

Vindicación y memoria de las sexualidades disidentes en *Furias divinas*, de Eduardo Mendicutti

Estrella Díaz Fernández¹

Recibido: 25 de noviembre de 2021 / Aceptado: 14 de marzo de 2022

Resumen. Eduardo Mendicutti es uno de los autores que mejor ha sabido representar la diversidad sexual masculina en la literatura española; por sus obras transitan desde el homosexual de la etapa «pregay» hasta el «gay» o el «hipergay», además de representaciones trans de indudable interés, como el personaje de la Madelón en *Una mala noche la tiene cualquiera* o los transformistas que aparecen en *Furias divinas*. Esta última está estructurada en tres partes («La guarida», «Las furias» y «El asalto») y se trata de una obra polifónica en la que seis transformistas, a partir de otros tantos monólogos, narran su visión del presente y alguna cuestión de su periplo vital. El objetivo de este artículo es analizar cómo a partir de personajes tan dispares como La Furiosa, La Tigresa, La Canelita, La Pandereta, La Divina, Marlon-Marlén y Ernesto Méndez, Mendicutti logra retratar la realidad precaria y triste de los más desfavorecidos en España. A partir de esta radiografía descarnada, narrada por las seis voces protagónicas, se vindican, no solo las sexualidades disidentes y su memoria (con una clara alusión a Stonewall), sino también las desigualdades de la sociedad española. De este modo, *Furias divinas* se revela como la novela más explícitamente política de la carrera literaria de Mendicutti, la más crítica, la más ácida y sin duda la más queer.

Palabras clave: memoria; transformismo; orgullo; sexualidades disidentes; Eduardo Mendicutti.

[en] Vindication and Memory of Dissident Sexualities in *Furias divinas*, by Eduardo Mendicutti

Abstract. Eduardo Mendicutti is one of the authors who has best known how to represent male sexual diversity in Spanish literature; through their works they go from the homosexual of the «pregay» stage to the «gay» or the «hypergay», in addition to trans representations of unquestionable interest, such as the character of Madelón in *Una mala noche la tiene cualquiera* or the transformists that appear in *Furias divinas*. The latter is structured in three parts («La guarida», «Las furias» y «El asalto») and is a polyphonic work in which six transformists, based on as many monologues, narrate their vision of the present and some matter of his life journey. The objective of this article is to analyze how, based on characters as disparate as La Furiosa, La Tigresa, La Canelita, La Pandereta, La Divina, Marlon-Marlén and Ernesto Méndez, Mendicutti manages to portray the precarious and sad reality of the most disadvantaged in Spain. From this stark x-ray, narrated by the six leading voices, not only dissident sexualities and their memory (with a clear allusion to Stonewall), but also the inequalities of Spanish society are vindicated. In this way, *Furias divinas* is revealed as the most explicitly political novel of Mendicutti's literary career, the most critical, the most acidic, and without a doubt the most queer.

Key Words: memory; transformism; pride; dissident sexualities; Eduardo Mendicutti.

Sumario: 1. Introducción. 2. La diversidad sexual en la obra de Eduardo Mendicutti. 3. Contextualización de *Furias divinas*. 4. Una aproximación a la novela. 5. El asalto. 6. Conclusión. 7. Fuentes de financiación. 8. Referencias citadas.

Cómo citar: Díaz Fernández, E. (2022). Vindicación y memoria de las sexualidades disidentes en *Furias divinas*, de Eduardo Mendicutti, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 2(1), pp. 47-54.

1. Introducción

El gaditano Eduardo Mendicutti (Sanlúcar de Barrameda, 1948) inició su carrera literaria en los años setenta, aunque no fue hasta 1982, con *Una mala noche la tiene cualquiera*, cuando empezó a desarrollar uno de los ejes temáticos que definen su amplia obra narrativa: la radiografía de la sociedad española de las últimas décadas a partir de personajes que podrían englobarse en el universo de las «minorías sexuales». Novelas muy dispares lo certifican, al igual que *Furias divinas* (2016), sobre la que se centrará el presente trabajo, en la que el autor dota de voz a seis transformistas en paro para denunciar, en primera instancia, la última gran crisis económica sufrida en España antes de la pandemia del coronavirus.

¹ Investigadora independiente. E-mail: estrelladiaz73@hotmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0874-076X>

La apuesta por una estética literaria de corte realista que potencia el análisis crítico de acontecimientos que han marcado negativamente la evolución histórica y social no resulta novedosa en su producción, pues ya estaba presente, precisamente, en la recreación del fallido golpe de estado del 23 de febrero de 1981 en *Una mala noche la tiene cualquiera*. También, cuando el autor relataba los inicios de la especulación urbanística a mediados de los ochenta en *Última conversación* (1991), la llegada de la inmigración procedente del este de Europa en *Los novios búlgaros* (1993), las corruptelas políticas e institucionales en *Ganas de hablar* (2008) y la incipiente crisis económica de la primera década del siglo XXI en *Mae West y yo* (2011). Asimismo, sus novelas dotan de voz a personajes pertenecientes a las minorías sexuales pues, tal y como señala José Jurado Morales (2012: 39): «[s]us ficciones se pueblan de enfermos, locos, tarados, homosexuales, travestís, transexuales, inmigrantes, viejos, maniáticos, ermitaños, etc. Su propósito radica en dar voz a todos aquellos que andan en la periferia de lo socialmente aceptado y lo políticamente correcto, en los márgenes de lo que la sociedad prestigia».

2. La diversidad sexual en la obra de Eduardo Mendicutti

Cabe destacar que Eduardo Mendicutti es uno de los autores que mejor ha sabido representar la diversidad sexual en la literatura española. Óscar Guasch (2013, p. 11) propuso tres etapas que definirían la construcción cultural de la homosexualidad masculina en España y detalla los estereotipos culturales que corresponden a cada una de ellas: «en primer lugar estaría el periodo “pregay” que coincide con el nacionalcatolicismo franquista; en segundo lugar, el modelo “gay”, iniciado durante la Transición y que alcanzaría su clímax con la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992; finalmente, el periodo “hipergay” coincidiría con el tiempo de la burbuja inmobiliaria y reproduciría buena parte de las características sociales que la definieron». Siguiendo esta tipología, por los textos mendicutitianos transitan desde el homosexual de la etapa «pregay», con los personajes de *Balcones*, *Betty la Miel*, *Colet la Cocó*, *Finita Languedoc* y *Pamela Caniches*, en *Siete contra Georgia* (1987), hasta el del periodo gay con Daniel Vergara en *Los novios búlgaros* (1993) o el «hipergay» con Víctor Ramírez en *Otra vida para vivirla contigo* (2013). Igualmente, Eduardo Mendicutti dota de voz las sexualidades disidentes de travestis y transexuales a partir de actantes como la Madelón en *Una mala noche la tiene cualquiera*, Verónica Cuchillos en *Siete contra Georgia*, Rebecca de Windsor en *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997) o la Fallón y su amiga Carlota en *Ganas de hablar* (2008).

Las representaciones trans resultan de indudable interés, pues estos personajes, que encarnan una subversión del sistema binario tradicional, junto a la distorsión y resignificación de las representaciones genéricas patriarcales en las aproximaciones al pasado histórico ligarian, según Virginia Bonatto (2014), la estética de Eduardo Mendicutti al ámbito queer. También Facundo Nazario Saxe (2010, p. 91) sugería que «sus personajes en general no buscan una asimilación a los modelos tolerados por la sociedad heteronormativizadora, sino que se plantan en su diferencia, en su queerness y no transigen con los modelos aceptados». Cabe señalar que las actantes trans están concebidas desde un punto de vista autodiegético por un autor que puede llegar a confesar: «en realidad, en todas mis novelas narradas en primera persona en femenino, o en una mezcla de femenino y masculino, lo que hay es un indiscutible travestido, un indiscutible transexual: yo. Claro que en todas las novelas que he escrito en masculino, también» (Mendicutti, 2015, p. 116).

No cabe duda, por consiguiente, de que Mendicutti transita permanentemente entre lo autobiográfico y lo ficcional en torno a las masculinidades disidentes, de manera que puede comprenderse su estima por el universo trans, según han analizado Patrick Garlinger (2000), Gema Pérez-Sánchez (2008) o Dieter Ingenschay (2011), entre otros investigadores.

3. Contextualización de *Furias divinas*

Furias divinas es una obra polifónica en la que seis transformistas, a partir de otros tantos monólogos, narran su visión del presente y alguna cuestión de su periplo vital; otra de las voces es la de Ernesto Méndez, «un escritor con el que Mendicutti se remeda a sí mismo», según Francisco Solano (2016: s.p.). A primera vista, podríamos pensar que estas siete voces guardan muchos puntos en común con las de *Siete contra Georgia*, escrita tres décadas antes, que se articula a partir de las narraciones «orales» de siete «locas» y sus experiencias erótico-sexuales. Ambas obras se estructuran en nueve capítulos, pero mientras que en *Siete contra Georgia* abren y cierran los siete relatos la Mercurio y la Boccaccio —un contestador automático y un magnetófono—, en *Furias divinas* es la voz del escritor la que inicia y finaliza la trama. Aquí no acaban las similitudes, pues ambas obras son profundamente críticas: recuérdese que el volumen de relatos remite en última instancia a la sentencia del caso *Bowers vs. Hardwick*, iniciada en el estado de Georgia, en torno a la prohibición de la sodomía consentida entre adultos en Estados Unidos de América (Halley, 1994). Podría llegar a sugerirse, incluso, que *Furias divinas* emplazaría las fortunas y adversidades de personajes

«pregais» como los de *Siete contra Georgia* en la España «hipergay» de la segunda década del siglo XXI, según tendrá ocasión de constatarse.²

La novela que nos ocupa se abre con tres citas «espaciales» que anticipan el espíritu combativo de los personajes, aunque no solo. La primera, procedente de la *Teogonía* de Hesíodo, dice así: «Una ardiente humareda envolvió a los Titanes nacidos del suelo y una inmensa llamarada alcanzó la atmósfera divina».³ Esta cita se proyecta hacia el título de la obra, pues, como señalara Pierre Grimal (2006, p. 208), «las Furias son, en las primitivas creencias populares de Roma, demonios del mundo infernal. Se asimilan muy rápidamente a las Erinias griegas, cuyos mitos se apropiaron».⁴ La segunda cita, extraída de la carta de Karl Marx a su amigo Ludwig Kugelmann (fecha el 12 de abril de 1871), afirma simplemente «...presto a asaltar el cielo...». La última ofrece una frase recurrente en algunos discursos de Pablo Iglesias, el líder del partido político español Podemos: «El cielo no se toma por consenso, se toma por asalto».

Según analizaba José Ignacio Torreblanca (2015, pp. 13-14), la expresión «asaltar los cielos» es una referencia clásica en la izquierda, pues había sido empleada, entre otros, por Irene Falcón, secretaria de Dolores Ibárruri, la Pasionaria, histórica dirigente del Partido Comunista de España, en su libro de memorias, y por Javier Riu en su documental sobre el asesinato de León Trotski, aunque fuera Karl Marx quien la empleó por primera vez en su carta a Kugelmann, alabando el heroísmo de los comuneros de París, protagonistas de la revolución popular que siguió a la caída del Segundo Imperio Francés (1852-1870) en la que se calcula que murieron más de veinte mil personas. Según Marx (Torreblanca, 2015, p. 14), «la Comuna representaba un nuevo punto de partida de importancia histórica en la lucha de la clase obrera contra el capitalismo».

En definitiva, estas citas iniciales nos parecen determinantes para entender cómo la referencia «asaltar los cielos» ha pervivido en el imaginario de izquierdas como una metáfora recurrente y por qué los líderes de Podemos, algunos de ellos profesores universitarios de Filosofía o Ciencias Políticas, la emplearon en varias ocasiones para recordar «que la democracia no puede convivir con la desigualdad, la injusticia o la corrupción» (Torreblanca, 2015, p. 18). Como veremos, estas citas se interrelacionan y complementan con el «Epílogo» del autor. Al tiempo, podría sugerirse que *Furias divinas* participaría en el debate de la representación política fomentado desde las manifestaciones del 15-M y capitalizado por Podemos.⁵

4. Una aproximación a la novela

Furias divinas se articula en tres partes, tituladas «La guarida», «Las furias» y «El asalto». En «La guarida», Joaquín y Píter (apodados la Furiosa y la Canelita) piden al narrador un préstamo de cincuenta mil euros para abrir un local al que piensan bautizar Garbo, el cual «sería un escándalo de transformistas, que no travestis, la mayoría más bien camastrones, la verdad, pero todos ellos artistas incomparables y con mucho morbo y mucho gancho» (p. 15).⁶ Casi todos están en paro o en una situación precaria y con profesiones de lo más variopintas: desde un albañil y pintor de brocha gorda hasta un ex-legionario casado y con hijos. La «guarida» acabará convirtiéndose en un lugar bastante concurrido, a pesar de que casi ninguna de esas artistas de la noche, todas ellas muy graciosas, «encaja con un mínimo de solvencia el playback del repertorio más previsible del mundo» (p. 26).⁷

² Resulta oportuno indicar que *Siete contra Georgia* ha sido uno de los textos de Mendicutti menos valorados por la crítica, según se desprende del amplio repertorio bibliográfico elaborado por Jurado Morales y Perretta (2012).

³ Según Pierre Grimal (2006, p. 521): «Titanes es el nombre genérico dado a seis de los hijos varones de Urano y Gea. Pertenecen a la primera generación divina, y el más joven de ellos es Crono, del que saldrá la generación de los olímpicos. Tienen seis hermanas, las Titánides, con las que se unieron para engendrar toda una serie de divinidades secundarias. Después de la mutilación de Urano por Crono, los Titanes, que habían sido expulsados del cielo por su padre, se hicieron con el poder. [...] Esta lucha, que dio el poder a los Olímpicos, es conocida con el nombre de Titanomaquia y relatada con todo detalle por Hesíodo en la *Teogonía*».

⁴ Las Erinias, «llamadas también Euménides [...] son unas divinidades violentas que los romanos identificaron con las Furias. Han nacido de las gotas de sangre con las que se impregnó la tierra cuando la mutilación de Urano» (Grimal, 2006, p. 169).

⁵ «La política tradicional no concibe la toma de decisiones individuales y colectivas como un proceso complejo en el que conviven sensaciones, afectos y razones. Peor aún, discrimina entre los afectos que merece la pena defender y los que no producen nada, por ejemplo la ira ciudadana con la que *El País* censuraba el ascenso de Podemos en las encuestas en noviembre de 2014. El problema no radica en que las personas tengan sentimientos, sino en quién tiene el monopolio de dichos sentimientos. No consiste en la irracionalidad de la gente, sino en quién la canaliza y con qué vocación política» (Maura, 2018, p. 35).

⁶ También los personajes de Mendicutti se podrían clasificar dentro del término «camp» pues, como señala Alberto Mira (2021, p. 13): «Drag cultures, again particularly in Valencia, were complex from the mid seventies. They were based on imitation of stars, especially Sara Montiel. La Margot (Toni Campos) was the most important Montiel impersonator in those years. Drag performers did imitate stars like Liza Minnelli, but in the main their references were Spanish copla stars. This approach to popular song during Francoism does encourage the same camp reactions as the Broadway musical did in the US. Many of the copla female artists became homosexual icons: Lola Flores and Rocío Jurado in particular had a homosexual following, although, again, the way this following materialized textually is less consistent than in the case of the Broadway musical. Unfortunately, whereas the Broadway appropriations have been kept alive by US homosexuals, the culture around copla is disappearing fast from Spanish culture».

⁷ Dos de las definiciones que aporta el *DLE* sobre el lema «guarida» son: «2. Amparo o refugio para librarse de un daño o peligro. 3. Lugar adonde se concurre con frecuencia o en que regularmente se halla alguien». Como veremos, el Garbo no es exactamente el lugar donde se «refugien» las transformistas, sino que es donde se exhiben, aunque debido a cómo estos personajes viven su sexualidad (muchos de ellos de manera oculta) y su periplo vital, la segunda acepción del *DLE* cobra un nuevo significado.

En la segunda sección, «Las furias», cada una de las transformistas hilvana parte de su historia personal y su disconformidad con la política del momento.⁸ En este caso, la Furiosa es el personaje más destacado, pues es ella quien abre y cierra los soliloquios de sus compañeras. Asimismo, su primer testimonio es clave para entender el leitmotiv de la obra, pues revela su cólera por la fiesta que las clases pudientes de La Algaida van a celebrar. El evento en cuestión, programado para el 20 de noviembre, día en que falleció el dictador Francisco Franco en 1975, requiere que las mujeres se vistan de fantasía y muestren sus mejores joyas, o que los hombres vayan de esmoquin:

¡Baile de las Diademas!, así se llama el contradiós, en estos tiempos en los que todavía hay cientos y cientos de criaturitas, en La Algaida, para no ir más lejos, en el sitio con más paro de España, con el hambre y el agobio incrustados en el estómago, las espaldas derrumbaditas por no encontrar con qué ganarse honradamente la vida [...] ¡Baile de las Diademas! Una ofensa cochambrosa, eso es la dichosa fiesta. Y todo porque dicen que ya es hora de apostar sin complejos por el optimismo, por el lujo, por la elegancia, por el buen gusto y por el glamur. ¿No es como para ponerse mala de la fatiga y de la furia que a una le entran? (pp. 31-32)

Pero la Furiosa, maquilladora en su gabinete y a domicilio, quien de diario es «Joaquín, y habla como Joaquín, y se viste como Joaquín» (p. 34), harta de tanta insensatez, se revela como sujeto político, e insta, a mi entender, no solo a sus compañeras, a la rebelión: «¿Nosotras a lo nuestro?, le pregunté yo. ¿Y qué es lo nuestro? Lo nuestro es todo, degenerada. Lo nuestro también es no consentir lo que no se debe consentir. De la crisis estarán saliendo ellas, no te jode» (p. 43).⁹ ¿Y qué es lo que no se debe consentir? La precaria y triste situación que exponen las seis transformistas, una realidad que, de hecho, no resulta tan ajena a muchos españoles y españolas, puesto que su narración logra una radiografía descarnada de la vida cotidiana de los más desfavorecidos en España.

Este tapiz puede segmentarse a partir del monólogo de cada personaje. Con el primero, La Tigresa, «brasileño de Manaos» (p. 45), quien se había dedicado a la vida chaperil tiempo atrás y que trabaja de mozo de comedor «del señorito Paco y del pesado de su marido» (p. 46), se visibiliza la economía sumergida en España, un problema que afecta las condiciones sociales, laborales y económicas de millones de trabajadores. La Tigresa cobra seiscientos euros al mes libres de impuestos como interna, sin seguro médico:

pero yo la Seguridad Social no la quiero, yo soy pájara de paso y no pienso durar aquí más de lo que se divierta mi coquina. Seiscientos euros más la habitación, las comidas y mis caprichitos, eso sí. ¿Qué caprichitos? Una camiseta, unos yins, una colonia, yo los caprichitos los necesito como el desayunar, como el comer y como el yantar, yo es que soy más caprichosa que la Paris Hilton. (p. 48)

En el segundo, La Canelita muestra otra realidad bien diferente: la de una nueva generación excelentemente preparada que no puede acceder al mercado laboral porque no hay demanda digna. La artista, cuyo número musical es, a su juicio, «esa pieza musical maestra del inconformismo gay» (p. 66) titulada «Esa marica es pasiva», a pesar de su diploma en Ciencias de la Educación, su Máster en Conocimiento y Pedagogía de la Cultura de la Paz, además de su contrastada experiencia en la composición de canciones infantiles, de hablar «muchos» idiomas y de haber aprobado la oposición para profesor de primaria, no ha conseguido ni una interinidad para un colegio en el pueblo más remoto de Andalucía. Ella apuesta por un asalto al Baile de las Diademas «transversal»: «Y quiere que lo hagamos nosotras con nuestras propias fuerzas, como si fuera un delito o una cobardía o una endeblesz contar con la incorporación de todos los enfurecidos de este mundo, o por lo menos de La Algaida, a lo mejor se cree que aquí la única enfurecida es ella. Transversalidad, pordiós, transversalidad» (p. 65).

El tercer personaje, la Pandereta, con su subsidio para ancianos que le permite ir «tirando malamente» (p. 83), no puede operarse de cataratas, a pesar de que ve «menos que un costalero debajo del paso de la Veracruz» (p. 83). La queja que formula el personaje de que lleva «un siglo en la lista de espera para operarse por la Seguridad Social» (p. 84) no es insólita en nuestros días, a pesar de que antes de los recortes en Sanidad, esa misma Seguridad Social garantizaba unas prestaciones de mayor calidad.

⁸ Según Zurin y García-Ramos (2021, p. 3): «El drag es, por supuesto, un buen ejemplo de esto [lo camp]; la hiperfeminidad y la hipermasculinidad que fomenta se corresponden con el gusto por la exageración propio de lo camp, mientras que su componente teatral y performativo remite a la inclinación por el artificio de la que nos habla Sontag. Y es que lo camp, al igual que lo queer, “es un disolvente de la moralidad. Neutraliza la indignación moral, fomenta el sentido lúdico” (n. 52). De hecho, es imposible hablar de lo camp sin tener en cuenta la influencia de la gente queer, particularmente de las personas trans negras, que siempre han sido la fuerza impulsora detrás de lo camp, desde la creación de la cultura de camp hall hasta la innovación de las artes con iconos como Josephine Baker y RuPaul».

⁹ Cabe destacar que el discurso de La Furiosa está muy centrado en la disidencia sexual: «Luego está la conciencia. Es que ya no hay conciencia, Tigresa. Bueno, sí, tampoco voy a negarlo, habrá conciencia elegetebé, o como se diga eso, tampoco voy yo a quitarles méritos a los chaveitas y las muchachas que trabajan con mucho empeño y mucha formalidad y arman el barullo que haya que armar cuando algo no se puede consentir, esos colegios de monjas que echan a un maestro por ser gay y por serlo sin acobardarse, como le hicieron a este alcalde tan sensacional que tenemos ahora, o esas parejitas de chiquillos o de chiquillas a las que les dan una tunda cuando salen de cualquier discoteca haciéndose arrumacos, pero eso no quita, hija, quieran ir de parejas estables y respetables, de matrimonios sericitos, de profesionales estupendos [...]» (p. 42).

El drama de la Divina, el cuarto personaje, responde también a una triste realidad: los desahucios. Sus padres primero y ella después estuvieron al servicio exclusivo de una familia de la alta burguesía andaluza a cambio de prácticamente nada: la comida y un techo bajo el que vivir. La casita del jardín, que daba pena verla cuando los señores se la ofrecieron a los guardeses, fue remodelada y reformada con los años por el padre de la Divina, aunque las dificultades económicas de los Alcalá, «una familia de mucho almidón y mucha laca» (p. 115), propician que, a pesar de la fidelidad después de tantos años, no tengan el menor reparo en echar a la calle a la artista, a punto de jubilarse, y a su madre de noventa años, una injusticia que hace que se replantee su filiación política:

Qué ganas me están entrando de ir a ese baile. De ir a ese baile en plan atracadora. Qué ganas. Qué ganas de arrancarle a la avutarda el jopo, en caniche, el coral, la sangüichera de plástico del malo que tiene que tener entre las piernas esa mujer. Qué ganas me están entrando de hacerme yo también de Podemos y atacar. (p. 120)

Por último, Marlon-Marlén, «la única que canta [en el Garbo] con su propia voz» (p. 126) canciones de Édith Piaf, lleva una doble vida. Antiguo legionario, casado y con criaturas, «mantiene una lucha interior que no se la desea a nadie» (p. 129). Esta lucha interior o este «ocultamiento», que remite al proceso de erosión de «memoria histórica» individual y colectiva, no se produce solo en este personaje, sino que lo comparte con el resto, de manera que visibiliza la opresión que han sufrido las personas con sexualidades que no se ajustaban a la norma y que, por la edad, no pudieron vivir su alteridad con total libertad: «Ella esto ni se lo imagina. Lo de mi vida secreta, digo no lo del baipás. Mi señora ni se lo imagina, digo. Bueno, no sé. Lo de que sigo practicando en secreto mi arte para el transformismo no tiene ni idea, casi seguro. Joder, qué sé yo. Mejor no lo pienso. Si lo pienso, me pongo de mala leche» (p. 131).

Cabe recordar que en España, como señala Alberto Mira (2002, p. 466), «durante la mayor parte de la dictadura franquista los homosexuales eran detenidos bajo la infausta Ley de Vagos y Maleantes. Sin embargo, era necesario un marco legal más riguroso para castigar los crímenes contra la moral, y el 4 de agosto de 1970 se aprobó la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación social (LPRS), temible para los homosexuales del periodo». Esta Ley, que consideraba que los homosexuales eran «peligrosos», no se derogó plenamente hasta la reforma del Código Penal en 1995. En la novela tenemos el relato de la Pandereta, quien estuvo encarcelada con «diecinueve añitos» en la cárcel de Badajoz por «degenerado y vicioso y maricón pasivo» (p. 88) y no en Huelva —donde encerraban a los «activos»—. ¹⁰ O la casa de la Duquesona, a la que acudían hombres de toda Andalucía e incluso Madrid para mantener relaciones clandestinas con jóvenes y era «famosísima en toda España. Y todo por el boca a boca, entonces no había revistas para nosotros ni programas de radio para nosotros ni cachondeo ni ligoteo por internet para nosotros» (p. 93). ¹¹

También la frustración de la Divina, quien se arrepiente de no haber llevado antes a su amante, Marlon-Marlén, a su casa —por respeto a su madre y «por no dar tres cuartos al pregonero» (p. 109)—, y se contenta con alguna cita esporádica en el automóvil. O la relación lésbica entre la Charete, hermana mayor de la Furiosa, y María Sofía, casada y con «una patulea de críos» (p. 151), o el cura con pluma que solicita entrar en el elenco del Garbo y se siente discriminado por su profesión, aunque a juicio de la Furiosa es «una sosa y una mamarracha» (p. 144).

A lo largo de esta segunda parte, a través de Marlon-Marlén, quien dialoga con la Furiosa, confirmamos la disensión que existe entre las artistas para llevar a cabo el asalto al Baile de las Diademas. La Canelita, la más joven del grupo junto a la Tigresa —afín a Podemos—, propone una entrada organizada vestidas de esmoquin alquilado contando con la ayuda de los guardias de seguridad y algunos camareros al grito de «¡Sí se puede!». Cabe señalar que este lema, coreado por militantes y simpatizantes de Podemos, genera, según los expertos (Torreblanca, 2015, p. 111), «una corriente de ilusión y optimismo a favor de un cambio y visibiliza ese cambio como posible y a la vez deseable». Por su parte, la Furiosa, comunista convencida como su padre, no está de acuerdo en involucrar a tanta gente ni en la manera de boicotear la fiesta, ya que opina que «es muchísimo mejor ir siempre de cara» ¹² porque es «más noble, más claro, más de verdad» (p. 145), y así lo expone:

¹⁰ «Nos vio y se chivó al secretario del Ayuntamiento. Y el secretario del Ayuntamiento no sé lo que le haría a Luisín, pero a mí me denunció en el cuartelillo por degenerado y vicioso y maricón pasivo. Me metieron en la cárcel de Badajoz, en la de Huelva metían a los que no se dejaban dar sino que daban. Aquello fue horrible, Divina, mejor ni te cuento. Tuviste suerte, corazón, si no terminaste en Badajoz o en Huelva. Bueno, en Huelva, tú, ni en sueños. Tuviste suerte. Y la Furiosa, que es de nuestra quinta, lo mismo. Al menos, yo nunca se lo he escuchado contar. Claro que yo tampoco lo cuento, porque solo de contarlo me pongo mala de meterme debajo del cobertor» (p. 88).

¹¹ «Algunos clientes iban arregladísimos, pero todos parecían encantados de estar en un sitio tan típico y tan auténtico y se plantaban allí de trapillo, y algunos no le hacían ascos a meterse en uno de los dos dormitorios que tenía la casa con el chiquillo o el torazo de turno, aunque la mayoría eran jovencitos. Otros, más escrupulosos, preferían llevárselos a otra parte» (p. 95).

¹² El discurso de La Canelita (de representatividad) contrasta con el de La Furiosa (centrado en la disidencia sexual), logrando que la novela resulte alegórica: por un lado, con una clara referencia a la rebelión de Stonewall y, por otro, recoge ciertas correspondencias con los movimientos reivindicativos del presente, que apuntan a la transversalidad y lo interseccional. Todo ello entra en diálogo con el contexto y la coyuntura político-social de la España del siglo XXI que Mendicutti apunta a representar.

No hay ningún coraje en disfrazarse de lo que uno no es. En cambio, si somos auténticas y nos encajamos en el evento con nuestras mejores pelucas y nuestras mejores joyas, aunque sean de plástico, y explicamos en la entrada que somos animación y que nos han contratado para dar espectáculo, y el señorito de la Tigresa anda por allí, atento, y lo confirma, seguro que le hacen caso y nos dejan pasar. (p. 139)

Esta declaración de intenciones de la Furiosa inscribe a estos personajes en una genealogía que podría antojarse queer, no solo por su disidencia sexual, sino porque, como recogía el panfleto del grupo «Queers» en 1990: «Ser queer no significa luchar por un derecho a la intimidad, sino por la libertad pública de ser quien eres, cada día, en contra de la opresión: la homofobia, el racismo, la misoginia, la intolerancia de los hipócritas religiosos y de nuestro propio odio (pues nos han enseñado cuidadosamente a odiarnos)» (Mérida Jiménez, 2002, p. 21).

Finalmente, pese a las discrepancias iniciales, el escritor Ernesto Méndez decide unirse al grupo de las transformistas furiosas e indignadas, ya que, como se dice él mismo: «¿Por qué no estar, otra vez, con ellos? ¿Por qué no ser una de las chicas furiosas del Garbo? No tenía nada que perder. Y si perdía algo, mejor» (p. 165).¹³ El asalto es narrado desde dos puntos de vista; el primero, el de Méndez, explica que el asalto se había llevado a cabo como había planeado la Furiosa, exhibiendo sus señas de identidad: exagerados vestidos, plumas y pelucas, aunque también cuentan, como proponía la Canelita, con la ayuda de algunos conocidos de la empresa de seguridad. Todas acuden al evento dispuestas «a darlo todo» al grito de «¡Sí se puede! ¡Sí se puede!» (p. 170). Por supuesto, acaban alborotando la fiesta, ya que se produce una refriega entre las transformistas, ayudadas por algunas personas del servicio, y los invitados de alta alcurnia. Cuando finalmente son arrestadas por la policía, Ernesto Méndez declara que

fui poseída por el espíritu vengativo y el rencor social de la Furiosa y dije que había sido un acto de legítima protesta contra el obscuro poderío exhibicionista de la gente bien, de los ricos, de quienes no estaban padeciendo ni habían padecido las consecuencias de la crisis, de quienes tendrían joyas a esportones, pero no tenían corazón. El policía disimuló muy mal la risa y eso me sentó fatal. Y entonces, sin dejar de mirarle con insolencia, recité a media voz: «Sí se puede, sí se puede». (p. 176)

El segundo punto de vista que narra el asalto es el de Íñigo Montes, quien lo cuenta en el *Diario de Jerez*, produciendo, así, un efecto de mediación y distanciamiento que entra en diálogo con el abanico de representaciones que se propone en la novela: «La fiesta adquirió entonces tintes dantescos, puesto que las intrusas [“drag queens”], quienes se acompañaban con gritos extemporáneos de “¡Sí se puede!”, reaccionaron con notable violencia» (p. 170). El periodista también describe con todo lujo de detalles, en un artículo aparte titulado «Importantes joyas a salvo de la marabunta», las alhajas que lucía la «buena sociedad andaluza». El hecho de que todas ellas sean falsas, complejiza y contrasta con el asalto, pues también se produce un acto de mascarada e impostación que hace juego con la performance que hacen los travestidos.¹⁴

5. El asalto

Nos encontramos ante una novela que apela directamente al espíritu combativo de los movimientos de liberación sexual desde la década de los 70, a la sublevación anticapitalista por una situación política injusta que fomenta la desigualdad. Según definiere Rafael M. Mérida Jiménez (2002, p. 21), «una persona queer automáticamente se convierte en una luchadora en contra de todas aquellas instancias que la estigmatizan y cercenan su libertad, llámense familia, género, Estado, nación, clase o cultura». Al mismo tiempo, a partir del bagaje vital de cada una de estas transformistas se invita a la reflexión, al recuerdo de que no hace tantos años, en España, los homosexuales eran considerados «vagos, maleantes, peligrosos», «viciosos y degenerados» y eran encarcelados. Estos personajes, algunos de los cuales por edad bien podrían haber protagonizado las revueltas del Stonewall Inn neoyorquino en 1969 (Mérida Jiménez, 2009), son empoderados por el ascenso de Podemos en la escena política española. Es decir, Eduardo Mendicutti, tras la radiografía social, nos propone un «asalto al poder», un acto de rebelión a través de la memoria vindicada contra un presente todavía repleto de luces y de sombras.¹⁵

¹³ Esta voluntad del escritor de sumarse a las transformistas para el asalto al Baile de las Diademas conectaría también con *Siete contra Georgia*, dotando a la novela de un carácter más reivindicativo, puesto que no es casual que en *Furias divinas* nos encontremos con seis voces y la séptima sea la de Méndez.

¹⁴ «-Ni caso a las joyas. Son todas falsas. Todas alhajas de viaje. Todas copias. Todas las damas presentes me encargaron hace siglos, en riguroso secreto, que vendiera las auténticas» (p. 177).

¹⁵ «Todos van de maricas irreconocibles, vamos. Ya no quedan apenas artistas de la vida, no sólo artistas del escenario, sino artistas a tiempo completo, de diario y de fin de semana, y peleonas, capaces de sacarle los ojos con las uñas pintadísimas, furiosas o muertas de la risa, o las dos cosas a la vez, a una bandera entera de la Legión, si los caballeros legionarios se pasan tres cuarteles y se ponen bordes. Y, por supuesto, capaces de poner en su sitio a esa recua de gallaretas adineradas, dispuestas a echarse encima las minas del rey Salomón una noche mágica, no te jode, como si esto fuera Jauja» (p. 42).

Y para recordarnos que ¡sí se puede!, Mendicutti añade una «Nota del autor», estrechamente relacionada con las citas iniciales, evocando cómo los altercados de junio de 1969, en Nueva York, se consideran el origen de los movimientos implicados en la lucha por los derechos del colectivo LGTBI (p. 181). Alberto Mira (2002, pp. 695-696) señala cómo algunas versiones sobre lo que pasó en el bar del Greenwich Village sugieren que fueron los gritos de un hispano los que incitaron a las refriegas tras preguntar: «¿Por qué consentís esto? ¡No les dejéis salirse con la suya!». Pero el narrador gaditano va mucho más allá y refuerza el homenaje que exige la memoria histórica:

En la madrugada del 8 de junio de 1969, los clientes del Stonewall Inn, en el Greenwich Village de Nueva York, iniciaron las revueltas contra las redadas y los acosos de la policía alentados por un sistema que perseguía a los homosexuales. Ese lugar y esa fecha se consideran el origen de los movimientos implicados en la lucha por los derechos del colectivo LGTBI. Pero, con el tiempo, el colectivo, demasiado preocupado a veces por su respetabilidad, tiende a olvidar o a deformar el hecho de que los protagonistas de aquel levantamiento de Stonewall fueron, sobre todo, travestis, transexuales y drag queens. También ahora, en estos tiempos en los que se suceden violentos actos de homofobia, quienes siguen siendo los más marginados del colectivo dan con frecuencia ejemplo de dignidad y coraje en defensa de los gais, lesbianas, transexuales, bisexuales e intergéneros que padecen agresiones, desprecio, marginación y odio por ser lo que son. (p. 181)

6. Conclusión

Furias divinas es la novela más explícitamente política de la carrera literaria de Mendicutti, la más crítica, la más ácida y sin duda la más queer... porque ser queer no es sinónimo de ser «maricón» o «bollera», ser queer significa luchar por promover «un cambio social individual y colectivo desde muy diversas instancias en contra de toda censura» (Mérida Jiménez, 2002, pp. 21-22). Ser queer significa combatir contra la injusticia y la desigualdad, aunque para ello, como sugiere la Furiosa, debamos «sacarle los ojos con las uñas pintadísimas, furiosas o muertas de risa, o las dos cosas a la vez, a una bandera entera de la Legión» (p. 42).

Y porque, como subraya nuestro autor, «el cielo se toma por asalto». El cielo es el espacio utópico a conquistar, pero, para alcanzarlo, la ira trans debe devenir furia y destruir el obscuro paraíso heteropatriarcal y capitalista que simboliza el Baile de las Diademas en *La Algaida*. Entre un espacio y otro, el Garbo es, con toda su modestia, la glamurosa «guarida» de una tercera edad doblemente marginada, un espacio de empoderamiento ideológico y de reconstrucción de la memoria histórica individual y colectiva, a caballo entre la ficción y la auto-ficción, la biografía y la autobiografía.

7. Fuentes de financiación

Este artículo fue escrito en el marco del proyecto «Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica» (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

8. Referencias citadas

- Bonatto, A. V. (2014). *Género, literatura y memoria en la España del último entresiglos. Eduardo Mendicutti, Rosa Regàs y Rosa Montero*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata]. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1074/te.1074.pdf>
- Garlinger, P. (2000). Dragging Spain into the 'Post-Franco' Era: Transvestism and National Identity in Eduardo Mendicutti's *Una mala noche la tiene cualquiera*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 24.2, 363-382.
- Grimal, P. (2006). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós.
- Guasch, Ó. (2013). La construcción cultural de la homosexualidad masculina en España. En R. M. Mérida Jiménez (Ed.), *Minorías sexuales en España (1970-1995). Textos y representaciones* (pp. 11-25). Icaria.
- Halley, J. E. (1994). Bowers v. Hardwick in the Renaissance. En J. Goldberg (Ed.), *Queering the Renaissance* (pp. 15-39). Duke University Press.
- Ingenschay, D. (2011). Sobre machos reales y santos ficticios: *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*, de Eduardo Mendicutti, entre lo global y lo local. *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 17, 67-78.
- Jurado Morales, J. (2012). Eduardo Mendicutti o el discurso de una conciencia solidaria. En J. Jurado Morales (Ed.), *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti* (pp. 35-50). Visor.
- Jurado Morales, J. y Perretta, G. (2012). De lo escrito y lo vivido. Bibliografía sobre Eduardo Mendicutti. En J. Jurado Morales (Ed.), *Una ética de la libertad. La narrativa de Eduardo Mendicutti* (pp. 279-304). Visor.
- Maura, E. (2018). *Los 90. Euforia y miedo en la modernidad democrática española*. Akal.
- Mendicutti, E. (1987). *Siete contra Georgia*. Tusquets.

- Mendicutti, E. (2015). Mis travestidos, mis transexuales. En J. Luis Peralta y R. M. Mérida Jiménez (Eds.). *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España* (pp. 111-116). Biblos.
- Mendicutti, E. (2016). *Furias divinas*. Tusquets.
- Mérida Jiménez, R. M. (2002). Prólogo. En R. M. Mérida Jiménez (Ed.). *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer* (pp. 7-25). Icaria.
- Mérida Jiménez, R. M. (2009). Emergencias, reflexiones y combates. En R. M. Mérida Jiménez (Ed.). *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)* (pp. 7-46). Icaria.
- Mira, A. (2002). *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*. La Tempestad.
- Mira, A. (2021). Engaged Detachment: Camp and Homosexual Subjectivity. *Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, 1 (1), pp. 5-14. <https://doi.org/10.5209/eslg.75522>
- Pérez-Sánchez, G. (2008). *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture*. Albany, State University of New York Press.
- Saxe, F. N. (2010). La identidad gay masculina en la literatura española: El caso de la narrativa de Eduardo Mendicutti. [IV Congreso Internacional de Letras](#).
- Solano, F. (2016). Asalto al cielo con tacones. [El País](#).
- Torreblanca, J. I. (2015). *Asaltar los cielos. Podemos o la política después de la crisis*. Debate.
- A. Zurian, F. A. y García-Ramos, F.J (2021). Repensar lo camp, investigar lo queer. *Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, 1 (1), pp. 3-4. <https://doi.org/10.5209/eslg.76619>