

# Formas de la novela, infancia y oscuridad en *Una mala noche la tiene cualquiera* de Eduardo Mendicutti

DANIELA FUMIS

(Argentina)

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas CONICET  
Universidad Nacional del Litoral UNL

Recibido: 26/09/2017

Aceptado: 28/10/2017

**Resumen:** *Una mala noche la tiene cualquiera* pone en escena una voz desde una ambivalencia constitutiva: la de una travesti que se enfrenta al miedo de la otredad amenazante que encarna para ella el intento de golpe de estado en España en 1981. En el monólogo que da forma a la trama, la posición de ese yo que dice construye una vida que se autfigura en tránsito. No obstante, resulta posible considerar al texto como una ficción de infancia por la posición en la que se dispone en perspectiva de obra. La novela, publicada originalmente en 1982 inicia un ciclo narrativo en el que la noción de origen se pone en problema a la hora de pensar la identidad.

**Palabras claves:** Novela, Transición, España, Cuerpos, Mendicutti

**Abstract:** *Una mala noche la tiene cualquiera* builds a scene where a voice has constitutive ambivalence: a cross-gender that faces the fear of a possible coup d'état in Spain in 1981, which means a threatening otherness to her. In the monologue that sets the plot, the "I" position shows a life in constant becoming process: a self-figuration. Nonetheless, if we consider this novel among the previous ones by the same author, we can read it as a childhood fiction. This novel, first published in 1982, begins a narrative cycle where the notion of beginning is under consideration in order to think about identity.

**Keywords:** Romance, Transition, Spain, Bodies, Mendicutti

## Introducción

En el Seminario que dictara en 1990 en la UBA, cuyas clases se recopilan en el libro *Las tres vanguardias*, Ricardo Piglia proponía desplazar la pregunta “qué es la literatura” (en la medida en que inquirir por la esencia no se ha revelado, según el autor, especialmente fructífero) por “qué será”. Piglia sostiene:

(...) Pensar qué será la literatura tiende a ver esta práctica como algo en un punto de fuga, digamos así, del que podemos prever algunas metamorfosis. Y tiene, también, algo de *la mirada infantil*, como cuando un chico se pregunta ‘qué será esa cosa’ al enfrentarse a un objeto (2016: 37. El subrayado es nuestro).

En esta línea, para nosotros, preguntarse qué será la literatura en 1982 en España, supone considerar un contexto de situación en el que la literatura se encuentra atravesada por una tradición de censura y opresión que se descubre, en una nueva coyuntura, desde la “mirada infantil”, en términos de renovadas posibilidades expresivas, y de recepción en el orden de las lecturas. En este sentido, el propósito del presente artículo consiste en el abordaje de escenas de infancia en la novela *Una mala noche la tiene cualquiera* del autor español Eduardo Mendicutti, publicada originalmente en 1982 y reeditada en 1988 por la editorial Tusquets. El interés por las escenas de infancia puede leerse de modo oblicuo desde la anécdota que se desliza en la explicación de Piglia: estas escenas suponen el reconocimiento de un espacio epistemológico en el que la mirada se propone descubrir lo mismo en perspectiva de lo nuevo.

La obra de Mendicutti quizás sea hoy la de mayor visibilidad en lo que respecta a la puesta en problema de sexualidades disidentes en el campo de la narrativa española. Su trayectoria recorre un continuum que va desde mediados de los setenta a la actualidad, con su última novela *Furias divinas* publicada en 2016. No obstante, su irrupción en el panorama español de los ochenta, puede pensarse como producto de un entramado cultural en el que el cuerpo comienza a convertirse en un nuevo terreno de exploración estética. Luego de la muerte de Franco, las narrativas de las sexualidades disidentes comienzan a delinear un espacio particular, en

paralelo a la consolidación de los espacios de militancia y de la sistematización de dichas problemáticas en el territorio de la academia, con la incorporación de los aportes de los *gay and lesbian studies* de comienzo y los *queer studies* después (Mérida Jiménez, Peralta y Smuga, 2017).

El objetivo de este trabajo apunta a abordar escenas de infancia fundamentalmente en tres órdenes, que nos permitirán acercarnos a lo que llamamos posiciones infantiles en términos de posiciones *queer*, entendidas éstas como posiciones que problematizan los entramados del deseo en relación con su atravesamiento político en un momento determinado<sup>1</sup>. Así, *lo infantil* resulta una dimensión particularmente productiva para desarticular las ficciones del origen que se encuentran operando en este texto. Los tres órdenes aludidos son: las escenas de infancia propiamente dichas tal como aparecen textualizadas en el relato, las escenas de construcción de una *mirada travesti* como posición infantil que desafía la oscuridad y, finalmente, el posicionamiento de esta novela al interior de la obra de Mendicutti, sobre la que se impone un gesto de condición inaugural.

## 1. La Madelón - La Begum - La Novela

En *El punto ciego* (2016), Javier Cercas propone un conjunto de reflexiones sobre la naturaleza de la novela y vuelve a tomar como punto de partida la figura de Cervantes como fundador de la novela moderna. En el punto en el que define las reglas del género y lo convierte en la forma fagocitadora por excelencia, Cervantes le da carta de naturaleza desde su condición de “género de géneros”. Pero Cercas se permite asimismo revisitar lo que denomina “el cliché”. Así sostiene:

---

<sup>1</sup> Pensar la infancia en la obra de este autor implica remitirse inmediatamente a *El palomo cojo* (1991), relato en el que una voz infantil pone en problema un proceso de autodescubrimiento al interior de un entramado familiar disruptivo según un concepto normativo de familia en la España de mediados de siglo. Desde esta primera evidencia, elegir hablar de infancia en la obra de Mendicutti pero no en esa novela, supone intentar transformar la mirada sobre la infancia que ese texto ha construido, desplazarse de su lugar de preponderancia al interior de una obra e intentar descubrir nuevos modos de pensar lo infantil en un proyecto narrativo en el que los niños no constituyen figuras particularmente destacadas.

He dicho también, sin temor a incurrir en el cliché, que en el *Quijote* arranca la novela moderna; como todos los clichés, éste tiene su parte de verdad, que es grande y ya he explicado, y su parte de mentira, que es pequeña y paso a explicar. En rigor, la novela moderna no nace con el *Quijote* sino con un librito delicioso, inteligentísimo y divertidísimo, publicado cincuenta años antes del *Quijote* y mal conocido fuera de la tradición del español: el *Lazarillo de Tormes*. La novela, que cuenta la historia de un chico humilde que acaba como pregonero de Toledo, no es de autor anónimo, como suele decirse, sino apócrifo: el mismo protagonista del libro (33).

Desde este lugar, la novela moderna nace desde la base de una simulación, busca legitimarse en su estatuto de verdad desde ese vínculo complejo que entabla con su tiempo y siempre se proyecta en función de resolver una pregunta de orden moral (39). Y no se puede pasar por alto este nacimiento casi fortuito: la historia de la novela española nace con un niño cuyo relato no es otro que el de su aprendizaje como narrador. La novela de Mendicutti puede leerse indudablemente en la tradición que inaugura el *Lazarillo*. No obstante, el lugar de la infancia no es la materia narrada sino la sustancia misma que conformará la forma de la narración. La posición infantil es la que deberá emerger en el transcurso del relato de un aprendizaje *otro*.

*Una mala noche la tiene cualquiera* se postula como el gran monólogo interior de una travesti llamada La Madelón, y toma como punto de partida un hecho histórico, factual. La tarde del 23 de febrero de 1981, un grupo de guardias civiles dirigidos por el Teniente Coronel Tejero irrumpen en el recinto del Parlamento español y toma a los congresistas por rehenes bajo el propósito de terminar con la relativamente reciente democracia. Así, la historia de la novela se sitúa durante la noche de ese 23 de febrero, momento en que La Madelón se encierra en su casa a esperar y mientras tanto da rienda suelta a su discurso en una deriva de recuerdos y reflexiones. La espera se da en una doble dimensión: la del desenlace de los acontecimientos y la de su compañera de vivienda, La Begum, cuyo paradero desconoce. Ambas esperas pueden considerarse en relación, porque un desenlace desfavorable de los hechos puede conducir a un final trágico para La Begum.

La novela podría pensarse como un discurso de urgencia. Ganadora del Pre-

mio Ciudad de Barbastro en 1982, surge sobre la inmediatez de lo necesario. La muerte de Francisco Franco en 1975 habilita en España un nuevo período en el que las instituciones democráticas requieren repensarse. Pero la contundencia del episodio del 23-F exige la reflexión sobre las consecuencias de cuarenta años de dictadura. La amenaza sobre la incipiente democracia expone las negociaciones que se están gestando no sólo en términos institucionales sino en términos de imaginarios.

En la actualidad, el interés por el período de la Transición se hace visible en distintas investigaciones que irrumpen en el panorama académico peninsular. No obstante, uno de los trabajos pioneros a este respecto es el de Teresa Vilarós, que en 1998 planteaba:

Propongo, pues, pensar el periodo de la transición española como un espacio/tiempo colgado entre dos paradigmas históricos que a su vez, y debido a las características sociopolíticas del particular momento español, se dirime también en el imaginario social como el momento de negociación psíquica con una brutal y totalitaria estructura patriarcal y represora (Franco y el franquismo) a la que nos habíamos hecho adictos. El momento transicional, tensado por diferentes y opuestas fuerzas, se revela como un agujero negro, una fisura o quiebre en la sintaxis histórica que si bien permite por un lado iniciar en el posfranquismo una nueva escritura, agazapa en su seno todo un pasado conflictivo que el colectivo “pacto de olvido” reprimió (20).

Vilarós plantea entonces que la respuesta a ese “padre ausente”, representado en la figura de Franco, se gestionó en términos de *mono*, vale decir, de expansión de una actitud de respuesta compulsiva ante un estímulo ausente, manifestada en gestos contradictorios entre lo celebratorio y lo apático, que en el terreno de lo estético serán particularmente productivas. Resulta de interés detenerse en este fenómeno en la medida en que las manifestaciones que expresan estas circunstancias de época, pueden también entenderse a su modo y en términos generales como formas de búsqueda y exploración de narrativas viables para decir en el terreno del *yo* las negociaciones y tensiones entre presente y pasado. En este sentido, las indagaciones producidas en el terreno de esta narrativa de urgencia resultan altamente significativas.

De todos modos, el interés por los acontecimientos que fueron trabándose y dieron forma a ese período complejo no es reciente. Javier Cercas publicó en 2009 *Anatomía de un instante*, un texto de difícil clasificación genérica en el que se proponía reflexionar sobre el lugar simbólico que ocuparon algunos de los protagonistas del episodio del 23-F. Resulta entonces significativo, en la línea de nuestro planteo, que Cercas retome en *El punto ciego* este texto en particular como punto de partida para problematizar la naturaleza de la novela. El autor plantea que existe en toda novela una operación similar a la del ojo en lo que respecta al llamado “punto ciego”. Así, afirma: “(...) igual que el cerebro rellena el punto ciego del ojo, permitiéndole ver donde de hecho no ve, el lector rellena el punto ciego de la novela, permitiéndole conocer lo que de hecho no conoce, llegar hasta donde, por sí sola, nunca llegaría la novela” (18). De este modo, toda novela se constituye como forma a partir de una pregunta que la estructura. El desarrollo consistirá en la búsqueda de respuestas para esa pregunta que, en definitiva, siempre terminará resolviéndose en ese mismo punto ciego: la respuesta es la pregunta misma (39). Ese enigma es el punto ciego, y lo mejor que tienen que decir estas novelas lo dicen a través de él: a través de ese silencio plétórico de sentido, de esa ceguera visionaria, de esa oscuridad radiante, de esa ambigüedad sin solución. Ese punto ciego es lo que somos (18).

Significativamente, Cercas recurre al igual que Piglia a la metáfora infantil para explicar el punto de partida del trabajo literario: “Siempre he pensado que las preguntas más fértiles son las que se hacen los niños (¿por qué las manzanas caen hacia abajo y no hacia arriba?, digamos: una pregunta de la que, por cierto, Newton sacó bastante provecho), así que mi libro se hace una pregunta elemental, casi infantil (...)” (23). Dos evidencias que atraviesan rotundamente la materia de este trabajo: el punto de mira en términos de una “oscuridad radiante” y la productividad del posicionamiento infantil para pensar el trabajo de lo literario.

Resulta revelador, asimismo, la evidencia que funciona como eje del trabajo del texto de 2009: la evidencia de que el episodio del 23-F constituye en el imaginario español una fuente inagotable de ficciones. Y lo plantea de un modo muy curioso:

(...) Igual que no hay un solo norteamericano digno de tal nombre que no tenga una teoría sobre el asesinato de Kennedy, no hay un solo español digno de tal nombre que no tenga una teoría sobre el golpe del 23 de febrero. En una palabra: ¿qué es un español?; es un hombre que tiene una teoría sobre el golpe del 23 de febrero (41-42).

La construcción de ficciones de la que se nutre la novela va a la par de la condición de lo nacional. Interrogarse por dicho episodio conmueve los cimientos desde los que se trama una identidad. De allí lo potente del planteo de la novela de Mendicutti, que en definitiva, lo que se propone no es otra cosa que desestabilizar las ficciones del origen para poner de manifiesto el modo en que la intimidad y lo político se reclaman para pensar en formas de vida colectiva posibles.

## 2. La ficción travesti como fábula de infancia

Proponemos abordar *Una mala noche la tiene cualquiera* en términos de ficción teórica de infancia (Link, 2014), en función de indagar sobre los modos en los que el mismo texto construye teoría acerca de la infancia. Pero construir teoría no supone arribar a una definición (Fumis, 2016). Lo que la infancia *sea* en esta novela quedará expuesto en cada caso sobre el tratamiento particular que en tanto problema la escritura misma descubra. Como nos enseñara Piglia, desplazemos la pregunta de lo que *es* hacia lo que *será*.

No obstante, todo lector podrá constatar que en esta novela las escenas de infancia no ocupan un lugar predominante. Sin embargo, en la medida en que en la trama de las referencias la infancia se recorre de modo desplazado, surge una fisura por donde ingresar al eje que nos interesa desandar.

En los relatos de la Transición, la palabra en primera persona adquiere una relevancia particular. Laura Gómez Vaquero señala este fenómeno para el cine documental de la época y sostiene: “Es quizás esa presencia de voces concretas y diversas, pertenecientes tanto a especialistas como a profanos, a personajes conocidos y a anónimos, etc., la que de manera más clara simboliza el paso de la dictadura a la democracia, por lo que tiene de pública convivencia (más o menos problemática) de pareceres” (16-17). Esta apuesta puede leerse del mismo modo en la

literatura. Así, las distintas modulaciones en la inscripción del sujeto darán cuenta de la necesidad de testimoniar, y al mismo tiempo, de reconocer la palabra corporeizada, arraigada a un cuerpo con historia.

El trabajo sobre la primera persona ya nos alerta sobre un primer problema que atañe en realidad a todas las que pueden ser llamadas escrituras del yo ¿Cuánto dice de sí mismo en realidad quien se dice en primera persona? ¿Qué se calla en lo que se dice cuando se pretende decir? En este sentido, decir “yo” nos enfrenta a la fisura que se abre en la palabra en términos de lo íntimo, como lo íntimamente desconocido (Pardo, 1996). Eso que se escapa, que es lo que impide ser idéntico al buscar la identidad en la postulación de la primera persona, es lo que se expone para nosotros en condición de problema, especialmente, cuando lo que manifiesta es su proximidad con la dimensión de la infancia. Infancia, lógicamente, entendida no como una figuración particular de la niñez, sino como territorio epistémico posible para indagar en las subjetividades otras.

Nuevamente con Link será posible pensar la infancia como falta, y en este sentido, entenderla como “rastros de una ausencia” “que sin embargo (o precisamente por eso), funciona como la máquina que produce el acontecimiento, y por lo tanto, la historia” (5). Así podemos preguntarnos: ¿cuál es esa ausencia en el texto de Mendicutti?

La Madelón se establece a sí misma como una voz travesti. Esto supone un reconocimiento de sí misma como un sujeto con historia. En este sentido, su voz nos enfrenta a la evidencia de la imposibilidad de considerar la identidad en términos de univocidad. Su voz supone valencias ambiguas y su recuerdo pone de manifiesto que esa ambigüedad es una matriz constituyente de su ser en el mundo. Para ella, lo fundacional no es sólo la iniciativa de optar por el atuendo femenino, sino la decisión de tomar la palabra. Lo interesante es el carácter performativo de esa voz: el cuerpo se construye a la vez en el acto de hablar. Hay un cierto regodeo de la lengua, la demora en la lengua causa placer. En la coloquialidad, en el uso de los diminutivos y de una variante andaluza, o incluso de la jerga del propio colectivo de travestis madrileñas de los ochenta, todo esto va de la mano a conformarse un cuerpo. De hecho, la Madelón dice que, a veces, hasta cree que las hormonas le están modificando “el dicho” (24). El trabajo sobre la forma está claramente plan-

teado desde la opción por la oralidad.

Desde el comienzo del texto, algo de la dimensión de la infancia llega a la historia. La Madelón, enterada de lo que está sucediendo en el Parlamento, llega a su casa y enciende la radio: “Me quedé quieta, en cuclillas, pegadita al transistor (...)” (9). Podemos imaginar que esa posición física remite a la ubicación fetal, esa disminución de altura llega además para traer, en términos literales, una posición que en principio podría indagarse desde otro lugar como infantil. La analogía entre la posición física y la posición de la mirada de los hechos se ve refrendada cuando más adelante La Madelón sostenga: “¿Qué nos iba a pasar ahora? Ahí pudo servidora comprobar que nada hay más malo que no saber, qué angustia” (10) Lo que se postula entonces de comienzo es un problema del orden del conocimiento. ¿Qué es lo que se sabe desde una posición infantil? Y aún más: ¿Qué se sabe en lo que se desconoce? La novela emerge así como un instrumento de construcción de conocimiento que busca explorar en el terreno de lo íntimo para poner de manifiesto el lugar de la alteridad en la narración de las historias constitutivas de *lo propio*.

El relato que emerge en el transcurso de la espera, pondrá en eje la construcción del saber de sí en un devenir en el que la memoria movilizará imágenes desarticuladas surgidas de un trabajo singular con la lengua bajo los efectos complejos de la oralidad. Y hablar de la oralidad aquí nos remite inmediatamente a la primera de las dos escenas de infancia que nos interesa reponer.

Lo mío por Radio Nacional ha sido siempre una devoción, desde que era chica. Bueno, desde que era chico, que con esto de mi juventud me hago un lío horroroso. Nunca sé por dónde tirar. A veces lo pienso, y es como si no fuera conmigo: La Madelón no tuvo juventud, nació con la verde. (...) Ya me lo decía mi madre, que en gloria esté, la pobre: «Manolito, tú como Pemán». Y es que a mí de chava, aparte de disfrazarme de la Rivelles en *La leona de Castilla* y de Lola Flores en *La Marquesa de Benamejí*, me daba por escribir y me salían unos versitos preciosos. Luego lo dejé porque siempre me salían los mismos, para qué voy a decir otra cosa (Mendicutti 10-11).

Significativamente, La Madelón piensa su infancia reñida con la escritura. Escribir es el gesto del “chava”, el lugar desde donde se construye lengua, pero una

lengua que se vuelve insistencia, que replica, que se repliega sobre sí misma. Dos son los gestos de esa lengua, en realidad: la *performance* de la diva y la *performance* del escritor ícono del franquismo. Ese encuentro disruptivo deviene en un abandono, lo que no se puede leer porque insiste, porque se repite incansablemente, se desfigura pero para transformarse en otra cosa.

Más adelante en el relato aparece esta segunda escena<sup>2</sup>:

De pronto, no sé por qué, allí pegado al transistor y en cuclillas, que ya me empezaban a doler las corvas, me dio por pensar en todo aquello, en nuestros primeros meses en Madrid (...). Aquello fue mi juventud, o sea la juventud de Manuel García Rebollo, que es mi gracia. La Madelón nació después y, como cualquier mujer divina que se precie, no tiene pasado. (...) Cuando pienso que La Madelón –o sea, servidora de un tiempo a esta parte– no ha tenido juventud, me entran unos repelucos la mar de dramáticos. Claro que, para repelucos, los de aquella noche de febrero (12).

La reflexión sobre la ausencia de pasado conmociona el cuerpo. La experiencia de esa noche de febrero se acerca a la imaginación de una emergencia sin origen, vale decir, lo que se impone como resultado de un vacío, de una ausencia (de niñez y a la vez de democracia).

Cuando La Madelón utiliza su nombre masculino lo hace en presente. Por lo tanto, expone su propia dualidad constitutiva. Lo hace también a lo largo del relato, cuando en distintas ocasiones, alterne para sí misma la forma masculina y la femenina. El nacimiento de La Madelón no es consecuencia de la muerte de Manolito, sino que ambos construyen la materia desde donde se funda su decir.

Significativamente, buena parte de los relatos que apuestan a la autobiografía delinear el momento de los orígenes como fundacional<sup>3</sup>. Algo en la experiencia de

---

<sup>2</sup> Hay en la novela otras escenas de infancia que atañen a personajes secundarios. Una, vinculada al personaje de La Soraya (que el relato deja sugerir su condición de “inventada”) y otra más, que alude a la infancia del Paco (el amante de La Madelón), pero con un énfasis declarado en la ficción familiar. Decidimos centrarnos sólo en las que atañen específicamente a la protagonista.

<sup>3</sup> Sobre esta cuestión trabaja especialmente Premat (2017).

la infancia pretende situarse como el lugar de la explicación de lo que el adulto es. No obstante, en *La Madelón*, ese paso es imposible, el proceso de construcción de su propio reconocimiento expone que toda construcción de la infancia es ficticia. Pero en este texto, el gesto está radicalizado. En la medida en que *La Madelón* no tuvo pasado, la dimensión temporal resulta desarticulada al punto en el que no es posible pensar la infancia más que en términos de devenir. Por eso el tiempo de la espera se vuelve el tiempo de la infancia: porque allí donde vemos pasado (en el recuerdo de la protagonista) no hay más que proyección de futuro. Esa es la posición infantil de la escritura. Por este motivo *Una mala noche la tiene cualquiera* se vuelve una fábula de infancia: al tematizar lo desoriginado (lo que no tiene origen) construye teoría sobre los modos en que se fundan siempre los inicios.

### 3. Posiciones infantiles como figuraciones de la luz

Buena parte de los trabajos críticos existentes sobre esta novela se detienen en la condición travesti de *La Madelón* como un modo de reflexionar sobre el estado de una sociedad en transición (Tapia, 2008; 2012). Es decir, la novela permitiría fundar una analogía entre el cuerpo de la Madelón y el cuerpo social. Pero el binarismo (cuerpo hombre-cuerpo mujer; autoritarismo-democracia) aún en el proceso de una transición, conlleva el riesgo de la cristalización. Hay que huir del dilema en la medida en que se transforma en un procedimiento de fijación. Por eso la condición travesti de *La Madelón* (“de lo mal que nos encaja el medio cuerpo de cintura para arriba, con el medio cuerpo de cintura para abajo” (102), el ser desencajado, el ser cuerpo-medio) es traspasar los límites que configuran todo cuerpo sin ser hombre ni mujer, o mejor, fundando su ser viviente en la emergencia de lo que deriva en un *entre*. Y su lengua desbordada se convierte en un artefacto de fabricación de imágenes que se desplazan siguiendo sólo la lógica de lo que irrumpe. El terreno de lo visual es central en el texto, ya sea por la importancia que adquieren las referencias culturales del cine para explicar y figurar escenas por analogía, como por la pregnancia de la imagen televisiva (en la novela, el rey es un *monarca televisado*). Pero fundamentalmente, las imágenes que traman el texto y lo fundamentan son las que se crean como producto del recuerdo.

¿Qué es lo que ve *La Madelón* cuando crea imágenes? ¿Qué es lo que se ve en

la imagen de sí que se construye? “Tal sería entonces la modalidad de lo visible cuando su instancia se hace ineluctable: un trabajo del *síntoma* en el que lo que vemos es sostenido por (y remitido a) una *obra de pérdida*” (Didi-Huberman, 2014: 17). Su posición infantil en condición de espera nos remite al vacío que se abre en la dimensión de lo que se figura. Y nos interesa aún más recuperar en extenso esta cita del texto de Didi-Huberman:

Quando un niño pequeño al que se ha dejado solo observa ante él los pocos objetos que pueblan su soledad (...), ¿qué ve exactamente, o mejor, cómo ve? ¿Qué hace? Lo imagino en primer lugar meciéndose o golpeándose suavemente la cabeza contra la pared. Lo imagino escuchando el latido de su propio corazón contra la sien, entre su ojo y su oído. Lo imagino viendo alrededor de él, muy lejos todavía de toda certeza y de todo cinismo, muy lejos todavía de creer en algo. Lo imagino en la expectativa: ve en el entorpecimiento de esperar, sobre el fondo de la ausencia. Hasta el momento en que lo que ve se abra de improviso, alcanzado por algo que, en el fondo –o *desde el fondo*, me refiero a ese mismo fondo de ausencia–, lo hiende, lo *mira*. Algo de lo cual, finalmente, hará una *imagen*. La imagen más simple, sin duda: pura acometida, pura herida visual. Pura moción o desplazamiento imaginario. Pero a sí mismo un objeto concreto –bobina o muñeca, cubo o sábana– justo *expuesto* a su mirada, justo transformado. En todo caso, un objeto *actuado*, rítmicamente actuado (49).

Nos interesa detenernos en este pasaje, que remite por reminiscencia a Freud, por la analogía que presenta con la escena de la toma de la palabra de La Madelón. Sola, frente a la ausencia, necesita construir un objeto que, por aparición y desaparición, construya su propia relación con la pérdida: en este caso, de la libertad<sup>4</sup>. En este sentido, las imágenes que se van hilando en su propio discurso (sus romances, las referencias a las divas de Hollywood, los *affaires* de La Begum, su participación en distintas manifestaciones, las referencias fílmicas, las referencias a la realeza

---

<sup>4</sup> Jurado Morales (2012) ha reflexionado sobre la posición de la obra de Mendicutti desde una ética de la libertad.

inglesa, entre tantas otras) son formas de arrojar la bobina y volver a traerla, formas de aproximarse a una incertidumbre esencial que mira desde lo que se construye para mirar.

Y significativamente, en el planteo de Didi-Huberman irrumpe la importancia de la noche. La noche recupera su estatura simbólica. La potencia de la noche es: “Allí donde estoy, allí desde donde miro, no veo nada”: ésa es la paradoja de la que la situación extrae, tal vez, su fuerza de conmoción. (65). La noche en la que La Madelón sitúa la escena de la espera es también la noche de su discurso. Un lugar de opacidad desde donde los objetos que crea se vuelven luminosos para hablar de las sombras. Decir la ausencia es enfrentarse al dolor de la invisibilidad, a la amenaza de una otredad que desfigura. Pero la circulación de la palabra impone por su dinamismo la vitalidad del deseo, lo que rompe la estaticidad de la muerte. La experiencia de la noche se convierte así en la experiencia del juego de la visibilidad de lo constituyente:

El momento que hacemos la experiencia de la noche, en la que todos los objetos se desvanecen y pierden su estabilidad visible, es cuando la noche nos revela la importancia de los objetos y su fragilidad esencial, es decir su vocación de perderse para nosotros en el instante mismo en que nos son más cercanos. (...) Pero la experiencia [de la noche] sólo [es] “reveladora” por ser dialéctica, superadora de su propia negatividad en su poder de *abrir* y ser constituyente, mostrando el objeto como pérdida pero superando también la privación en una dialéctica del deseo (65-66).

En medio de la noche de su temor La Madelón puede hacer circular la palabra, construir bloques como objetos que se suceden desordenadamente sin más hilación que la propia secuencialidad de la lengua, que a la vez que exponen la ausencia, le muestran su propia fisura constitutiva: la de su cuerpo y la de su ser en comunidad (en esa pequeña comunidad que figura con La Begun).

En la noche de la palabra, las proporciones desde las que se piensa un cuerpo quedan desarticuladas. La disociación binaria exterior-interior queda dislocada, aún cuando “se ve todo muy negro” y todas las imágenes que fluyen en el relato construyen ese cuerpo que estallado por el miedo y por la angustia filtra una evi-

dencia que es finalmente el vacío de lo que falta. Ahí es donde trabaja la infancia y donde la posición infantil hace pie. La trama que construye lo que se ve y lo que se pierde se juega en la imagen dialéctica tal como la piensa Didi-Huberman (recuperándola de Benjamin):

Pues el *anacronismo* esencial implicado por esta dialéctica hace de la memoria, no una instancia que retiene –que sabe lo que atesora–, sino una instancia que pierde: juega porque sabe en primer lugar que nunca sabrá por completo lo que atesora. Se convierte por eso en la operación misma de un *deseo*, es decir una nueva puesta en juego perpetua, “viviente” (quiero decir inquieta), de la pérdida. Un juego con la pérdida, así como el Fort-Da podía ofrecer la repetición rítmica de un “punto cero del deseo” y fijar en cierto modo lo imposible de fijar: o sea un *vínculo de abandono* deviniendo juego, deviniendo una alegría de ébano –deviniendo una obra (76).

La insistencia rítmica del punto cero del deseo se abre en *Una mala noche la tiene cualquiera* en esta escena tan significativa:

Cuánto me acordaba de ella, de la vieja tata Cari, cuando me iba con La Begum a la estación de Atocha y, entre caña y caña (...) nos hacíamos la ilusión de volver por unas horas yo a mí Sanlúcar y La Begum a Algeciras, que ella es de allí (...). (62) [Y más adelante] Y me sentía tan mal, con una angustia tan grande, que me dio por pensar otra vez en aquellas visitas que he hecho algunas veces con La Begum a la estación de Atocha, que no sé por qué eso me daba consuelo, era como si me taponaran un poquitín los oídos y escuchara, en la lejanía, los altavoces anunciando la salida y llegada de los trenes (...) (64).

La imagen de la abuela vuelve en momentos de tristeza y en las circunstancias en las que se relata. Volver a Sanlúcar es volver a Manolito. Quizás se vuelve a lo que nunca se tuvo. La infancia de La Madelón se cifra en el merodeo en la estación. No hay posibilidad de volver. Pero pensar en el tránsito da consuelo. El lugar de *ligue* se vuelve al mismo tiempo el lugar donde se arriba a la infancia. Queda

claro que se convierte en la expresión más evidente del modo de circulación del deseo. El encuentro con la infancia resulta siempre en imposibilidad, ya no hay infancia al momento en que se evoca. Pero la pérdida que siempre vuelve es la prueba misma de la movilización de lo viviente. Es el cuerpo en tránsito permanente que en la palabra se funda siempre en devenir.

#### 4. Posiciones infantiles en una tradición

La Madelón construye en la oscuridad. El lector vuelve a la pregunta de su relato desde el punto ciego. Como la simulación sobre la que trabaja el Lazarillo en la que creemos leer la carta en la que se explica “el caso” de un pregonero de Toledo, *Una mala noche la tiene cualquiera* se propone como un ejercicio de confesión de una travesti hábil en la construcción de ficciones. La confesión, ante el pánico de la proximidad del fin. Y así como Lázaro narra el aprendizaje de la escritura<sup>5</sup>, La Madelón da cuenta como narradora oral del modo en que los relatos que le dan estatuto a la identidad necesitan nutrirse de las ficciones cotidianas que tejen toda tradición<sup>6</sup>. Así, la novela vuelve a sus orígenes pero desoriginada, en la imagen de ese primer sujeto que dio un paso adelante sobre su grupo para contar una historia que creó comunidad entre el hombre y su entorno, entre lo humano y el resto de lo viviente. ¿Y si ese primer hombre fuera en realidad un niño?

Pero esta escena imaginada, también necesita volver al gesto del novelista para con la tradición narrativa en la que emerge. Y así podemos referirnos al tercer orden con relación a la infancia que anunciamos al principio de este trabajo. Con respecto a esto, nos gustaría detenernos en la posición que ocupa la novela estudiada en la obra del autor. Las dos primeras novelas de Mendicutti, *Tatuaje* y *Cenizas* surgieron en el marco de premios literarios. La primera, ganadora del Premio Sésamo, no logra pasar la censura. La segunda, recibe el premio Café Gijón y aparece publicada por entregas en la revista *Garbo*. Mendicutti decide no reeditar ambos textos. En 1982 *Una mala noche la tiene cualquiera* gana el premio Ciudad de Barbastro

---

<sup>5</sup> Germán Prósperi profundiza sobre esta idea en su trabajo de 2009.

<sup>6</sup> La tradición que construye *Una mala noche la tiene cualquiera* se sitúa en diálogo con la voz del “cornudo” del Lazarillo como una voz *otra* que dice desde los márgenes.

y se publica por Unali, una editorial pequeña, que al tiempo ve la quiebra. El espacio de visibilidad como novelista llega para Mendicutti cuando quede finalista en 1987 del premio “La Sonrisa Vertical” organizado por Tusquets, con su novela *Siete contra Georgia*. A partir de allí, Mendicutti va a tener su ingreso formal como autor en el catálogo de la editorial, y al año siguiente, *Una mala noche la tiene cualquiera* se va a reeditar con una repercusión que no había tenido en su primera aparición. Este gesto puede leerse como una segunda operación de simulación, donde vuelve a aparecer la filiación lazarillesca. No son pocos los trabajos críticos que oportunamente cayeron en la confusión al desconocer ese primer nacimiento descentrado, precario. La obra de Mendicutti crea su propia ficción de origen cuando se desentiende de los primeros textos para reconocerse en el camino que se construye luego. El autor admite no poder leer esos primeros textos en la estela de los rasgos que luego caracterizarán su novela.

En este sentido, su apuesta se expone como anticipatoria de una mirada que desestabiliza los binarismos en un momento en que las tendencias teóricas de lo *queer* están comenzando de modo incipiente a tomar espacio. La toma de la palabra de la travesti es un gesto que se lee como político: el relato del pasado se asume desde los márgenes (Mendicutti en Jurado Morales). Así, una posición excéntrica se revela como posición infantil en su operatoria: mirar lo mismo desde lo nuevo, poner en jaque lo establecido desde las preguntas que apuntan a desarticular lo obvio. La apuesta por la condición inaugural de la novela se vincula a la posibilidad de establecer un diálogo con su tradición en términos de decisiones narrativas, en la búsqueda de la exploración de la forma sobre la opción por el pasado inmediato y desde el territorio de una intimidad marginal. Finalmente, la obra desoriginada puede representar aún mejor su posición en términos políticos al interior del sistema, recogiendo disputas históricas y como disruptiva de las lecturas obstruyentes de las posibilidades del decir de los cuerpos, de lo que el cuerpo puede en la palabra más allá de los géneros y los encasillamientos. La pregunta por qué será la literatura se dirime en lo que se habilita en la posibilidad de decir desde posiciones enunciantes disidentes.

## Bibliografía

- Cercas, Javier (2009): *Anatomía de un instante*. Barcelona: Mondadori.
- (2016): *El punto ciego*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Didi-Huberman, Georges (2014): “La ineluctable escisión del ver”, “El dilema de lo visible, o el juego de las evidencias” y “La dialéctica de lo visual, o el juego del vaciamiento” en *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial. Pp. 13-18, 35-47 y 49-76.
- Fumis, Daniela (2016): “Aproximaciones al problema de la infancia. Problemas, cruces, desbordes” en *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. Disponible en línea <http://www.452f.com/index.php/daniela-gisela-fumis.html> Fecha de consulta: 20/09/2017.
- Gómez Vaquero, Laura (2012): *Las voces del cambio. La palabra en el documental durante la Transición en España*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Jurado Morales, José (2012): “Mendicutti o la escritura como filosofía de vida” en Jurado Morales (ed). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor. Pp. 9-21.
- Link, Daniel (2014): “La infancia como falta” en *Cuadernos LIRICO* 11. Disponible en línea: <http://lirico.revues.org/1798> Fecha de consulta: 20/05/2017.
- Mendicutti, Eduardo (1994): *Una mala noche la tiene cualquiera*. Barcelona: Tusquets.
- Mérida Jiménez, Rafael, Jorge Peralta y Lukasz Smuga (Eds.) (2017) “Dossier: Entre otros/as. Perspectivas queer en el mundo hispánico” en *Revista Interalia*, 12. Disponible en línea [http://www.interalia.org.pl/en/artykuly/current\\_issue\\_201712.htm](http://www.interalia.org.pl/en/artykuly/current_issue_201712.htm) Fecha de consulta: 20/09/2017.
- Pardo, José Luis (1996): *La intimidad*. Barcelona: Pre-textos.
- Piglia, Ricardo (2016): *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Premat, Julio (2017): *Érase una vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: EDUNTREF.
- Prósperi, Germán (2009): “Nunca nadie nos oyó sobre el caso. Gestos picarescos en la obra de Juan José Millás” en González, Nora et. al (Comps.) *Siglo de oro español: críticas, reescrituras, debates*. Santa Fe: UNL. Pp. 491-497.
- Tapia, Rosa (2008): “Dictadores y travestis. Transexualidad e identidad nacional en la narrativa de Eduardo Mendicutti y Pedro Lemebel” en *Nueva Revista del Pacífico*, Núm. 53, pp. 181-193.
- (2012): “Cuerpo, transición y nación en *Una mala noche la tiene cualquiera*” en Jurado Morales (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor. Pp. 83-96.