problema de la identidad humana atendiendo a la oposición binaria de género como construcción cultural discursiva, y por lo tanto arbitraria. Por todo lo anteriormente dicho, la protagonista de Mendicutti se convierte en la metáfora idónea para examinar y cuestionar la falaz re/construcción de una identidad nacional homogénea. El discurso identitario vigente se presenta lastreado y desmentido en la novela por la esquizofrenia del desencanto ideológico, el pacto del olvido forzoso, los fantasmas del pasado, el individualismo posmoderno, y la persistente exclusión de minorías sexuales y étnicas, tanto durante como después de la Transición.

La topografía de la radicalidad en *El salto del ángel* (1985)¹

Rafael M. Mérida Jiménez
Universitat de Lleida

Como han destacado diversas investigaciones académicas —y como han revalidado miles de lectores—, la obra de Eduardo Mendicutti constituye una de las aportaciones literarias más originales de la cultura española democrática. Su originalidad radica en haber sabido desarrollar la mejor arquitectura de ficciones narrativas en torno al universo «homosexual», «gay» y «trans» de nuestra literatura, con unas elevadas cotas de calidad literaria de manera sostenida a lo largo de casi cuatro décadas². No es moco de pavo, a mi entender.

A diferencia de otros escritores españoles, Mendicutti ha ofrecido un conjunto de cuentos y, sobre todo, de *novelas* y de *novelas* en donde dicho universo es piedra angular, tanto temática como estética: esa «pluma como estilo» con la que Mira le presenta³.

¹ El presente artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FEM 2011-24064 del Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Véanse, por ejemplo, las aportaciones de Dieter Ingenschay, «Eduardo Mendicutti: *Una mala noche la tiene cualquiera*. Narración de maricas o la irrupción de un discurso del travestismo», en *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, ed. D. Ingenschay - H. J. Neuschäfer, Barcelona, Lumen, 1994, págs. 157-165; David Willam Foster, «Eduardo Mendicutti, en *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-Critical Sourcebook*, Londres, Greenwood, 1998, págs. 111-113, y Alberto Mira, *Para entenderlos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, Barcelona: La Tempestad, 1999, págs. 489-490.

³ Alberto Mira, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona-Madrid, Egales, 2004, pág. 536.

No hay subterfugios, ni elipsis, ni metáforas encubridoras porque las tramas los impiden. No hay lenguaje políticamente correcto, porque su lenguaje se complace en la recreación realista de lo convencionalmente incorrecto, tamizada por una creatividad léxica apabullante y un «expreso deseo de dignificar literariamente el habla andaluza, superando los estereotipos al uso»⁴. Hay mucho humor y mucho dolor, mucha recuperación del tiempo perdido y mucha consumación del tiempo presente.

Por supuesto, hay también mucho de testimonio, en primera instancia por el uso privilegiado de la primera persona del singular a lo largo de su producción, que puede adoptar registros y propiciar dinámicas tan diferentes como las que advertimos, por citar sólo tres ejemplos, en *Siete contra Georgia* (1987), *El palomo cojo* (1991) o *Mae West y yo* (2011). Una voz narrativa testimonial que se antoja en ocasiones autobiográfica y en tantas otras biografía de una generación. Se trata de un factor que, lejos de limitar sus logros, ha favorecido la intensificación de los registros narrativos manejados y, tal vez con venga admirarlo, la fidelidad de sus lectores, quienes saben que cada nueva novela entraña el riesgo de sucumbir en la nueva modalidad de yo propuesta. Porque cada personaje puede presentarse como un nuevo festín lingüístico⁵. Mendicutri es literatura testimonial en el sentido más amplio y rico que pueda entrañar este término, como lo es, por ejemplo, la producción narrativa de Benito Pérez Galdós ambientada en el Madrid de fines del siglo XIX, otro sureño atlántico (uno andaluz, otro canario), que convirtió la capital de España en eje espacial privilegiado.

Pero también el subgénero de la autobiografía más o menos ficticia, que tiene su mejor antecedente en el *Libro de buen amor*, del Ar-

cipreste de Hita, que a un tiempo se muestra didáctico y trasgresor, es creador de realidades. De realidades históricas concretas, y afortunadamente efímeras, como la recogida en *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982); de realidades delirantes, también por metaliterarias, como *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997). Que yo sepa, todavía no se ha realizado un estudio riguroso sobre las intertextualidades en el corpus mendicutriano, probablemente porque muy pocas personas tengan la formación literaria y cultural para acometerlo —o la ambición estilística de la que suele hacer gala implícita nuestro autor⁶.

Igualmente, me gustaría leer un estudio sobre la importancia de algunas figuras de entre las favoritas de sus ficciones, esa voluntad de forma que hace de un autor que no sólo disponga de un universo retórico propio, sino, sobre todo, de un universo propio de palabras: tropos (metáforas, metonimias,...), figuras de construcción (anáforas, pleonasmos,...) y de pensamiento (apóstrofes, interrogaciones retóricas,...). O simplemente, un estudio de la potenciación de la hipóbole como herramienta de construcción de las tramas y de los personajes. Digo esto porque tengo la impresión de que a veces tiende a obviarse su importancia, en beneficio de una lectura de corte historicista: algo que, hasta cierto punto, es lógico —yo mismo la practico—, dada la relevancia testimonial de su obra, pero que no conviene perder de vista, pues en buena parte de la novelística de Mendicutri, fondo y forma son «fondoforma». Esta cualidad resulta evidente en la capacidad de dotar, en ocasiones, de altura poética el vocabulario coloquial, que remite a los mejores prosistas y poetas de nuestro Siglo de Oro, de Teresa de Jesús a Francisco de Quevedo, pasando por Miguel de Cervantes.

En un célebre trabajo publicado en 1984, titulado «Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality», la antropóloga estadounidense Gayle Rubin valoró los mecanismos a través de los cua-

⁴ Jordi Gracia y Domingo Ródenas, *Historia de la literatura española 7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Barcelona, Crítica, 2011, pág. 903.

⁵ «Esta riqueza del pincel de Mendicutri al trazar tipos y situaciones no hubiera sido tan sutil y a la vez tan representativa de no mediar su extraordinario talento para plasmar las formas de hablar, los modismos y las jergas de los personajes. [...] Mendicutri hace operativa la siguiente realidad: la verdadera jerga no es otro lenguaje institucionalizado, sino el relampagueante territorio del ingenio y de la burla, de manera que sin humor ni rechifla no puede haber verdadera invención lingüística» (José Antonio Ugaldé, «Educación sentimental y lingüística», introducción a Eduardo Mendicutri, *El palomo cojo*, Barcelona, Circulo de Lectores, 1993, págs. 7-12; la cita en págs. 9-10).

⁶ Véase el trabajo de Dieter Ingenschay, «Sobre muchos reales y santos ficticios: Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy», de Eduardo Mendicutri, entre lo global y lo local, *Lectoria. Revista de mujeres y textualidad*, 17 (2011), págs. 67-78.

les la sexualidad se convertiría en un «vector de opresión», no sólo al participar de las jerarquías de género sexual («gender»), sino, además, de muchas otras que eran las que configuraban la «normalidad» y la «naturalidad» de las prácticas eróticas. Una «normalidad» que, en definitiva, genera los estigmas y condenas, los controles legales y los beneficios sociales y económicos. Rubin abrió su estudio con la siguiente reflexión: «Las disputas sobre la conducta sexual se convirtieron a menudo en instrumentos para desplazar las ansiedades sociales y descargar la intensidad emocional comprometida a ellas. En consecuencia, la sexualidad debe tratarse con especial interés en épocas de fuerte tensión social»⁷.

En unos de los clarificadores dibujos de los que se acompaña esta investigación —una de las semillas de la posterior teoría queer—, Rubin esbozaba tres murallas, mediante las que distinguía nítidamente la ubicación de los discursos en torno a la sexualidad en la sociedad occidental durante aquellos años, del «buen sexo» (el «mejor»: heterosexual, matrimonial, monógamo, hogareño y reproductivo) al «sexo malo» (el «peor»: protagonizado por travestidos, transexuales, feticistas, sadomasoquistas, pero también el intergeneracional y mediante pago). Entre un extremo y otro, se emplazarían tanto las parejas heterosexuales que no están casadas, como las parejas gays y lésbicas estables y sus espacios de ligue:

La mayoría de los sistemas de enjuiciamiento sexual —ya sean religiosos, psicológicos, feministas o socialistas— intentan determinar a qué lado de la línea está cada acto sexual concreto. Sólo se les concede complejidad moral a los actos sexuales situados en el «lado bueno». Por ejemplo los encuentros heterosexuales pueden ser subliminos o desagradables, libres o forzados, curativos o destructivos, románticos o mercenarios. Mientras no viole otras reglas, se le concede a la heterosexualidad la plena riqueza de la experiencia humana. Por el contrario todos los actos sexuales del lado malo son contemplados como repulsivos y carentes de cualquier matiz emocional. Cuanto

⁷ Utilizo la traducción española disponible en la red para facilitar la lectura.

Puede accederse en http://webs.uvigo.es/xenaro/profesorado/beatriz_suarez_rubin.pdf (fecha de consulta: 7 de agosto de 2011). Véase Gayle Rubin, «Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality», en *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*, ed. C. S. Vance, Boston, Routledge, 1984, págs. 267-319.

más separado esté el acto de la frontera más regularmente se le muestra como una experiencia mala. [...] La mayor parte de las conductas homosexuales permanecen todavía en el lado malo, pero si es en parejas monógamas, la sociedad está empezando a reconocer que posee toda la riqueza de la interacción humana. La homosexualidad promiscua, el sadomasoquismo, el fetichismo, la transexualidad y los encuentros que traspasan la barrera generacional son todavía vistos como horrores incontrolados incapaces de incluir afecto, amor, libre elección, gentileza o trascendencia. Este tipo de moralidad sexual tiene más en común con las ideologías racistas que con la verdadera ética. Concede la virtud a los grupos dominantes y relega el vicio a los no privilegiados.

Si traigo a colación el extenso artículo de Rubin y su dibujo es porque me parece que encaja muy bien para ilustrar la obra narrativa temprana de Mendicutti, tanto por el marco cronológico común en que fueron gestados, como por el común afán de ruptura y, evidentemente, por el arco temático que comparten. Y es que sería poco acertado, en primer lugar, obviar que muchas de las novelas de nuestro autor se construyen no sólo en torno de un eje exclusivamente sexual (ya sea «homosexual», «gay» o «trans»), sino, según cada caso, mediante convergencias de vectores que responden a la clase social, el bagaje cultural, la actividad económica o la edad de los personajes, por ejemplo.

Curiosamente, una de las obras de Mendicutti que mejor ilustran las consecuencias de la estratificación sexual planteadas por Gayle Rubin en «Thinking Sex» sería una de sus piezas narrativas menos comentadas —y creo menos conocidas—, probablemente por peor distribuidas. Me refiero a *El salto del ángel*, galardonada en 1984 con el premio «Ciudad Alcalá de Henares», por un jurado compuesto por Joaquín Arnaiz, Leopoldo Azancor y Vicente Molina Foix, y publicada el año siguiente por la editorial Fundación Colegio del Rey⁸.

El salto del ángel, novela corta que en su única edición consta de 87 páginas, presenta algunos rasgos comunes con *Una mala noche...*

⁸ Todas las citas a la obra remiten a esta edición, indicando el número de páginas entre paréntesis: Eduardo Mendicutti, *El salto del ángel*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1985.

(1982) y con *Última conversación* (1984), al igual que con el resto de narraciones escritas durante esta primera época, como algunos de los cuentos recopilados en *Fuego de marzo* (1995), fechados a fines de los años 70. Así, la escasez de diálogos, la importancia del monólogo y de la descripción de interiores, la dialéctica espacial entre el pueblo del Sur de la infancia y el Madrid del tiempo adulto...

Sin embargo, *El salbo del ángel* es una *novelle* rara en la cartografía de Mendiutti, sobre todo porque sorprende la ausencia casi total del tono humorístico o del guiño irónico que suele caracterizarle⁹. Con razón es que así sea, pues se trata de una de las obras más elegíacas de toda su producción, desde el inicio:

En aquel instante se iniciaba la noche: podía palparla, a pesar de no haber oscurecido por completo, porque la última luz iba dilatándose como una pálida serpiente derreída sobre la grupa del verano, pero el aire estaba ya impregnado de ese olor soñambulo y levemente febril que desprende la ciudad conforme se acomoda a su esqueleto nocturno, y podía percibir claramente, con una nitidez sobria y momentánea, pero exacta, esa cualidad carnal, obscena, cómplice, que acababa de adquirir —como todos los días, en el preciso momento en que el crepúsculo, saturado, se despedaza— el viejo paisaje metropolitano. (7)

Mendiutti gusta del marco temporal nocturno como motor de las narraciones de estos años, pero resulta evidente que tan extensa frase introductoría marca una densidad poética de quien anuncia antitética a la de La Madelón en *Una mala noche...*¹⁰ y, en cambio, mucho más cercana a la de *Última conversación*¹¹. En muchos sentidos, *El salbo del án-*

⁹ Alfredo Martínez-Expósito, *Los escritos furtivos. Configuraciones homonómicas en la narrativa española*, Nueva Orleans, University Press of the South, 1998, págs. 153-163.

¹⁰ «Que sobresalto, por Dios. El Paco se fue a su casa, en taxi, que cuesta un dinerito hasta el pueblo de Vallecas, y yo me vine a la mía, a encerrarme con siete llaves, nerviosísima, que hacía siglos que no me sentía tan descontrolada, ni siquiera por un hombre» (Eduardo Mendiutti, *Una mala noche la tiene cualquiera*, Barcelona, Tusquets, 1988 [1982], pág. 9).

¹¹ «Se está agrietando el mar. Al anochecer, se dilata como una pupila enferma, supurante, se tñe con el incendio del crepúsculo y parece sangrar como un inmenso ojo acuchillado» (Eduardo Mendiutti, *Última conversación*, Barcelona, Tusquets, 1991 [1984], pág. 9).

gel puede antojarse más cercana a esta segunda que a la primera, pues ambas son novelas en donde cobran preeminencia la decadencia familiar y los espacios idealizados de la niñez y de la juventud. No obstante, comparte con la primera la importancia de la marginalidad sexual urbana.

La topografía de *El salbo del ángel* es un rasgo definidor del plano de la acción que transcorre durante unas horas en Madrid —en oposición a San Bartolomé, «esa ciudad del Sur en la que nunca más volveré a reconocer» (9)—, que es el que en este trabajo me interesa: las terrazas de los bares del Pasaje Mareu en su desembocadura con la calle Espoz y Mina (7) van a ser el emplazamiento real y metafórico de quien contempla y narra, de quien, como Rubin, piensa el sexo y en el sexo desde el margen:

La noche, voraz, se incrustaba en la emoción plana, anémica y transparente de la muchacha preñada, en el viscoso misterio de Sabú, en los salivazos espesos y chulos del limpiabotas, y tal vez estaba naciendo allí, en el mismo cruce de las calles más desaharradas de la ciudad, en aquel reino de búsquidas mugrientos y melancólicos, de maricas acechantes e indecisos, de jovencuelos acanallados y sorprendentemente líricos en la soledad repentina de la madrugada —cuando se marchan de vacío a cualquier parte—, de adolescentes enjutas y lesbianas, de putas fondonas que sacan a pasear a niños mongólicos al anochecer. (8)

Nadie se salva del encanallamiento, ni siquiera el propio narrador, como se encarga de constatar enseñuida. Su mirada describe la capital con una técnica tan hiperrealista que acaba pareciendo simbólica, con el propósito de subrayar la desazón interior: «este espeso espejismo de Madrid, ciudad insaciable, ciudad soliviantada por sus propios engaños, ciudad que amo y a la que perrenezo» (16). Un Madrid que no es dividido sino peligroso por criminal, como apunta el chisme sobre Enrique «La Bisagra» («el recuerdo vibrante y obscuro del cadáver de una marica triste, cosido a puñaladas, podrido, hediondo»), (29), quien aparece asesinado en su casa, «amarrado al cabeceo de la cama, desafiante: tenía gustos peligrosos» (30). Una comunidad que practica el «sexo malo».

Esta y no otra es la «comunidad» que va a acompañar, como un coro, al protagonista, una «comunidad» anterior al barrio de Chueca como

espacio rehabilitado y homonormativo, diurno y nocturno, que hoy conocemos:

Todavía a principios de los noventa, Chueca era una zona que, como otras del centro de Madrid, se caracterizaba por la concentración de actividades no normativas, cuando ni llegales. En ella predominaban la prostitución en barras americanas y el tráfico de drogas, que coexistían con algunos locales que atendían a una clientela homosexual, de un tipo sin embargo muy distinto al que iría surgiendo más tarde.¹²

Mendicutri alterna la narración sobre el viaje del protagonista a San Bartolomé y su regreso a «un Madrid secreto que nadie conseguirá prohibirme» (16) sin lógica aparente, a merced del pensamiento febril de la voz protagonista. Los flashbacks relatan y justifican una ansiedad que potencia la descripción más descarnada y verosímil de quienes circulan por esas calles: un chapero, a la puerta de unos billares, «persiguiendo con ojeadas ansiosas a cualquier transeúnte en el que adivinase un mínimo de buena disposición para el encuentro rápido, confuso y sigiloso en una pensión de la calle de la Cruz» (32), o aquella pareja de muchachos, «que se espían constantemente, que se observan con severidad mientras cada uno de ellos trata de buscar clientela que les salve la noche» (51), o aquel otro joven, que «parecía querer preservar en todo instante su integridad de criatura recién llegada a la vorágine de Madrid» (52), como si quisiera evitar, sin conocerle, cuanto le ha sucedido a otro, que «en los últimos meses se ha convertido en ruinas de lo que fue, ha perdido la lozanía de los veinte años y tiene un color enfermizo que se le acentúa cada día, conforme sigue adelgazando» (15).

También por allí campean por sus fueros unos travestis hormonados sin pizca de glamour (ni del *camp* de otras novelas):

los andares empinados y desafiantes de los travestidos, que ya se han acostumbrado a pasear por estas calles como por su propia casa, sin brizna de maquillaje, con viejos pantalones y jerseys que ya no pueden ajustarse a las nuevas redondeces de la silicona, exhibiendo con la impudicia de un mono en celo todos los estragos de una cir-

gía barata, casera muchas veces, y ese chirriante surtido de movimientos, gestos y actitudes desajustadas, inevitablemente imprecisas y torpes. (32)

Las calles que pasean los chaperos, y aquel travestido «que no consigue recuperar en horas apacibles sus antiguos gestos de mocito obligado a ser discreto» (35), son las mismas que frecuenta Olga La Gallega («sacerdotisa macilenta y demudada», que trabajaba como «Espiritista-Pironisa-Adivinadora», 49-50, según informa su tarjeta) o que visitan El Caragenero («cincuentón de físico rotundo y todavía aperechable para quien guste beneficiarse —con un mínimo de imaginación— a viejos militarazos voluntariosos», 32), y «aquel grupo de matricas arracimadas en uno de los extremos de la barra y alborotadas por la aparición de un muchacho altivo, nervioso, de belleza tenebrosa y apretada» (68) en un bar recién inaugurado en la misma calle de Espoz y Mina.

Resulta interesante señalar que el protagonista y voz narrativa de la novela acaba siendo más explícito a propósito de sus relaciones heterosexuales (sería el caso de su antiguo trato con Ángela, «cuya desnudez frecuentaba en otros días», 57, o también del encuentro con una misteriosa desconocida en un bar de San Bartolomé, ubicado en el solar donde en su infancia se emplazaba el burdel del pueblo, con quien aspira lograr «alguna suerte de liberación», «un desfile carnal», 81) que de su sexualidad homoerótica, si bien ésta sea omnipresente de la mano de su antigua relación y amor hacia Alfonso, en el pueblo andaluz. Se trata de una bisexualidad real, a la vez que un asidero que más parece tabla de salvación en momentos de confusión íntima que orientación cotidiana:

En la corrupta y cerrada cercanía de los cuerpos, dos pares de brazos trataban de espannar y de retener al mismo tiempo aquella mutua devoción tan brutal y tan fantasmagórica, mientras ella murmuraba a mi oído obscenas amenazas y se abría de raíz, como el ojo de un tigre que mi desdicha, en forma de puñal, creciera y penetrara, impta, en su región más cálida, devorando, derriendiendo, dañando, mientras la noche hincaba sus rodillas en el vientre convulso del firmamento. (83)

¹² Fernando Villanil, *La transformación de la identidad gay en España*, Madrid, Catarata, 2004, págs. 75-76.

Esta bisexualidad es la que propicia que la figura de Sabú cobre un significado especialmente inquietante, al tratarse de un abismo al al-

cance del bolsillo que cifra atracciones y repulsiones entre la «comunidad». Es el escogido por el narrador para «intentar ahogar [...] la desesperación que me había ido envolviendo durante toda la noche como una armadura idéntica a mí mismo» (72).

Desde el inicio de la novela Sabú ha sido presentado —por cierto, uno de los pocos personajes madrileños nominados— como «el muchacho hosco y escurridizo de quien se cuentan las mayores extravagancias genitales» (8) o como «el muchacho cerino y lampiño, de grandes ojos turbios de color avellana y labios prodigiosamente apertrosos», de quien «se dice que es un asombroso hermafrodita de intimidad violenta e insaciable» (8). Aunque la intersexualidad de este personaje podría crear confusiones en aquel punto de la trama —dado que el tono poético que la define propicia que se llegue a pensar si su condición no será una metáfora de arranque—, queda progresivamente confirmada, pues «defiende con sus manos, en una cama de matrimonio que comparte con otros dos muchachos de la vida, el enigma de su pubis pequeño y asombroso» (57).

Sabú, así, se convierte en disparadero de ansiedades y en epítome de todas las sexualidades marginadas y callejeras, según describiera Esther Newton en su ensayo pionero sobre las culturas queer en Estados Unidos durante los años 60:

The street life adds up to a group way of life dedicated to «staying out of it», out of the law, out of «normal» rational states of consciousness, and out of any «respectable» expectations [...]. From their perspective, all of respectable society seems square, distant, and hypocritical. From their «place» at the very bottom of the moral and status structure, they are in a strategic position to experience the numerous discrepancies between the ideals of American culture and the realities¹³.

No cabe duda de que la presencia de Sabú resulta del todo inusual en la literatura española contemporánea, ya que, hasta fechas más recientes, las personas intersexuales sufrieron un doble proceso de erosión¹⁴, hasta

¹³ Esther Newton, *Mother Camp. Female Impersonators in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1972, pág. 15.

¹⁴ Como desarrollo en Rafael M. Mérida Jiménez, *Cuerpos desordenados*, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2009.

el extremo de que comúnmente la mención de los «hermafroditas» llegó a confundirse con la de un «tercer sexo» cuyo espacio simbólico ocuparon los «homosexuales», como bien sugirió Foucault, pudiendo ocurrir que su presencia ocultara un simple sinónimo de «uraniasta», «sodomita» o «invertido»¹⁵. Sin embargo, Sabú, descrito por su fialdad y por la calculadora soltura con que se mueve en el ambiente, a pesar de su juventud, se convierte en espejo multiplicador de la desesperación del narrador.

La piel de Sabú es «destemplada y resbaladiza» y su «perfil estático, helado»; sus labios permanecen cerrados durante todo el encuentro sexual, mientras su torso parecía «una medusa alerargada» y sus pechos eran «pequeños, atrofiados, rugosos»; su vientre «tenía una temperatura distinta, más intensa, pero no más acogedora» (74). Tras este recorrido táctil, el narrador prosigue su andadura:

Sólo en los muslos pude palpar un poco de tensión: quizá estaban rutinariamente acostumbrados a mantenerse en guardia, obligados a alentar sobre los insólitos aparatos de la bóveda inguinal, donde anidaban al unísono una vagina breve y esponjosa, como un polluelo de codorniz, y un pene esquemático, aunque inconfundible y, al parecer, brioso como la cría de una culebra. Sabú no se permitió ni el más leve estremecimiento cuando mis manos acariciaron aquellos dos animalajos que parecían amodorrados y esquivos, insensibles al apertito de mis dedos, estáticos, tan alejados de aquella infinita desolación que yo quería compartir allí, en aquel lecho efímero. (75)

Resulta interesante constatar cómo, a miles de kilómetros de distancia, la que media entre San Francisco y Madrid, durante los primeros años 80, Gayle Rubin y Eduardo Mendicutti estaban reflexionando en torno a un mismo espacio radical, escribiendo y describiendo unas mismas «prácticas sexuales malas», que se definieron en contra de la naturaleza normalizadora de los discursos imperativos e imperantes. Al fin y al cabo, una y otro estarían llamando la atención sobre las opresiones e injusticias derivadas de los discursos dominantes sobre la se-

¹⁵ Analizado por Didier Eribon, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, trad. Jaime Zulaika, Barcelona, Anagrama, 2001, págs. 386-387.

xualidad, incluso entre las clases privilegiadas: «Rubin reminds us of the urgency of denouncing sexual oppression, no matter who is de target of this oppression»¹⁶. Por supuesto, las diferencias que separan «Thinking Sex» de *El salto del ángel* son múltiples, pues, además de las obvias, también son lógicas aquellas que se refieren a la carga ideológica que susenta ambos textos: frente a la ruptura y a la revolución a la que aspira el ensayo dentro del feminismo estadounidense, la desesperación íntima que describe con una prosa angustiada la *novelle* española. Tampoco pretendía la revolución el escritor gaditano. O no la misma que Rubin.

Un repaso de sus obras sugiere la hipótesis de que Mendicutri ha acabado delineando una trayectoria que ejemplifica, mejor que la de cualquier otro autor, la evolución de las representaciones de las minorías sexuales en la España de las últimas décadas al dotarlas de voz, y con ella de vida. Así, más aún, puede afirmarse que «Mendicutri's negotiation of gender and sexuality in *Una mala noche la tiene cualquiera* goes beyond his male predecessors' symbolic, misogynist construction of Spain as a castrating mother»¹⁷. No resulta ocioso destacar que, si pensamos en la fecha de redacción de sus primeras obras, su narrativa recrea implícitamente desde la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (1970) hasta la reforma del Código Penal de 1995, así como la legislación sobre el derecho al matrimonio de personas del mismo sexo biológico (2005) o la que regula la rectificación de la mención relativa al sexo de las personas en los registros civiles (2007), entre otras no menos determinantes, empezando por la misma Constitución española.

Mendicutri ha demostrado que «la ficción gay no tiene necesariamente que asumir un discurso de la desmemoria»¹⁸, mediante la creación de unas ficciones que son, además de excelente literatura, crónicas indispensables, más o menos disfrazadas de autobiografía, de biografía generacional y coral, o de autoficción, del universo «homosexual», «gay» y «trans» español de las últimas cuatro décadas:

¹⁶ Heather Love, «Introduction: Rethinking Sex», *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 17.1 (2011), págs. 1-14 (cita en pág. 8).

¹⁷ Gema Pérez-Sánchez, *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture. From Franco to «la Movida»*, Nueva York: State University of New York Press, 2007, pág. 111.

¹⁸ Dieter Ingenschay, «Identidad homosexual y procesamiento del franquismo en el discurso literario de España desde la transición», en *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, ed. J. R. Resina, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, págs. 157-189 (la cita en págs. 173-174).

Es cierto que mi vida ha tenido y tiene momentos peculiares, y que esos momentos yo procuro aprovecharlos y los manipulo para meterlos en mis novelas. También es cierto que yo no sería capaz de escribir una novela que no tuviera que ver conmigo. *Pero no es imprescindible* que la novela que yo escriba tenga que ver con lo vivido por mí, porque cabe también lo imaginado por mí, lo añorado por mí, lo envidiado por mí, lo repudiado por mí y, por supuesto, lo inventado por mí sobre mí: todo eso es autobiográfico. [...] En relación con mi biografía, mis novelas están abarrotadas de verdades a medias: ésa es mi forma de novelar»¹⁹.

En todo caso, merece constatar y destacarse, desde la perspectiva que confiere el simple transcurso del tiempo, que algunas de aquellas «malas prácticas sexuales» que Rubin analizaba en su trabajo y que Mendicutri fue recreando en *El salto del ángel*, en un juego dialéctico entre la tradición y la radicalidad, han acabado siendo «normalizadas» y cómo la trasgresión que las definía, para bien o para mal, ha ido menguando de forma paralela a su progresiva asimilación social, como también ha retratado nuestro autor en sus creaciones más recientes.

¹⁹ Eduardo Mendicutri, «Mentirás a tu prójimo como a ti mismo», *Letra internacional*, 38 (1995), págs. 44-52 (la cita en pág. 44).