



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)
Classe LT-12

Tesi di Laurea

En Transición.

**La metamorfosi identitaria della Spagna del 23-F dal punto di
vista del personaggio travesti e della società proto-democratica**

Relatrice
Prof.ssa Maura Rossi

Laureanda
Chiara Sarcinella
n° matricola 1176365 / LTLLM

Anno Accademico 2022 / 2023

Indice

Introduzione	1
CAPITOLO 1: Il romanzo e la figura <i>travesti</i>	
1.1 Trama dell'opera	7
1.2 La biografia di Eduardo Mendicutti e il suo stile	9
1.3 La Madelón e La Begum	11
1.4 Corpi transessuali come allegoria della Transición española	15
CAPITOLO 2: El mono del desencanto tra Spagna e Madelón	
2.1 Il <i>golpe</i> del 23-F	21
2.2 Il ruolo del re e l'integrazione post-franchista in Europa	25
2.3 La <i>movida</i> di Madrid: nuova onda culturale e fenomeno psicosociale	28
2.4 “Qué espanto”: La Madelón come emblema del miedo collettivo e ai margini	31
2.5 Síndrome de abstincencia riflessa in Madelón con le sue contraddizioni	36
CAPITOLO 3: “Ay, niño, qué rica es la libertad...”: ripresa del processo di trasformazione e di transizione de La Madelón e della Spagna	
3.1 Manifestazione post- <i>golpe</i> come preludio di una rinascita individuale e collettiva	43
3.2 Una libertà problematica attraverso il rifiuto o l'occultazione del passato	48
Bibliografia	57
Resumen	61
Ringraziamenti	67

Introduzione

La tesi analizza i processi riguardanti la metamorfosi e la ricerca d'identità della Spagna del colpo di stato del 23 febbraio 1981. La disamina ha come incipit *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982), romanzo di Eduardo Mendicutti, scrittore e giornalista contemporaneo, considerato tra i massimi esponenti della letteratura spagnola dalle tematiche omosessuali. Tale opera si pone, quindi, come base per una ricerca sul personaggio *travesti* legato alla rielaborazione collettiva dell'identità, nella Spagna transazionista.

L'elaborato si sviluppa attorno all'episodio del *golpe Tejero* ed alla protagonista dell'opera, La Madelón: attraverso l'analisi del personaggio principale, si prendono in esame tanto le vicende storiche, quanto le conquiste politiche, così come le contraddizioni di tale periodo. Nello specifico, si evidenzia il ruolo dell'individuo *travesti* come rappresentante delle problematiche sociali *queer* dell'epoca ma, soprattutto, come allegoria per l'identità fluida che caratterizza gli anni del processo di *transición* democratica della nazione spagnola.

Il primo capitolo si apre con la trama di *Una mala noche la tiene cualquiera*, che introduce il lettore al contesto del 23-F e lo guida, quindi, attraverso le considerazioni letterarie, storiche e sociopolitiche. Successivamente, si illustrano lo stile ed il registro impiegati da Mendicutti nelle sue opere. In particolare, si evidenziano la presenza di soli personaggi *queer*, l'accurata scelta del flusso di coscienza come filtro per le vicende e i personaggi narrati e lo *humor negro* che, enfatizzando la profondità narrativa e servendosi di un tono tragicomico, unisce l'esperienza umana alla comicità e al dolore. Le considerazioni sui personaggi dell'universo mendicuttiano si focalizzano sulla protagonista e sulla sua amica, La Begum, figure complesse e poliedriche, dalle personalità contrastanti: entrambe, però, condividono le problematiche e i traguardi ottenuti durante il periodo post-franchista, in quanto persone trans. Quindi, viene introdotto il termine *Transición*, cornice temporale nella quale si concentra l'analisi, che unito al tema della figura *travesti*, permette una critica sulla lotta ai diritti e sulla condizione delle minoranze appartenenti alla comunità LGBTQ+, ancora soggette a leggi repressive, frutto dei retaggi del regime. Con particolare attenzione alla collettività trans, si riflette anche su come l'evoluzione linguistica dei termini *travesti*, *transsexual* e *transgénero*

sia strettamente legata al processo di integrazione di tali individui all'interno della società, alle riforme sociali e a quelle appartenenti alla sfera medica. Inoltre, viene rivelato l'obiettivo principale della tesi, inserendo le prime letture metaforiche e critiche sul parallelismo esistente tra il corpo del soggetto *travesti* e quello della nazione spagnola. Si individua la metafora *travesti* come emblema della transizione dalla dittatura alla democrazia e si pone un interrogativo sull'effettiva liberazione dai retaggi del passato, come risultato della metamorfosi identitaria.

Il secondo capitolo, partendo dal resoconto del *golpe* del 23-F ed esaminando le dinamiche, le cause e le conseguenze di tale evento, dà, poi, risalto al ruolo chiave del re Juan Carlos I. Contestualizzando la fase storica in cui si sviluppa il colpo di stato, si esaminano l'integrazione della Spagna post-franchista in Europa e la figura del monarca dal punto di vista storico e sociopolitico; questo è affrontato anche e soprattutto attraverso Madelón che, nel suo essere riflesso della nazione spagnola, vede nel sovrano il detentore della stabilità e della democrazia, dunque della libertà. Considerato l'approfondimento che affianca lo studio di *Una mala noche la tiene cualquiera*, è importante menzionare tanto il lavoro di Teresa M. Vilarós (1998), adottato come supporto principale per l'osservazione dei meccanismi instauratisi nella Spagna transazionista dopo la morte del franchismo, quanto gli articoli di El País per la cronistoria. Successivamente, il capitolo prosegue con un'indagine sulla *movida madrileña* che, nell'essere onda culturale e fenomeno psicosociale, contraddistingue l'intero periodo di *transición* in ogni campo: si passa da quello politico a quello economico e istituzionale, così come da quello artistico a quello letterario e sociale. Proseguendo con l'analisi delle ripercussioni subite dalla collettività dopo decenni di dittatura, ed introducendo i concetti di *síndrome de abstinencia* e di *desencanto*, si approfondisce il concetto del *miedo*, che vede la protagonista come rinnovato emblema del terrore collettivo e delle comunità ai margini. In particolare, vengono proposte le problematiche strettamente legate alla transessualità, ovvero come la società emargina e i rapporti con le donne *travesti*, considerate altro se non pura spettacolarizzazione; nel dettaglio vengono approfonditi prostituzione, difficoltà ad avere un'identità riconosciuta legalmente, leggi omotransfobiche, pratiche mediche difficoltose e pericolose. Infine, si riprende il concetto di *síndrome de abstinencia* relazionandolo ai dissidi interiori di Madelón: simbolo delle contraddizioni nate in Spagna

dalla crisi identitaria a cui è subordinata, la protagonista rispecchia la tendenza inconscia verso il passato, ovvero verso il regime franchista. Durante il racconto, la memoria di Madelón si unisce, ciclicamente, a quella della collettività spagnola: se lei è costantemente preda dell'ombra del suo passato da uomo, allo stesso modo il popolo è attanagliato dalla *presencia fantasmatica* di Franco (Vilarós, 1998: 175). Il perenne rimando al passato con l'esaltazione del presente è un gioco che durerà fino alle fine del testo e sarà una costante nell'indagine dell'elaborato.

Il terzo capitolo, incentrato sulla seconda ed ultima parte dell'opera di Mendicutti, ripercorre la manifestazione post-*golpe* attraverso gli occhi della protagonista e gli articoli di El País. Dalla cronaca di questo evento, è possibile considerare il corteo non solo per la sua valenza storica, ma anche come preludio di una rinascita individuale e collettiva, come ovazione alla libertà appena ritrovata. Il parallelismo con la nazione è sempre più evidente ed è in questo frangente che raggiunge l'apice massimo: la popolazione celebra e sostiene la nuova Spagna che mostra le stesse caratteristiche che Madelón si attribuisce nelle righe finali, ovvero "Servidora es así: independiente, liberada, moderna y más democrática que nadie" (Mendicutti: 1988, 162-163). Successivamente, si problematizza tale tematica seguendo il processo di cambiamento messo in atto dal personaggio principale nelle ultime pagine: si evidenzia come la protagonista si ponga su un piano diverso rispetto a quello degli altri personaggi, come lei donne *travesti*, e se ne discosti, con crescente intensità, tanto nel vestiario, quanto nelle esternazioni. Dunque, si riprendono e si analizzano i contrasti ideologici, illustrati precedentemente e li si relaziona al *wrapping*, ovvero la continua tensione tra il citare il passato senza connotazioni negative e il negarne l'esistenza. In relazione a tale concetto, si dimostrano l'atteggiamento di *desmemoria* ed il *pacto de olvido* performato da Madelón, dunque dall'intera nazione, insieme agli effetti provocati da tale approccio.

Il capitolo finale chiude l'indagine sul processo di transizione e sui meccanismi di metamorfosi identitaria, rispondendo all'interrogativo circa l'effettiva liberazione dal passato: questo è valutato tanto dal punto di vista della protagonista, quanto da quello della collettività, passando tra le ferite di un passato offuscato ed il contesto dinamico di un futuro allettante.

Andando oltre ai fatti narrati, il romanzo, quindi la figura *travesti*, hanno permesso l'analisi approfondita dei meccanismi culturali, sociali e politici riguardanti la metamorfosi identitaria

della società spagnola proto-democratica, durante il periodo storico in esame. Tra i vari punti affrontati nell'elaborato, i temi della memoria, dell'elaborazione del lutto relativo alla fine del franchismo e del 'travesti', come metafora della transizione democratica e dei dissidi insiti nella Spagna moderna, hanno reso possibile lo sviluppo di un'indagine adeguata e di una risposta all'obiettivo primario in esame.

La ricerca, focalizzata dapprima sui macro-aspetti che hanno definito l'onda del cambiamento transazionista, si è addentrata poi, nelle dinamiche culturali e sociopolitiche che hanno caratterizzato, nel dettaglio, tale periodo. Quindi, analizzando la figura di Madelón, in quanto rappresentante delle problematiche sociali gay, ci si è soffermati sulla condizione degli individui *queer*, in particolare *transgender*, fornendo analisi e resoconti storici. Fin da subito, introducendo il parallelismo esistente tra la protagonista del romanzo e la Spagna, dunque tra il corpo transessuale e il corpo nazionale, si è evinto come, nel suo essere fluido, tale personaggio abbia incarnato la volontà di creare una nuova identità collettiva; in quanto artista, *travesti* ed emarginata, la sua figura è risultata essere perfetta per veicolare idee innovatrici ed al contempo, per esprimere il sentimento di sfiducia che albergava tra il popolo (Garlinger, 2000: 363-382). Successivamente, lasciando il campo della mutabilità identitaria, lo studio è stato ampliato collegandosi alla tematica della memoria. Quindi, sono state fornite le prime risposte all'atteggiamento altamente evitante nei confronti del passato che accomuna tanto Madelón, quanto la collettività spagnola e le istituzioni. Prendendo in considerazione il contesto storico e le conseguenti dinamiche, si è compreso come anche l'esterno abbia influenzato tale condotta: dopo il fallito *golpe*, la nazione è entrata definitivamente in una nuova epoca di espansione, integrandosi nello scenario europeo e globale. Ponendo l'accento su tale ambiente capitalista, libero, dinamico e fortemente competitivo, è stato possibile comprendere come la Spagna non abbia avuto modo di elaborare il lutto relativo alla fine della dittatura e sia stata, quindi, travolta dalla globalizzazione. La volontà di diventare parte del tutto, considerando i lacunosi anni di regime proibitivo, unita alla necessità di permettere un inserimento ed una *transición* più naturale e agevole, hanno portato ad una mancata riflessione sul passato. Grazie a questo spunto, il lavoro di ricerca si è addentrato sempre di più nelle profonde strutture culturali e sociali scaturite dal *mono* e dalla *síndrome de abstinencia*. L'indagine è proseguita attraverso

una parentesi sugli elementi distintivi della *movida madrileña* rapportati tanto alle caratteristiche eccentriche della Madelón, quanto agli eccessi, alla spettacolarizzazione ed al libertinaggio (*pluma*) condivisi dalla popolazione. Così, è stato possibile evincere come il *mono del desencanto* non sia stato altro se non il frutto della condizione di dipendenza e di abbandono in cui è stata lasciata la nazione spagnola in un momento storico complesso; ne è conseguito che il forte stato di instabilità abbia generato delle profonde crisi ideologico-identitarie. Dunque, giungendo alla conclusione che l'unica via di scampo è rappresentata dal *miedo*, si è visto come questo abbia costretto, tanto la protagonista, quanto la stessa Spagna, ad una *catarsis*, ovvero all'elaborazione del trauma subito e delle relative conseguenze socio-politico-economiche. Dall'analisi svolta, si è poi evinto come l'introspezione forzata abbia rappresentato solo una breve parentesi e quindi come l'atteggiamento di *desmemoria* sia stato rinnovato dall'intera collettività non appena il pericolo è cessato di esistere. Da questo ne è conseguito che la libertà ricercata e fortemente voluta è risultata essere problematica, in quanto scevra da ogni legame col passato. Si è conclusa, quindi, l'analisi con la figura di Madelón che, nel suo essere paladina del cambiamento, ha abbandonato la sua identità, uniformandosi alla collettività. Dunque, traslando l'intera lettura sul piano metaforico, si è compreso e riaffermato l'abbandono delle caratteristiche identitarie legate al passato come un'ulteriore prova di *desmemoria*. Prendendo in considerazione i meccanismi culturali, sociopolitici, i processi riguardanti la metamorfosi e la ricerca d'identità della società spagnola di *transición*, l'analisi si è conclusa attribuendo un'interpretazione contraria al sentimento puramente progressista nella formazione della nuova identità di Madelón, quindi, della Spagna stessa.

1. Il romanzo e la figura *travesti*

1.1 Trama dell'opera

L'opera *Una mala noche la tiene cualquiera*, scritta nel 1982 da Eduardo Mendicutti, vede la sua prima pubblicazione solo nel 1988. L'incipit è il tentativo del colpo di stato spagnolo del 23 febbraio 1981 e si sviluppa come una sorta di lungo monologo interiore, concitato e dal ritmo incalzante, del personaggio principale: La Madelón, una donna *travesti*¹. Il libro, diviso in due parti, nella prima ci fornisce quello che è il resoconto, sotto forma di flusso di coscienza, a tratti angosciante, della protagonista, la quale, sconvolta dalla notizia del tentato colpo di stato, viene oppressa da pensieri agitati che la portano a vagare tra il presente della Spagna ed il suo passato personale, annullando e cancellando, talvolta, anche i confini con il presente vissuto. Nella seconda, invece, più breve della precedente, si trova il racconto del giorno successivo al colpo di stato, in cui, sullo sfondo di una collettività festosa, la donna, insieme alla sua coinquilina e ad altre sue compagne, festeggia la libertà, che fino a poche ore prima era stata messa a repentaglio.

La storia si apre con Madelón che, appresa la notizia dell'ingresso dei militari in Parlamento, si separa da Paco, il ragazzo che frequenta, e ritorna, in preda alla paura, presso il suo appartamento. Una volta arrivata si chiude la porta alle spalle e, accesa la radio, si sintonizza su Radio Nacional cercando di carpire informazioni in merito al tentato *golpe* da parte del tenente colonnello Tejero. La sua mente inizia a divagare sui possibili scenari che si verificherebbero in Spagna in seguito alla vittoria golpista, paragonando il futuro della sua nazione a quella di spazi militarizzati dell'area sudamericana² e preoccupandosi, dunque, per

¹ La natura e l'evoluzione linguistica del termine *travesti* verrà trattato successivamente, nel sottocapitolo 1.4 "Corpi transessuali come allegoria della *Transición española*".

² Negli anni Settanta, si assiste a subbugli sociali che sfoceranno in quella che definiamo la militarizzazione sudamericana. Dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, gli Stati europei rinunciarono definitivamente ad ogni influenza nella regione sudamericana e i gruppi politici latino-americani dovettero appoggiarsi sugli USA, entrando così a far parte del sistema Bretton Woods (controllo monetario internazionale di scambio valute e di pagamenti che permette ai cittadini di diversi Paesi di operare internazionalmente). Successivamente, con il finanziamento di scuole militari da parte del governo statunitense, portò implicitamente allo sviluppo di una classe militare popolosa, forte e agiata, che salirà al Governo. Da qui, si instaurarono le prime ideologie totalitariste con conseguenti colpi di stato, come quello in Argentina nel 1976, che vedrà il generale Jorge Rafael Videla nominato Presidente. (Fabbi, 2021)

la sua sorte e per quella di coloro che, come lei, rappresentano una minoranza. In questo turbinio di pensieri, racconta del suo passato, accennando, per la prima volta, al suo genere di nascita, al suo nome di battesimo (Manuel García Rebollo) e ai tempi del servizio militare che, una volta terminato, l'hanno portata a spostarsi dal paese natio, Sanlúcar de Barrameda, a Madrid, dove ha iniziato a convivere con La Begum; questa, anche lei donna *travesti*, è la coinquilina con la quale condivide il palco durante gli spettacoli al Cabaret Marabù.

Ritornata al presente e non vedendo rincasare la sua coinquilina, La Madelón, si interroga ripetutamente, su dove questa possa essere; un interrogativo che, come la paura per il ritorno alla dittatura e la riflessione costante sul suo passato, la attanaglieranno per buona parte della notte. In questa spirale di paura e ansia crescenti, inizia a pregare la *Virgen de Regla* nella speranza che le emittenti rompano il silenzio. Gli annunci di Radio Intercontinental la liberano finalmente dalla sua staticità fisica, ma la consegnano allo sconforto, facendole rimpiangere la sua routine e realizzare che la sua attuale libertà, ormai è possibile soltanto tra le mura domestiche. Queste sue digressioni vengono interrotte, dapprima dalla chiamata di Paco, il quale la contatta per dirle che era arrivato a casa sano e salvo, e successivamente dal tanto atteso ritorno a casa de La Begum.

Una volta ritrovatesi, le due amiche, d'istinto, si abbracciano forte e si confrontano sui fatti accaduti: la Begum sembra capire solo in quel momento la gravità della situazione, poiché, fino a poco prima, era ad intrattenersi al Cinema Carretas. Anche lei, in preda allo sconforto e nervosamente preoccupata per il suo attivismo, una questione complessa che sarà in seguito oggetto di analisi, si abbandona ad una crisi di pianto. Nel frattempo, le emittenti annunciano l'imminente discorso del re Juan Carlos, il quale, con forte determinazione, rassicura tutti i cittadini prendendo le distanze dal tentato colpo di stato. Nonostante il Parlamento sia ancora sotto assedio, la speranza ed il sollievo iniziano ad aleggiare nei loro animi e l'agitazione lascia il posto alla spossatezza e, finalmente, al sonno. Il mattino seguente, La Madelón, La Begum e altre loro compagne si riversano per strada per prendere parte al corteo che celebra la libertà ritrovata. Tra la folla in subbuglio e in visibilio, ormai serena, la protagonista sminuisce il tormento provato la notte prima e sotto le occhiate invidiose delle sue amiche, inneggiando alla libertà, lascia la manifestazione in compagnia di un bel ragazzo.

1.2 La biografia di Eduardo Mendicutti e il suo stile

Eduardo Mendicutti, nato nel 1948 a Sanlúcar de Barrameda, è uno scrittore e giornalista contemporaneo considerato tra i massimi esponenti della letteratura spagnola dalle tematiche LGBTQ+. Nel 1972, trasferitosi a Madrid, intraprende gli studi di Giornalismo, che lo porteranno a diventare colonnista per 'El Mundo', collaborare con la rivista gay 'Zero' e partecipare a commentari televisivi e radiofonici. L'autore lavora anche come critico letterario per la 'Gaceta Ilustrada', impiego che lo spinge a dedicarsi alla stesura di romanzi: inizialmente soggetti a censura, una volta ottenuta la pubblicazione riscuotono successo tra il pubblico, conseguendo prestigiosi riconoscimenti. Tra i tanti premi e traguardi, la sua prima novela *Tatuaje* ottiene il 'Premio Sésamo' nel 1973, il suo primo libro *Una mala noche la tiene cualquiera*, oltre ad ottenere il 'Premio de Novela Corta Ciudad de Barbastro' nel 1982, viene messo in scena, sotto forma di monologo comico, al Teatro Muñoz Seca a Madrid nel 1998. Nel corso della sua carriera, alcune opere, come *El palomo cojo* e *Los novios bulgaros*, vengono adattate cinematograficamente³ e il suo impegno letterario viene nuovamente riconosciuto nel 2017 con il 'Premio Pluma Literaria', conferito da FELGTB, in occasione del venticinquesimo anniversario di fondazione, "por su trayectoria y por su compromiso de visibilidad personal y profesional de la diversidad de las personas LGTB" (Redazione Avanzis, 2017).

Mendicutti racconta un mondo parallelo all'eteronormatività, descrivendo scenari di una realtà maschile gay e transessuale. Non narra di questo come di un qualcosa di scisso, ma di una collettività dove l'ordine sociale costituito e la *queerness* coesistono e intrecciano le loro trame. Si tratta di diversi modi di affrontare e percepire la realtà, non bonariamente, ma come diversità che alimentano il substrato sociale non escludendosi a vicenda.

³ Le informazioni biografiche qui indicate fanno riferimento alla biografia di copertina di *Una mala noche la tiene cualquiera*, 1988, integrate con quelle tratte dalla biblioteca centro de documentación, Catalogo Artium.

I personaggi delle sue storie, dai caratteri fortemente autentici, si rifanno ai canoni della cultura pop del momento.⁴ Vivono sfidando il modello etero e patriarcale, in quanto la loro stessa natura è provocatoria per l'ordine stabilito: avendo lottato per tutta la loro vita per affermare il loro posto nella società, non accettano, dunque, di arrendersi alla dominazione eteronormativa. Invero, si considerano la visione ed i meccanismi della normatività come unici ed attinenti alle convenzioni solo perché frutto della costruzione sociale e poiché abbracciati dalla maggioranza degli individui. I soggetti della comunità gay descritta da Mendicutti sono ritratti, tramite i loro sentimenti e le loro contraddizioni, da una posizione intimista e soggettiva che permette di apprezzare la loro rivendicazione e il loro sostegno alla diversità sessuale. Il differente si accetta come tale, pertanto non ricerca la tolleranza, poiché questo implicherebbe accettare la marginalizzazione.

Si potrebbe pensare all'autore come ad un militante della letteratura *queer*, tuttavia, egli stesso ammette di rifuggire dalle etichette, affermando che: “si etiquetan mi trabajo como literatura homosexual o se me etiqueta a mí como escritor homosexual, de verdad que no me importa absolutamente nada.” (Mendicutti, 2017).

Il fine attivista del testo non è esplicito, ma nasce a partire dal racconto dei soprusi subiti e dal sentimento di inclusione nei confronti di tutti gli individui relegati ad un posto marginale tanto nella società quanto nella stessa letteratura. Il suo lavoro non punta, dunque, alla strumentalizzazione, ma si limita a ritrarre scene di una quotidianità non normativa, con un approccio intimista, crudo e vero: racconta una realtà che lui stesso vive e che, come tale, reputa quotidiana.

Ciò che contraddistingue il suo stile è l'utilizzo del flusso di coscienza, ovvero il “succedersi di pensieri, immagini, sensazioni, così come si formano e fluiscono nella profonda intimità dell'individuo” (Treccani, 1996) allo scopo di rendere al meglio gli avvenimenti sociali e narrativi, ma anche le innumerevoli sfaccettature dei vari personaggi. In *Una mala noche la tiene cualquiera*, attraverso La Madelón, riusciamo a carpire tanto i suoi subbugli interiori e la

⁴ Il testo di Mendicutti è pregno di riferimenti a personaggi pubblici famosi, come Lady D e alla cinematografia Hollywoodiana. La protagonista, spesso, associa sé stessa o le sue amiche ad attrici americane famose e a personaggi di film hollywoodiani e, talvolta, spagnoli. Questo dettaglio presentato da Madelón fa riferimento alla necessità di circondarsi ed esprimere la sua femminilità ed è influenzato dalla globalizzazione che travolge la Spagna in quegli anni. Il tema della geopolitica verrà trattato nel secondo capitolo della tesi.

sua personalità frizzante, quanto il racconto degli avvenimenti drammatici, di rilevanza storica, della notte spagnola nota come 23-F o *golpe Tejero*. Queste modalità le troviamo anche nel resto della letteratura di Mendicutti. Ad esempio, nel romanzo *Siete contro Georgia*, costituita da un filone principale suddiviso in sette racconti, i sette protagonisti interagiscono creando uno spazio in cui, i loro monologhi, prendono forma.⁵

Il flusso di coscienza ci permette di conoscere, inoltre, le innumerevoli sfaccettature dei vari personaggi del racconto, anche di quelli secondari, che nella narrazione complessiva assumono solo un ruolo marginale per quella che è la comprensione della loro figura per il lettore.

La profondità della narrativa di Mendicutti si deve alla sua capacità di unire la leggerezza con l'esperienza umana, la simpatia con il dolore. Il ritmo incalzante delle sue opere si unisce al linguaggio frivolo dei personaggi e l'ironia e il *black humor* donano un tono tragicomico alla narrazione. Nel libro in analisi, la protagonista, in quanto andalusa, si esprime in maniera colloquiale, naturale, vibrante e con giocosità. La Madelón stessa ammette di parlare “a duras penas” lo spagnolo a causa del suo trasferimento a Madrid.

Antes, cuando llegué a Madrid [...] yo hablaba mi andaluz de toda la vida, esa manere de decir las cosas que es una preciosidad, con esas palabras tan divinas, con ese comerse letras por todas partes, que la lengua se te va sola. (Mendicutti, 1988: 23-24)

L'autore trasla su carta il parlato, difatti, le parole inglesi sono scritte esattamente come vengono pronunciate: Hollywood diventa *Ollivud*, Bart Landcaster si trasforma in *Burlan Caster*, Bye Bye è *Bai Bai* e così via. Il modo di esprimersi dei personaggi è modellato sulla base della loro caratterizzazione, non diventando mai banale, bensì, essendo pregno di spessore.

1.3 La Madelón e La Begum

La Madelón, protagonista e voce narrante dell'intera opera è una donna *travesti* andalusa: personaggio brillante, con l'argento vivo addosso, dalla lingua tagliente, apologia della

⁵ Le informazioni qui indicate fanno riferimento copertina di *Siete contro Georgia* (1987), poi integrate con quelle tratte dalla biblioteca centro de documentación, Catalogo Artium

libertà. Fin da subito, nonostante traspaiano apertamente le sue preoccupazioni per il futuro e per la sorte delle minoranze, emerge il suo passato: nel turbinio dei suoi pensieri, rende noti il nome di battesimo, Manuel García Rebollo, la città natale, Sanlúcar de Barrameda, lo status da celibe e la professione da artista al cabaret Marabú, che ci tiene a presentarci come il più elegante di Madrid nel suo genere. Inoltre, afferma di non essere mai stata bambina, bensì, di essere nata con la ‘verde’ (cartolina che chiamava i giovani spagnoli al servizio militare) e di non avere un passato, come ogni diva che si rispetti. In costante mutamento, alla ricerca di uno spazio tutto suo, possiede una forte identità politica al quanto moderna, ma dal gusto patriottico, volta a difendere ed osannare la democrazia, la libertà ed una vita priva di costrizioni. Il suo stesso presentarsi vestita da donna alle elezioni, dichiarando a gran voce “Yo voto comunista” (Mendicutti, 1988: 18), è al contempo simbolo di fierezza, ma anche di sfida: sostiene apertamente che tutti i cittadini debbano essere abituati alla presenza e alla partecipazione attiva nella società dei membri appartenenti alla comunità trans. Svariate volte si definisce comunista, descrivendo la sua fascinazione per i ragazzi e per le feste del partito, sentimento che, però non la limita, anzi, la spinge a partecipare attivamente a numerose manifestazioni di varia natura insieme con La Begum: da quelle di orgoglio gay e andaluso, a quelle attiviste per l’ambiente, sino a quelle pregne di ideali fascisti. La Madelón si identifica, quindi, in un femminile combattivo, responsabile, con una grande personalità e indipendente. Talvolta, però, questo risulta essere vero a metà poiché, nonostante il suo essere provocatoria, finisce per prendere spunto tanto da figure appartenenti ai film hollywoodiani quanto dalla cultura di massa spagnola dell’epoca, confermando e rafforzando, quindi, gli stereotipi *travesti* e femminili.

La questione dell’omoerotismo e della cultura trans è presente come fondamento della narrazione: la protagonista fornisce piccole nozioni del suo vissuto quotidiano, comune ad altre persone trans, sconosciuto, invece, all’universo *cisgender*. In particolare, menziona il sistema con cui le donne transgender nascondono i genitali attraverso l’impiego di cerotti - conosciuto oggi come *tucking* - descrivendo il processo d’apprendimento di questa tecnica con il solito tono comico.

Y eso que ya he aprendido a colocarme mis cosas como Dios manda. Pero al principio, cuánta fatiga. Qué trabajito me costó. La Begum, en cambio, aprendió en seguida, y a ella es que no se le nota nada, pero es que la Begum tiene un equipaje muy adecuado y se le queda hecho un primor, muy pegadito, con el esparadrapo; lo mío, en cambio es una verdadera ordinariez [...]. al principio no había forma de que aquello se estuviera quieto, por mucho esparadrapo y mucho apretón de piernas que le echase. (Mendicutti, 1988: 55)

La tematica dell'*esparadrapo* diventerà, in un secondo momento, uno spunto per palesare la sua preoccupazione per la rivoluzione in atto, quindi, la paura di dover togliere i cerotti e di tornare ad un passato che ormai non le appartiene più.

L'attrazione de La Madelón per il mondo marziale emerge in modo reiterato per l'intero racconto: fonte di ispirazione per il suo nome femminile è una canzone militare francese della Prima Guerra Mondiale che cita "la Madelón es dulce y complaciente, La Madelón a todos lo quiere igual; da su amor a todo el frente, del soldado al general." (Mendicutti, 1988: 58).

Questo suo interesse ricade principalmente nella passione sfrenata e travolgente per l'uniforme e per gli uomini che la indossano: nonostante si collochi, più volte, agli antipodi della simbologia autoritaria di cui questo indumento è pregno, la protagonista fantastica, rivestendolo di una forte carica erotica che trascende le vicende vissute e l'orientamento politico. Lo stesso fascino per la divisa è condiviso ed estremizzato, dal personaggio de La Soraya, collega cabarettista, la quale, pur distaccandosi dalle implicazioni sociali e morali di tale scelta, trova seducenti persino gli ufficiali nazisti della Seconda Guerra Mondiale. Seppur si comprenda da subito il carattere ed il sistema di valori de La Madelón, si nota come la sua personalità sia ricca di contraddizioni e dissidi interiori. Rappresenta la voce di un popolo acerbo, ancora in cerca della sua identità, diviso tra passato e presente; un collettivo che, nonostante tutto, crede fermamente nella libertà e nella democrazia vede nel re un punto di riferimento scevro da ogni possibile cattiva intenzione, cosciente del dovere morale e sociale di dover partecipare attivamente alla vita politica della nazione.

Ad accompagnare la protagonista in questo vagare è La Begum: più giovane di un solo anno rispetto a La Madelón, con quest'ultima condivide la casa e l'essere una donna *travesti*.

Pedro Romero Torres alla nascita, una volta arrivata a Madrid, decide di cambiarlo dapprima in Fatima "porque sonaba medio moro y medio cristiano" (Mendicutti, 1988: 11), per poi

prediligere Begum. Anche quest'ultimo, nome derivante dall'arabo, diviene metafora del suo apparire, del suo essere, poiché fa riferimento ad una donna di alto rango nella società musulmana. Pur non avendo tali origini, la sua passione per il mondo medio-orientale, scaturita dal suo interesse sfrenato nei confronti degli uomini arabi, viene sottolineata più volte, durante l'intero racconto, con una connotazione alquanto negativa. Seppur La Madelón sia molto affezionata a lei, di sovente parla di questo personaggio come di una donna superficiale, frivola, manchevole di interesse e posizione politica, dedita esclusivamente ad appagare i suoi desideri sessuali con gli uomini medio orientali o dai simili lineamenti. La Soraya descrive questa fascinazione come 'atavismo', ovvero come un qualcosa di innato, derivante dal passato, dai suoi antenati. Di lei, La Madelon dirà: "Ella es así. Incansable. Despegada. Y zoquete. Sin ningùn fundamento [...] es que le importa un rábano tondo lo que no sean los bajos de Alà, y lo que menos le importa, por supuesto, son sus compromisos de ciudadana" (Mendicutti, 1988: 18).

Sulla scia di una considerazione non troppo positiva, la protagonista racconta del poco talento della sua coinquilina, accennando all'offerta di lavoro al cabaret come ad un modo per allontanarla dalla strada, quindi dalla prostituzione.⁶

La Begum rappresenta, in piena regola, lo spirito della *movida madrileña* dell'epoca, movimento verrà analizzata in seguito, e la sua iniziale assenza nella storia diviene il mezzo attraverso cui, l'autore, crea un parallelismo tra questo personaggio che, impegnato ad intrattenersi per strada, genera forti preoccupazioni nella protagonista che non lo vede tornare, e le neolette istituzioni democratiche che, assenti dai mezzi di comunicazione, non tranquillizzano la popolazione in alcun modo durante il tentato golpe. Così, come La Madelón temeva per le sorti della sua amica e collega, pensandola travolta dalla rivoluzione, allo stesso modo, i cittadini vedono nella radio che trasmette solo musica militare, quindi nel silenzio delle istituzioni, la possibile vittoria dei golpisti spagnoli sul Congresso.

Il rapporto tra le due coinquiline oscilla tra disistima e tenerezza, specchio di due personalità agli antipodi, dai valori totalmente opposti: La Begum senza identità politica e La Madeló

⁶ Questo argomento sarà successivamente oggetto di studio relativo ai problemi sociali della comunità transgender degli anni Ottanta in Spagna.

militante comunista e attivista, unite dal piacere della libertà e dal destino che le accomuna in quanto persone trans.

1.4 Corpi transessuali come allegoria della Transición española

Si è analizzato come i personaggi al margine della società siano l'oggetto principale della narrazione di Mendicutti. In *Una mala noche la tiene cualquiera*, i soggetti transgender fanno da allegoria alla nazione spagnola, quindi, alla sua transizione dalla dittatura alla democrazia e dimostrano, attraverso il loro vivere, l'impatto che i cambiamenti politici e sociali hanno avuto sulla comunità LGBTQ, in particolar modo, sui dissidenti sessuali e di genere.

L'energia di trasmutazione parte da un piccolo bar newyorkese il 28 giugno 1969, nella cittadina di Stonewall (USA), in cui inizia "la revolución por la libertad sexual" (Galván, 2019: 10) che, solo nel 1977, travolge una Spagna moderna, ma ancora acerba. A Barcellona, sei donne transgender guidano la prima manifestazione di *Orgullo* come testimoniato dalla celebre foto scattata da Isabel Steva Hernández (alias Colita). A questo primo memorabile corteo di orgoglio *queer*, ne seguiranno altri che investiranno l'intero territorio spagnolo. La Spagna di quel tempo è sotto una legge repressiva, nota come la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social*, introdotta nel 1933 e modificata dal regime franchista nel 1970. Questa aveva il fine di "mantener unas estructuras sociales dictatoriales vejatorias para muchos ciudadanos a los que se discrimina y se hace objeto de arbitraria represión en razón de sus peculiaridades culturales, ideológicas y sexuales y por sus específicas formas de relación humana." (Redazione El País, 1977) Per tanto, il partecipante di tali manifestazioni, oltre ad essere socialmente e moralmente marchiato come un abominio, come un essere contro-natura, subiva conseguenze devastanti: arrestato, sottoposto a condanne e internamenti in strutture mediche e psichiatriche con "aislamiento curativo en casas de templanza hasta su curación, [...] sumisión obligatoria a tratamiento ambulatorio en centros médicos adecuados hasta la curación", pativa, inoltre, "reprensión judicial" (Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 1970).

L'esistenza della fluidità del genere e l'omosessualità, mettendo in crisi la realtà ed il pensiero dicotomico ereditati, venivano considerate come un comportamento dannoso per l'intera società.

Malgrado questo, quelle sei donne, con al seguito altre quattromila persone, sfidarono coraggiosamente e apertamente i gruppi di estrema destra e i retaggi di un regime altamente repressivo. La strada per la libertà sarà disseminata da continui soprusi da parte delle istituzioni: nel 1977, l'*amnistia total*, che andrà a cancellare un ampio spettro di reati a sfondo politico e rivoluzionario; non riguarderà gli individui al margine, che rimarranno ancora oppressi; nel 1988 entrerà in vigore la *Ley de Escándalo Público* che vieterà implicitamente alle donne transgender di apparire pubblicamente senza essere oggetto di possibile brutalità poliziesca. Solo il 1995 vedrà l'abrogazione de la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social*⁷ (Galván, 2019: 12).

Il cambiamento non passerà esclusivamente attraverso riforme politiche e istituzionali: la realtà, le relazioni sociali, le regole e gli standard mutano insieme con il linguaggio che diventa sempre più arbitrario, espandendosi con le varietà di culture e collettività che lo usano. Lo stigma sociale, la necessità di etichettare basandosi sulla binarietà vissuta dagli individui cisgender e il seguente processo di inclusione, si rispecchiano nella lingua spagnola e nell'evoluzione dei termini *travesti*, *transsexual* e *transgénero*. La parola *travesti*, utilizzata nel periodo pre-gay - ovvero negli ultimi momenti del regime franchista e nei primi anni '80 - identifica principalmente gli uomini caratterizzati da vestiti e comportamenti del genere opposto. In tal modo, si aggrega il concetto di drag, omosessualità esasperata, transessualità e indossare abiti femminili in un unico significante. Gli anni a venire sono segnati da una maggior inclusività gay nella vita politica e sociale, e da un isolamento crescente delle persone trans all'interno della stessa comunità LGBTQ. Successivamente, si iniziano a adottare, dapprima il termine *transsexual* per indicare chi si era sottoposto a terapia ormonale o ad interventi chirurgici, e in seguito, *transgénero*, un ombrello linguistico più ampio. Questo prestito linguistico, adattato dall'inglese è diffuso tramite l'attivismo politico ed ha come fine quello di liberare gli spagnoli trans dalla patologizzazione e dalla classificazione medica del proprio corpo (Guasch- Mas, 2014).

I progressi della lotta ai diritti LGBTQ, in particolare trans, si protrarranno fino ai giorni

⁷ Le informazioni qui indicate sono state reperite dal libro scritto da Galván, *La doble transición* (2019), ma integrate con i testi legislativi pubblicati da Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. («BOE» núm. 187, de 6 de agosto de 1970: 12551-12557)

nostri. Il 28 Febbraio 2023 viene emanata la *Ley 4/2023*, “para la igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos de las personas LGTBI” (Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 2023). Si tratta di una legge che tutela la collettività queer e sottolinea l’importanza di campagne di informazione e di sensibilizzazione a livello sociale, medico e giuridico.

La comunità transgender è stata la minoranza dimenticata che ha patito, più di tutti, una repressione legale, medica, morale, sociale e linguistica. Questa collettività ha sofferto sia durante la dittatura franchista sia durante la *Transición*, termine che include quel lasso di tempo che va dalla morte del dittatore Francisco Franco, nel 1975, a quello del restauro della democrazia, che vede come protagonista il giovane re Juan Carlos I.

In *Una mala noche la tiene cualquiera*, La Plumona, uno dei personaggi amici della protagonista, scrive un reportage sui *travestis* per il giornale per cui lavora:

Ellas encarnan come nadie, la tragedia y la gloria de la imprecisión, del tránsito, el drama del traveste 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. (Mendicutti, 1988: 81)

Questo incarna perfettamente l’essenza de La Madelón, la quale manifesta la costante necessità di trovare il corpo ed il posto a cui appartiene nella realtà che la circonda, attraverso un lungo processo dinamico di trasformazione, rinnovamento e ricerca di sé. Pertanto, la sua persona funge da rappresentazione critica di un corpo nazionale frenetico e confuso durante il periodo di *Transición*.

La figura letteraria del *travesti* e delle drag queen madrilene diventa una metafora duale per la nuova identità acquisita dalla società, quindi, come simbolo di una effettiva liberazione o come messinscena per nascondere la vera natura.⁸ Invero, in un momento storico di caos e di sospensione, la protagonista indugia tra il passato e il futuro, transita da un genere all’altro e

⁸ La dualità della Spagna di *Transición* e del suo popolo, insieme con i temi del *Mono* e della *desmemoria*, saranno analizzati nei capitoli successivi.

ripudiando gli abiti maschili, tenta di rimanere nella sua condizione di femminilità esasperata: il genere maschile associato alla virilità patriarcale, violenta e tossica del franchismo, si contrappone al dinamismo, all'intensità e al sentimento di libertà proprio del genere femminile.

Il personaggio de La Madelón nasce dopo l'esperienza militare, si sviluppa durante gli ultimi anni di dittatura e fiorisce con la democrazia, proprio come la Spagna moderna.

In uno degli episodi in cui riflette sulle implicazioni politico-sociali del *golpe*, assistiamo al ritratto di una donna che non riesce più a riconoscersi guardandosi allo specchio. Nel riflesso, le sue fattezze appaiono smunte, opache, indistinte: la percezione che ha di sé è cambiata attraverso quella che sembra un'eliminazione fittizia dei suoi tratti, oramai, femminili.

Dunque, si propone un'analogia tra i lineamenti indefiniti, quasi cancellati della protagonista e quella democrazia che appare sempre più vaga: il corpo de La Madelón diviene specchio, dunque, avvisaglia, di un possibile e temuto ritorno al regime.

[...] quiero decir que una no sabe qué hacer y lo mas quel lega es a mirarse al espejo, que lo hice y me encontré rarísima y no sé por qué, pero bedia ser el miedo que se me transparentaba: desdibujas me pareció a mí que tenía las facciones, como si quisieran cambiar por su cuenta para ponerse a salvo. (Mendicutti, 1988: 27)

Con il suo essere fluido, rappresenta la volontà di creare una nuova identità collettiva e attraverso la sua narrazione ironica, estrosa e travolgente si fa portavoce di un duplice messaggio: in quanto artista, *travesti* ed emarginata, la sua figura è perfetta per veicolare idee innovatrici ed al contempo, per esprimere il sentimento di sfiducia che albeggia tra il popolo (Garlinger, 2000: 363-382).

Il piano immediato e letterale della soggettività si estende al livello della pluralità in diverse situazioni e viene esplicitato in momenti ben precisi del testo in analisi. Nella primissima parte, una Madelón angosciata capisce di non essere la sola ad attendere notizie in radio col fiato sospeso e presa da un sentimento di comunione, si sente sorella di tutti gli spagnoli.

[...] y ademas yo sentí que no estaba sola, que en todo Madrid – que en toda España- habia milese de personas comoyo [...] todos en el tomento de no saber [...] y con el pecho

lleno de ansia de libertad. Me sentia hermana de todos, una cosa preciosa que nunca me habia pasado antes. (Mendicutti, 1988: 42)

La consapevolezza di essere parte integrante di un corpo omogeneo e l'orgoglio patriottico riemergono nell'ultimo capitolo, durante la manifestazione per il tentato colpo di stato e i festeggiamenti scatenati in onore della democrazia e della libertà.

Qué gentio. [...] sin que una pudiera elegir, que habia gente de todos los colores, alguna con un pelaje rarísimo, y yo comprendo que de eso se trataba, de que fuéramos todas, sin distingo, España entera [...] porque lo mas importante era el espíritu y, sobre todo, la democracia y la libertad. (Mendicutti, 1988: 151)

Infine, la sovrapposizione del corpo di Madelón al corpo nazionale trova la sua massima espressione nel finale, quando la protagonista attribuisce a se stessa le medesime caratteristiche che si addicono ad una nazione che ha demolito i retaggi del passato: “[...] independiente, libera, moderna. Y màs demòcratica que nadie.” (Mendicutti, 1988: 163).

2. El mono del desencanto tra Spagna e Madelón

2.1 Il golpe del 23-F

Come si legge in El País, la sera del 28 febbraio 1981, la Spagna è teatro di un tentato colpo di stato: un gruppo di 288 guardie civili armate, guidate dal tenente-colonnello Antonio Tejero Molina, fa irruzione e occupa il Congresso dei Deputati di Madrid durante la votazione nominale per eleggere Leopoldo Calvo Sotelo, candidato dell'Unione del Centro Democratico, come Presidente del Governo. La consultazione elettorale viene interrotta da alcuni uscieri che entrano nell'emiciclo al grido di "Fuego, fuego!", preannunciando l'arrivo del golpista che, pistola alla mano, intima di far silenzio ("¡Quieto todo el mundo! ¡Al suelo!") sotto lo sguardo attonito e confuso dei deputati. Si sentono, quindi, i primi spari e nonostante le minacce di morte da parte di alcuni soldati, un operatore della TVE (*Televisión Española*) riesce a filmare parte dell'accaduto, rendendo possibile informare i cittadini dell'assalto.

Mentre nel Congresso cala il silenzio, a Valencia, il generale della III *Región Militar*, Milans del Bosch, comunica di assumere tutti i poteri fino a contrordine da parte del re, dichiarando l'*estado de excepción*⁹ nel suo distretto; quindi, cerca l'appoggio degli altri Comandi militari per auto-proclamarsi Presidente del Governo. Tuttavia, nonostante il largo appoggio marziale, questi annullerà ogni ordine dato, ritirerà le truppe dalle strade dopo essersi confrontato con il re e verrà arrestato poche ore dopo. Dunque, iniziano le indagini sul colpo di stato che viene dichiarato come un'azione isolata, poiché condotta da un solo gruppo organizzato e circoscritta al Congresso: in ogni altra parte di Madrid non viene registrata alcuna insubordinazione o disturbo dell'ordine pubblico. L'identità del golpista, inoltre, viene resa nota e il militare identificato come organizzatore di un precedente tentativo di colpo di stato

⁹ Il Ministero della Difesa spagnolo decreta di far entrare in vigore uno stato di eccezione "cuando circunstancias extraordinarias hiciesen imposible el mantenimiento de la normalidad mediante los poderes ordinarios de las autoridades competentes" ed è dichiarato mediante un decreto accordato dal Consiglio dei ministri, previa autorizzazione del Consiglio dei Deputati. Questo segue la Ley Orgánica. 4/1981, del 1° giugno, Estados de Alarma, Excepción y Sitio, che istituisce le competenze e le limitazioni riportate nella Constitución Española nell'articolo 116. (Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 1981).

nel 1978 conosciuto come *Operación Galaxia*.¹⁰ Nel Congresso e in tutta la città si vive un momento di estrema tensione e di subbuglio interminabili. Seppur i fotografi e i giornalisti inizino ad essere ammessi all'interno della Camera, la diretta televisiva viene interrotta: alcune emittenti vengono occupate dai militari e sia la radio, sia la tv cadono nel silenzio, mandando in onda soltanto marce militari e il palinsesto ordinario.

Come illustrato da El País, l'allora presidente del Governo, Adolfo Suárez, cerca una finestra di dialogo, ma viene trattenuto nella sua postazione attraverso l'imperativo "¡Se sienten, coño!" da parte dei militari. Nello stesso momento, su ordine del re Juan Carlos I, i sottosegretari formano un governo provvisorio per garantire la stabilità dello stesso, la polizia nazionale si organizza estensivamente per le strade di Madrid per mantenere l'ordine pubblico, le forze speciali GEO (*Grupo Especial de Operaciones*) e UAR (*Unidad Antiterrorista Rural de la Guardia Civil*) pianificano di assaltare a loro volta l'edificio per liberare i deputati e il generale Alfonso Armada entra nel Congresso per negoziare con Tejero, seppur senza successo.¹¹ Nelle ore in cui l'intera Spagna attende nella completa incertezza, il re Juan Carlos partecipa attivamente per riportare l'ordine, assicurandosi l'appoggio e la lealtà degli organi militari e politici. Il monarca appare in tarda notte in tv con un messaggio per la popolazione con il quale afferma che la Corona è "símbolo de la permanencia y unidad de la Patria", dissociandosi e non tollerando, dunque, qualsiasi atto che vada a mettere a repentaglio la Costituzione e la democrazia volute dal popolo spagnolo tramite il recente referendum. La situazione migliora, si inizia l'evacuazione dei primi feriti, quindi, ad avere maggior chiarezza sui dettagli e sui protagonisti del tentato colpo di stato; si scopre come alcuni soldati fossero completamente ignari dell'azione sovversiva di cui si erano resi complici: a molti era stato

¹⁰ Si tratta dell'organizzazione nel 1978 di un'operazione, da parte del tenente colonnello Tejero e dal comandante Ricardo Sáenz de Ynestrillas, il cui scopo era destabilizzare il Governo spagnolo. Questo tentato colpo di stato, antecedente a quello del golpe Tejero, venne scoperto prima della sua attuazione, grazie all'intervento dei servizi segreti e di alcune persone inizialmente coinvolte nel complotto. L'operazione si sarebbe svolta similmente ai fatti che avverranno anni dopo, durante il 23-F: un assalto al Palacio de la Moncloa sfruttando l'assenza del re, prendendo i ministri come ostaggi e negoziando per l'instaurazione di una giunta militare al potere (Redazione El País, 1982).

¹¹ Armada verrà acclamato come eroe, ma successive indagini lo mostreranno tacito complice, in quanto era a conoscenza dell'operazione ai danni del Governo (Redazione El País, 1981a).

detto che sarebbero intervenuti in una manifestazione per ripristinare l'ordine e che, successivamente, avrebbero attaccato un gruppo dell'ETA¹² introdottosi nel Congresso.

Il discorso del monarca, la sua presa di posizione irremovibile e il suo intervento in prima linea sono le chiavi che distendono la tensione e arrestano i meccanismi innescati dal golpista Tejero. Lentamente, questi si ritrova isolato a dover fronteggiare alcuni deputati e ad assistere all'evacuazione del palazzo senza il totale appoggio militare dei suoi compagni e di Milans del Bosch. Quest'ultimo gli comunica di non voler prendere parte ad alcun atto, anzi di essere ritornato sui propri passi dopo la conversazione telefonica con il re. Seppur l'evidenza del fallimento sia tangibile, Tejero tenta di mantenere una linea forte fino alla fine per poi arrendersi dichiarandosi unico colpevole e abbandonare il Congresso. (Redazione El País, 2016)

Questo episodio, che ha segnato la storia moderna spagnola, terminerà con il processo a 33 imputati, successivamente noto come processo di Campamento, davanti al *Consejo supremo*: Tejero e Milans del Bosch verranno condannati a 30 anni di carcere e una simile pena sarà inizialmente assegnata anche ad Armada (Redazione Il Post, 2021a).

Le cause che hanno dato il via al tentato *golpe Tejero* si trovano nel trambusto del cambiamento sociale, politico ed economico subentrato in seguito alla morte di Franco. Seppur la fine del franchismo portava in sé un intrinseco cambio ideologico, durante la *Transición* si formarono due fazioni politiche: i sostenitori della stessa e un gruppo ristretto di oppositori composto da piccole aggregazioni di falangisti, estremisti di destra e militari tradizionalisti.

Indubbiamente, il ramo economico-finanziario si adattò ai nuovi parametri con riluttanza, ma giovò di tale cambiamento istituzionale, così come per la maggioranza della popolazione e delle forze militari, permettendo un, seppur apparente, naturale processo di trasformazione. Dunque, non avendo un forte appoggio elettorale e politico, i gruppi anti-transizionisti arrivarono alla conclusione che, per mantenere in vita il regime franchista, bisognasse

¹² Acronimo della frase basca "*Euskadi Ta Askatasuna*" («Nazione basca e libertà»), l'ETA è un'aggregazione politico-militare il cui scopo originario l'ottenimento dell'indipendenza basca. Successivamente, si scisse negli anni 70 appropriandosi di ideali marxisti, allargando il proprio raggio d'azione per lottare contro il franchismo e aiutare l'instaurazione della democrazia nel Paese spagnolo. La corrente maggioritaria, però, accentuò l'attività terroristica compiendo numerosi attentati, che proseguirono anche dopo il tentato colpo di stato del 1981 e il raggiungimento della dipendenza dei Paesi Baschi. Questo gruppo cesserà pubblicamente di esistere nel 2017 (Treccani).

convincere l'esercito ad intervenire con un *golpe de Estado*, approfittando del clima di instabilità e di incertezza in un Paese in mutamento che stava affrontando una crisi politica, economica, sociale e territoriale, aggravata dalle incursioni delle forze armate ETA. Dopo le dimissioni del presidente Suárez, la conseguente elezione di Sotelo si configura il momento adatto per mettere in atto un'azione sovversiva clamorosa, tuttavia mal coordinata. Secondo i piani, questa avrebbe portato Armada, un militare di alta carica, alla presidenza al fine di garantire la democrazia, l'appoggio politico con una lista di ministri già pronta, e soprattutto restituire disciplina al percorso di transizione istituzionale. Come dichiarato da una guardia civile ad un deputato durante il *golpe*, riportato poi da El País, "No va a pasar nada. Esto no es contra vosotros, ni contra nadie, sino contra el sistema." Ciò che fece sfumare l'investimento di Armada come presidente furono tanto il passo indietro di Milans del Bosch, il quale non accettò il generale come capo, quanto il sentimento di tradimento, avvertito da Tejero, leggendo una proposta di Governo accompagnata da una lista con soli civili e poche figure militari. In conclusione, questo progetto rivoluzionario vide la sua completa disfatta in sole 18 ore, a causa dell'alta disorganizzazione interna delle parti coinvolte, che lasciarono gli organi istituzionali in condizione di mantenere le loro posizioni e le loro funzioni, per poi venire considerato immediatamente fallito dopo l'intervento pubblico del re (Jesús de Andrés, 2002). Dopo il fallito *golpe*, la Spagna entra definitivamente in una nuova epoca di espansione su ogni livello, che designa la morte del franchismo come punto di partenza. Gli anni Sessanta del tardo franchismo incubavano la volontà di apertura al Mercato Comune europeo della politica *nacionalcatolicista* vigente, e i primi anni postfranchisti impegnano la nazione a resettare e ricostruire in un sentimento di apparente celebrazione, auspicando ad un posto nello scenario europeo. Seppur siano presenti diverse pietre miliari riguardanti il processo di transizione, Vilarós (1998: 2-6) mette in risalto il progresso apportato dal trionfo post-golpe del governo socialista, che si protrarrà fino al 1993 con la firma del trattato di Maastricht. Questo accordo consoliderà la posizione e l'integrazione della nazione nello scenario europeo e globale attraverso la politica internazionalista perseguita dal governo di Felipe Gonzalez.

2.2 Il ruolo del re e l'integrazione post-franchista in Europa

Il terrore collettivo provocato dal tentato colpo di stato del 23-F aiutò a consolidare ed accelerare i processi coinvolti nella *Transición* democratica spagnola.

Seguendo la narrazione documentata, il ruolo rivestito dal monarca appare, senza dubbio, fondamentale nel gestire e stroncare gli accaduti della notte del 23-F ed avere una buona riuscita nella tutela della Costituzione e della libertà. Contestualizzando la fase storica in cui il *golpe* si sviluppa, la forte autorità del re esercitata in campo politico e militare è influenzata dall'impostazione, ancora latente, di un regime che incentrava ogni potere e attenzione su una sola figura coordinatrice. In campo sociale, viene proiettata la necessità di avere un'autorità stabile in una democrazia acerba, in un Paese in transizione da una realtà fortemente proibitiva e chiusa ad una libera, in un contesto europeo e mondiale ancora più dinamico (Perez-Pedrero, 2012: 41-70).

In *Una mala noche la tiene cualquiera*, il sentimento di fiducia totale nella Corona e l'idealizzazione del re Juan Carlos sono trasmessi dalla protagonista più volte all'interno della narrazione. Durante la notte del 23 febbraio, La Madelón, come del resto tutta la Spagna, attende con impazienza l'intervento del re ed il suo stesso stato emotivo dipende chiaramente da nessun altro schieramento, se non da quello del monarca.

En cuanto apreció el rey, con su uniforme de capitán general, que le sienta de morir, y esa seriedad tan voluntariosa, pero al mismo tiempo tan juvenil [...] y en cuanto me miró a los ojos como si no hubiera otra persona en este mundo- que luego la Begum me confesó que ella había sentido lo mismo, como si de pronto se hubiera quedado a solas con él- y en aquellos segundos que tardó en empezar a hablar, a mí es que me volvió la tranquilidad al cuerpo, y eso que aún no sabía nadie lo que iba a decir. [...] Pero aquella noche del 23 estaba el hombre más concentrado que de costumbre [...] toda España pendiente de él, de su coraje y de su buena estrella. (Mendicutti, 1988: 121, 125)

Nel capitolo 7, si crea una netta distinzione tra ciò che accade e ciò che sentono i personaggi prima e subito dopo il discorso; le digressioni nei confronti di Juan Carlos I, che risultano sempre favorevoli, possono essere lette come le vere motivazioni per cui Madelón prova una fede così profonda che, a tratti, sembra sfociare in affetto. L'origine di questa forte stima si riconduce alla notte in cui il re pronuncia il giuramento alle Cortes per l'investitura a

successore del generale Franco, un paio di giorni dopo la sua morte. Questo è il momento che coincide con l'abbandono dei vecchi costumi per *La Madelón*, che ricordiamo essere la rappresentazione simbolica dell'intero Paese: è la sera che vede i nostri personaggi fare la loro prima apparizione pubblica, con orgoglio e gioia, in abiti diversi, femminili.

Ahora bien, saber que el rey está ahí, nada más que eso, me da una confianza horrorosa. Me la dio desde el primer momento. Desde que hizo aquel juramiento en las Cortes, después de morirse Franco. Fué una corazonada. Así, por las buenas, supe que me podía fiar. [...] con el nerviosismo y la neura que le entra a una cuando hace algo atrevido por primera vez, *La Begum* y *La Madelón* estrenaron acera oficialmente. Fue un rito preciso el de quitarse la ropa de hombrecito, sintiendo ese hormigueo que entra cuando se sabe que una cosa es definitiva [...] y que dentro de nada llegará el momento en que una empiece a sentirse abiertamente a gusto en lo que siempre quiso ser, sin tanto laberinto, sin tanto disimulo, sin tanto escondite, sin tanta falsificación. (126, 127)

Di conseguenza, grandi successi vengono naturalmente attribuiti alla Corona, già percepita da tutta la nazione come presenza benevola e garante di un futuro di pace e di prosperità. Inoltre, sembra essersi creata una relazione semi-parasociale molto forte, per cui la protagonista si rivolge alla figura del monarca con premura ed empatia: “Yo voy a decir la verdad: a mí los discursos de nuestro rey siempre me ponen un pellizco en el estómago, estoy todo el tiempo con la preocupación de que vaya a equivocarse, de que se embarulle, de que se vea el pobre en un apuro” (Mendicutti, 1988: 124). Poi, illustra come tutti lo definiscano uomo di grande virtù, ma umile, un cittadino qualsiasi la cui sola presenza porta serenità. Come si denota dal tono emozionato e dal ritmo concitato della narrazione de *La Madelón*, la buona fede del monarca non viene mai messa in discussione, e la sua figura viene accostata a quella di paladino che parla con risolutezza e porta il suo popolo verso la libertà. La lealtà a Juan Carlos viene nuovamente evidenziata nel momento in cui la protagonista lo difende, indirettamente, da chi avanza critiche riguardo al suo coinvolgimento nell'accaduto e per il suo intervento sulle reti della televisione di Stato.

Aquella noche del 23, desde luego, hubiera besado yo por donde el rey pisara. Que la gente diga lo que quiera. El echó su discurso de unaorma que yo creo que no se hubiera

podido me jorar. Fue un discurso corto, la mar de ceñido a lo que había que decir: ha pasado esto y lo otro, y yo, el rey, he dado las órdenes que hacían falta para que todo esté bajo control. Qué tranquilidad. (132, 133)

Il libro stesso si conclude con i festeggiamenti pubblici al grido di “vivas al rey, a la democracia, a la libertad y a España” (162).

Attraverso la prospettiva ottimista e positiva di Mendicutti, si può osservare come “la democracia se siente por fin en el país como la estructura viable y propiciadora para un gobierno estable” (Vilarós, 1998: 2). Se il golpe ha portato una breve crisi, dimostrando apertamente il fondo di instabilità politica in cui versava la Spagna, ha anche contribuito, implicitamente, a provocare l’assestamento di un cammino istituzionale che vedeva nel re e nella Corona il caposaldo della democrazia, della Costituzione, della libertà e il difensore di una nazione moderna aperta all’Europa.

Come precedentemente accennato, l’inserimento della Spagna nella geopolitica europea e globale, era fortemente sperato e desiderato da tempo. Nel contesto euforico del post-franchismo, la popolazione era incline a proiettarsi, automaticamente, in un futuro libero ed emancipato, non lasciando spazio all’elaborazione del lutto relativo alla fine della dittatura. Per di più, l’ingresso nel nuovo sistema portava implicitamente ad una mancata riflessione sul passato: l’ambiente capitalista, le esigenze di un mercato globale estremamente competitivo, le nuove realtà con cui i cittadini spagnoli si confrontavano provocarono una *ruptura* con il passato. Come spiega Victoria Prego in Vilarós (1998: 14), il termine *ruptura* indica “el desmantelamiento de las estructuras jurídicas y políticas del régimen, la destrucción no violenta pero sí total del aparato del estado franquista para, partiendo de cero y desde las cenizas del viejo orden, iniciar la construcción de un nuevo estado democrático”. Le riforme politiche stesse rinforzavano questi meccanismi, stando al passo col resto del mondo e portando avanti una traiettoria volta a cancellare i riferimenti al passato, mediante quello che viene indicato in *El mono del desencanto* di Vilarós (1998: 16) come *Pacto de Olvido*: una forma moderna di *damnatio memoriae* a cui aderì, spontaneamente, l’intera collettività.

2.3 La movida di Madrid: nuova onda culturale e fenomeno psicosociale

Tra la Spagna franchista e la Spagna europea che conosciamo oggi, il periodo già citato come Spagna di *transición* ingloba cambiamenti esplosivi non solo politici, economici e istituzionali, ma anche artistici, letterari e sociali. Come affermato da Vilarós, si tratta di movimenti nati in risposta ad una *síndrome de abstinencia*.

I giovani spagnoli processano la *ruptura* ed esorcizzano la precarietà vissuta durante la transizione democratica, abbandonandosi a pratiche che esaltano la vitalità, l'euforia, la dinamicità dell'essere. Si crea una vita intellettualmente stimolante, in cui ogni forma d'arte spazza via la censura imposta durante il regime, sperimentando con i confini dei costumi e della moralità dell'epoca, lasciandosi rapire dalla cultura pop portata dalla recente globalizzazione, facendola propria. Al contempo, prendono vita la cultura alternativa e la *movida* notturna: emerge la voglia di sentirsi liberi comunicata attraverso il divertimento nei cabaret, la musica rock e l'insolito uso di sostanze psicotrope (Dopico, 2012).

Inizialmente, l'avanguardia parte da Barcellona come espressione dell'eccesso attraverso la 'Barcellona gay' dei primi anni Settanta; poi, a Madrid, prende piede dando vita alla famigerata '*movida madrileña*', sottotesto in tutto il libro di Mendicutti e di cui la Begum incarna lo spirito insieme con Madelón, la protagonista. Difatti, le figure cardine di quest'onda postmoderna sono "minorías subterráneas, marginales, compuestas de gente joven que no estaba abrumada por ningun compromiso intelectual contraído previamente a la muerte de Franco" (Vilarós, 1998: 25).

L'esigenza istituzionale di apertura al nuovo e alla modernità si espande in ogni ambito. Sul piano relazionale, cambiano le barriere del rapporto tra uomo e donna, la modalità con cui ci si approccia alla sessualità ed al genere, sperimentando e lentamente dando spazio, seppur in modo performativo, a figure, fino a pochi anni prima, relegate ai margini. In effetti, il *cross-dressing* e la tematica della transessualità sono mezzi utilizzati per comunicare un sentire collettivo, per sperimentare e giocare con dei limiti sociali precedentemente imposti. Al tempo stesso, questa rappresentazione spinge la popolazione ad abituarsi alla partecipazione pubblica *queer*, concedendo luoghi più sicuri in cui la comunità dell'epoca può esprimersi ed espandersi.

La *movida de Madrid*, inizialmente, è vissuta in circoli intimi come risultato della riluttanza, da parte della capitale, ad espandere i propri confini culturali e sociali e diventa il centro non solo dell'intrattenimento notturno, ma anche intellettuale con il sorgere di numerose riviste indipendenti, tra cui *La luna de Madrid*, una delle più famose. Questa corrente contro-culturale raggiunge più livelli, sfociando anche negli ambienti universitari di Universidad Complutense, Ateneo Politécnico del barrio de Prosperidad, poi nel Rastro e in plaza del Dos de Mayo (Dopico, 2012).

Il fenomeno della *movida* influenza anche il genere letterario, che non produce più opere dal rimando tradizionale e colme di quel sentimento di speranza futura. Si parla di *literatura light*: la *novela negra*, erotica e fantascientifica prende il posto delle elaborazioni a sfondo sociopolitico e il fumetto cattura sempre di più l'attenzione del grande pubblico (Vilarós, 1998: 24). Il *mal gusto* è la strategia narrativa principale adottata per sfidare i retaggi oppressivi rimasti e il cui scopo è perturbare chi ne fa esperienza. Questa estetica *camp* è plasmata sul continuo rinvio alla bellezza estetica, al risalto dell'opulenza, all'exasperazione della sessualità, come notiamo in *Una mala noche la tiene cualquiera*. Il kitsch e surrealismo del *mal gusto* cercano di liberare tanto l'artista quanto il fruitore dell'opera dal caos quotidiano: questo linguaggio artistico è presente nelle esposizioni dallo stile perverso del pittore Ocaña, nella cinematografia di Pedro Almodóvar, nella fotografia di Alberto García-Alix nella, che racconta di un lato della *movida underground* legata all'uso di alcool e droghe e nei fumetti trasgressivi di Nazario come *Anarcoma*. Paradossalmente, quest'ultima opera fu ideata quando la *Ley de Peligrosidad Social* era ancora in vigore e l'essere gay era considerato, a tutti gli effetti, una malattia curabile. Successivamente pubblicata in un clima più disteso, l'autore attrae il pubblico con i suoi disegni erotici e irriverenti, che raccontano le vicende di una provocante detective *travesti*; si ispira e rappresenta quella porzione di Spagna vera e attuale, quella che era solita frequentare i bar. Inoltre, contrasta la concezione del mondo omosessuale come *algo otro*, un'esperienza 'esotica' e anomala, inserendo nel fumetto una realtà al contrario, dove "lo homosexual es lo lógico, lo evidente y natural. Con sus peleas, sus grandezas, y sus miserias" (ONLIYU in Nazario, 1978: 4).

Questo fenomeno psicosociale travolge l'intera Spagna tanto da diventare rilevante anche a livello politico, in quanto codificato come un vero e proprio patrimonio, in virtù

dell'eccezionale valore culturale e simbolico. Vissuto come “el rinacimiento artístico español” (Antonio Holguín in Vilarós, 1999: 40) e panacea alle ferite lasciate dal regime dittatoriale, vedrà nascere varie categorie di ‘*movida*’ in tutte le città spagnole. Come illustra Holguín in Vilarós (1999: 40), “las ciudades españolas más populosas intentaron también hacer sus propias ‘movidas’, incluso acuñando su propia terminología. Así surgió en Sevilla el “neocateto”, en un intento de emular la eclosión madrileña, pero quedó en agua de borrajas, y como la madrileña terminó por disociarse”.

L'amministrazione socialista abbraccia la *movida* istituzionalizzandola, presentandola sulla scena internazionale come prova della liberazione da dottrine antiquate. Successivamente, capitalizzerà su questa, trasformandola in un prodotto fruibile attraverso la musica, i cinema, i libri, le riviste, i locali, le mostre fotografiche e pittoriche. Questo movimento rappresenta, a tutti gli effetti, un evento della cultura socio-*popular* sconvolgente, unico e inimitabile, che vedrà poi il suo declino a fine anni Ottanta.

Come precedentemente argomentato, la *movida* affonda le sue radici nell'esigenza profonda di compensare un'assenza. La fonte di questa viene riconosciuta nell'utopia marxista che alimentò la sinistra spagnola, creando una sorta di dipendenza nelle generazioni che vissero il franchismo: “La expansión extática de la movida -crida de alcohol, hachís, “poppers”, cocaína y caballo- tiene el sentido de conjurar el efecto monumental de la resaca producida por la pérdida del contenido utópico de la superestructura cultural de resistencia a la dictadura” (Vilarós, 1998: 27, 35). Tuttavia, la morte del generale e la scomparsa del regime spazzarono via l'illusione lasciando al suo posto un vuoto nella mente della popolazione: la *síndrome de abstinencia*.

La necessità politica di ricostruire la nazione, si trasforma, per la maggioranza degli spagnoli, in una necessità di liberazione e di distruzione tramite l'eccesso: lo sviluppo della *movida* può essere considerato uno dei sintomi del *mono*. Il *mono* è il termine contemporaneo utilizzato da Vilarós (1998: 23) per identificare tutto quell'insieme di effetti causati dalla privazione improvvisa della *cosa*. Questo concetto è complementare a quello della *síndrome de abstinencia* sopracitata e porta avanti un rapporto metaforico tra la dipendenza creata dalle droghe nei tossicodipendenti e quella in cui è sfociata la Spagna a causa del tumulto post-dittatoriale. Nel ventaglio semantico del periodo storico della *Transición*, viene introdotto il

temine *desencanto*, che trae origine dal film ‘El desencanto’ (1976) di Jaime Chávarri e riguarda il *mono* applicato ad un particolare aspetto storico: si indica così l’effetto politico-culturale causato in Spagna dalla fine della dittatura franchista, più che dal passaggio ad un sistema democratico-liberale. Quindi, se la *síndrome de abstinencia* si focalizza sull’evento della *Transición*, il *desencanto* individua il suo centro nelle peculiari conseguenze apportate dalla morte di Franco.

2.4 “Qué espanto”: La Madelón come emblema del *miedo* collettivo e ai margini

Se il *mono* è la condizione di dipendenza alla quale è stata abbandonata la generazione spagnola transazionista, in *Una mala noche la tiene cualquiera*, Mendicutti ci fa intendere come l’unica possibile cura sia il *miedo*: la paura come medicina del risveglio. Il *miedo*, poi l’angoscia, l’ansia, l’apprensione sono la colonna portante su cui si snoda lo sviluppo dell’intera vicenda, tanto che il primo capitolo si apre con l’esclamazione “Qué sobresalto, por Dios” (Mendicutti, 1988: 9). Talvolta, attraverso la narrazione frizzante e fluente dei suoi ricordi, Madelón sembra accantonare questi sentimenti, allontanandoli anche dalla mente lettore, seppur rimangano sempre presenti ed espliciti. Il torpore generato dal *mono* nella mente della popolazione spagnola viene scosso irrimediabilmente dal terrore provato durante la notte del *golpe*. Questo fa rivivere, in poche ore, anni di traumi e di soprusi, costringendo ad affrontare esperienze negative che la collettività aveva deciso di non elaborare. Tuttavia, “después de la experiencia de Franco no hay escapatoria, no hay una *vita beata*” (Vilarós, 1998: 30) ed era impensabile poter portare avanti una transizione politica e sociale cancellando completamente il passato.

Gli anni Ottanta hanno visto sorgere le prime lotte *queer* e la rivendicazione sociale della comunità transgender negli Stati Uniti. Ormai aperta allo scenario globale, la Spagna viene influenzata da quest’ondata rivoluzionaria, ma solo in piccola parte. In questo periodo, si assiste alla creazione statunitense di quella che si può definire una massiccia ‘cultura trans’, attraverso meccanismi messi in atto per creare una grande realtà delimitata e parallela a quella eteronormativa. Si osserva come sorgano collettivi simili al concetto di famiglia (*Houses*), luoghi in cui esprimersi più liberamente (*ballrooms*), neologismi circoscritti alla sola comunità *queer* (Livingstone, 1990). Al contrario, la collettività transgender spagnola aveva

vissuto in completa clandestinità nell'epoca franchista, per poi approcciarsi a una modalità di semi-clandestinità nel periodo di *Transición*. Ovviamente, il contesto è altamente differente da quello americano, sotto tutti i punti di vista e poiché la scena spagnola *queer* è più ristretta, le para-strutture sociali transgender che si vanno a creare sono meno articolate.

Se il *mono*, la *ruptura* e le riforme hanno avuto un risonante impatto sull'intera popolazione, gli individui *queer*, soprattutto transgender, hanno avuto un decorso parallelo, ma diverso. Infatti, il *miedo* espresso da Madelón è sicuramente condiviso dal sentire collettivo, ma incarna problematiche sociali che riguardano soltanto la sua esperienza e quella comune ad altre persone *travesti*. In una delle sue digressioni, la protagonista racconta di come abbia offerto il lavoro da cabarettista a La Begum per allontanarla dalla prostituzione.

Ahora la tía, desde que es artista, se permite el lujo de elegir y ofrecerse enterita a cambio de nada, no como en otros tiempos, en los buenos tiempos de la Castellama, esquina María de Molina, que aquello era un jubileo [...] cuando a ella no le daba ningún empacho pasarse la noche entera en el bajaysube de un coche a otro [...] Cuando la metí a artista, la verdad es que se calmó un poco y de eso es de lo que más me alegro, de haberla quitado de la calle [...] mi trabajito me costó que la cogieran en la sala, al principio sólo para hacer figuración, que a fin de cuentas guapa sí que es un rato, y así como medio exótica, y después poquito a poco se fue soltando y al final se montó un «Ojos verdes» [...]. (Mendicutti, 1988: 82-83-86)

Questo è uno spunto di riflessione su come il mondo del lavoro si rapporti alla transessualità, soprattutto se vissuta da donna. Anche se volta alla modernità, la società allontana individui che non ricadono nel concetto di norma e tristemente, la strada rimane la principale fonte di sopravvivenza. Con il diffondersi della *movida*, l'alternativa rimane il lavoro notturno nei cabaret, indubbiamente, più sicuri e adatti a poter vivere al meglio la femminilità, prima confinata tra le mura domestiche.

Que se acorda de los malos tiempos, cuando ni soñar con salir a la calle si no era embutidos en un traje cortefiel y haciendo de tripas corazón para que la afición se nos notara lo menos posible; verdad que luego, en la habitación de la fonda, nos poníamos las plumas y los ligeros y nos desahogábamos, pero a las siete de la mañana sonaba el

despertador que era grande como una cafetera y sonaba del modo más impertinente.
(Mendicutti, 1988: 50)

Senza dubbio, l'estetica *camp*, che influenza gli anni di movida, lascia esprimere pienamente, in questi spazi definiti, il proprio genere attraverso la stravaganza e l'exasperazione della femminilità mediante trucchi e abiti eccentrici. Tuttavia, agli occhi di molti cittadini comuni questo atto verrà concepito come prettamente performativo, dato il largo uso del tema della transessualità in campo artistico-letterario.

Nell'episodio in cui La Madelón si presenta, con fierezza, alle votazioni in abiti femminili sotto lo sguardo sgomento del presidente della sezione, troviamo un riscontro di come il cabaret sia una mansione che dà la possibilità di ottenere un escamotage sulla presentazione della propria identità. Infatti, la protagonista giustifica il suo aspetto associandolo al suo lavoro di artista.

Me presenté en mi mesa electoral, la que me correspondía, a media mañana, cuando había más barulo, hecha un brazo de mar, que fue una sensación, y eché la papeleta del Partido Comunista y lo dije en voz alta: «Yo voto comunista». Fue divino. El interventor del partido no sabía dónde meterse; el muchacho estaba como un tren, todo hay que decirlo, que el rojerío siempre ha dado muy buen género. En la mesa había una monja de presidente, que ni a cosa hecha habría salido más propia, y a la pobre le dio como un paralís, no hacía más que mirar la foto del carné de identidad, que no se lo creía, por lo visto; «Mire, madre», tuve que decirle, «es que servidor es artista, aquí lo pone, pero debajo de toda esta decoración está Manuel García Rebollo, para servirle». Y me dejaron votar. (Mendicutti, 1988: 18)

Questo dettaglio fa trasparire una nuova problematica, ovvero la questione del documento *nacional de identidad* per gli individui transgender. La Madelón menziona come abbia dovuto indossare contro voglia i vecchi abiti maschili per poter rinnovare la sua carta di identità, indicando che su quel documento viene ancora riportato il *deadname*, il suo nome di battesimo.

[...] y habría que resucitar a Manolito García Rebollo, natural de Sanlúcar de Barrameda tierra de los langostinos y de la manzanilla-, hijo de Manuel y de Caridad, soltero, de profesión artista, «O sea, maricón», se vio que pensaba el de la ventanilla de la Comisaría, la última vez que fui a renovar el carné de identidad. Y eso que me vestí de macha, más o menos. Pero es que en el carné de identidad una sigue siendo Manuel García Rebollo, con mi cara lavada y mi pelo recogido lo mejor posible. (Mendicutti, 1988: 17)

Come riportato da Guasch e Mas (2014), la chirurgia *de reasignación genital* è stata legalizzata solo nel 1981 ed era la clausola imposta per ottenere il cambio di generalità sulla documentazione. Ciò nonostante, bisogna ricordare che la maggior parte dei *travesti* non viveva situazioni economiche agiate. Per questo, chi non aveva l'opportunità di affrontare tale spesa, tanto in Spagna quanto all'estero, ricorreva a metodi discutibili come la somministrazione di ormoni e le iniezioni clandestine di silicone liquido. In *Una mala noche la tiene cualquiera*, la stessa protagonista menziona gli ormoni e i loro effetti e ci fa sapere come tanto lei, quanto la sua amica Begum siano sottoposte a tale terapia ormonale. Ovviamente, questi espedienti casalinghi, condotti senza controllo sanitario, potevano comportare gravi rischi per la salute. Solo successivamente, la *Ley reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas*, emanata nel 2007, permetterà agli individui transgender di poter cambiare il nome e il sesso sui documenti ufficiali senza la necessità di un'operazione (Guasch-Mas, 2014).

Date le discriminazioni, gli impedimenti sociali, legislativi e medici, il *miedo* provato da Madelón e le sue compagne ha un sapore diverso.

A mí estaba a punto de darme el ataque. ¿Qué sería de nosotras? Lo mismo les daba por volver a lo de antes. Qué sofoco. Agua de azahar me hubiera venido de perlas. Bueno, cualquier cosa. Un té, una manzanilla, algo que me entonase el estómago, que lo tenía engurruñado del susto. ¿Y qué iba a pasar ahora con la libertad? Me dio por pensar en eso. Y es que a mí me hace falta la libertad. Porque, si no, a ver de qué como. Qué espanto. (Mendicutti, 1988: 17)

L'inclusione della comunità transgender nella società spagnola è stata rallentata dalla legislazione mediante queste disposizioni a sfondo omotransfobico, come anche *Ley de Escándalo Público* e *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social*. Infatti, Madelón è terrorizzata al pensiero che la sua coinquilina sia in giro in quella notte di tumulto: la paura è più che fondata, anzitutto perché gli scontri con la polizia non sono rari anche nella Spagna post-franchista, date le leggi apertamente discriminatorie contro le persone transgender, ma anche perché “lo malo podían ser los ficheros” (Mendicutti, 1988: 28). Nella mente della protagonista, Begum sarebbe in pericolo in quanto schedata dopo aver tentato di sedurre un uomo che poi si è rivelato essere un poliziotto di un paesotto della Galizia.

La Begum segurísimo que está fichada. Es un palpito que yo tengo. [...] Me lo contó a su manera, pero yo me la conozco divinamente y seguro que las cosas pasaron como yo me imagino. Empezó ella a seguir a un monumento de hombre con cara de Omar Charif [...] El otro se sonrió con una guasita medio tierna, me dijo ella, pero no puede una darle crédito [...] La Begum se excitó muchísimo más - porque ella siempre fue así de marchosa - decidió por fin que tenía que entrar por lo descarado [...] y al fin se lo propuso abiertamente: «Yo conozco por aquí una pensión de una señora muy buena, muy discreta y muy limpia». El tío dijo que no, sin ninguna clase de miramiento, y resultó que era de la bofia, claro; y, encima, de un pueblo de Pontevedra. (Mendicutti, 1988: 28-31)

Un'ulteriore problematica portata alla luce nell'opera è come la transessualità sia stata in parte accettata, ma solo nell'ambito dell'intrattenimento e quindi come principale fonte di divertimento. La Madelón si sente parte di questa nuova Spagna democratica, vuole farne parte, ma ricorda sempre di appartenere ai margini. La vicenda che presenta questa esatta discriminazione implicita è quella in cui le due protagoniste vengono adescate a Calle Montera. Un ragazzino convince le due malcapitate a sottoporsi ad un test di personalità al terzo piano di un palazzo: nell'ufficio, vengono trattate con scarsissima considerazione e derise, tanto che sono sul punto di andar via, ma l'unico motivo per il quale rimangono è la curiosità, elemento che le contraddistingue.

[...] abrió la puerta de un despacho sinistro en el que se amontonaban media docena de abortitos llenos de gafas. Con muy poca consideración - porque la hermosura es cruel-,

nuestro muchachito preguntó: «¿Os sirve esto?». Al gachó que dirigía el cotarro le dio al pronto como un amago de alucine, pero lo superó en seguida y dijo, feliz: «Claro que sí; interesantísimo». Leñe, ni que fuéramos bichos raros. A punto estuvimos de darle un plantón sensacional, uno de nuestros plantones exclusivos, de los caros, pero ya nos había entrado la curiosidad y siempre es bueno enterarse de cómo es una. (Mendicutti, 1988: 143)

Madelón è sempre consapevole del posto che occupa nella società e, seppur offesa da questo comportamento, lo accetta e lo scaccia via dalla mente, spostando il focus sul quadro caotico della vita madrilená, dove “hay que ver las cosas que hace ahora la gente para ganarse la vida. Cada cual se busca como puede [...]” (Mendicutti, 1988: 141).

2.5 La *síndrome de abstinencia* riflessa in Madelón con le sue contraddizioni

Come già menzionato nell’analisi del personaggio, tenendo comunque conto della parte reale e storica della comunità transgender, la figura di Madelón può anche essere interpretata come metafora di un corpo nazionale in transizione, che riflette le contraddizioni nate dalla crisi ideologica a cui è subordinato. L’animato flusso di coscienza che guida il testo sembra sviluppato come una sessione di psicoterapia forzata, il cui l’input è dato dal *miedo*. Questo impulso risveglia la protagonista e l’intera Spagna, costringendo entrambi all’elaborazione del trauma subito dal franchismo e dalle conseguenze socio-politico-economiche portate da questo evento. Vilarós esamina ampiamente la connessione esistente tra i traumi collezionati e la risposta ad essi, ribadendo il concetto di *mono* e *abstinencia* e inserendo il tema di *pluma*. Ovvero, la reazione libertina dal gusto identitario frammentato e fluido che contraddistingue gli anni di *Transición*, di cui Madelón e la Begum si fanno portavoce.

La “pluma” es en España el estilo del nuevo aparato narrativo que de forma espectacularmente visible y escandalosa va a asumir en la postdictadura las marcas y huellas de una muy fálica y represiva historia local que queda aparentemente e abandonada junto al cadáver de Franco. (Vilarós, 1998: 180)

La modalità con cui si approccia la politica alla nuova epoca è quella del *Pacto de olvido*, ovvero quella di raccontare una storia passata “limpia de asperezas, de sangre y de muerte” (Vilarós, 1998: 174), cancellandone una buona parte a favore di una apparente ricostruzione e modernizzazione celere e agevole. Tuttavia, la società spagnola prenderà istintivamente una posizione più dura e preferirà non preservare nulla del passato, neanche citandolo, semplicemente non parlandone mai. Come già esaminato, questo comporterà il sorgere della *síndrome de abstinencia*.

Madelón è assuefatta dalla libertà appena ritrovata, che ha sempre immaginato come il paradiso e che va a colmare la necessità patriottica e reazionaria dell’antifranchismo. Il senso così forte di patriottismo le verrà risvegliato solo dal *golpe Tejero*, che la vedrà trasportata da un sentimento di fratellanza. Prima di questo evento, come l’intera popolazione, è assorbita dallo scompiglio della Spagna transazionista post-dittatura: con le sue piume e reggicalze vivaci, è la stella del panorama omosessuale della *movida madrileña* descritta da Mendicutti e più volte spiega al lettore quanto lei si trovi a suo agio nel caos moderno.

[...] me encanta todo este zascandileo que hay ahora con las autonomías y las banderas de cada uno y elecciones cada dos por tres, y un referéndum de ésos todos los fines de semana -que, por cierto, hay que ver la preguntita tan mona y tan sencillita que nos hicieron a las andaluzas, mal rayo les parta- y unas manifestaciones preciosas que se montan corriendo, a cuenta de lo que sea, y a poca alegría que le echas te lo pasas de cine. A mí toda esta bulla es que me encanta. (Mendicutti, 1988: 47)

Innamorata della libertà e del trambusto, Madelón è intrisa di dicotomie e di dissidi interiori, che nascono proprio dalla sua natura fluida. Traslando questa mutabilità sul piano allegorico, si trasforma nella precarietà che contraddistingue le vite della generazione transazionista. Infatti, Vilarós (1998: 107) descrive le contraddizioni e le tensioni del periodo post-dittatoriale come il prodotto e la conseguenza di una dipendenza stroncata, un altro sintomo della *síndrome de abstinencia*. All’interno del monologo tragicomico, il personaggio principale sembra ricoprire un doppio ruolo: da una parte, incarna e difende, con la sua femminilità, l’ideologia progressista della Spagna post-franchista, mentre dall’altra presenta dei retaggi del

regime comunicati al lettore attraverso una discriminazione interiorizzata, che la riporta alla sua mascolinità.

Nell'episodio in cui Madelón accenna al cabaret Marabù per la prima volta, si nota un dettaglio legato al suo passato maschile, che, in alcuni casi, ha difficoltà a nascondere: la sua voce. Durante la chiamata al cabaret, è così sovrappensiero a causa di Begum, che si lascia sfuggire una voce profonda; parlando con un altro personaggio, dirà "Es que en cuanto me descuido me sale esta voz de marimacho" (Mendicutti, 1988: 21).

Successivamente, sempre in balia della paura e in attesa di Begum, il rumore di una chiave nella serratura di casa la riporterà ai momenti bui del regime. Con piacevole sorpresa, sarà la sua coinquilina, ma travolta da un tale sollievo griderà il nome di battesimo, Pedrín.

De modo que estaba servidora con la desazón saliéndole otra vez por los poros cuando, de pronto, y como si no hubiera ningún otro rido en toda la casa, escuché divinamente el rasque de una llave en la cerradura de la puerta de la escalera, y es verdad que podía haber sido la bofia que me parece a mí que en tiempos de Franco tenían las llaves de todos los pisos de España, que creo que era una obligación de los que construían casas hacer dos juegos de llaves, y uno completo mandárselo al Generalísimo-, pero en aquel momento eso ni se me ocurrió, y pegué un salto y me tiré como una loca al recibidor, hecha un puro grito: ¡Pedrín!

Nos abrazamos con una desesperación que no es para contarla. Si voy a ser legal, tengo que reconocer que no sé por qué la llamé yo por su nombre de antes, por su nombre de hombre. (Mendicutti, 1988, 82-83)

Tuttavia, anche Begum lascia comparire il suo sé maschile quando spaventata e nervosa, per poi ricomporsi e tornare la fanciulla dall'eleganza di una "gata persa" (Mendicutti, 1988: 84).

Lo mismo que me pasó a mí, y me noté en el espejo, cuando llegué al apartamento, tan descompuesta- y era como si le estuvieran saliendo a la cara, con el descontrol, los gestos y aquellos melindres tan feísimos que ella tenía cuando iba por el mundo como Pedro Romero Torres, y hay que ver lo que son las cosas: en cuanto ella se encajó como mujer, se le fueron como por ensalmo todos aquellos tics que se la comían viva de la mañana a la noche [...]. (Mendicutti, 1988: 105)

Queste circostanze denotano la perpetua associazione tra la rievocazione del regime franchista e l'emergere della parte maschile, seppur improvvisamente e contro voglia. Infatti, l'ancoraggio alle esperienze negative subite nel passato, fa scattare precisi meccanismi legati a questo, riportando la protagonista alle abitudini di quando viveva la sua femminilità in clandestinità. Effettivamente, le due coinquiline hanno deciso di indossare solo abiti femminili dopo il giuramento del re Juan Carlos I, ma non hanno mai buttato via quelli maschili. Gli ultimi indumenti indossati sono chiusi in una valigia, quasi come una reliquia, di cui hanno paura ma il cui scopo è ricordare sempre loro del passato.

Y durante todo aquel tiempo estuve comiéndome el coco una cosa mala, porque me volvió aquella angustia que me venía más que nada por mí misma, no porque a partir de entonces pudiera tener al mundo más en contra que nunca, sino porque iba a ser durísimo para mi cuerpo y para mis pensamientos, y sobre todo para los sentimientos que una tiene, el volver a lo de antes. Abrir la maleta donde La Begum y yo guardamos, hacía ya casi cinco años, el último traje que nos pusimos antes del juramento de ser mujeres para siempre, que fue más que nada por guardar una reliquia, por conservar un recuerdo de los malos tiempos, a lo mejor por tener siempre a mano como un certificado de que hubo una época en la que fuimos otra cosa. (Mendicutti, 1988: 111)

Il perenne rimando al passato con l'esaltazione del presente è un gioco che durerà fino alle fine del testo. Madelón stessa afferma di essere una donna ricca di contrasti, giustificando così l'episodio che, per eccellenza, racconta della sua complessità: la partecipazione alla manifestazione fascista in Plaza de Oriente, in cui veste da falangista sensuale insieme alle sue compagne. Durante il corteo, sorgono in lei sentimenti contrastanti, perché il divertimento si alterna all'angoscia provocata dal "diluvio de ordinaries contra todo lo de ahora" (Mendicutti, 1988: 97) urlate dalla folla. Una folla in uniforme che si sarebbe potuta rivoltare contro questi *travesti* in qualsiasi momento. Forte è l'attrazione provata dalla protagonista nei confronti della divisa, nonostante ciò che questa rappresenta si collochi all'opposto dei suoi valori e delle esperienze vissute con le forze dell'ordine. Sicuramente, questa fascinazione è collegata ad una *síndrome de abstinencia* nei confronti del passato, che si trasforma in perversione: in vari momenti, confessa al lettore l'eccitazione provata attraverso delle fantasie sadomaso, che coinvolgono episodi con diversi gradi di violenza esercitati da parte di

un'autorità. Ad esempio, una delle tante lucubrazioni mentali, vedeva la Begum, dall'aspetto scarno, eppure bellissima, imprigionata in un campo di concentramento.

Así que, como no había noticias, con algo tenía que entretenerme, y me dio por pensar que La Begum estaba ya camino de un campo de concentración. Una es así de novelera. En seguida pienso en cosas horribles. Tampoco es que una sea de mucho pensar, las cosas como son, pero de vez en cuando sí que me gusta, me encuentro yo de lo más intelectual y de lo más etérea, sobre todo porque casi siempre pienso en cosas de mucho sufrir y me encanta. De modo que ya veía yo a mi Begum hecha unos zorros, sin pintar y sin nada, rodeadita de porquería y de unos soldados alemanes maravillosos de guapos, y ella en los huesos, demacrada, arrapastrosa, pero divina a pesar de todo, lo mismo que Vanessa Redgrave en *Julia*, qué mujer tan ideal. (Mendicutti, 1988: 13)

In un secondo momento, la mente di Madelón vaga sulle varie possibilità e strategie per fuggire se il golpe dovesse avere successo, ma si sofferma su come i golpisti avrebbero potuto divertirsi a catturare gli omosessuali, utilizzando l'aggettivo "fenomenali", attribuendolo ad eventuali orge senza consenso.

La protagonista rappresenta tutto ciò che non poteva assolutamente essere accettato in tempo di regime: ama la libertà, la confusione della *movida*, la democrazia e il suo re, eppure, prova una certa nostalgia per il suo passato, per i posti e le persone conosciute e perdute. La sua spiccata sensibilità, le fa provare empatia e dispiacere per il generale Franco, che definisce "pobre señor" (Mendicutti, 1988: 128), e per la sua famiglia. Date le condizioni di alta discriminazione sociale, medica e istituzionale che la comunità spagnola, e poi transgender, ha dovuto patire, sarebbe immediato pensare al dittatore e alle persone a lui legate con rancore. Eppure, anche in questo caso, l'atteggiamento di Madelón è dimostrazione della sua fluidità: da una parte non condanna la famiglia del militare, dall'altra attribuisce a loro molte disgrazie che le famiglie spagnole hanno dovuto subire.

Durante il racconto, la memoria di Madelón si unisce, ciclicamente, a quella della collettività spagnola: se lei è costantemente preda dell'ombra del suo passato da uomo, allo stesso modo il popolo è attanagliato dalla *presencia fantasmatica* di Franco (Vilarós, 1998: 175).

La figura del dittatore perseguita la popolazione, tanto con la sua presenza tangibile, quanto con quella incorporea, come ricordo di ciò che è stato. Successivamente al discorso del re Juan Carlos, la notte del 23-F la protagonista si abbandona ai ricordi riguardanti gli uomini del proprio passato ed è questo il momento della consapevolezza. Il *miedo* provocato dal golpe e il successivo ripristino dell'ordine hanno risvegliato completamente la sua coscienza che, continuando l'elaborazione dei traumi, diviene motivo scatenante di un incubo. Il sogno si apre con un enorme volatile nero con uno squarcio sul petto che vola su Madrid e inzuppa le strade con del sangue caldo, per poi entrare negli appartamenti e sommergere la protagonista, lasciandola narcotizzata.

Por la noche de Madrid cruzaba un pájaro grandísimo, negro como el alma de Lucrecia Borgia [...] de velo tan lento que parecía no moverse, y eso que yo, en aquel soporcillo de la duermevela, tuve delante de los ojos todo lo que conozco de Madrid, y a lo mejor es que era Madrid lo que se movía. Era un pájaro terrible, con un tajo espantoso en la pechuga [...] y las grandes plumas se empapaban con una sangre como el alquitrán, caliente, que iban resbalando por todos los edificios y todas las sombras, por todas las calles de Madrid, por los cristales de la ventana, empapando los muros, corriendo muy despacio sobre el parqué, comiéndose la alfombra, creciéndome por las piernas, por el estómago, por el pecho, por la garganta, hasta subirme a los sesos, anegármelos sin que yo tuviera fuerzas para defenderme y dejarme al fin dormida y como hueca, sin nervio, narcotizada. Me desperté de golpe [...]. (Mendicutti, 1988: 148)

Nonostante l'ombra del passato, rappresentato in sogno dalle tenebre portate dall'uccello nero, le avesse agitato il sonno, il giorno seguente, Madelón si presenta serenamente al corteo in celebrazione della libertà. Si vedrà una donna nuova, integrata nella società democratica della *Transición*, avendo, però, rinunciato alla sua singolarità.

3. “Ay, niño, qué rica es la libertad...”: ripresa del processo di trasformazione e di transizione de La Madelón e della Spagna

3.1 Manifestazione *post-golpe* come preludio di una rinascita individuale e collettiva

Il temporaneo sovvertimento del regolare funzionamento istituzionale si risolve con il ritorno all'ordine costituito e quindi alla democrazia, seguita da momenti di effervescenza collettiva.

L'ultimo capitolo di *Una mala noche la tiene cualquiera* traccia una linea di confine, tanto a livello visivo quanto descrittivo dei fatti, sancendo l'inizio della seconda parte che, come la precedente, si sviluppa rispecchiando con precisione i fatti storici. Interamente ambientato quattro giorni dopo l'evento principale, inizialmente, non presenta alcun riferimento temporale: attraverso la narrazione de La Madelón, il lettore passa dalla mattina successiva al *golpe*, in cui i personaggi si reputano salvi e al sicuro, all'essere catapultato tra la folla di una grande manifestazione (“Qué gentío, qué apreturas”, Mendicutti, 1988: 151). A questo punto, la protagonista definisce una porzione di tempo ben precisa, rendendo nota la data: “Y para aquella manifestación tan hermosa del viernes, 27 de febrero [...]” (Mendicutti, 1988: 157).

Come illustrato da El País (1981b), è la sera del 27 febbraio 1981 che Madrid assiste alla manifestazione più partecipata della storia spagnola convocata e organizzata dalle principali forze politiche e sindacali: tra Plaza Glorieta de Embajadores e Plaza de las Cortes, si radunando circa un milione e mezzo di persone per celebrare “el amor a la Patria y la cariñosa fidelidad a la Justicia, a la Ley y a la Libertad” (Ayuntamiento de Madrid, 1981). Già un'ora prima dell'inizio ufficiale, si registra una forte affluenza in tutte le strade circostanti, mentre i rappresentanti dell'*Ayuntamiento de Madrid* e i *maceros* con le *mazas del ayuntamiento*¹³ arrivano sul posto sorprendendo i presenti, collocandosi, poi, vicino ai leader politici: è uno spettacolo mai visto prima in un corteo pubblico. Come testimoniato da una foto d'archivio dell'Europa Press (1981) e dal testo di Mendicutti (1988: 161), i diplomatici si posizionano in testa alla parata, tenendo in mano uno striscione che presenta il motto simbolo del corteo:

¹³ Si tratta di funzionari municipali, il cui compito è dirigere la *comitiva municipal* e la cui origine si riconduce al Medioevo. Il costume tradizionale prevede un tabarro con il ricamo dello stemma dell'Istituzione d'appartenenza e di colore variabile, un cappello in velluto con una piuma e la *maza (de ayutamineto)*, ovvero, lo scettro municipale in metallo (Redazione Escolta de Caballería veteranos, 2021b).

"Por la libertad, la democracia y la Constitución"¹⁴. A questi si uniscono altri dirigenti politici, i quali recano un adesivo raffigurante un C su sfondo bianco sulla propria giacca, simbolo della *cabeza de manifestación*.

“¡Ahí vienen! ¡Ahí vienen!” gritó un chiquillo sentado en los hombros de su padre. [...] Llevaban una pancarta enorme, de acera a acera, pero lo que decía sí que no lo puede leer. Todas tenían una cara de satisfacción que, si se las ven, se les sube el pavo. Casi ni podían seguir, sobre todo cuando llegaron a Neptuno, que fue cuando yo pude ver un poquito mejor aquella macedonia de políticos. Políticos surtidos. Una ocasión histórica. (Mendicutti, 1988: 161)

Mentre tutti i gruppi attendono la partenza ufficiale della manifestazione, a questi si aggregano altre cariche importanti come il presidente della Asociación Española de Banca, il presidente della Asociación para el Progreso de la Dirección e i direttori delle testate giornalistiche madrilene. All'orario prestabilito, il grande corteo parte e le strade della città vengono invase: i cittadini si arrampicano su alberi, semafori, edifici in costruzione e la folla è talmente fitta da colmare ogni spazio disponibile. Nella sezione in analisi, Madelón descrive nel dettaglio la baraonda creatasi:

Unos sobos espantosos nos metieron a todas de principio a fin [...] cuánto restregón, por Dios, y eso que a una servidora los mogollones así le encantan, me animan una barbaridad, una hace patria y encima son un ejercicio estupendo, buenísimo para el riego del corazón, pero aquello era ya un poquito exagerado, no había manera de dar un paso sin que te pegaran un achuchón total [...]. (Mendicutti, 1988: 151)

Era difícilísimo. No había manera de ver si estaba pasando algo interesante. Nadie estaba ruy seguro de por dónde venía la cabeza de la manifestación. Seguro que iban lentísimos. Habían salido de Embajadores, pero quello podía no acabarse jamás. Nosotras no habíamos podido pasar del escalestri de Atocha. ¡Cómo estaba el escalestri! Gente por

¹⁴ I personaggi ritratti nella foto sono il segretario generale del CCOO (Comisiones Obreras), Marcelino Camacho, il presidente di Alianza Popular, Manuel Fraga Iribarne; il deputato dell' UCD (Unión de Centro Democrático), Agustín Rodríguez Sahagún con Rafael Calvo Ortega; il segretario generale del PSOE (Partido Socialista Obrero Español), Felipe González; il segretario generale del Partido Comunista, Santiago Carrillo; il segretario general dell'UGT(Unión General de Trabajadores), Nicolás Redondo; il segretario generale della FSM-PSOE, Joaquín Leguinaed infine, il deputato del PSOE Enrique Múgica Herzog (Archivio Europa Press, 1981).

todas partes. Chiquillos subidos en los coches. Chavales encaramados en los árboles. Los balcones de bote en bote, y con banderas. Las bocas del metro estaban taponadas; no había modo de moverse, ni para adelante ni para detrás. Qué multitud. Qué maravilla. (Mendicutti, 1988: 152-153)

Una manifestazione concepita dalle istituzioni come una marcia di protesta silenziosa, si trasforma quando iniziano a scoppiare i primi petardi, a sentirsi le prime incitazioni e ad urlarsi svariati slogan. Come riportato dalla protagonista del romanzo, poco dopo l'inizio della parata, la pioggia comincia a bagnare i partecipanti, ma questo non placa i loro spiriti, anzi, dichiarano a gran voce motti in favore del re e della democrazia, come "Demo-cracia-sí; dicta-dura-no" (Mendicutti, 1988: 161).

Questi si ripeteranno per l'intero evento e verranno poi enfatizzati dal segretario generale del PSOE, Felipe González, con il suo megafono ("Libertad, libertad", "El pueblo unido jamás será vencido", "Democracia y libertad", Redazione El País, 1981).

Il caos scaturito da questa manifestazione è talmente tanto da far subire numerose modifiche al percorso e ai cordoni di sicurezza ideati originariamente. Ad esempio, all'altezza di Plaza de las Cortes, la testa della manifestazione non è in grado di avanzare verso la scalinata principale del Congresso, luogo simbolico designato per il discorso di conclusione; di conseguenza, questa si arresta davanti all'Hotel Palace, comportando lo spostamento in massa delle persone che erano in attesa nella piazza, verso le vie secondarie. Ogni passaggio saliente è ben descritto da Madelón, che con il suo racconto dona al lettore un'idea chiara del tragitto del corteo e dalle difficoltà pratiche createsi nella baraonda cittadina: "En toería, todos los políticos de la cabeza de la manifestación tenían que llegar a la tarima que habían montado delante de las Cortes, entre los leones, pero menos mal que lo dejaron por imposible. No había manera. No se podía dar un paso" (Mendicutti, 1988: 161).

In questo marasma, l'incolumità dei politici è continuamente garantita tanto da barriere che impediscono l'accesso alla *cabeza de manifestación* dai marciapiedi, quanto dai furgoni televisivi e radiofonici che, seguendo l'evento, indirettamente li isolano dal resto. Come riportato da El País (1981c), il lavoro della polizia nel contenere lo scompiglio e nel mantenere la sicurezza sembra essere complicato, ma ben svolto, in quanto l'organizzazione aveva previsto una grande partecipazione e possibili disagi. La *Policía Nacional* interviene

prontamente interrompendo sul nascere una protesta quando un piccolo gruppo di estrema sinistra tenta di creare disordine, entrando nella parte iniziale del corteo e sbandierando uno striscione con su scritto “Ningún apoyo al Rey, Movilización y depuración”.

Todo aquel gentío se movía poco a poco en dirección a la Plaza de Neptuno, hacia la plaza de las Cortes, por las dos calzadas del paseo del Prado, que una no sabía bien si la cabeza de la manifestación, con todos los políticos de postín codo con codo, iba por la parte del Museo o por la parte de los Sindicatos, y además no había manera de enterarse. Hasta que aparecieron las camionetas de la radio y de la tele y por poco nos matan con aquello de que todo el mundo quería ver a Fraga o a Felipe o a Carrillo, según la cuerda de cada cual. (Mendicutti, 1988: 159)

La presenza costante di fotografi e di giornalisti crea delle tensioni tra la polizia e le stesse emittenti, che verranno poi applaudite dalla cittadinanza per il lavoro encomiabile svolto durante il *golpe*.

“¡Un aplauso para la prensa!” Y la gente aplaudía como loca.

“¡Un aplauso para la televisión!” Y todo el mundo entusiasmado con la televisión, y eso que las de Prado del Rey tampoco hicieron nada del otro mundo, que lo importante de verdad lo hizo una cámara por su cuenta, dispuestísima, hasta que los energúmenos aquéllos la descuajaringaron. “¡Un aplauso para la radio!” Y ellos sí que se merecían la ovación más grande del mundo, qué forma tan divina de trabajar, que si no es por ellos se podís haber armado la de San Quintín, miedo da pensar lo que hubiera sido si todo el mundo se hubiera liado aquella noche a contar las cosas a su modo. Las de la radio estuvieron de película. (Mendicutti, 1988: 159)

Una volta raggiunto il palchetto davanti al Palacio de las Cortes, la giornalista di RTVE, Rosa María Mateo, legge il comunicato, venendo interrotta numerose volte dalla cittadinanza in festa. Il suo discorso incarna perfettamente il sentire del popolo spagnolo riportato anche da Madelón: condanna il ritorno al passato in favore della libertà come diritto inviolabile, della Costituzione come principio di emancipazione e di dignità, della Corona come fonte di protezione e di rigore. Non appena terminato il suo intervento, Mateo è nuovamente invitata dal segretario del partito socialista a risalire sul palco per applaudire e incitare la folla, e

concludere il tutto con un “¡Viva España!” (Redazione El País, 1981d). Al termine della parata, il caos continua, ma dagli altoparlanti si esorta la popolazione a sgomberare ordinatamente la piazza e le forze dell'ordine smistano la calca tra Puerta del Sol e Parque del Retiro.

La gente siseaba pidiendo silencio, pero es que no podía se. La Meteo, la chica ésa tan mona del telediario, iba a leer un discursito, que me supongo que era la forma de terminar. No había manera de enterarse. La Meteo empezó a leer y ponía muchísima ilusión, que eso se nota siempre, aunque los altavoces se empeñaban en no colaborar. A la Meteo se le oían a pedazos cosas preciosas, y la gente aplaudía cuando nombraba algo importante. [...] La Meteo terminó de decir cosas divinas y acabó dando vivas al rey, a la democracia, a la libertad y a España. [...] Por los altavoces, con muchísima educación, pedían que el gentío se disolviera con orden, con tranquilidad. (Mendicutti, 1988: 161-162)

L'ultimo capitolo è un'ovazione alla libertà: si vede Madelón assorbire e commentare senza sosta l'energia frizzante della manifestazione, dalla quale si lascia completamente coinvolgere, continuando a dire “Ay, niña, la libertad...” (Mendicutti, 1988: 152, 153, 160). A tratti, si sente sopraffatta dalla moltitudine di emozioni e la narrazione continua in un crescendo di euforia dapprima personale, poi, collettiva. Lo status di perdita dell'identità nazionale fa di Madelón il personaggio perfetto su cui proiettare la Spagna post-franchista; si nota la perpetrazione, fino alla fine del libro, dell'analogia tra l'esperienza individuale e quella comune. Difatti, se l'incubo raccontato la mattina del *post-golpe* rappresenta l'ultimo sforzo per rompere la barriera formatasi durante il lungo processo di liberazione dal passato, la partecipazione di Madelón al corteo pone le basi per una rinascita chiara e per l'affermazione della sua identità ritrovata, che porta alla fine, forse solo apparente, della propria *transición*. Il parallelismo con la nazione è sempre più evidente e in questo frangente raggiunge l'apice massimo: la popolazione celebra e sostiene la nuova Spagna che mostra le stesse caratteristiche attribuite a Madelón nelle righe finali: “Servidora es así: independiente, liberada, moderna y más democrática que nadie” (Mendicutti: 1988, 162-163).

3.2 Una libertà problematica attraverso il rifiuto o l'occultazione del passato

Il periodo successivo al *golpe*, durante la *Transición*, è caratterizzato da una ripresa dell'ordine e da un conseguente cambiamento, incubato ed incarnato della Madelón, nell'ultimo capitolo di *Una mala noche la tiene cualquiera*. Tanto il suo corpo, quanto la nazione stessa provengono da una fase iniziale di forte repressione, pertanto ricercano la liberazione attraverso l'eccesso. Benché il sentimento festoso sia ancora vivido durante la manifestazione del 27 febbraio, è proprio qui che si vede la protagonista abbandonare lentamente i costumi della *movida*, trovando la sua identità nella moderazione. Come spiegato da Vilarós (1998: 45), l'identità individuale o nazionale, ma anche politica e sociale, è strettamente legata al modo in cui la storia di un Paese viene riportata, in quanto nasce e dipende da tale narrativa. Seppur l'intera popolazione e le fazioni politiche abbiano ripetutamente cercato di fuggire dal loro passato, il ricordo del regime è rimasto come una presenza costante, spettrale, con cui la protagonista combatte e senza la quale, l'identità collettiva sarebbe andata completamente persa insieme con il proprio futuro.

Precedentemente, si sono analizzati i contrastati presenti nel personaggio di Madelón, tra la forza progressista e quella conservatrice coesistenti in lei. Nonostante il tono ilare adottato nella narrazione, grazie al quale il lettore si rapporta con leggerezza a tali dissidi interiori, la tensione tra la malinconia del passato e l'instabilità di un presente promettente è una lotta costante. Difatti, l'innato desiderio di riscrivere la storia rappresenta un'irrealizzabilità, un bisogno negatosi, inconsapevolmente, già dal principio, in quanto costituirebbe un'ulteriore ferita, un nuovo abbandono. La stessa protagonista ammette che il passato, tanto rinnegato e odiato, porta con sé un sentimento nostalgico dal gusto dolcemente amaro: La Plumona, sua collega, definisce questa presa di coscienza come *catarsis*.

“Una catarsis. Una catarsis”. Al cabo de un rato, cuando le dio la gana, me lo explicó por encima, y yo entendí que aquello era como un terremoto interior, un calambrazo que te pone todo lo tuyo, hasta lo más secreto, en carne viva y te coloca frente por frente y a pelo con lo que tú eres de verdad. Eso fue lo que yo entendí. (Mendicutti, 1988: 114)

Credito va dato a La Madelón per il continuo tentativo di auto-analisi proposto: è attratta dalla conoscenza del sé ed esamina giocosamente dettagli e comportamenti sia suoi sia degli altri personaggi; sembra, inoltre, molto vicina alla consapevolezza, seppur la rifugga e ricada in schemi appartenenti al passato. Questi meccanismi si palesano apertamente nell'episodio del test di personalità, precedentemente menzionato, e si manifestano nell'intero flusso di coscienza che, quindi, si potrebbe definire come una seduta di psicoterapia avente il lettore come spettatore e al tempo stesso, partecipante.

In riferimento al tema della *memoria*, Vilarós introduce il concetto del *wrapping*, ovvero “la perseveración de un pasado intocado dentro de una realidad presente” (1998: 73). Nel dettaglio, in Spagna si sviluppano spontaneamente due approcci a questo fenomeno: se da una parte ci si limita a citare, quindi riconoscere l'esistenza del passato, senza rapportarlo al presente ed occultando ogni avvenimento negativo, dall'altra si preferisce proporre un presente destoricizzato, rifiutando completamente la presenza di un'eredità storica. In ogni caso, l'assenza di memoria non crea altro se non un latente senso di instabilità, nuove angosce e strazia ulteriormente un'identità nazionale e personale già a brandelli. In un momento di riflessione, Madelón propone una considerazione estremamente simbolica di quelli che potrebbero essere gli effetti provocati dall'approccio di *desmemoria*. Seppur risulti semi-coscienza di tali conseguenze, non le elabora ulteriormente, lasciandole soltanto come un'osservazione. Successivamente, si mostra comprensiva verso questo atteggiamento evitante, riconoscendolo come risposta più semplice ed immediata al dolore.

Una no sabe lo que es suyo de verdad y lo que es postizo. [...] Parece que está hablando con un monstruito que eres mitad tú y mitad otra cosa. Un bicho de feria que tuvo una vida que ya no es suya de verdad, porque ha cambiado tanto que, cuando se acuerda de lo que fue, parece que está cogiendo lo que no es suyo, pero no ha cambiado del todo, y por eso una no puede, por más que quiera, cortar por lo sano, olvidar y empezar de cero.

Porque una, como gente que es, cuando todo lo ve muy negro, lo que se dice fatal, perdido del todo, también tiene que echar mano a su interior, y la verdad es que el interior de una es un revoltijo tan grandísimo que mejor pintarse el ojo, plantarse un clavel reventón en el canalillo de los pechos, hacerse la sorda y salir corriendo para los toros, que se hace tarde.

(Mendicutti, 1988: 102-103)

Nell'ultimo capitolo, Madelón sembra mettere totalmente da parte le riflessioni ed i conflitti interiori vissuti per tutta la prima parte del romanzo, limitandosi a raccontare la vicenda conclusiva con particolare minuzia. Il breve periodo di sospensione portato dal *golpe* è terminato e con esso l'introspezione forzata: se nella prima parte, il senso metaforico è velato, ma tangibile, in quest'ultima la sua completa interpretazione è rimessa al lettore.

Nel clima di entusiasmo collettivo, la si vede abbandonare l'estetica *kitsch*, tipica dell'epoca della *movida*, che aveva da sempre caratterizzato il suo modo di vestire e di esprimersi. Il desiderio di integrazione è menzionato in svariate circostanze e convive con la fluidità identitaria incarnata dalla condizione di donna *travesti*. D'altra parte, nel capitolo quattro, la protagonista afferma di voler essere amata e considerata come una donna seria, indipendente e dotata di forte personalità. Il pericolo causato dal *golpe*, però, la riporta alla realtà, rendendola ancor più consapevole dell'impossibilità di realizzazione di tale sua aspirazione, portando alla memoria e facendola, dunque, riflettere circa la sua identità passata e la sua condizione presente. Tuttavia, non sentendo più la necessità tanto di analizzarsi, quanto di liberare se stessa dal trambusto quotidiano, Madelón trova rifugio nel caos del corteo percependo, nella libertà e nell'ordine ritrovati, la possibilità di riprendere la propria *transición*, costruendo una nuova identità. Pertanto, decide di integrarsi nell'attuale società democratica, omologandosi e rinunciando alla sua singolarità. Una volta superata l'emergenza, vede nella manifestazione l'occasione per debuttare con un'identità da donna sobria e moderata: non solo si butta alle spalle ed in modo definitivo il passato da Manuel García Rebollo, processo iniziato già durante il franchismo, ma anche quello da personaggio ai margini della società, ovvero da donna *travesti* e cabarettista. Quella terribile notte angosciosa, insieme al suo intero passato, viene riposta nel dimenticatoio e sminuita nella sera del corteo con un "Una mala noche la tiene cualquiera..." (Mendicutti, 1988: 162).

L'identità *travesti*, vissuta come metamorfosi personale e collettiva, è parte cruciale dell'indagine di Mendicutti; questa viene vissuta, tacitamente, come una forma di spettacolarizzazione e trasformismo dai personaggi esterni al contesto *queer*. Nella prima parte dell'opera, pur fiera di essere 'La Madelón', la protagonista muta la sua identità svariate

volte attraverso le sue generalità o il suo vestiario: per adattarsi alla società, per necessità come il rinnovo dei documenti o come giustificazione del suo aspetto, associandolo puramente al lavoro di artista nei cabaret. Una volta traslata l'analisi dal piano delle problematiche sociali *queer* a quello simbolico, la motivazione per cui sia Madelón, sia Begum conservano ancora i propri indumenti maschili è il forte ancoraggio al passato, che si può tentare di nascondere, di riscrivere, ma è impossibile da cancellare. I personaggi stessi ammettono come vi sia sicuramente un'altra ragione, oltre a quella pratica, che spinge a conservare quei vestiti come una reliquia volutamente abbandonata:

fue más que nada por guardar una reliquia, por conservar un recuerdo de los malos tiempos, a lo mejor por tener siempre a mano como un certificado de que hubo una época en la que fuimos otra cosa.

el tener que pasar por aquella ceremonia tan fúnebre y tan antipática: abrir la maleta y que salieran en bandada, como pajarracos aturdidos y ansiosos, todos los malos recuerdos, los tragos más duros, tantísimos sofocones como tuvimos que pasar y tanto daño como nos hicieron. Pero no sólo eso: también los recuerdos bonitos y un montón de caras y de sitios que a una ya a lo mejor ni se le dibujaban en el pensamiento, y eso también lastima, y puede que incluso más que lo otro, aunque a primera vista no se pueda comprender. Un martirio iba a ser aquello. (Mendicutti, 1988: 110-112)

Di conseguenza, la protagonista performa in sé il *pacto de olvido*, che raggiunge il suo apice con la descrizione degli abiti indossati durante la parata. In piena estetica e narrativa *camp*, il processo di trasformazione di Madelón è filtrato anche e soprattutto attraverso i dettagli del vestiario forniti: con somma sorpresa da parte del lettore, per prendere parte al corteo più importante, abbandona l'exasperazione della femminilità data dai vestiti pomposi, prediligendo la sobrietà di un tailleur e accessori per nulla appariscenti. Nei precedenti capitoli, si è visto come le scelte stilistiche eccentriche, tanto della protagonista, quanto delle sue compagne, le abbiano sempre portate a distinguersi e a spettacolarizzare, volutamente, il quotidiano e i momenti storici a cui queste prendono parte. Come già illustrato, questa condotta non è altro che una *pluma* ed il riflesso dell'irrealizzabilità del desiderio di appartenenza. Nell'equilibrio sociale e politico appena riconquistato, il tessuto dell'ideologia

di Madelón si compone di una nuova ed ulteriore trama che si palesa con l'affermazione "la libertad pide un control y un comportamiento, que de lo contrario se vuelve libertinaje. Una es muy clásica para estas cosas" (Mendicutti, 1988: 155). Sebbene questa, sulla base del tono tragicomico mendicuttiano, possa essere interpretata come una semplice battuta, rappresenta invece un'ulteriore prova del cambiamento della percezione del sé, che porta la protagonista alla rielaborazione del proprio percorso di *transición*.

servidora se puso un sastre de corte la mar de sobrio, solapas anchas, hombros un pelín marcados, la chaqueta más bien corta y con un poquito de trunche, la falda cuatro dedos por debajo de las rodillas, y un cinturón del mismo tejido: pura lana virgen, a cuadros príncipe de Gales. Me veía yo irreprochable. Por encima no tuve más remedio que ponerme una gabardina de color burdeos, nada escandalosa, que iba muy bien con el traje y con los zapatos y el bolso negros, unos zapatos y un bolso de batalla, que aquello era una cosa de mucho trote y encima con lluvia.

(Mendicutti, 1988: 157)

La tanto ricercata sobrietà è altamente in contrasto con il vissuto di Madelón, soprattutto considerando il contesto attivo della *movida madrileña*, ma rimane ancora in linea se si tiene conto della sua personalità ricca di conflitti. Il suo cambiamento, non la esime dal difendere la comunità a cui è sempre appartenuta, rivendicando il diritto all'essere diversi e accettati.

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.

(Mendicutti, 1988: 155)

Tuttavia, la protagonista si presenta, sin da subito ed in modo consapevole, come una donna comune della classe media, al fine di perseguire quella normalità verso cui la società spagnola si sta orientando. Durante la narrazione sempre gradevole e spedita, il lettore può percepire come questa figura si discosti, sempre di più dalle sue compagne, con un atteggiamento di superiorità mai riscontrato così nitidamente in nessun altro episodio. Se in precedenza,

Madelón criticava comicamente l'eccessiva sregolatezza delle sue colleghe nel parlare e nel vestire, così come nella scelta di eventuali partner e nell'assenza di valori, adesso, la protagonista non fa altro che esprimere il proprio severo dissenso. Nelle ultime pagine si assiste all'apice massimo dell'eccesso delle compagne dato dagli abiti stravaganti e dall'eccessiva vanità: si passa dal rifiuto di Begum di prendere la metropolitana per non spettinarsi, alla scelta drammatica di ventagli e spille antiche della Peritonitis. In questo frangente, Madelón rafforza le sue critiche con aggettivi come 'antigua', 'espantosas', 'horrorosa', 'inmenso' e con numerosi paragoni tra sé e le amiche o tra le amiche stesse.

La Begum se había negado en redondo a ir en metro, a ella le importaba un higo la recomendación del ayuntamiento, faltaría más. “Quita, titi”, decía ella, “si para hacer patria hay que perder las formas, yo me apeo.” [...] Yo, la verdad, no estoy de acuerdo con La Begum, que no sé de dónde le habrá salido a ella el pedigrí, y en un momento como aquél, menos que nunca.

Nina Copacabana; la brasileña se echó encima lo mejor de lo mejor [...] para irse a la manifestación ella se arregló al máximo, se echó encima todo lo de más lujo, que una, como española y demócrata, le agradece muchísimo el detalle, pero fue una temeridad, que aún no me explico cómo no la desvalijaron con tanto barullo [...]

La Peritonitis quería salir con pineta y mantilla una teja buna, antigua (herencia de una tía solterona) y del tamaño de la Torre del Oro que tiene ella para las ocasiones, un traje largo de color sangre, que es un color completamente español, y un imperdible con el escudo real en la pechuga, ella más monárquica que nadie. Menos mal que La Pizqui, que tiene mucho ascendiente sobre ella -y no comprendo por qué-, la convenció de que no íbamos de Sagrarios en Jueves Santo, ni a presentar las credenciales al Palacio de Oriente, que no fuese cateta y se pusiese algo sencillito y discreto.

Una no es tan inconsciente como La Begum, que se empeñó en ir de zapato fino de tacón inmenso, y a la media hora ya estaba quejándose de los pies como una descosida.
(Mendicutti, 1988: 153-155, 156)

Nell'ultima pagina, è introdotta la figura di un *morenazo* e la narrazione si alterna serratamente tra la descrizione dell'evento storico e quella della dinamica tra i due personaggi: con il progredire del discorso conclusivo pronunciato da Rosa María Mateo, Madelón approfondisce la conoscenza col ragazzo, rivelando un interesse reciproco e manifestando appagamento ("Yo estaba a gusto", Mendicutti, 1988:162). Terminato il comunicato, così come il resto della popolazione, anche la protagonista è estasiata, quindi, minimizza la paura provata la notte del *golpe*: le speculazioni e le preoccupazioni prodotte da quell'evento cadono nell'oblio. Adesso si mostra pronta ad allontanarsi tanto fisicamente, quanto simbolicamente dal suo passato: lei è l'unica a lasciare la piazza con una nuova identità e con un nuovo personaggio. Il fatto, poi, che questi sia completamente ignaro della sua storia, la pone definitivamente su un piano diverso rispetto alle amiche *travesti*.

Il sentimento generale, che accompagna la parte conclusiva del romanzo, rimarca come Madelón abbia ripreso la sua *transición* abbandonando le caratteristiche di personaggio liminale nella società e come decida attivamente e consciamente di affermarsi semplicemente come donna. Difatti, è proprio così, che decide di vivere il suo nuovo amore, dimenticando le sue amiche, Paco, così come le etichette di *travesti* e di *marimacho* precedentemente affibbiategli. Con le sue azioni, il personaggio di Madelón racconta le varie fasi del processo di elaborazione dell'identità spagnola durante la *Transición*. Se inizialmente incarna la necessità di una libertà e di un progresso collettivi, successivamente, al termine del romanzo, rinnovando la propria identità, porta avanti una retorica di acclamazione alla Costituzione, alla libertà e alla Democrazia, in quanto "lo más serio del mundo" (Mendicutti, 1988: 155).

La frase di chiusura dell'opera è la chiave per uno spunto interessante: "Ay, niño, qué rica es la libertad..." (163) è la variante dell'espressione esclamata alle amiche durante la manifestazione. La scelta stilistica dei puntini di sospensione può essere intesa come un invito a riconsiderare il finale, slegandolo da una conclusione semplice e felice. Inizialmente, Madelón induce il lettore a immaginare un mondo completamente nuovo, in cui regnano la pace e l'uguaglianza, in cui lei è donna senza nessun'altra etichetta che la releghi ai margini, ma la frase conclusiva insinua il dubbio sull'effettiva libertà ritrovata. Tale interpretazione sarebbe in linea con il tono tragicomico attribuito da Mendicutti al flusso di coscienza del personaggio principale, con l'analisi dell'elaborazione del trauma creato dal regime franchista

e con la *síndrome de abstinencia* vissuta durante la *Transición*. Il suo personaggio, incarnazione degli ideali di una nazione moderna, rappresenta una democrazia contraddittoria che porta con sé una libertà problematica, in quanto figlia di ferite non sanate, così come di nuove create dalla precarietà del quotidiano e dal fuggire dalla propria storia e dalla propria memoria. La Madelón, vestendo felicemente i panni dell'establishment restaurato dopo il *golpe Tejero*, si lascia alle spalle il suo passato e coprendosi le ferite col trucco, si cuce addosso una nuova *pluma*, trovata in un tailleur sobrio e confacente al futuro.

Bibliografia

Avanzis [*Asociación SOMOS LGTB+ de Aragón: ONG activista, de igual a igual*] (2017): “FELGTB da a conocer las personas, entidades y obras premiadas en la XI edición de sus Plumas y Látigos” in pagina web della *Asociación SOMOS LGTB+*, 9 maggio [edizione digitale]

Bando sobre la manifestación del 27 de febrero de 1981 en repulsa por el intento de golpe de estado del 23-F in *Bandos del Alcalde Presidente del Excmo-Ayuntamiento de Madrid*, Madrid, p.2 [Biblioteca municipale digitale *memoriademadrid*]

Europa Press (1981): *Manifestación ‘por la libertad, la democracia y la Constitución’* (foto d’archivio), 27 febbraio

Dopico, Pablo (2012): “Cómics y dibujos de la Movida madrileña”, in *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, N°. 10

Fabbi, Maddalena (2021): “Ascesa, caduta e resurrezione dei militari in Sud America” in *Orizzonti Politici*, 21 maggio

Galván Solís, Raúl: (2019): *La doble transición*, Madrid: Editorial Hispalibros SI

Garlinger, Paul Patrick: (2000): “Dragging Spain into the ‘Post-Franco’ Era -Transvestism and National Identity in Una mala noche la tiene cualquiera”, in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 24, No. 2, pp. 363-382

Gragera, Gonzalo (2017): “Eduardo Mendicutti: ‘Siempre ha habido novela heterosexual’ ”, in *Zenda Autores, libros y compañía*, 08 ottobre

Guasch, Óscar-Mas, Jordi (2014): “La construcción médico-social de la transexualidad en España (1970-2014)”, Valcuende, María José (ed.): *Cuerpos, sexualidades y poder*, Granada: Asociación Granadina de Antropología [edizione digitale]

Jiménez Ruiz, Eneko-Marmisa, Javier-Romero, Álvaro-del Ser, Guiomar (2016): “El 23-F, en directo (35 años después) #ELPAÍS23F”, in *El País*, 24 febbraio [edizione digitale]

Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social, *Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado digital*

Ley 4/2023, de 28 de febrero, para la igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos de las personas LGTBI, *Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado digital*

Livingston, Jennie (1990): *Paris is burning*, Off-White Production

Mendicutti, Eduardo (1988): *Una mala noche la tiene cualquiera*, Barcelona: Tusquets Editores

Montero Garcia, Luís (2008): “Ganas de hablar”, in *El País*, 14 marzo [edizione digitale]

Nazario (1978): *Anarcoma*, Barcelona: Ediciones la Cúpula

Pérez-Pedrero, Belda Enrique (2012): “23 de febrero 1981: La reinterpretación jurídica de un suceso propio de períodos de transición”, in *Revista de Estudios Políticos (nueva época)*, No. 155, pp. 41-70

Redazione (1977): “Se pide la derogación de la ley de Peligrosidad social”, in *El País*, 21 maggio [edizione digitale]

Redazione (1981a): “El general Armada se propuso como presidente de una Junta Militar”, in *El País*, 28 febbraio [edizione digitale]

Redazione (1981b): “La manifestación más grande de la historia de España desfiló ayer por las calles de Madrid”, in *El País*, 28 febbraio [edizione digitale]

Redazione (1981c): “La policía disolvió a un pequeño grupo de extrema izquierda”, in *El País*, 28 febbraio [edizione digitale]

Redazione (1981d): “ ‘El pueblo quiere vivir en democracia y libertad' decía el texto leído junto al Congreso”, in *El País*, 28 febbraio [edizione digitale]

Redazione (1982): “Operación Galaxia y el caso del general Atarés, los consejos de guerra de mayor trascendencia política”, in *El País*, 14 febbraio [edizione digitale]

Redazione (2021a): “Il tentato colpo di stato in Spagna, 40 anni fa”, in *Il Post*, 23 febbraio [edizione digitale]

Redazione (2021b): “Origen de los Maceros Municipales del Ayuntamiento” in *Escolta de Caballería veteranos*, 5 aprile

Sanz de Andrés, Jesús (2002): “El golpe de estado de la transición-las causas, actores, desarrollo y consecuencias del 23-F”, in Navajas Zubeldia, Carlos (coord.): *Actas del III Simposio de Historia Actual*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, Vol. 2, pp. 463-482

V. A. [Biblioteca e Centro di Documentazione] (2010): <https://catalogo.artium.eus/> [ultima consultazione: 10.06.2023]

V. A. [ONG Statale LGBTQ+] (2023): <https://felgtbi.org/> [ultima consultazione: 10.06.2023]

V. A. [Enciclopedia Treccani] (2005): www.treccani.it [ultima consultazione: 12.06.2023]

Vilarós, Teresa M. (1998): *El mono del desencanto-una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid : Siglo XXI de España

Resumen

Esta tesis se presenta como un análisis de los procesos relacionados con la metamorfosis y la búsqueda de identidad de España tras el golpe de estado del 23 de febrero de 1981. La protagonista *travesti* de *Una mala noche la tiene cualquiera* (Mendicutti, 1988), La Madelón, es el punto de partida sobre el cual se basa la investigación exhaustiva de los mecanismos culturales y sociopolíticos del período histórico denominado Transición, en el que tiene lugar el golpe; estos son los años en los que España pasa del régimen militar dictatorial de Francisco Franco a la democracia. Por lo tanto, el tema de la memoria, el proceso de duelo relacionado con el fin del franquismo y el 'travesti' como metáfora de la transición democrática y las tensiones inherentes en la España moderna son argumentos fundamentales en esta investigación. El estudio se enfoca primero en las macroáreas que definen la ola de cambio, para luego adentrarse cada vez más en las dinámicas que caracterizan profundamente esta época.

El primer capítulo comienza con la trama de *Una mala noche la tiene cualquiera*, que introduce al lector en el contexto del 23-F y lo guía a través de las reflexiones que se presentan después en el trabajo. La novela, considerada un documento de gran relevancia cultural e histórica, describe tanto las dieciocho horas en las que se desarrolló el intento de golpe de estado, como la manifestación en la que se celebra la libertad recuperada. Todo se narra desde la perspectiva única del personaje principal: se desarrolla como un largo flujo de conciencia, agitado y con un ritmo vertiginoso, que va alternando y entrelazando la minuciosa descripción de los hechos narrados con las digresiones personales sobre el pasado de Madelón. De hecho, mediante el análisis del personaje principal, se examinan tanto los acontecimientos históricos como los logros políticos, así como las contradicciones de la colectividad española. En particular, se destaca el papel del individuo travesti como representante de las problemáticas sociales *queer* de la época, pero, sobre todo, como una alegoría de la identidad fluida que caracteriza los años del proceso de transición democrática de la nación española. A continuación, se describen el estilo y el registro utilizados por Mendicutti en sus obras: se evidencia la presencia de personajes *queer*, la cuidadosa elección

del flujo de conciencia como filtro para los eventos y personajes narrados, así como el humor negro que combina la experiencia humana con el humor y el dolor. Por lo tanto, las observaciones sobre los personajes descritos por Mendicutti se centran en la protagonista y en su amiga, La Begum, figuras complejas y poliédricas. Ambos presentan personalidades contrastantes, ya que La Madelón se muestra como una mujer llena de contradicciones con un fuerte interés en la política y la libertad, mientras que su compañera de piso encarna el libertinaje de la movida de la época y la ausencia de una identidad política. Al mismo tiempo, ambos comparten experiencias similares, ya que conviven en el mismo apartamento en Madrid, trabajan juntas como artistas en el Cabaret Marabú y comparten los problemas y los logros alcanzados en el contexto posterior al franquismo, como personas trans. El tema recurrente y siempre presente de la figura del travesti permite una crítica a la condición de las minorías pertenecientes a la comunidad queer, aún sujetas a leyes represivas (Ley de Escándalo Público y Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social), producto del régimen. Con un enfoque particular en la colectividad trans, también se reflexiona sobre cómo la evolución lingüística de los términos ‘travesti’, ‘transexual’ y ‘transgénero’ está estrechamente vinculada al proceso de integración de estos individuos en la sociedad, así como con las reformas sociales y médicas. Además, se revela el objetivo principal de la tesis, presentando las primeras lecturas metafóricas y críticas sobre el paralelismo existente entre el cuerpo del sujeto travesti y el de la nación española, y planteando interrogantes sobre la efectiva liberación de las herencias del pasado como resultado de la metamorfosis identitaria.

El segundo capítulo, partiendo del relato del golpe del 23-F y examinando las dinámicas, causas y consecuencias de este evento, destaca luego el papel clave del rey Juan Carlos I. Además, la cuestión de la mutabilidad identitaria, introducida en el capítulo anterior, se conecta con la temática de la memoria. A partir de aquí, se encuentran las primeras respuestas sobre la actitud altamente evasiva adoptada tanto por Madelón como por España con respecto a su propio pasado. En este sentido, se contextualizan los eventos históricos para comprender cómo el exterior también ha influenciado este comportamiento. En primer lugar, se aborda la figura del monarca desde el punto de vista histórico y sociopolítico, a través de Madelón, quien ve en el soberano al garante de la estabilidad y de la democracia, y, por lo tanto, de la libertad. Se destaca cómo hay una necesidad de una figura estable en una democracia

incipiente y cómo esta visión aún está influenciada por el enfoque de un régimen que concentraba todo el poder y la atención en una sola figura coordinadora. Luego, se considera la integración de la España posterior al franquismo en Europa, que, al encontrarse en un entorno capitalista y competitivo, no tuvo la oportunidad de elaborar el duelo por el final de la dictadura y, abrumada por la globalización, desplazó necesariamente el enfoque hacia el exterior. El capítulo continúa, basándose en el trabajo de Vilarós (1998), con una investigación sobre la movida madrileña, que, como fenómeno cultural y psicosocial, distingue todo el período de transición. Por lo tanto, se examinan los efectos reportados por la ruptura con el pasado, es decir, la ausencia del régimen dictatorial, que culminan en un *síndrome de abstinencia* estudiado como el *mono del desencanto*. En particular, el *síndrome de abstinencia* se centra en el evento de la Transición y el *desencanto* encuentra su centro en las peculiares consecuencias derivadas de la muerte de Franco. La *ruptura* estudiada está institucionalizada a través del *pacto de olvido*, adoptado de manera similar por toda la colectividad, que ha intentado encontrar paliativos en el libertinaje (*pluma*) y los excesos de la movida. A partir de esta pausa histórico-social, se comprende cómo el estado de fuerte inestabilidad identificado por el *mono* genera las crisis ideológico-identitarias analizadas y los fenómenos mencionados anteriormente. Por lo tanto, se reafirma nuevamente la actitud de *desmemoria*, llevada a cabo sistemáticamente con respecto al pasado, tanto a nivel personal de la protagonista como a nivel nacional. En la tesis, se plantea la hipótesis de que la única escapatoria esto es el miedo, que ve a Madelón como un emblema renovado del terror colectivo y las comunidades marginadas. De hecho, el miedo, luego, la angustia y la ansiedad, son el pilar sobre el cual se desarrolla toda la historia, y se abordan las cuestiones estrechamente relacionadas con la transexualidad; en particular, se profundiza en la prostitución, las dificultades para obtener una identidad legalmente reconocida, las leyes homotransfóbicas y las prácticas médicas difíciles y peligrosas. Al mismo tiempo, se analiza cómo el repentino intento de golpe despertó a una nación amnésica, provocando una catarsis y obligando a enfrentar el trauma de los abusos y experiencias negativas que la colectividad había decidido no elaborar. Por esta razón, *Una mala noche la tiene cualquiera* puede ser leída sin duda como una sesión de psicoterapia forzada, donde el papel del lector adquiere cada vez más importancia, ya que es la clave de interpretación. Finalmente, se retoma el

concepto de *síndrome de abstinencia* relacionándolo con los conflictos internos de Madelón: símbolo de las contradicciones surgidas en España a raíz de la crisis identitaria a la que está sometida, la protagonista refleja la tendencia inconsciente hacia el pasado, es decir, hacia el régimen franquista. Durante el relato, la memoria de Madelón se une, cíclicamente, a la de la colectividad española: la sociedad adopta instintivamente una posición dura y prefiere no conservar nada del pasado, ya que está dominada por la *presencia fantasmica* de Franco (Vilarós, 1998: 175), tal como ella misma está constantemente presa de la sombra de su pasado como hombre, aunque solo se menciona brevemente. La continua referencia al pasado con la exaltación del presente es un juego que persiste hasta el final del texto y es una constante en la investigación del trabajo.

El tercer capítulo contiene los últimos análisis de la investigación sobre los mecanismos culturales, sociales y políticos relacionados con la metamorfosis de la identidad de la sociedad española proto-democrática. La sección se centra en la segunda y última parte de *Una mala noche la tiene cualquiera* y repasa la manifestación posterior al golpe a través de los artículos de El País y los ojos de la protagonista. Aquí la protagonista se convierte en una metáfora aún más fuerte y evidente de España, atribuyéndose las características de "independiente, liberada, moderna y más democrática que nadie" (Mendicutti: 1988, 162-163). Por lo tanto, a partir del relato de este evento, se puede considerar la manifestación no solo por su valor histórico, sino también como preludio de un renacimiento individual y colectivo, como una ovación a la libertad recién encontrada. Este aspecto se aborda siguiendo el proceso de cambio llevado a cabo por el personaje principal en las últimas páginas, acompañado de la reflexión sobre cómo toda la población y las facciones políticas han tratado repetidamente de huir de su pasado: el recuerdo del régimen ha permanecido como una presencia constante y espectral, aunque difuminada por la efervescencia colectiva. Los contrastes identitarios, ilustrados previamente, son retomados y analizados en relación con el concepto de *wrapping*, es decir, la continua tensión entre citar el pasado sin connotaciones negativas y negar su existencia. Así, se demuestra la actitud de *desmemoria* y el *pacto de olvido* implementado por Madelón y, por lo tanto, por toda la nación, junto con los efectos que este enfoque ha provocado. Como representante simbólica tanto de España institucional como de la población, en la protagonista se encuentran ambas dinámicas generadas por el fenómeno del *wrapping*; al mencionar su

pasado como Manuel García Rebollo, ella sigue la misma narrativa adoptada por el Gobierno, es decir, ver el pasado como un acontecimiento real, pero desvinculado del presente, mientras que, como mujer travesti, adopta el enfoque destoricizante del pueblo.

La Madelón se coloca en un plano diferente al de los demás personajes, como otras mujeres travestis, y se distancia cada vez más de ellas, abandonando la estética kitsch tanto en las expresiones como en su nuevo y sorprendente atuendo sobrio, como una mujer común de clase media. Por lo tanto, el bullicio creado por los momentos de efervescencia colectiva posterior al golpe y por la alegría de las posibilidades futuras parecen borrar las heridas, el miedo, el fantasma del franquismo y cualquier evento negativo ocurrido en el pasado. Sin embargo, en las conclusiones del trabajo se reafirma cómo esta libertad, tan anhelada, buscada y obtenida institucionalmente, sea problemática. Si la interpretación superficial puede ser la que la narración de la protagonista transmite, mostrando un yo y una España libres de etiquetas, se destaca cómo esta apariencia convencional es otra pluma más, un reflejo de la irrealización del deseo de pertenencia. De hecho, La Madelón se presenta en la manifestación como una mujer nueva, integrada en la sociedad democrática de la Transición, renunciando a su identidad singular. Aquella terrible noche angustiosa, junto con todo su pasado, queda olvidada y minimizada en la noche de la manifestación con un "Una mala noche la tiene cualquiera..." (Mendicutti, 1988: 162). Finalmente, la frase de cierre de la obra, "Ay, niño, qué rica es la libertad..." (Mendicutti, 1988: 163), mediante los puntos suspensivos, se muestra como la última clave para reconsiderar el final. Este detalle refuerza nuevamente la elección de perseguir una interpretación contraria al sentimiento puramente progresista en la formación de la identidad de España posterior al golpe. Por lo tanto, tomando en cuenta los mecanismos culturales, sociopolíticos y los procesos relacionados con la metamorfosis y la búsqueda de identidad de la sociedad española de transición, examinados en la tesis y respaldados por el texto de Mendicutti, el análisis concluye atribuyendo un enfoque de *desmemoria* en la formación de la nueva identidad de Madelón y, por lo tanto, de España misma.

Ringraziamenti

A mia madre Vincenza, mio appoggio saldo. Al suo amore e alla sua dedizione nel seguirmi negli studi fin dalla tenera età, alla condivisione dei successi e delle sconfitte di questo percorso.

A mio padre Arturo e ai suoi sacrifici, al suo supporto e alla sua inesauribile perseveranza, qualità che mi ha trasmesso.

Ai miei nonni Luigi e Noemi, sostenitori affettuosi anche a chilometri di distanza, con lasagne, preghiere e telefonate mattutine.

A Daniele, compagno di viaggio prezioso, tenace e instancabile. Fonte di conforto e coraggio, ci ha creduto, ancor prima che ci credessi io, fin dall'inizio e fino alla fine.

A Giuseppe e alla sua presenza luminosa, che ha reso leggeri i momenti di sconforto e ha creato occasioni di serenità condivisa.

A Francesca, alleata inaspettata, la cui determinazione e forza sono contagiose e d'ispirazione.

A Marika, costante premurosa. Presenza assidua in questi anni di studio, mi ha dato forza e fiducia in me stessa, supportandomi e facendo sempre il tifo per me.

