

LITERATURA CÓMICA, LITERATURA PORNOGRÁFICA, LITERATURA DISIDENTE: *SIETE CONTRA GEORGIA* DE EDUARDO MENDICUTTI CONTRA LA NORMALIDAD EXTERMINADORA

Facundo Nazareno Saxe¹

IDIHCS-FAHCE (UNLP/CONICET)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (ARGENTINA)

Resumen: *Siete contra Georgia*, uno de los textos más importantes de la obra narrativa de Eduardo Mendicutti, lo posiciona como autor dentro del campo cultural español. La crítica ha señalado que se trata de una novela que le permite a Mendicutti la difusión posterior de otras novelas valorables, de ahí que haya sido tomado como un texto menor y no haya sido estudiado en profundidad. Dos prejuicios sustentan esa apreciación de *Siete contra Georgia*. El primero tiene que ver con la subestimación de textos que logren un éxito de público lector. El segundo radica en el tono de la obra: *Siete contra Georgia* es una novela atravesada por referencias sexuales explícitas, que podríamos calificar como una porno-novela. En ese sentido, *Siete contra Georgia* tiene un ingrediente extra que hace difícil su valoración para un canon académico normativo: se trata de una novela con representaciones pornográficas de la disidencia sexual.

Palabras clave: Mendicutti, disidencia sexual, narrativa, estudios queer.

Abstract: *Siete contra Georgia*, one of the most important texts of the Works of Eduardo Mendicutti, positions it as an author in the Spanish Cultural Field. Critics have pointed out that this novel allows Mendicutti subsequent dissemination of other texts, hence it has been taken as a minor text and has not been studied in depth. There are two prejudices in this appreciation. The first is about the texts with readership success. The second lies in the tone of the novel: *Siete contra Georgia* is a novel with explicit sexual references and can be described as a pornographic novel. But *Siete contra Georgia* has an extra ingredient that makes their assessment difficult for a normative academic canon: is a novel with pornographic depictions of sexual dissidence.

Key words: Mendicutti, sexual dissent, fiction, queer studies.

1. INTRODUCCIÓN

Eduardo Mendicutti es una de las voces más originales y consistentes de la narrativa española de las últimas tres décadas. Con un proyecto creador claramente orientado a la representación de la disidencia sexual, la obra de Mendicutti se ha convertido en una ficción representante de las sexualidades no normativas en el campo cultural español. Resulta significativo pensar que ingresa en el mercado editorial a través de una novela erótica, *Siete*

¹ Facundo Nazareno Saxe es doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, profesor jefe de trabajos prácticos de la cátedra de Literatura Alemana (Departamento de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación). Ha sido becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina. Investigador del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Ha dictado seminarios de grado y posgrado sobre representaciones culturales disidencia de sexo-género y teoría queer en la Universidad Nacional de La Plata y otras universidades nacionales. Su área de especialidad aborda la representación de las sexualidades disidentes en textos culturales (historieta-literatura-cine) desde una perspectiva comparada. Ha publicado artículos y participado en congresos nacionales e internacionales con temas de la especialidad.

contra Georgia (1987), que prefigura muchas cuestiones desarrolladas posteriormente en el proyecto creador de Mendicutti. Según JURADO MORALES [2012: 11] es “uno de sus relatos cuyo estilo narrativo es más plural y cuyo repertorio de anécdotas se presenta más descarado (...)”.

Los inicios literarios de Mendicutti están marcados por la censura franquista, la transición española y la Movida madrileña. El autor se convierte en uno de los pocos nombres de la literatura española de los años ochenta y noventa que se visibiliza como autor gay u homosexual. Según MARTÍNEZ-EXPÓSITO [2012], Mendicutti con sus textos literarios forma parte de los autores que abandonan el desenlace trágico como horizonte del personaje homosexual y se ubica dentro de la evolución de la representación de la homosexualidad en la literatura española del último cuarto del siglo XX. MARTÍNEZ-EXPÓSITO [2012] también indica el progresivo aunque no generalizado abandono del final trágico para la expresión del personaje homosexual, algo que ocurre en las novelas de Eduardo Mendicutti. El novelista utiliza el recurso cómico para muchas de sus narraciones, pero se aleja de la representación popular del personaje homosexual como un chiste heteronormativo. En un punto se apropia del lugar de la injuria y lo resignifica mediante un proyecto creador de Eduardo Mendicutti que tiene un posicionamiento evidente y focalizado en torno a la representación y visibilización de las sexualidades disidentes.

En 1982 Mendicutti publica su obra inaugural, *Una mala noche la tiene cualquiera*, luego vienen *Última conversación* (1984) y *El salto del ángel* (1985). Todas novelas publicadas en ediciones menores vinculadas a premios literarios municipales que no logran una gran trascendencia, a excepción de *Una mala noche la tiene cualquiera* que tiene cierta recepción crítica muy menor en su contexto de publicación. Mendicutti se mueve en editoriales menores hasta 1987, año de su ingreso definitivo en el mercado editorial con la ya mencionada *Siete contra Georgia*, que resulta finalista del premio de narrativa erótica de editorial Tusquets, La

Sonrisa Vertical². Ese mismo año la editorial publica la novela y a partir de ese momento forma parte del catálogo de autores de Tusquets, donde elige reeditar *Una mala noche la tiene cualquiera* y *Última conversación* y publica de forma periódica hasta consolidar su carrera. Desde *Siete contra Georgia*, ha entregado a Tusquets el manuscrito de una novela cada dos o tres años, que en su conjunto han construido “un universo narrativo propio y personal, diferenciado en el panorama literario actual” [JURADO MORALES 2012: 13].

La publicación de *Siete contra Georgia* se convierte en un acto iniciático para el programa creativo de Mendicutti, ya que le abre el panorama editorial español. Con una tematización explícita de las prácticas sexuales disidentes, la novela no resulta “políticamente correcta” para el sistema normativo. Pero la recepción editorial de Mendicutti como un autor que se dedica a la “literatura cómica” invisibiliza la representación subversiva de la sexualidad que está presente con contundencia en *Siete contra Georgia*. El año 1987 se convierte en el año clave para el ingreso de Mendicutti en el mercado editorial, porque su entrada en Tusquets le abre las puertas a la edición sistemática de sus novelas en una editorial masiva de prestigio. A partir de 1987 edita todos sus textos literarios extensos en editorial Tusquets, con dos excepciones de volúmenes realizados en circunstancias especiales y publicados por La Esfera de los Libros.

2. SIETE CONTRA GEORGIA, SIETE CONTRA LA NORMALIDAD

En *Siete contra Georgia*, Eduardo Mendicutti presenta un estilo definido y asentado sobre la sexualidad disidente más subversiva e incómoda para la heteronorma. Este texto no ha recibido demasiada atención crítica, ya que ha sido catalogado como un texto “masivo” escrito para lograr un éxito de público lector. La crítica ha señalado

² En 1987 se entrega el IX Premio La Sonrisa Vertical, ganado ese año por *El vaixell de les vagines voraginoses / El bajel de las vaginas voraginosas*, de Josep Bras. *Siete contra Georgia* resulta finalista. Los premios de narrativa erótica fueron concedidos por editorial Tusquets desde 1979 hasta 2004.

quese trata de una novela que le permite a Mendicutti la difusión posterior de otras novelas valorables, de ahí que haya sido tomado como un texto menor y no haya sido estudiado en profundidad. Dos prejuicios sustentan esa apreciación de *Siete contra Georgia* como un texto que “sólo” permite el acceso de Mendicutti a la publicación de obras posteriores de un supuesto mayor valor literario. El primero tiene que ver con la subestimación de textos que logren un éxito de público lector. El segundo radica en el tono de la obra: *Siete contra Georgia* es una novela atravesada por referencias sexuales explícitas, que podríamos calificar como una porno-novela³, una narración erótico-pornográfica. En ese sentido, *Siete contra Georgia* tiene un ingrediente extra que hace difícil su valoración para un canon académico normativo: se trata de una novela con representaciones pornográficas de la disidencia sexual. Personalmente creo que estas tres cuestiones (porno-novela, texto masivo y de representación de sexualidad disidente) son elementos a valorar de un texto menospreciado por sus logros editoriales. En cuanto al texto en sí mismo, creo que se trata de una de las novelas de mayor relevancia de toda la obra mendicutiana, que refleja muchos de los procesos temáticos que desarrolla en los veinticinco años posteriores de labor literaria. Por supuesto que ingresar en la literatura *mainstream* con una obra que tematiza la representación explícita de prácticas sexuales disidentes en el tono cómico-subversivo habitual en el autor se vuelve un gesto de su programa creativo. A partir del éxito de esta novela se reeditan en Tusquets publicaciones anteriores editadas en editoriales menores y de poca circulación (*Una mala noche la tiene cualquiera*, *Última conversación*).

Como texto que incluye la representación de prácticas sexuales disidentes, *Siete contra Georgia*, como *Las edades de Lulú* (1989, Almudena Grandes) otro texto surgido de los premios La Sonrisa Vertical, tuvo que luchar contra la resistencia a otorgarle calidad literaria. En ese sentido, lo que Eduardo Mendicutti señala sobre *Las*

³ Con “porno-novela” me refiero a un texto literario novelístico que contiene descripciones sexuales explícitas. No utilizo el término “porno” en un sentido *mainstream* o normativo, sino que lo vinculo con la resignificación de lo pornográfico que realiza el movimiento posporno. Véase ECHAVARREN [2009].

edades de Lulú, perfectamente podría aplicarse a *Siete contra Georgia*:

“En España, tuvo que sufrir en su día no pocas campañas de descrédito por parte de quienes intentaban regatearle no ya calidad, sino mera condición literaria acusándola, con inconfundible intención inquisitorial, de “pornografía”; campañas que culminaron en la más delirante y absurda de todas: la que, con motivo de su adaptación al cine por Bigas Luna, emprendió un diario conservador, informando día a día de las jóvenes actrices que –aseguraba—se habían negado a incorporar a la protagonista. El resultado fue, naturalmente, el contrario del que se buscaba: día a día, un montón de lectores se precipitaban a las librerías a comprar la novela” [MENDICUTTI 2001: viii].

El premio La Sonrisa Vertical permitió a autores como Eduardo Mendicutti o Almudena Grandes la entrada al mercado de publicación. Justamente ellos son los dos casos más destacados: “ambos se dieron a conocer a través de una incursión en el apasionante mundo del erotismo, sus obras fueron *Las edades de Lulú* y *Siete contra Georgia*, respectivamente” [SANZ TORRADO 2011: 24].

Siete contra Georgia narra la historia de un grupo de siete personajes que ante la polémica por una ley que criminaliza la “sodomía” en Georgia (Estados Unidos) y sus efectos en España (el ataque violento de un grupo homofóbico a una de las siete) deciden grabar siete casetes con lo más escandaloso y subversivo de sus experiencias sexuales para enviarle al jefe de policía y confrontar directamente con la criminalización de la disidencia sexual. Uno de los aspectos más sobresalientes de *Siete contra Georgia* tiene que ver con los siete personajes protagonistas que narran sus siete historias “terroristas”. Estos personajes no tienen una configuración identitaria rígida o cerrada. El texto resulta ambiguo para pensar la etiqueta que pueden recibir los personajes. En ese sentido, resulta significativo pensar cómo distintas

menciones críticas tienen una tendencia a etiquetar u homogeneizar a las siete bajo diferentes rótulos, que no son del todo correctos (o a veces pueden servir para un personaje, pero no para los siete): “locas”, “maricas”, homosexuales, travestis, etc. Es llamativo como varios críticos intentan etiquetar de forma grupal y homogénea a los personajes pero no logran utilizar un término que funcione. A veces son “locas”, pero en otros casos “maricas”, homosexuales, travestis, etc. Por ejemplo, JURADO MORALES [2012] las/los menciona como “homosexuales”, sin precisar que esa “etiqueta” no funciona para las siete. El texto no da definiciones rígidas ni esencialistas de las/los protagonistas, lo que ha provocado cierta confusión en algunos críticos al referirse a los personajes, ya que buscan “etiquetar” donde el texto construye ambigüedad y diversidad. No hay una sola etiqueta que cuaje a las siete ni tampoco una identidad sexual común que las pueda agrupar. No es casualidad este uso de sujetos sexuales configurados como variantes de diferentes posibilidades identitarias pero que el texto no termina de determinar. Un personaje puede ser una “loca”, otro puede ser una travesti, otro un homosexual, pero el grupo de las siete no comparte la identidad como un constructo común, sino que el texto mismo se construye en la ambigüedad respecto a la identidad sexual de los personajes. Lo que sí queda claro es que estamos ante sujetos de la disidencia sexual, con múltiples posibilidades político-identitarias. No hay una etiqueta genérica o identitaria que responda con absoluta homogeneidad a la pregunta por la identidad de los personajes. En esta cuestión del sujeto complejo de *Siete contra Georgia* se encuentra uno de los aspectos más originales y radicales del texto. Sin embargo, esta complejización de la identidad no implica una despolitización. Las siete son sujetos identitarios políticos que vienen a confrontar, a actuar como terroristas contra la normalidad exterminadora de las sexualidades disidentes. Porque las siete son travestis, transexuales, gay, locas, maricas, etc. Cada una es uno o varios aspectos de la disidencia sexual y confrontan en un sentido queer, subversivo y radical la violencia heterohegemónica que quiere disciplinar cuerpos, identidades y

sexualidades.

3. SIETE CONTRA RONALD REAGAN

Siete contra Georgia contiene dos referencias de importancia en su título. En primer lugar una alusión a la tragedia *Siete contra Tebas* de Esquilo, como referencia a la cultura tradicional “elevada”, que también se evidencia en la construcción del índice y los diferentes capítulos imitando modelos como el del *Quijote*. En segundo lugar, hay una alusión a una situación política del contexto de producción de la novela. La “Georgia” del título es un estado de Estados Unidos y la referencia vincula la novela con un caso judicial famoso en los años ochenta, el caso Bowers, que criminalizó la homosexualidad como práctica y ratificó las leyes antisodomía en Georgia.

El texto retoma la cuestión de la ratificación de la ley que condena la “sodomía” y el sexo oral homosexual en los Estados Unidos en la era de Ronald Reagan, en momentos en que el Sida era un golpe catastrófico para la comunidad gay y Reagan uno de los máximos responsables de la desidia y la falta de colaboración del Estado con las víctimas de la comunidad gay. La cuestión del Sida se prefigura por primera vez en la obra de Mendicutti en este texto, con la peculiaridad de que se está en un momento en el que la información sobre la enfermedad sigue siendo confusa y sesgada.

La novela está dedicada a la policía de Georgia y sus amigos, pensando en las declaraciones del jefe de policía a raíz de la aplicación de la ley antisodomía. Esta referencia a una cuestión que ocurre en Estados Unidos es elocuente para pensar en el vínculo del modelo gay norteamericano con España, en la globalización del modelo gay y su adaptación en otros espacios geopolíticos.

Respecto a las referencias literarias del título, la novela puede leerse también como una colección de cuentos al modo del *Decamerón*, ya que hay referencias explícitas a la obra de Giovanni Boccaccio. El nombre

del “magnetófono” con el que se van a grabar las siete historias alude al autor italiano: La Boccaccio, que en el texto de Mendicutti se convierte en un sujeto animado (como ocurre con otros objetos) que comparte la disidencia sexual de su “dueña”:

“A lo mejor se piensa, la muy babieca, que el gusto de popa es un disfrute de segunda categoría. Paleta que es la pobre, ya les digo. [...] A mí, cuando me meten las pilas, es como si me cantaran Lucía de Lamermore” [MENDICUTTI 1987: 16].

La Boccaccio se encarga de grabar las siete historias que le cuentan las protagonistas. Y su dueña es un personaje conocido por los lectores de Mendicutti, La Madelón, que es también una de las siete narradoras. Las siete historias tienen un objetivo muy claro, hacer que los “yanquis” las escuchen. El objetivo no es sólo escandalizar, sino que se trata de movilizar políticamente, de la visibilización de la práctica que “incomoda” en forma confrontativa. Como le señala La Madelón al magnetófono, se trata de terrorismo, pero no de cualquier tipo, la operación que realizan con los siete relatos es terrorismo textual y sexual, de la mano de la visibilización de la práctica sexual subversiva y disidente: “-A ver cómo te portas, maricón, que ahora te vas a dedicar al terrorismo. Al terrorismo sexual, no te sofoques. Y a ver a cuántas antiguallas yanquis conseguimos que les dé el soponcio” [MENDICUTTI 1987: 20].

El terrorismo de las siete se parece al terrorismo textual que utiliza Beatriz Preciado (a partir de una referencia a Roland Barthes) para pensar los textos que buscan intervenir políticamente en la sociedad. En ese sentido, el terrorismo textual puede ser una de las posibilidades de lectura de una obra como *Siete contra Georgia*.

Por supuesto que la idea de hacer un ataque terrorista con siete grabaciones de las experiencias sexuales de sujetos queer no nace de la nada. La razón para la grabación es la ley estadounidense vigente en

Georgia, pero no sólo eso, también se trata de las consecuencias de esa ley y lo que esa ley significa. Porque la homofobia que habilita la criminalización de la sodomía es también la homofobia que permite un ataque violento a La Balcones, una de las siete. Y la forma de contrarrestar la violencia sobre el cuerpo queer es atacar a la heteronorma homofóbica, misógina y disciplinaria de la disidencia sexual:

“-Nena, los mandamases yanquis han dicho que el mamarla y el tomar por el culo va contra la ley, y que hay que castigarlo. A cuenta de eso, a La Balcones por lo visto casi se la cargan. Y estas enloquecidas lo que quieren es tomarse la justicia por su mano” [MENDICUTTI 1987: 20].



Cuando se dice que la obra de Mendicutti es una obra que se encarga de representar con humor cuestiones de lo *queer* en España se está dejando de lado que no sólo se trata de eso. Porque en *Siete contra Georgia*, tenemos un texto con situaciones cómicas y pornográficas, pero también hay una lectura política y una visibilización de la violencia exterminadora del régimen heteronormado pocas veces señalada. Además, la razón para que las siete quieran concretar su acto terrorista radica en la idea de combatir la violencia: “cuatro niñatos que se han tomado al pie de la letra la homilía del carcamal ése de la Reagan o de la coñofrio que manda en el tribunal supremo o como leches se llame”. [MENDICUTTI 1987: 19]. La difusión del episodio de la ley que criminalizaba la homosexualidad en Estados Unidos tiene consecuencias en España. “Cuatro niñatos” atacaron a golpes a La Balcones. El texto es explícito en la denuncia de la violencia sobre el cuerpo queer en España. Y los nombres y referencias a Ronald Reagan y el Tribunal Supremo norteamericano vinculan las proyecciones de la violencia sobre el colectivo gay. En efecto, *Siete contra Georgia* no es sólo una novela erótica con pasajes cómicos, sexuales y pornográficos. También se trata

de una confrontación directa contra la violencia de la heteronormatividad y la visibilización de la abyección en su mayor grado de disidencia y subversión. De ahí que las siete elijan la visibilización del sexo subversivo como una forma de terrorismo queer:

“De momento los resultados los tienen aquí: siete historias, siete casetes explosivos. Y, para empezar, las siete se las va a mandar mi dueña, como quien manda una bomba por paquete postal certificado, al jefe de policía del estado de Georgia” [MENDICUTTI 1987: 21].

La presentadora de la acción será La Bocaccio, el “magnetófono” de La Madelón, y encargada de grabar los relatos de cada uno de los siete personajes en contra de (el jefe de policía de) Georgia. Siguiendo la tradición del *Decamerón*, la estructura se mantiene con un marco y los siete relatos “grabados” en ese marco, que interviene en las diferentes narraciones. Este dispositivo de relatos “grabados” permite un juego muy interesante (y propio de Mendicutti) con la oralidad. El “magnetófono” que resulta el narrador de la introducción y el cierre que enmarcan las siete voces, tiene personalidad. El objeto se vuelve un sujeto que es parte de la estructura narrativa y comparte la disidencia sexual con su “dueña”, La Madelón:

“La Bocaccio: Yo soy la inocencia personificada. De verdad. Bueno, en realidad soy un magnetófono, pero eso me parece a mí que no tiene nada que ver. Faltaría más. Soy inocente. Soy un magnetófono sobrio, sólido y equilibrado, pero con una desgracia de fabricación: las pilas me las meten por detrás. Por eso el putón desorejado de la Mercurio me llama la Boccaccio” [MENDICUTTI 1987: 14].

En cada voz narrativa que está “grabada” por la Boccaccio se “escucha” a una de las siete, que cuentan diferentes historias diversas en extensión y recorrido temático, pero la gran mayoría con un objetivo de convertirse en un “puñal” (sexual) para el jefe de policía de Georgia. Lo que buscan es confrontar desde la visibilización de la sexualidad abyecta para la heteronorma. En esa estructura, dentro de cada relato, introducido con un nombre y una estructura que parodia al *Quijote*, se narran una o varias historias que implican prácticas sexuales visibilizadas y que tienen como protagonistas a la narradora del grupo de las siete. Cada una cuenta lo más abyecto, promiscuo e incorrecto para escandalizar, para “aterrorizar”, etc.

Con el título “Donde La Balcones se esfuerza, a pesar de sus muchas heridas y disquisiciones, por convencer a los incrédulos de las propiedades afrodisíacas de una barra de pan”, la primera voz abre la novela y se convierte en una de las narraciones más pornográficas del conjunto, gracias a la representación sexual explícita de episodios de la vida de La Balcones. Desde el principio todo está planteado como un juego terrorista contra el jefe de policía de Georgia:

“Señor jefe de la policía del estado de Georgia: póngase cómodo, apriete el culo, colóquese los colgantes de forma que no le molesten y abróchese el cinturón, como decía Bette Davis en aquella película. Soy La Balcones, y suerte que tiene usted de que las reglas del juego me prohíben insultar [...]” [MENDICUTTI, 1987: 25]⁴.

El relato de La Balcones contiene tres historias estructuradas a través de encuentros sexuales. En la primera se explica el origen de su nombre, “La Balcones”, y en la segunda y la tercera se narran encuentros sexuales. En la historia del nombre de La Balcones [pp. 25-35] se

⁴ La expresión “abrocharse el cinturón” y la referencia en la cita es de la película *All About Eve* [JOSEPH L. MANKIEWICZ 1950], en la que el personaje de Bette Davis, Margo Channing, dice, “Fasten your seatbelts, it’s going to be a bumpy night!”.

tematiza una situación de seducción callejera. Ella parecería construida como un estereotipo de “marica”, con identidad masculina con referencias constantes a lo femenino aunque sin certezas, pues el texto no define con claridad una identidad para los personajes. El personaje con el que La Balcones se encuentra en la calle, a la salida del cine erótico, es Anselmo, que se configura física y sexualmente casi como una imagen extraída de Tom de Finlandia:

“[...] un pedazo de tío de los que casi no quedan, modelo albañilazo, rubio de pelo pero oscuro de piel, más alto que yo, duro de pecho y empinadito de pezones, cinemascopio de espalda, brazos como alcornoques, manazas de descargador, y qué cachas, nenas, aquellas patorras que no le cabían en el pantalón [...]” [MENDICUTTI 1987: 26].



“[...] por las marcas del pantalón se le notaba un pedazo de rabo que daba gritos, era sólo mirarlo e imaginarlo y te entraban unos picores horribles en los ojos” [MENDICUTTI 1987: 27].

Muchos de los hombres atractivos en las novelas de Mendicutti son configurados con imágenes que responden al estereotipo corporal de Tom de Finlandia. Esta referencia se hace explícita en algunas novelas como *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997). La historia termina con una escena de sexo oral en el balcón frente a la plaza en la que había una muchedumbre presenciando un espectáculo. De ahí el origen del nombre de la voz narradora. La escena focaliza en lo sexual y explicita el encuentro de La Balcones con el pene de Anselmo: “Aquella picha privilegiada, aquella locura, aquel pollazo del color del maíz y del tamaño del brazo de un picapedrero” [MENDICUTTI 1987: 33]. Lo que resulta interesante para este análisis es que la referencia explícita (pornográfica) se mezcla con la referencia cultural-literaria: “[...] brillante y acerdado como un aforismo de Bergamín, sólido como un poema de Rubén Darío,

tierno y desafiante como una canción de Brassens” [MENDICUTTI 1987: 33]. El texto en su representación de lo sexual muestra el deseo disidente, el sexo abyecto, la promiscuidad, todo lo políticamente incorrecto. Lo que se busca es visibilizar lo que se quiere prohibir y reprimir, sin descuidar la asociación entre “alta” cultura, representación pornográfica y dispositivos cómicos.

Los otros dos relatos de *La Balcones* cambian el espacio, ya no es en Madrid, sino que la acción pasa a Sanlúcar de Barrameda (pueblo de origen de Mendicutti), donde *La Balcones* se encuentra viviendo por un contrato de construcción. Las dos historias sexuales que cuenta son aventuras con un albañil y un panadero [35-50]. En la historia del albañil se vuelven a entremezclar referencias de todo tipo y visibilización de prácticas sexuales: el albañil (de 17 años) le pide que use una “bragueta” para “sentarse” encima de él vestido. Lo interesante es que no está exponiendo prácticas sexuales de lo gay normalizado, sino que exhibe todo lo que buscan reprimir las prácticas normalizadoras: la “marica” o “loca” como modelo no asimilable, el uso de lencería femenina como fetiche, la promiscuidad, el acto de “tragarse semen” aparece explícitamente mencionado, el “beso negro”, etc. En los tres relatos de *La Balcones* se presenta el sexo con una visibilización que podríamos considerar como pospornográfica. El tercer relato de *La Balcones* es un buen ejemplo, ya que termina teniendo relaciones sexuales con un panadero rubio, que no quiere usar su “polla” porque se va a casar, pero eso no le impide que penetre a *La Balcones* con los dedos y luego con una barra de pan utilizada como dildo. El uso de la barra de pan como dildo y toda la representación sexual explícita de la historia del panadero puede leerse en términos de deconstrucción de la normalidad corporal. El pene deja de ser importante para el vínculo sexual y puede ser reemplazado por una barra de pan. En ese sentido, la barra de pan podría estar funcionando como una prótesis en el sentido que le da Beatriz Preciado al término.

El segundo relato, “Donde Betty la Miel se queja del vicio de *La Balcones* y reivindica las delicias del amor, demostrando que la policía

sirve para algo más que para perseguir maricuelas”, se abre dialogando con referencias al modelo gay norteamericano, como el musical *Hello Dolly* [GENE KELLY 1969]. Este relato, a diferencia del anterior, pretende exhibir la posibilidad del amor en lugar de la referencia pornográfica a las sexualidades disidentes. Lo interesante es que hay una deconstrucción del amor normalizado gay y de la imitación de los vínculos del binarismo de género varón/mujer. Luego de referencias cómicas al nombre de Betty la Miel, se presenta su relato, la historia de amor con Eusebio [53-73]. Betty la Miel tiene una mirada pseudomoralista y conservadora respecto a la promiscuidad de la disidencia sexual. Busca normalizar la subversión bajo una idea de amor monógamo y binarista:

“No entiendo por qué tantas de nosotras se empeñan en negar la existencia y la fuerza del amor. No entiendo qué pueden encontrar de fascinante en el sexo de una sola noche, de un rato, de un desconocido que siempre va de paso. No sé qué pueden encontrar en eso. Disgustos. Percances como el tuyo, Balcones, en el mejor de los casos: esos muchachos que te persiguieron con motos, por esa horrible y malfamada finca de Papá –un descampado por la Universitaria, a la salida de la autopista de La Coruña, escenario y basílica al aire libre de los mayores desafueros de las mariquitas de toda edad y condición durante las lóbregas noches del franquismo-, obligándote a tirarte por los barrancos para que no te atropellaran, estuvieron a punto de matarte, hubieran podido hacerlo, suerte que se contentaron con dejarte hecha un cristo y con la meseta tibial de la pierna izquierda lo que se dice triturada. Y es que el vicio no compensa, amigas mías. El vicio destroza. El vicio arrasa. El amor, en cambio, todo lo redime” [MENDICUTTI 1987: 57].

En Betty hay una visión prejuiciosa de la promiscuidad y el sexo

casual. La idea del amor como redención implica una concepción negativa del sexo sin amor, que confronta directamente con el modelo gay-lésbico como celebración de la libertad sexual y la subversión de género. De ahí que la visión de la Betty sea presentada por momentos como el estereotipo del personaje prejuicioso y conservador, muy en la línea del conservadurismo gay. Gracias al discurso del amor “normal” que lleva adelante Betty no ve que su amado es un posible abusador de menores.

Betty se construye como un personaje integrado en la normalidad gracias al amor, que incluso tiene un amado heterosexual. Que ese personaje heterosexual represente la posibilidad del abuso es una deconstrucción compleja de la idea de heterosexualidad asociada a lo perverso. Betty se construye como un ser “normal”, con un amor “normal”, pero en esa normalidad se pierde la disidencia sexual y se accede a una normalidad perversa y disciplinadora de los cuerpos menos poderosos. Porque Eusebio no desea a Betty, sino a Vanesa, la hija preadolescente de su hermano. Betty termina formando parte de esta construcción perversa de la heterosexualidad y se excita con ella. En su discurso sobre la integración y la normalidad termina siendo el monstruo del que acusa a los sujetos queer promiscuos y sexuales. Se trata de una gran parodia del sujeto gay conservador, porque el personaje clasista, prejuicioso y discriminador se pone en pareja con un abusador y no se entera porque vive en su ficción de normalidad. En ese sentido, la crítica a la norma conservadora y a lo gay normalizado es evidente.

Hay que remarcar que Betty en su narración es testigo de una relación sexual entre el hermano de Eusebio y su esposa, que es planteada en términos de disidencia sexual, ya que se visibilizan prácticas asociadas a lo abyecto. Betty, del lado de lo gay conservador, termina siendo prejuiciosa y critica esas prácticas: “un acto de verdadera y nauseabunda brutalidad” [MENDICUTTI 1987: 59]. Y no se trata de una práctica heteronormativa, porque se describe explícitamente que la mujer le “da croché en el esfínter”. Según Betty en eso no hay amor: “Yo sé que en ese sombrío frenesí no puede haber amor” [MENDICUTTI 1987: 61]. Cuando

hay un juego de roles con uniforme se despierta la veta clasista de Betty: “en este país el proletariado ya no respeta nada” [MENDICUTTI 1987: 63]. En definitiva Betty termina siendo una parodia crítica y evidente al conservadurismo del modelo gay normalizado, que poco tiene que ver con la subversión o las sexualidades disidentes de la liberación gay-lésbica: “Como usted ve, aquí enseguida te llaman facha, y yo todo lo que pretendo es que, en esta vida, cada uno ocupe el sitio que le corresponde, no creo que eso sea ningún desprecio ni delito alguno” [MENDICUTTI 1987: 63].

La tercera grabación “Donde Colet la Cocó, ejecutiva muy viajada y muchilingüe, advierte contra los estorbos y estragos del idioma y esgrime un sabroso ejemplo para ilustrar su teoría de que el jolgorio no necesita palabras” se vincula directamente con la representación de las sexualidades disidentes. Colet cuenta episodios vinculados a la promiscuidad y al modelo igualitario de sexualidad que rompe con la idea de activo/pasivo:

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

“[...] como el supermacho vikingo de la peli, pero se queda con la copla, pues claro que se queda con la copla, la mayoría se quedan impresionadísimos, nenas, os lo digo yo, y se comprende, después del numerazo que montamos nosotras, después de tantos gritos de gusto y de satisfacción no tienen más remedio que pensarlo, no tienen más remedio que pensar esto tiene que ser buenísimo de verás, qué suerte, qué envidia, hijas de puta, sería cosa de probarlo, hay que probarlo, y lo prueban, hijas, últimamente todos se empeñan en probarlo, el tío con más pinta de macho se te da la vuelta en un periquete, en cuanto te descuidas, zas, cuando quieres darte cuenta ya te ha puesto el culo, nenas, qué asco, todos, pero nosotras tenemos la culpa, nosotras, por tanta palabrería, tanto grito y tanta publicidad” [MENDICUTTI 1987: 83].

A partir de sus viajes Colet narra algunas escenas sexuales de forma breve (es la más directa para contar sus historias). Cuenta una serie de episodios cortos siempre vinculados con la representación de las prácticas sexuales disidentes: una historia en El Cairo [83-86], en la que tiene relaciones con muchos hombres en un baño; una suerte de catálogo de los baños públicos de diferentes lugares (en general aeropuertos) alrededor del mundo [86-100]. Este catálogo no es sólo una descripción de los baños, sino un mapa global (en base a los vuelos de Colet) de baños en los que se puede tener relaciones sexuales. El catálogo recorre baños de todo el mundo con descripciones de las diferentes aventuras posibles. Por supuesto, la referencia pornográfica y el elemento humorístico no dejan de estar presentes: “No sabéis, nenas, el sabor tan homogéneo que tiene la verdadera leche socialista” [MENDICUTTI 1987: 87].

La cuarta grabación es la de Finita Languedoc “Donde Finita Languedoc, también conocida como la Lujos, hace un elogio melancólico y elegantísimo de la madurez y del esplendor de los buenos tiempos, y consiente en revelar su secreto más querido por tratarse de una narración oral”, que introduce dos historias cortas. En la primera se tematiza una relación lésbica oculta en medio de la estructura familiar. Finita descubre que su madre tenía un secreto:

“Mamá estaba desnuda, sentada en el diván, con las piernas en alto, y María del Carmen Marín arrodillada ante ella, vestida con su camiserito negro, hundía la cara como una fanática en ese lugar donde la mujer es un oasis fruncido. Por el suelo, el acordeón, las viejas y venerables partituras de Roeseling y Fugazza y el libro de Tagore. Y mamá reía y lloraba como una perdida, como una niña feliz, como una dependiente de Simago a la que le han tocado millones en la lotería, como una venezolana en el momento de ser coronada Miss Mundo” [MENDICUTTI 1987: 113].

La relación lésbica oculta se produce luego de la muerte del padre y hay cierto placer voyeurista en Finita, la mucama y el cochero (se explicita el momento masturbatorio). La segunda historia de Finita tiene que ver con una anécdota con la relación entre Finita, su abuelo y el cochero. En todos los casos, la disidencia sexual se coloca en el lugar más abyecto para la heteronormatividad.

La quinta grabación es la realizada por la propietaria del magnetófono, un personaje que proviene directamente de *Una mala noche la tiene cualquiera*, La Madelón. En “Donde La Madelón, de cuya adicción a la soldadesca habla muy claro su alias, advierte, sin embargo, que ella come de todo aunque se decida, al final, por una bonita versión de las maniobras hispano-portuguesas” conocemos otro episodio de la vida del personaje y más detalles de su fetiche por los uniformes, cuestión que origina su nombre. La Madelón cuenta varias anécdotas vinculadas al deseo que le despiertan los uniformes [122-126], en un juego con los estereotipos del modelo gay de los años setenta. A partir de su fetiche imagina toda una situación orgiástica con el jefe de policía de Georgia y sus “chicos”. Luego del catálogo de amantes de La Madelón, se introduce la historia de Sindo, su último amante [131-143]. Toda la historia tiene una representación explícita de la disidencia sexual, con el detalle focalizado de que Sindo lleva a otros tres hombres y mantienen una relación sexual múltiple: “El de Faro, por arriba, me escupió leche hasta la matriz, pero no la sacó y no dijo obrigado ni nada” [MENDICUTTI 1987: 141]. Todo el relato de La Madelón continúa con la idea de visibilizar las prácticas sexuales disidentes. La novela se vuelve pornográfica, un porno-relato, en varios momentos en los que el foco está colocado sobre la representación sexual explícita. También la presencia de La Madelón resulta clave para pensar cómo Mendicutti construye este universo ficcional personal en el que los personajes comparten una realidad literaria y se mueven de un texto a otro.

Las dos últimas grabaciones crecen en referencias culturales, específicamente al cine y a la literatura. En “Donde Pamela Caniches, llamada también Trabuca Grande por sus patinazos a la hora de llamar a

las cosas por su nombre, hace un alarde de sinceridad y confiesa la verdadera materia de sus sueños” trabaja con la referencia cinematográfica. Pamela sufre por la degradación de su cuerpo (es calva) y tiene estreñimiento crónico. Se aísla, así que su vida pasa por la lectura de la revista española de cine *Fotogramas* y construye una vida imaginaria en torno a las estrellas de cine que ve en las imágenes. Alberto Mira ya ha señalado la importancia de la revista para una subcultura gay emergente en España: “Aunque los críticos de *Fotogramas* no intentasen crear una cinefilia de contornos gays, los propios gays empezaron a reconocer en aquellas voces notas inequívocas, ecos de inclinaciones propias” [MIRA 2008: 398]. En las numerosas referencias a actores, actrices y películas se continúa con el vínculo de la obra de Mendicutti y el cine, innegable en la construcción narrativa de la gran mayoría de sus textos literarios⁵. La última grabación “Donde Verónica Cuchillos, teóricamente experta en el arte de Talía, improvisa un monólogo dramático para aviso de impacientes y bochorno de inquisidores” tenemos la visión de la “loca” poética y culta. Hay referencias literarias y se tematiza la situación de una operación de adecuación genital. Verónica es transexual y la operación es el tema de su grabación.

El texto cierra con un colofón “Donde la Boccaccio explica cómo se le quedó el ánimo después de tanto uso, y cómo vibra después del deber cumplido”, donde se explica que lo que construyeron las siete es una grabación terrorista, un manifiesto a favor de la libertad, la sexualidad disidente y la representación de lo que la heteronorma busca invisibilizar, silenciar y exterminar. Las “casetes” son puñales directos

⁵ Al igual que en *Una mala noche la tiene cualquiera* (y como ocurre en novelas posteriores) las referencias a Hollywood son muchísimas. En el caso del personaje que vive su vida a través del cine y las fotografías de *Fotogramas*, los nombres de actores, actrices y películas se multiplican (e igual que con La Madelón en *Una mala noche la tiene cualquiera* se mencionan “pronunciados” como habla Pamela Caniches): *Tortilla Flat* con Espenser Trasi (Spencer Tracy), Jedi Lamar (Hedy Lamarr) y Yon Garfil (John Garfield); Katerín Katapún (Katharine Hepburn); Guy Madison en *Desde que te fuiste*; Yon Macrea (Joel McCrea) y Antoni Cuin (Anthony Quinn) en *Búfalo Bill*; Rori Caljún (Rory Calhoun) en *Nob Hill*; Burt Lancaster en *Los Asesinos*; Bil Güiliams (Bill Williams) en *Hasta el fin del tiempo*; Tarzán con Yoni Güeismuler (Johnny Weissmüller); Tirone Pover (Tyrone Power), Colén Grai (Coleen Gray) y Mique Mazurqui (Mike Mazurki) en *Pesadilla*; Olivia de Javilán (Olivia de Havilland); Errol Flin (Errol Flynn) en *Robin Jud* (Robin Hood); Tab Junter (Tab Hunter); Yefri Junter (Jeffrey Hunter); Ben Cúper (Ben Cooper); Yean Seber (Jean Seberg) en *Juana de Arco*; Lana Turner; *All about Eve* y Bette Davis; Estreisan (Barbra Streisand) y *Hello Dolly*; John Wayne; Paul Newman en *Verdicto Final*; Carmen Miranda; Duglas Ferbanck (Douglas Fairbanks); La “Marilyn” (Marilyn Monroe); Pola Negri; entre muchos otros.

al corazón represivo y heteronormado del jefe de policía, el mensaje final es un mensaje de confrontación directa contra la violencia de la heteronormatividad:

“Y vosotras, nenas, haced lo mismo. Escuchad las casetes en el orden que queráis; como diría Paloma Caniches, es inverosímil. Naturalmente, la Mercurio, que está que trina, dice querrás decir que es indiferente, guapa, pero Paloma Caniches le diría da igual, son palabras sinagogas. Y, realmente, lo mismo da. El orden de los productos no altera el factor. Aquí están. Son siete. Podéis usarme a mí; usadme, por favor. Metedme de esas pilas que tardan horas en descargar. Ya lo he dicho: dar gusto es una obra de misericordia. Tened misericordia de mí. Aunque vibre como un consolador en un internado de señoritas. Podéis estar seguras de que vibro de satisfacción. Y aunque chirría un poco, qué más da. No me daré por escocida.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA
Son siete. Siete contra Georgia. Siete mariquitas, siete casetes, siete historias, siete gritos como siete puñales” [MENDICUTTI 1987: 186-187].

Porque, ante la prohibición y la legalización de la práctica sexual no normativa (la “sodomía” en el caso referido), la mejor forma de confrontar que las siete encuentran es contar historias sexuales de lo que la heteronorma quiere prohibir, como una confrontación directa al intento de disciplinamiento a través de la visibilización pornográfica.

3. NOVELA CÓMICA, NOVELA PORNOGRÁFICA, ¿LITERATURA MENOR?

La literatura de Mendicutti es recepcionada inicialmente como un conjunto de novelas “cómicadas”, que utilizan dispositivos humorísticos para tematizar cuestiones de homosexualidad. Esa lectura viene cargada

con prejuicios y se trata de una valoración sesgada. Este prejuicio sobre la literatura de Mendicutti tiene varias aristas que profundizar. Por un lado, está la cuestión del prejuicio que el mismo Mendicutti indica sobre el uso de la etiqueta cultural de “literatura gay”, recordemos que se visibiliza como un autor gay de literatura de “temática gay”, pensando esta cuestión como una valoración cultural. Por otro lado, la consideración sobre la literatura cómica como una literatura menor: “Pues en España toda la literatura cómica menos las comedias del siglo de oro se ha considerado con frecuencia una literatura ‘menor’” [VILLENNA 2012: 31]. Por supuesto que la literatura de Mendicutti tiene una tematización profunda de la comicidad, pero como se observa en el análisis de *Siete contra Georgia*, decir que es un autor de literatura cómica es invisibilizar todo un costado dramático y de proyecciones políticas de la tematización de la disidencia sexual. No quiero negar la importancia de lo cómico en la obra de Mendicutti, pero se trata de una comicidad en función de una política de representación de las sexualidades disidentes. Como señala Luis Antonio de Villena: “Eduardo es un gran novelista o narrador, todavía no del todo bien ubicado, porque él no es serio sino cómico o satírico. No es Sófocles, es Aristófanes”. [VILLENNA 2012: 32]. En ese sentido, el prejuicio de pensar la literatura cómica como una literatura menor tiene una doble posibilidad en el novelista español: un autor gay de literatura cómica, dos espacios culturales leídos muchas veces con prejuicios que invisibilizan su potencialidad social y política. De ahí que la literatura de Mendicutti haya sido valorada por el éxito editorial y su llegada a los lectores, pero que para la crítica no esté presente como un autor de trascendencia. La lectura de su literatura cómica desde el doble prejuicio ha llevado como señala Jurado Morales a que se lo haya “tildado de frívolo, intrascendente, pasajero o simplemente entretenido” [JURADO MORALES 2012: 36]. El análisis realizado de *Siete contra Georgia* busca deconstruir ese doble margen, rompiendo con la idea de la literatura cómica como literatura menor o frívola y con la de literatura gay asociada a un mercado gay y a una literatura de poca calidad literaria. Mendicutti es un

autor que con constancia y coherencia, desde un margen crítico, tematiza varios aspectos de la historia del colectivo gay español desde los años setenta hasta la actualidad, convirtiendo su obra en un continuo ficcional que resume las problemáticas más íntimas de la disidencia sexual en España. El lugar de Mendicutti en la literatura española contemporánea no ha sido reconocido, pero luego de treinta años de trabajo sistemático con un conjunto de textos literarios que se nutre de la disidencia sexual, se puede afirmar lo que señala Alfredo Martínez-Expósito:

“Eduardo Mendicutti is one of the most original voices in Spanish gay literature and one which succeeds in normalizing homosexual themes through a combination of autobiography and humour. Mendicutti is one of only a few openly gay Spanish writers, but he does not take an aggressively militant stance on the subject. Instead, he achieves his purpose by means of purely literary techniques, such as the conscious reworking of narrative genres, a detailed study of popular speech, the careful composition of character, and an apparently simple use of street humour. [...] Mendicutti has also reflected upon his own approach to gay narrative, so often marked by the erratic, agonized search for happiness, and by unhappy endings to romantic storylines (usually because of the insurmountable differences between partners or the tragic and melodramatic frame narratives typical of homosexual romances)” [MARTÍNEZ-EXPÓSITO 2008: 183-184].

4. CONCLUSIONES

En noviembre de 2011 se realiza en la Universidad de Cádiz el II Seminario de literatura actual, coordinado por José Jurado Morales y dedicado íntegramente a Eduardo Mendicutti. El evento da como

resultado la publicación de *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti* [JURADO MORALES 2012]. El evento y el volumen posterior marcan un hito respecto a la recepción crítica de la obra de Mendicutti, pues se trata del primer evento académico específico sobre el autor y la primera publicación universitaria que lo aborda de forma directa y sistemática. En 2012 se estrena el documental *Arte gay busca casa* [IONE HERNÁNDEZ 2012], que relata la historia de un proyecto de creación de una colección de arte de temática gay, y en el que Eduardo Mendicutti aparece como participante⁶. Estos dos datos no son casualidad, hablan de la trayectoria de la narrativa de Eduardo Mendicutti desde sus inicios en los años setenta hasta el lugar que ocupa hoy en día en el campo literario español como narrador vinculado a las voces de la disidencia sexual. Con las novelas de Eduardo Mendicutti se puede trazar una línea cronológica que se inicia en 1982 con *Una mala noche la tiene cualquiera* y continúa hasta nuestros días, en la que se exhibe una historia de la disidencia sexual y sus avatares desde principios de los años ochenta hasta el siglo XXI. En ese sentido, los problemas, discusiones, tensiones y debates del colectivo gay están directamente vinculados con la obra de Mendicutti. Llama la atención la escasa atención crítica que recibe el autor hasta principios de la década de 2000, cuestión que recién en los últimos años se ha comenzado a subsanar con publicaciones como el volumen colectivo antes mencionado. Pero eso no quiere decir que la narrativa de Eduardo Mendicutti no tenga incidencia en el campo literario español. Pese a la escasa atención de la crítica, el autor ha realizado una labor constante y sistemática desde 1987 a la fecha, con sus libros publicados cada dos o tres años en los que brinda siempre una representación cultural de la disidencia sexual novedosa para el campo literario español. No hay otro conjunto narrativo como el de Eduardo Mendicutti, que se dedique programáticamente a visibilizar la disidencia sexual en España y muchas de las tensiones que la atraviesan, con sus cambios, problemáticas y

⁶ En la película documental participan otros artistas y escritores como Luis Antonio de Villena y se cuenta la creación 2005 de la Colección Visible de Arte Contemporáneo de temática queer, que reúne más de mil obras realizadas por cuatrocientos artistas de treinta países diferentes.

discusiones desde los ochenta a la actualidad. Así como en 1982 Mendicutti ficcionaliza la situación de una voz travesti y la lucha contra la posibilidad del regreso de la dictadura, también trabaja cuestiones como el matrimonio gay en España, la conservación de la memoria queer o el abordaje de los estereotipos de la comunidad del pasado, entre otros temas. En ese sentido, *Siete contra Georgia*, se erige en hito dentro de la narrativa mendicutiana porque es uno de los textos que mejor representa el posicionamiento político de la representación de las sexualidades disidentes desde la visibilización explícita (que podríamos llamar pos-pornográfica). Esta novela es el un punto de inicio que abre el universo ficcional de Mendicutti al mercado editorial español. También hay que señalar la importancia de un programa literario como el de Mendicutti, único en su tipo y su difusión en el campo literario español, en el que el autor se erige como escritor de literatura gay y personaje público gay visible y asumido, con participaciones mediáticas e importancia para las sexualidades disidentes españolas. No hay otro autor en el campo literario español que acceda al peso de Mendicutti, publicando en una editorial como Tusquets y manteniendo por más de veinte años la publicación sistemática de textos que abordan la representación de la disidencia sexual.

BIBLIOGRAFÍA

- IONE HERNÁNDEZ, *Arte gay busca casa*, [película], España: El Torreón de Sol / Asociación Cultural Visible, 2012.
- JURADO MORALES, José, “Eduardo Mendicutti o el discurso de una conciencia solidaria”, en *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*, José Jurado Morales [ed.], Madrid: Visor, 2012, pp. 35-50.
- JURADO MORALES, José, “Mendicutti o la escritura como filosofía de vida”, en *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*, José Jurado Morales [ed.], Madrid: Visor, 2012, pp. 9-21.
- ECHAVARREN, Roberto [comp.], *Porno y Post Porno*, Montevideo: Casa editorial HUM, 2009.
- MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo, “Changing Sexual and Gender Paradigms”, en *A Companion to the Twentieth-century Spanish Novel*, Marta E. Altisent [ed.], Woodbridge: Tamesis, 2008, pp. 174-185.
- MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo, “Humor y narración gay en *Los novios búlgaros* y *Fuego de marzo*, de Eduardo Mendicutti”, en *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*, José Jurado Morales [ed.], Madrid: Visor Libros, 2012, pp. 171-190.
- MENDICUTTI, Eduardo, *Siete contra Georgia*, Barcelona: Tusquets, 1987.
- MENDICUTTI, Eduardo, “Prólogo” en *Las edades de Lulú*, Almudena Grandes, Madrid: Bibliotex, 2001.
- MIRA, Alberto, *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, Barcelona: Egales, 2008.
- PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto contra-sexual*, Madrid: Opera Prima, 2001.
- VILLENA, Luis Antonio de, “Eduardo Mendicutti, con sol y sombra (poca)”, en *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*, José Jurado Morales [ed.], Madrid: Visor Libros, 2012, pp. 29-34.
- SANZ TORRADO, María Raquel, *Escritoras españolas galardonadas con el premio “La sonrisa vertical”*, [tesis de máster]. Madrid: Universidad Complutense, 2011.
- Edición digital: [revisado 06/04/2015]
<http://eprints.ucm.es/13996/1/Raquelsanz_TFM_MULE_2011.pdf>

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA