

**I Jornadas de Género y Diversidad Sexual:**  
***Políticas públicas e inclusión en las democracias contemporáneas.***

Facultad de Trabajo Social  
Universidad Nacional de La Plata  
La Plata, 24 y 25 de Octubre de 2014.

*Título del trabajo:* **Siete contra Ronald Reagan en tiempos de crisis: pornografía y sexualidades disidentes en Siete contra Georgia (1987) de Eduardo Mendicutti.**

*Autor:* Facundo Nazareno Saxe

*Institución u organización:* Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) - FaHCE – UNLP.

*Eje temático:* Teorías de género y producciones artístico-estéticas.

*Mail:* [facusaxe@yahoo.com.ar](mailto:facusaxe@yahoo.com.ar)

*Palabras claves:* narrativa - Eduardo Mendicutti – años ochenta – pornografía.

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 contra Georgia* (1987), que prefigura muchas cuestiones desarrolladas posteriormente en el proyecto creador de Mendicutti. 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*. 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 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* 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-novela,<sup>1</sup> 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. 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.<sup>2</sup>

*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

---

<sup>1</sup> 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. Ver Echavarrén, Roberto (comp.). *Porno y Post Porno*. Montevideo: Casa editorial HUM, 2009.

<sup>2</sup> En ese sentido, lo que Eduardo Mendicutti señala sobre *Las 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).

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. 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 disciplinadora 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 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 LGBTIQ<sup>3</sup> 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 lo LGBTIQ. 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)

---

<sup>3</sup> La sigla corresponde al colectivo Lesbiano-Gay-Bisexual-Transgénero-Transexual-Travesti-Intersexual y Queer.

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. En cada voz narrativa que está “grabada” por la Bocaccio 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)<sup>4</sup>

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 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

---

<sup>4</sup> La expresión “abrocharse el cinturón” y la referencia en la cita es de la película *All About Eve* (1950, dir. Joseph L. Mankiewicz), en la que el personaje de Bette Davis, Margo Channing, dice, “Fasten your seatbelts, it’s going to be a bumpy night!”

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 picos horribles en los ojos. (Mendicutti, 1987: 27)

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 explícita 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.<sup>5</sup>

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.

---

<sup>5</sup> 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 (pp. 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 “tragar semen” aparece explícitamente mencionado, el “beso negro”, etc.

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* (1969, dir. Gene Kelly). 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 (pp. 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. 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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

---

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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 crítica a 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).

sexualidades disidentes. Colet cuenta episodios vinculados a la promiscuidad y al modelo igualitario de sexualidad que rompe con la idea de activo/pasivo:

(...) 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 (pp. 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 (pp. 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 quinta grabación<sup>8</sup> 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 (pp. 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 (pp. 131-143).

---

<sup>8</sup> 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. La relación 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.

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, el cosmos Mendicutti en el que los personajes comparten una realidad literaria y se mueven de un texto a otro.<sup>9</sup>

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 al corazón represivo y heteronormado del jefe de policía, el mensaje final es un mensaje de confrontación directa contra la violencia de la heteronormatividad.<sup>10</sup>

La literatura de Mendicutti es recepcionada inicialmente como un conjunto de novelas “cómicar”, que utilizan dispositivos humorísticos para tematizar cuestiones de homosexualidad. Esa lectura viene cargada con prejuicios y se trata de una valoración

---

<sup>9</sup> 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 literarios. 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.

<sup>10</sup> 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: “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./Son siete. Siete contra Georgia. Siete mariquitas, siete casetes, siete historias, siete gritos como siete puñales.” (Mendicutti, 1987: 186-187)

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’” (Villena, 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.” (Villena, 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 LGBTIQ 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.

### **Bibliografía**

- Jurado Morales, José (2012). “Eduardo Mendicutti o el discurso de una conciencia solidaria” en: Jurado Morales, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor, pp. 35-50.
- (2012). “Mendicutti o la escritura como filosofía de vida” en: Jurado Morales, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor, 9-21.
- Echavarrén, Roberto (comp.) (2009). *Porno y Post Porno*. Montevideo: Casa editorial HUM.

- (2008). "Changing Sexual and Gender Paradigms" en: Altisent, Marta E. (ed.). *A Companion to the Twentieth-century spanish Novel*. Woodbridge: Tamesis, 174-185.
- (2012). "Humor y narración gay en *Los novios búlgaros* y *Fuego de marzo*, de Eduardo Mendicutti" en: Jurado Morales, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor Libros, 171-190.
- Mendicutti, Eduardo (1987). *Siete contra Georgia*. Barcelona: Tusquets.
- (2001). "Prólogo" en Grandes, Almudena. *Las edades de Lulú*. Madrid: Bibliotex.
- Mira, Alberto (2008). *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Barcelona: Egales.
- Villena, Luis Antonio de (2012). "Eduardo Mendicutti, con sol y sombra (poca)" en: Jurado Morales, José (ed.). *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti*. Madrid: Visor Libros, 29-34.
- Sanz Torrado, María Raquel (2011). *Escritoras españolas galardonadas con el premio "La sonrisa vertical"*. Tesis de Máster. Madrid: Universidad Complutense, disponible en [http://eprints.ucm.es/13996/1/Raquelsanz\\_TFM\\_MULE\\_2011.pdf](http://eprints.ucm.es/13996/1/Raquelsanz_TFM_MULE_2011.pdf)