

EL UNDERGROUND MÁS CASTIZO: TRANSGRESIÓN Y TRADICIÓN EN *ANARCOMA* DE NAZARIO LUQUE

The most traditional underground: transgression and tradition in Nazario Luque's *Anarcoma*

MARÍA INMACULADA NARANJO RUIZ
Universidad de Sevilla (España)

mnrui@us.es

Recibido: 4 de mayo de 2021

Aceptado: 5 de octubre de 2021

<https://orcid.org/0000-0001-5318-8893>

<https://doi.org/10.7203/KAM.18.20869>

N. 18 (2021): 371-397. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: En el presente artículo se llevará a cabo una revisión del personaje de Anarcoma, protagonista del cómic homónimo firmado por Nazario Luque. Como figura poliédrica y heterogénea, se ahondará en la representación de Anarcoma como entidad queer, profundizando en su papel como transformista o travesti, en el vínculo entre el folklore, la cultura popular y Andalucía presentes en la obra y, finalmente, en la relación entre Anarcoma y el modelo de la detective hard boiled y la heroína de ciencia ficción. Este recorrido persigue redefinir la identidad de Anarcoma partiendo de su condición como figura esencialmente femenina. Mediante el análisis de las múltiples caras del personaje se ofrecerá una revisión de la dialéctica y las representaciones en torno a la figura de la mujer, poniendo en evidencia no solo la falta de correlatos reales de toda una simbología quimérica, sino también las fisuras existentes en la construcción de determinados relatos y tipos presentados como fijos e inamovibles, invitando a reflexionar en torno a cuestiones tan candentes y actuales como la construcción y destrucción del género, la identidad y la orientación sexual.

PALABRAS CLAVE: Travestismo, transexualidad, género, postfranquismo, Nazario, cómic.

ABSTRACT: This article will review the character of Anarcoma, the protagonist of the homonymous comic by Nazario Luque. As a multifaceted and heterogeneous figure, we will delve into the representation of Anarcoma as a queer entity, focusing on his role as a transformer or transvestite, on the link between folklore, popular culture and Andalusia present in the work, and finally on the relationship between Anarcoma and the model of the hard boiled detective and the science-fiction heroine. This research aims to redefine Anarcoma's identity on the basis of his condition as an essentially feminine figure. By analyzing the multiple faces of the character, a review of the dialectics and representations around the figure of the woman will be offered, highlighting not only the lack of real correlates of a completely chimeric symbology, but also the fissures in the construction of certain stories and types depicted as fixed and immovable, leading to a reflection on issues as hot and current as the construction and destruction of gender, identity and sexual orientation.

KEYWORDS: Travestism, transsexuality, gender, post-Francoism, Nazario.

NAZARIO, LO UNDERGROUND Y ANARCOMA

Nazario Luque Vera (Castilleja del Campo, 1944) es el padre de una de las corrientes más representativas de la cultura underground española de la década de los setenta y los ochenta. Impulsor de la novela gráfica homosexual, se integra en el grupo de creadores encargados de renovar la contracultura y el panorama creativo del país, apostando por el tratamiento de temas censurados y la representación de tipos sociales y espacios vedados hasta la fecha. Junto a otros artistas como el pintor Pérez Ocaña, con quien Nazario comparte origen y circunstancias, el creador del cómic contracultural por excelencia impulsará esta transformación desde la ciudad de Barcelona, centro neurálgico del movimiento underground y emplazamiento fundamental para la cultura gay.

En *La vida cotidiana del dibujante underground* Nazario viaja por su propia historia: infancia y juventud en Sevilla, los ambientes homosexuales de la ciudad, el traslado a Barcelona y los primeros años como dibujante. En un ejercicio de memoria recrea las zonas marginales de la ciudad condal, así como las dificultades económicas y laborales a las que se enfrentó: “Lo más underground de nuestras publicaciones había sido la venta de algunos de nuestros tebeos por bares y discotecas, con la que conseguíamos dinero para comer” (2016: 41). Como subraya Rafael Mérida en *Transbarcelonas* (2016), Nazario se integraba en un grupo de artistas nacidos a espaldas de la burguesía, grupo social al que pertenecieron la mayor parte de los integrantes de la contracultura española de los setenta.

Estas particulares circunstancias fueron determinantes en la construcción de la obra del artista, así como en la fijación de su personalidad crítica y política. Nazario explotaba el espacio urbano de la ciudad condal como un medio para generar una poética visual propia, un lenguaje desconocido para la mayor parte de los españoles que se acercaban a sus dibujos como una especie de caja de Pandora; homosexualidad, transexualidad, violaciones, incesto, fetiches y prácticas proscritas, impensables para una moralidad fraguada a golpe de represión sexual y culpa, abarrotaban las páginas de sus cómics, haciendo de Nazario uno de los dibujantes más revolucionarios de su época, padre indiscutible del underground español y de una de sus mejores representantes: la célebre Anarcoma.

Este artículo desarrolla un profuso análisis en torno al personaje de Anarcoma, epítome de la obra gráfica del autor sevillano, atendiendo a sus particularidades como entidad movediza. Los estudios realizados en relación con la identidad de Anarcoma, no muy numerosos, se han focalizado en delimitar tímidamente su naturaleza travesti, acotando una figura sumamente compleja y variada. Así, mientras que *Anarcoma* como novela gráfica ha sido estudiada y revalorizada, reposicionándose en el canon de la cultura underground española, su protagonista apenas ha recibido la atención de la crítica, más

orientada a la recuperación de un movimiento cultural denostado y tradicionalmente castigado que al rescate de figuras concretas.

Este vacío con respecto a la caracterización de Anarcoma ha sido el punto de arranque del presente artículo, cuyo objetivo fundamental gira en torno al análisis de los fenómenos culturales que convergen en la creación del personaje de Nazario. De este modo, en las siguientes páginas se llevará a cabo una especie de disección en la que, partiendo de las influencias, referencias y experiencias vitales del autor, se analizará la relación de Anarcoma con tres universos concretos, aparentemente dispares pero unificados en el personaje, como son el recién nacido fenómeno queer, la identidad folklórico-andaluza y el influjo de la cultura del cómic norteamericana, con especial atención al territorio del género negro y cienciaficcional. Así, tras contextualizar la obra, se expondrá un recorrido que pretende redefinir el valor de Anarcoma como figura heterogénea y liminal, sus engarces con una feminidad prototípica, representada mediante los tipos del travesti, la folclórica, la detective *hard boiled* o la heroína de ficción, al tiempo que se reconsideran otras cuestiones relativas a la identidad, el género y la sexualidad, demostrando así que Anarcoma no solo es un personaje curioso, sino un producto cargado de significación.

EL VIAJE DE EEUU A LA ESPAÑA RECIÉN LIBERADA

Como bien recoge Pablo Dopico en su obra, *El comic underground español, 1970-1980*, el surgimiento de la cultura underground española resultó indisociable de cierta marginalidad contestataria, muy significativa en el caso concreto de Nazario Luque y su círculo artístico, conocido como *El Rollo*¹. La España predemocrática se sumía en una aparente modernidad, más postiza que efectiva, incentivada por el continuo goteo de turistas que poblaban las playas del país y que, a la par, ofrecían nuevos modelos ideológicos, costumbres rompedoras y formas de ocio insólitas. Por otro lado, algunos españoles comenzaban a viajar por Europa, generando así una especie de simbiosis con el exterior que traía consigo aires de reforma y apertura. Estos intercambios fueron los responsables de la relajación cultural experimentada por el Régimen en los últimos años, cuya evidencia directa fue el advenimiento de las primeras publicaciones especializadas en temas como la música, el cine o la literatura, marcadas por unas cotas de libertad de expresión inimaginables hasta la fecha, pero aun controladas por la insistente censura.

En el caso del cómic, la mayor revelación procedente de Europa fue el descubrimiento de un nuevo cómic adulto. La España de la dictadura había relegado el tebeo tradicio-

¹ El origen de dicho grupo se remonta a un encuentro casual en el bar London entre el propio Nazario y Mariscal, un emigrante valenciano afincado en Barcelona. La conexión artística entre ambos fue absoluta, al punto de que, con la posterior colaboración de los hermanos Miquel y Josep Farriol, decidieron fundar su propio tebeo: *El Rollo Enmascarado*.

nal al público infantil, de manera que este medio artístico se identificaba con una suerte de ocio naíf e insustancial; sin embargo, como bien subraya Pérez del Solar, fue esta aparente inocuidad “la que permitió a la historieta lanzar mensajes críticos por debajo del radar del poder” (2013: 23), cumpliendo con las expectativas de un público adulto que descifraba con gusto los mensajes ocultos entre aquellas candorosas viñetas. Así, cuando en la década de los setenta aparecen unos cómics nada convencionales, repletos de imágenes provocadoras y dominados por un arte pop que destilaba novedad, la ruptura con la percepción más conservadora del tebeo español, cuyas historietas de aventuras y humor habían dejado de responder desde hacía tiempo a las exigencias de un público joven e inconformista, fue inminente. Universitarios, *progres* y gentes del mundo contracultural en general comenzaban a hablar del *comix* extranjero como una revolución artística, destacando su ligazón con el contrapoder y el movimiento underground (Mérida 2012).

El concepto de *lo underground* nace en la década de los sesenta en Estados Unidos cuando una parte muy reducida de la población se levanta contra el sistema burgués, sus políticas y la visión tradicionalista de la Norteamérica profunda. Este movimiento funcionó como una suerte de conglomerado en el que vinieron a coincidir *hippies*, partidarios de la nueva izquierda, sujetos alternativos y/o apolíticos, entre otros grupos, cuyas cosmovisiones y exigencias se encontraban en esta recién nacida percepción de contracultura. La apuesta primitiva por la no violencia, el optimismo, las experiencias alucinógenas, el sexo, la meditación oriental y el imperio de la juventud se vio superada en la década de los setenta por las corrientes anárquicas de extrema izquierda; de manera que esta contracultura dejó de ser un movimiento protesta para transformarse en una corriente con una clara agencialidad política orientada a desestabilizar el sistema imperante. En este sentido, el arte contracultural se enfrentó radicalmente al academicismo y a cualquier forma de fijación e institucionalización. La experimentación, cocinada en el seno del feísmo, trató de desenmascarar las cloacas de una sociedad que reusaba concebir el arte, en cualquiera de sus formas, como una vía de expresión común a la sociedad en su conjunto, que apostaba por una idealización sin paliativos de los motivos y los temas. Unidos por la lucha contra la hipocresía burguesa, los artistas del underground exhibían aquello que la censura moral había desterrado, especialmente aspectos relativos al sexo, la pornografía y la homosexualidad, de manera que, “sus creaciones se transformaron en hirientes espejos que reflejaban situaciones reales que otros pretendían ocultar” (Dopico, 2005: 12).

Teniendo en cuenta estos precedentes, no es de extrañar que el cómic se escogiera como uno de los medios artísticos favoritos del movimiento underground estadounidense. Paralelo al surgimiento de la prensa contracultural, el auge del cómic, rebauti-

zado entonces como *cómic*, se asentó en las particularidades del formato: bajo coste y enorme difusión. Estas características, sumadas a las posibilidades que un arte considerado secundario o inferior presentaba, desembocaron en la aparición del tebeo *All New Zap Comix* en la primavera del 68, firmado y dibujado por Robert Crumb, padre del cómic underground y figura notabilísima entre las creadoras y creadores españoles (Pérez, 2007: 32). El influjo de este primer cómic fue más que relevante, pues pronto dibujantes de todo el país se sumaron a la nueva corriente, de manera que el movimiento contracultural y sus dispositivos de acción acabaron por traspasar las fronteras de Estados Unidos llegando a Europa y, con ello, a una España sumida en los últimos años de la dictadura franquista.

La recepción del movimiento underground en la cultura hispánica se produjo de manera escalonada. Pablo Dopico realiza en su obra un recorrido muy completo por los antecedentes del underground español, centrándose en publicaciones como el volumen *Comix Underground USA* (1972) editado por Fundamentos, obra determinante por su influjo al presentar en castellano –con censura de por medio– las historietas de los creadores del underground norteamericano, o la revista *Mata Ratos*, con un humor de acidez creciente. No obstante, como ya se ha dejado entrever, el grupo que definitivamente consagra el aterrizaje del underground en España será *El Rollo*, responsable del primer tebeo contracultural del país nacido en 1973, *El Rollo Enmascarado*. Esta “primera respuesta española al cómic underground estadounidense” (2005: 50) no pasó desapercibida por las autoridades, de hecho, la revista fue secuestrada durante nueve meses; sin embargo, los responsables fueron absueltos y la revista pudo venderse legalmente, ya que los dibujantes se habían cuidado de cargar sus creaciones de equívocos e ironías tan condenatorios como inocentes (Nazario, 2016).

Se abría así un nuevo espacio de reflexión y acción, evidencia de una cultura naciente que brotaba como respuesta a cuarenta años de censura y asfixia creativa, y que comenzaba a hacerse hueco en el panorama artístico (Trabado, 2019). Seguirían al experimento contracultural de *El Rollo Enmascarado* las revistas de *Purita* (1975), *Nasti de Plasti* (1976), *Picadura Selecta* (1977) y los varios “tebeos del Rollo” (*Carajillo Vacilón*, *A la Calle* y *El Sidecar*, 1976-1978), aparecidos bajo el sello de *El Rollo*, cuya fama se amplificaba por momentos (Pérez del Solar, 2013: 28). Pronto sus nombres empezaron a darse a conocer en los periódicos, e incluso la propia Televisión Española entrevistó a los miembros del *Rollo* en el programa *Mundo Pop* (Dopico, 2005: 90). De esta forma, la significación del grupo superó sus intenciones originales, al punto de que estos jóvenes se convirtieron en la demostración indiscutible de un cambio de paradigma artístico y social.

Proliferaron grupos de artistas al estilo de *El Rollo* por todo el país, al tiempo que determinados editores se disputaban la creación de una revista de corte comercial, ins-

pirada en los fanzines y publicaciones contraculturales, aunque destinadas a un mayor público, que encabezase y aglutinara lo mejor del underground español; y es que, como expone Pérez del Solar, desde el principio se observó una apuesta por la libertad gráfica y la temática esencialmente española (2013: 28). En este sentido, revistas como *Star* o *Ajoblanco*, fanzines al estilo de *La Piraña Divina* de Nazario, sobre la cual se ahondará posteriormente, y cómics como *Cantidades*, *Bazofia* o *De Quommic*, entre otros, se conformaron como un significativo ejemplo de la creación masiva experimentada en la década de los setenta. Javier Mariscal, Max, Montesol, Nazario, Onliyú o Ceesepe, por mencionar algunos, colaboraron en la construcción de un cómic contracultural genuinamente español, terriblemente ácido en sus propuestas, profundamente hiriente en su destape amoral.

Finalmente, ya concluyendo la década de los setenta, ve la luz la revista *El Víbora*, quizás la publicación más sobresaliente de los experimentos editoriales del período e incluso del movimiento underground. Cargada de socarronería y transgresión, *El Víbora* acogió a toda una generación de dibujantes españoles, demostrando de paso la rentabilidad del movimiento contracultural (Vidal-Folch, 1994). El valor testimonial de los dibujos insertos, además del gusto por ese “costumbrismo marginal” connatural a la España democrática (Dopico, 2005: 320), hicieron de la revista todo un modelo de creación contracultural, fundamental para la historia del cómic en España.

EL NAZARIO CONTRACULTURAL DE ANARCOMA

Cuando Nazario Luque llega a Barcelona en 1972 choca de bruces con una ciudad en ebullición. Dejando atrás sus años en Sevilla, caracterizados por el protagonismo del flamenco y los círculos culturales reducidos, provincianos en el buen y mal sentido, el contacto con una ciudad moderna, abierta y tolerante imprime en su personalidad artística una profunda impresión. La Barcelona de los setenta, cercana al modelo de urbe europea, ofrecía a Nazario enormes posibilidades tanto artísticas como vivenciales, y el sevillano, ansioso por disfrutar del ambiente progresista de la ciudad, se adaptó pronto al ritmo que se le imponía². Esta efervescencia conquistó al dibujante, quien encontró en el grupo de *El Rrollo* un apoyo, además del canal ideal para expresar sus inquietudes artísticas e intelectuales.

El Rrollo Enmascarado, *Catalina* y *Pauperrimus Comix* fueron algunas de las revistas en las que Nazario colaboró activamente durante estos primeros años. No obstante, la obra

² Sobre el influjo de Barcelona en la producción nazarí y en el universo *trans* expone Mérida: “como epicentro Barcelona era inevitable, teniendo en cuenta la existencia de un espacio urbano como “el barrio chino”, de dilatada trayectoria como “región moral”, con fama internacional, en una ciudad con renovados bríos gracias a su capitalidad antifranquista” (2016: 162-163).

más significativa y notable de dicha época fue su álbum autoeditado, clandestino y más gamberro: *La Piraña Divina* (1975). La crudeza del dibujo, la temática de las creaciones y el tufo revolucionario de las propuestas y denuncias se propagaban a raudales en las páginas de este cómic, epítome indiscutible del underground español. *La Piraña Divina* vino a socavar uno de los principios más sagrados del moribundo régimen al retratar escenas de sexo crudo y proscrito desde la ironía y el sarcasmo característicos del dibujante sevillano. Con historias como “Tentación, Martirio y Triunfo de San Reprimonio, Virgen y Mártir”, basada en un hecho real que le ocurrió a un amigo “mariquita” en Sevilla (Dopico, 2005: 118), o las cuatro historietas de *Don Juanito el Supermasho*, en las cuales Nazario asfixia al hipersexual macho ibérico mediante un uso exacerbado del deseo heterosexual, el dibujante se posicionaba a favor de la exhibición y el descaró connaturales a la denuncia contracultural en general y a su obra en particular.

Durante los años restantes de la década de los setenta, Nazario Luque colaboró en revistas como *Star*, donde publicó las tres entregas de *Purita y los morbos*, segunda parte de la historieta *Purita Braga de Hierro* (o Jierro o Fierro), o *Rock Comix*, para la que ilustró un número especial dedicado a Lou Reed y la Velvet Underground y publicó un álbum titulado *San Reprimonio y las Pirañas*. De aquellos años también destacaron el famoso *Diccionario para mariquitas*, que aparece en la revista erótico-política *Bazzar*, y, por supuesto, las colaboraciones con *Por Favor* o *Rampa*, revista porno en la que *Anarcoma* aparecería por primera vez en marzo de 1978³.

En principio, se planteó la publicación indefinida de la historia de *Anarcoma* en *Rampa*, donde ocuparía dos páginas en formato blanco y negro, como se observa en su primera aparición. Sin embargo, su presencia fue intermitente y solo aparecería en los tres primeros números de la revista, de manera que la consolidación de *Anarcoma* no llegó hasta 1980 con su salto a la legendaria *El Víbora*⁴. En *El Víbora* Nazario encontró el mejor espacio para sus creaciones, especialmente aquella que de forma más elocuente lo vinculaba al universo trans, homosexual y disidente. *Anarcoma* alcanzaba su cénit en la década de los ochenta, momento en el que Nazario completa su madurez artística desarrollando un nuevo lenguaje visual y narrativo, más efectista, directo y personal, pero en el que los valores de siempre, la transgresión social y sexual, siguieron ocupando un eje central (Mérida, 2012: 137). Así, *Anarcoma* recogía un mundo de travestis, marineros sin permiso, *flâneurs* contraculturales, hippies, chulos, macarras, delincuentes y prostitutas, en una Barcelona cuyo imaginario se construía en las Ramblas y se reivindicaba

3 Este fue el primer número de la revista, publicado el 14 de marzo del 78. Se dedican dos páginas a *Anarcoma*, en concreto, las páginas 36 y 37 (Castro, 2016).

4 Agradecer al investigador Manuel Luis Castro Magaz y a Nazario Luque la confirmación de dicha publicación, la contextualización y el envío de la primera historieta de *Anarcoma* inserta en ella.

como territorio de la supervivencia, la crueldad, el instinto y el deseo liberado (Costa, 2018: 143-144). Significaba, por tanto, el descubrimiento de sexualidades contrarias a la heteronormatividad, así como la puesta en escena de espacios de libertad homosexual.

La insólita detective y su corte de chulos, maleantes y compañeras de calle y profesión, se paseaban por una ciudad dominada por lo sórdido, el erotismo y la pornografía; siempre a medio camino entre la desdicha y la comedia, el cómic supuso el triunfo absoluto del autor. Además, *Anarcoma* insistió en la normalización de conductas consideradas proscritas hasta la fecha; la cavilación en torno a la homosexualidad, la transexualidad, la estrechura moral y la libertad individual hicieron del cómic un verdadero dispositivo de oposición a los dogmas de una sociedad hipócrita, incapacitada para tolerar el universo recogido en *Anarcoma*, pero ávida de curiosidad por el mismo.

ANARCOMA: DEL PAPEL A LA CALLE

Cuando Nazario Luque engendra a *Anarcoma*, su célebre híbrido mitad Lauren Bacall mitad Humphrey Bogart, lleva a cabo una empresa compleja con la que acabará transgrediendo los límites del mero entretenimiento. Influido por el estilo, la estética y la temática de autores como Tom de Finlandia y Robert Crumb, Nazario compone una obra dominada por la crudeza sexual y el barroquismo escénico, haciendo del dibujo el absoluto protagonista de una historieta decididamente particular. Y es que, a lo largo del cómic se observa una apuesta decida por la combinación entre la mirada escopofílica y la denuncia social, especialmente acusada en el aspecto de la hipersexualidad con la que se dibujan los personajes y sus miembros.

Nazario perfilaría para *Anarcoma* un estilo de dibujo poco abstracto, alejado de la iconicidad característica del tebeo infantil, cuyos modos van a ser superados técnicamente a favor de la precisión y el detalle. Ese alejamiento del icono, que según McCloud “es un vacío que absorbe nuestra identidad y nuestra conciencia” (2009: 36), se relaciona con la necesidad de mostrar unas realidades concretas. Así, el enfoque realista y el dibujo cuidado, dominado por las maneras de aquello que vino a denominarse *la línea chungu*, en directa oposición a una *línea clara* (Pérez del Solar, 2013: 299), se vieron acompañados de un predominio acusado del negro, de juegos de luces y sombras y de un absoluto rechazo al efecto máscara, cuya mixtura entre personajes caricaturescos y fondos realistas fue rechazada a favor del realismo estético. Penes gigantes con venas marcadísimas, pechos enormes con pezones exageradamente erectos, vómitos, sudor, fluidos corporales...son representados con una precisión sorprendente, ligada sin duda al imperio de la intensidad, entendida esta como la evidencia gráfica de la emocionalidad de los personajes y el ambiente (McCloud, 2008). En este sentido, cabe destacar la labor de Nazario en el dibujo de la línea, supeditada a los volúmenes, o el trabajado sombreado, claramente

influido por las líneas púa de Crumb, cuyo grafismo y concisión heredaría *Anarcoma*.

Del mismo modo, relacionado también con el *modus operandi* de los comics norteamericanos, Nazario se inclinó por nuevas estructuras narrativas, apoyadas en transiciones variables dependientes de la intencionalidad de la narración. Así, el reino de la transición acción-a-acción se superaría en su obra por la convivencia con otras transiciones, como la de escena-a-escena, una de las más recurrentes, o la de aspecto-a-aspecto, evidencias claras, por otra parte, del influjo de la cultura audiovisual en su obra, rastrea-ble también en el uso del color⁵. A este respecto cabe subrayar que cuando *Anarcoma* aparece por primera vez en *Rampa* lo hace en el bitono característico de los cómics de bajo coste; sin embargo, la apuesta por el color tardó poco en enraizarse, ya que desde su aparición en la revista *El Víbora*, en diciembre de 1979, *Anarcoma* se publicaría a color tanto su versión serial como los futuros álbumes del 1983, 1987 y 2017 (López, 2012).

El empleo de colores muy vibrantes y saturados aumentó, sin duda, el atractivo de la obra, al tiempo que se conformaba como un elemento fundamental para la comprensión de la narración y la objetivación de los elementos, cuyo abigarramiento, sobre todo en las viñetas de ambientes, se disminuía gracias a la acción del color. Esas escenas, verdadero ejercicio de orfebrería gráfica, pusieron el foco en la representación de aquellos territorios silenciados por la cultura hegemónica, más preocupada por generar el mito de la España liberada, europea y turística que por mostrar la realidad de la sociedad española contemporánea. La aparición de una realidad reconocible, paralela a la de los lectores y lectoras, demostraba el compromiso de Nazario con su público y sus vivencias, pues tomaba como base de su creación sus propias experiencias, aquello que Eisner ha denominado *el vocabulario visual* del lector (1996: 47), tan importante en la fijación y reconocimiento de tipos y estereotipos. En tal sentido, *Anarcoma* congrega en sí misma una serie de figuras claramente reconocibles por la sociedad española de la época y, a través de sus interconexiones, provoca una transgresión generando espacios nuevos entre los límites culturales.

No obstante, *Anarcoma* no solo transgredió dichas fronteras por su renovación formal y estética, sino que, como se ha adelantado, significó el descubrimiento de un universo marginal concreto, dominado por la disidencia sexual, y sus diatribas, sobre todo aquellas relacionadas con el género y la sexualidad. La historia de *Anarcoma*, nacida en un principio como un instrumento de provocación y socarronería, supuso la manifestación consciente de los cambios estructurales nacientes en la sociedad española de los ochenta, heredera de un pasado opresor, pero atenta a toda clase de novedades, especialmente aquellas que dinamitaron las preconcepciones estancas en las cuestiones de

⁵ Estos conceptos han sido tomados de la teoría de Scott McCloud. Para mayor precisión recurrir directamente a las obras señaladas en la bibliografía.

Así, aquello que nace como escisión se ensombrece y perfila hasta alcanzar una identificación que pretende ser absoluta y censura los estadios indefinidos.⁷

Anarcoma irrumpe en esta pugna como un personaje *re-queer*, doblemente transgresor, al contraponerse tanto a la perseguida homogeneidad de la transexualidad como al aniquilamiento de binomio sexo-género. Apostilla Nazario al comienzo del cómic, junto a una imagen de su personaje ataviado con una falda de cuero imposible, medias de rejilla y unos tacones rojos de infarto, que Anarcoma “no está operada, ni quiere, y se siente muy orgullosa de su respetable polla” (Nazario, 2017: 10). Esa apuesta por lo límite y la indefinición, por un *ella con polla*, trae consigo el nacimiento de un personaje deliberadamente *queer* que se adueña del binomio para deconstruirlo, hija legítima de la unión imposible entre la *femme fatale* y el macho ibérico⁸.

Pensé primero en un detective homosexual, pero no me cuadraba, ni tampoco veía a una mujer moverse por aquellos ambientes. Entonces comprendí que tenía que ser un transexual, con total impunidad para entrar en cualquier tugurio y más libertad de movimientos (Entrevista a Nazario por Andreu, 2016)

El autor es consciente del poder fronterizo de la transexualidad hasta el punto de explorar las posibilidades ficcionales que le ofrece lo *queer* como recurso narrativo. Por ello, la marginalidad y la exclusión cimentan el cómic no como daños colaterales de la condición del personaje, sino como una apuesta evidente por enmarcar la historieta en un enclave específico, imbricando espacios urbanos, identidades sexuales y actividades

7 En realidad, esta discusión es más compleja. La teoría de Judith Butler sobre la performatividad del género ahonda en la autonomía del sujeto para con el género y expone las limitaciones existentes en la toma de decisiones individuales. El género está delimitado por normas obligatorias, cuya aparente inmanencia se logra mediante un proceso de repetición de códigos fijos. La existencia o no de estos códigos dependerá de unas relaciones de poder móviles, de manera que todo cambio en la concepción del género implica un cambio político. En este sentido, el travestismo especialmente, y en algunos aspectos la transexualidad, revelan el mecanismo de reiteración de normas, la forma de esa matriz heterosexual que delimita a los individuos, de manera que toda reapropiación de ciertos códigos implicará la subversión de los mismos. Este acto no conlleva una destrucción, sino una reelaboración. Con todo, para Jay Prosser, como expone Nahir, Butler posiciona lo trans en un lugar excesivamente privilegiado dentro de la confrontación del género, puesto que no toda perversión del género opera en clave *queer* o disidente. Así, Prosser incide en que la transexualidad también contempla la no-performatividad, es decir, la adecuación absoluta a los engranajes del género. En el fondo, la confrontación entre estas dos posturas no es radical, pues parten de un núcleo común, y bien lo demuestra la evolución de la filosofía butleriana, no obstante, arroja una interesante información sobre los modos teóricos de atacar la complicada relación entre el género y la individualidad.

8 En el caso de Anarcoma, Nazario hace converger características prototípicas de los tipos mujer-hombre en un solo ente, aplicando las teorías sobre la reconversión de las tecnologías del cuerpo: “Los cuerpos de las multitudes *queer* son también reapropiaciones y reconversiones de los discursos de la medicina anatómica y de la pornografía, entre otros, que han construido el cuerpo hetero y el cuerpo desviado modernos” (Preciado, 2005: 167).

socialmente censuradas. Con todo, esta percepción positiva y aperturista con respecto al papel social de *Anarcoma* como territorio *queer* ha sufrido un proceso de revisión en los últimos años, especialmente en lo que atañe al papel de la mujer y lo femenino en la obra.

En *Queer Transitions in Comtemporany Spanish Culture* Gema Pérez asegura que la novedad de *Anarcoma* no reside en el exterminio del género, ni de los roles, e incide en el hecho de que “there is arguably not a single positive representation of women or the feminine in the comic book” (Pérez, 2007: 38). Por tanto, *Anarcoma* recrearía los roles patriarcales, sexistas y machistas clásicos de la sociedad española más asfixiante, sin recalar en consideraciones de carácter feminista e igualitario. Estas afirmaciones se imbrican directamente con las críticas en torno a la construcción de la transexualidad en el cómic comentadas al comienzo y, como aquellas, muestran cierto desenfoco con respecto a la naturaleza e intenciones del texto. El valor *queer* de la obra de Nazario funciona en cuanto a que logra una mixtura casi imposible, ya citada; sin embargo, dicho conglomerado no se sustenta en una lucha política consciente o al menos en un objetivo político-social específico. En *Anarcoma* no hay feminismo explícito ni imágenes de mujeres empoderadas, más allá de la protagonista cuyo empoderamiento se sustenta en la violencia y el desorden, porque no es la finalidad que Nazario persigue⁹. De hecho, como bien apostillan Elena Masarah y Gerardo Vilches, *Anarcoma* “refleja una subcultura poblada de personajes marginales, alejados de la norma, pero no la confronta con la sociedad heteronormativa mayoritaria: ese mundo, simplemente, no existe en el universo de Nazario” (2016: 208). De esta forma, la falta de una mirada específicamente femenina, si esta existe, no significa que el autor se encuadre en territorios ideológicamente gobernados por el machismo o que permanezca ajeno a los cambios sociales que se fraguaban en materia feminista en la época.

No, no lo soy, porque una cosa es ser machista y otra adorar al gallo. Me encanta una polla, no me gusta el coño, cierto, pero eso no significa que sea machista. La mujer en su lugar y el gallo en su lugar. Que adore al macho ibérico porque me gusten los hombres peludos no significa que me guste el tipo que le da a su esposa una paliza (Entrevista a Nazario en Pérez, 2007: 164)

Esas palabras, independientemente de las opiniones que a título personal susciten, reflejan la mirada *gaycéntrica* de Nazario Luque y su incansable interés por la figura del macho ibérico, tan recurrente en su obra, en la cual aboga por el peso de la primera per-

⁹ Lo confirma el caso de Metamorfosina y sus pirañas tuertas, personajes de *Anarcoma* sobre quien Nazario expone: “podrían ser feministas pero eso daría igual para el desarrollo de la historia” (Nazario, 2017: 15). Apenas tienen repercusión en la trama y permanecen en un plano secundario.

sona como material compositivo, alejándose de disertaciones sobre mujeres, empoderadas o no. Y es que, como expone Rafael Mérida, la obra de Nazario rezuma “una actitud maricona/queer sin tradición previa” (2016: 132), donde el lector gay es el receptor primigenio frente al tradicional público hetero, que asiste a estas historias desde la extrañeza. Así, el influjo del yo, propio de las obras *queer* del período, se justifica en parte debido a la escasa actividad en materia LGBTIQ+ de la democracia, coyuntura que incentivó el nacimiento de múltiples miradas individuales como la nazarí (Harrison, 2009). Dichas particularidades son las que dan sentido a la lectura subversiva de *Anarcoma*, cuyas pretensiones fueron mostrar, entretener, escandalizar y, si quiere buscarse el cariz incendiario, denunciar la hipocresía de una heterosexualidad masculina encorsetada. La lectura política, por tanto, es innegable a pesar de que no es la marca que delimita el desarrollo de la obra.

Bien distintas fueron las circunstancias que rodearon a otro de los grandes personajes de Nazario, la curiosa *Purita Bragas de Jierro*, cuya confrontación con *Anarcoma* arroja información sobre las cuestiones tratadas hasta el momento y por eso cabe ser reseñada. Anterior a *Anarcoma*, en la historia se recogen las aventuras de Purita¹⁰, una joven asfixiada por el yugo paterno y la protección de su honra que vive en una sociedad en la que Medieval y actualidad se cruzan. Purita pretende, en palabras del autor, “atacar al patriarcado como fabricante de una mujer sumisa, esposa sumisa y una madre eficiente” (Nazario, 2016: 19). Hay, por tanto, una perseguida crítica a la feminidad vetusta y castradora que se evidencia y se contrapone al caso de *Anarcoma*. En la última, la reivindicación feminista no se manifiesta debido, entre otros motivos, a la falta de personajes de mujeres cisgénero y al protagonismo de otros considerados masculinos o fronterizos; destaca, por el contrario, la lucha del colectivo LGBTIQ+, como se ha especificado.

Como subrayan Elena Masarah y Gerardo Vilches, la relativa apertura ideológica que se impone en España a partir de 1975, impulsada por el relajamiento de la censura, traerá consigo la fijación de ciertos movimientos sociales, entre los que destacará el movimiento feminista. Este feminismo pionero apostó por una lucha basada en la persecución de derechos y libertades relativos al trabajo y la legislación, así como al sexo y a la reproducción. Los reclamos de las mujeres y hombres de finales de los setenta pusieron sobre la mesa una serie de cuestiones prohibidas hasta la fecha por la censura del franquismo, “pero también por una izquierda para la que las reivindicaciones específicas de las mujeres no eran una prioridad” (2017: 384), de manera que el personaje de *Purita* viene a mostrar gran parte de los conflictos que rodearon al concepto de *mujer* en la España de la época.

10 Trasunto de María Antonia, novia de Juan Moyano y conocida de Nazario durante su juventud (Nazario, 2016)

Frente al reino de lo *queer* connatural a *Anarcoma*, *Purita Bragas de Jierro* parte de categorías fijas que, aunque se revisan ideológicamente, estructuran a sus personajes y a las actividades de los mismos en esquemas de género y sexo inamovibles. Surge entonces una contradicción, y es que la denuncia de esquemas heteropatriarcales obliga a manifestar dichos constructos mientras que la falta de reivindicación directa permite superponer esos dogmas y dinamitarlos, produciéndose una paradoja de la que únicamente Nazario Luque puede escapar triunfante.

Por lo tanto, a la pregunta de ¿qué es *Anarcoma*?, ¿un icono *queer* o machismo maquillado?, habría de responderse atendiendo a los matices. Así, podría afirmarse que *Anarcoma* representa un modelo social y literario engendrado en lo *queer*, que pretende actuar desde lo *queer* y modificar su realidad en este sentido, ya que materializa a la perfección el concepto de des-identificación¹¹. De esta manera, partiendo de que el movimiento *queer* se engendra en las corrientes feministas, resulta inviable considerar a *Anarcoma* como un modelo de machismo con tetas, sin embargo, es cierto que en la reapropiación del cuerpo femenino heterosexual y sus performatividades *Anarcoma* no presenta un carácter rupturista teorizador; he aquí la base del conflicto y de las opiniones diversas que han surgido en torno a la obra. Nazario no rompe con los preceptos de la feminidad heteropatriarcal directamente, pero los envenena al situarlos en un cuerpo “contranatura” y, por ende, decididamente rompedor. La labor y grandeza de su obra en materia de género y sexualidad relucirá, precisamente, en el aspecto de la destrucción de máximas hasta entonces consideradas inalterables.

ANARCOMA FOLKLÓRICA Y TRAVESTI

A las diatribas en torno a la identidad trans expuestas en el caso de *Anarcoma*, las cuales, como se comentaba en los párrafos anteriores, responden a valoraciones muy dispares, habría de sumársele un nuevo eslabón: el travestismo, fundamental en la categorización de la disidencia sexual en el caso de la España postdictatorial. Por si la categorización del personaje de *Anarcoma* no fuese compleja *per se*, a lo largo del cómic son varios los momentos en los que la polifacética protagonista, quien dedica su tiempo a sus labores como detective y a luchar contra el mal, se camufla sobre el escenario como una vedette o cupletista del lumpen. En un complejo juego de superposiciones, Nazario revuelve la transexualidad que estructura al personaje para posicionarlo como figura travestida, incidiendo primero en la realidad y naturalidad del cuerpo de *Anarcoma* como mujer trans y, después, en la artificialidad de una feminidad que se traviste, que es ilusión y

¹¹ “Des-identificación. Surge de las bolleras que no son mujeres, de los maricas que no son hombres, de los *trans* que no son ni hombres ni mujeres” (Preciado, 2005: 161)

actuación.

La España postfranquista abrazó la exhibición de nuevas identidades sexuales con ánimo; la revisión de la cultura dictatorial desde lo *kitsch*, connatural a la Transición, trajo consigo la veneración de lo *camp*¹² y el estallido de espectáculos donde la disidencia sexual era protagonista, destacando sin lugar a duda el género del *show travesti* como estrella en los años setenta y ochenta. Convertidos en heraldo de la modernidad, estos espectáculos marcaron la renovación de España y su entrada en las modas y corrientes europeas; sin embargo, como apunta Jill Robbins, las filas conservadoras recelaron de esta cultura del destape y emplearon las actuaciones y espectáculos como mecanismos de denuncia de la inautenticidad de la democracia. La feminidad construida y antinatural del travesti resultaba una metáfora perfecta del alejamiento de la sociedad española de la esencia hispánica, detentada por la autenticidad de la mujer “biológica”. El protagonismo de la vagina en la oposición obviaba la máxima por excelencia del travestismo de la época, y es que las actrices nunca pretendieron abrazar una feminidad que las hiciera pasar por mujeres, sino que buscaron simular el modelo popular de lo femenino, es decir, imitar una imitación de la feminidad (Mira, 2004: 440).

No obstante, la relevancia del sexo biológico acabó por transformarse en pieza fundamental de los *shows travestis*. Se observa una evolución en los espectáculos: estos dejan de ser piezas dominadas por la transgresión y el divertimento para convertirse en un modelo de *striptease* validado por el heterosexismo. La sociedad, azuzada por el morbo de la revelación del miembro, consumió estos espectáculos con furor y asistió a la evolución del transformismo, cuyo testigo recogió la transexualidad. Así, cuando en *Anarcoma* se recrea el ambiente del Club El Torpedo, en el cual Anarcoma actúa con el nombre artístico de Anarcoma Montiel, se dibuja no solo a homosexuales, sino que entran en juego otros tipos sociales como parejas heterosexuales y curiosos varios. Además, en un engranaje en el que la realidad social y la invención artística se cruzan, Nazario evita en estas viñetas dibujar el pene de Anarcoma ocultándolo intencionadamente.

Anarcoma Montiel actúa como una diva del transformismo, calcando los movimientos y ademanes propios de las folklóricas españolas más reconocidas y veneradas. El papel determinante de las estrellas del folkore español en el travestismo del Destape fue fundamental y así se reflejó en la obra de *Anarcoma*, donde aparecen con frecuencia extractos de los temas más populares de Sara Montiel, Rocío Jurado o Lola Flores. De hecho, Ramos Rebollo asegura que el influjo en el cómic del film *Noches de Casablan-*

¹² El término *kitsch* hace referencia a un estilo artístico dominado por el mal gusto, el exceso, la cursilería y la falta de originalidad. Condenado por el arte más academicista debido a su naturaleza popular, el *kitsch* trajo consigo el nacimiento de otros movimientos artísticos como el *camp*, en el cual los conceptos de ironía, humor y sátira se imponen, conformando una estética contracultural y profundamente crítica con la sociedad de su tiempo.

ca, protagonizado por la actriz manchega Sara Montiel, funciona como una suerte de subtexto rastreable mediante aspectos como la figura de la *femme fatale* o la búsqueda del maletín en la trama de espionaje (2018: 209-210), de manera que *Anarcoma* actuaría nuevamente como un híbrido en el que lo lumpen y lo socialmente aplaudido se aúnan.

Junto al peso de estas grandes divas de la copla y el cuplé y directamente imbricadas, las referencias a las costumbres y tradiciones andaluzas, como la Semana Santa e incluso la Feria, se filtraron bajo los dogmas del travestismo y la transexualidad, de manera que estos *shows* ejercieron una labor fundamental al devolver el valor rupturista y transgresor que la romantización franquista había perpetrado y arrebatado tanto al folklore español como a la identidad andaluza.

Nazario Luque, andaluz de nacimiento, vivió la represión de esta tierra durante la dictadura, el castigo sistemático a nivel social y la manipulación de la identidad andaluza redefinida como rural, inculta, exótica, excéntrica y esencialmente femenina. La Andalucía franquista se oponía así a la masculinidad y al orden de España, al tiempo que se generaba un estereotipo tan sólido cuya pervivencia en nuestros días es palpable. Con todo, lejos de resultar una carga, fue esta conmisericordia nacional la que permitió la existencia de una oposición que resistía culturalmente en coplas, procesiones y determinados tipos sociales como el *mariquita andaluz* (Robbins, 2009). Las coplas tamizaron las vivencias ocultas y proscritas, como en el caso del malagueño y homosexual Miguel de Molina (Pérez Rodríguez, 2009), mientras que las hermandades y cofradías se mantuvieron como territorio de prácticas homosociales masculinas y femeninas¹³, entonces y ahora.

Todo este armazón será recolocado por la imaginería *queer* de los setenta y ochenta, cuando artistas de la talla de Nazario u Ocaña reinterpreten esos símbolos para adaptarlos a la idiosincrasia gay, llevando a cabo un viaje desde la periferia andaluza al centro (Madrid o Barcelona)¹⁴. El cuplé, y especialmente la copla, abandonaban sus lecturas conservadoras impuestas por la censura franquista para contravenir al régimen y su cerrazón nacionalcatolicista y subrayar la calidad transgresiva de las culturas andaluzas reprimidas, disolviendo la desinfección sexual y política de las canciones de la cultura popular franquista (Robbins, 2009: 7). Así, cuando Anarcoma Montiel canta *Loca* y dándole la espalda y el culo al público recalca lo de “he de olvidar lo que he sido, he de olvidar...”, para girarse después con una máscara entre las piernas y gritar “lo que soy”, no

¹³ Recuerda Nazario en sus memorias que: “A cambio, yo lo había introducido en mi cerrado círculo de maricones de Sevilla (...) ambientes como el formado por los numerosos mariquitas que se reunían al olor de las hermandades de Semana Santa, las hermandades rocieras...” (Nazario, 2016: 13)

¹⁴ Subraya Ramos Rebollo que “la apropiación del autor sevillano del mundo de la cultura popular no es indiscriminada, sino que le sirve para potenciar dicha subcultura”, amén de la propia cultura homosexual (2018: 214).

llora las penas de su condición trans, sino que celebra la libertad de su elección sexual. Lo mismo ocurre en la interpretación de *Venga Alegría* por XM2, el robot amante de la protagonista, travestido como Katia, cuplé dado a conocer por La Argentinita, aunque en este caso más que revisión de contenidos se trata de una reiteración, una confirmación socarrona de una letra *per se* burlesca y mordaz: “sola en la vida, soltera y sola en la vida por una mala partida ¡Ladrón! ¡Quiero morir! ¡Nooo! ¡Venga Alegría, señores, venga Alegría! ¡Quiero vivir!”.

Por su parte, las manifestaciones religiosas, a las cuales se enfrentó lo *camp* desde cierta revancha tras décadas de persecución y castigo¹⁵, también se filtraron por las nuevas corrientes. El ornato y la ritualidad de la religiosidad se travistieron de sexualidad como medio de expresión de un tipo de desenfreno que se alejaba de la fe en la religión para acercarse al sexo. En el caso de *Anarcoma*, esta circunstancia se recogería claramente en el funeral de La Tronogordo, ubicado en Villa Santuario. En este episodio Nazario dibuja un escenario repleto de imágenes de ángeles y santos, pues hasta en el cabecero de la muerta se perfila la imagen de la Virgen del Rocío, en el que tiene lugar una suerte de entierro-bacanal. Así, entre episodios sexuales explícitos se produce el paseo del féretro a modo de procesión de Semana Santa, acompañado por clamores como “¡Viva el Señor Duque de Tronogordo, la maricona más cojonuda de España!”, “¡Guapa, guapa y guapa!” o “¡Que la mezan! ¡que la mezan!”, propios de la dialéctica de la festividad más castiza. Lo mismo sucede con el dilema en torno al vestido con el que amortajan a La Tronogordo, traje de comunión o de negro y mantilla, remitiendo a los contextos privados de las hermandades y cofradías descubiertos desde una frivolización irónica por Nazario, quien incide en el cariz travesti de la propia manifestación religiosa. Finalmente, llevando al extremo la sátira, se produce la caída del ataúd y el desparrame de la muerta por el suelo, canto definitivo al exceso y guiño cómico y burlesco por parte del autor.

Como se observa, la *Anarcoma* folklórica y travesti encierra en sí multitud de significados que transgreden la pura burla, de la cual también participa. Nazario se aprovecha de la indefinición consciente de su personaje para viajar por todos los espacios y mostrar según convenga una u otra cara de la reciente modernidad y de su realidad circundante. En este caso, mediante el travestismo y el transformismo el autor recalca en territorios autóctonos, naturales de su infancia y juventud, llevando a cabo un proceso de purificación de enorme valía e importancia que, a riesgo de reinterpretarse desde la sátira, ahonda en cuestiones fundamentales y en una especie de justicia poética para con las protagonistas del folklore, las artistas del destape y la esencialidad andaluza. Sin embargo, *Anarcoma* no se limitaba a la vindicación regional y cultural; la relación de la obra con estos estereotipos respondía a una necesidad de significación temática y estética

¹⁵ Véase el caso de la Orden de San Reprimonio en *Anarcoma*.

por parte de Nazario, quien tomaba dichas particularidades como una suerte de rasgo distintivo, una especie de filtro mediante el cual era posible personalizar un modelo de cómic, protagonista y personajes, muy reconocible y asentado en la tradición gráfica occidental como fue la ficción policíaca y sus derivados. Así, la identidad folklórica y travesti de Anarcoma actuaba como contrapunto y rasgo de autenticidad frente a las exigencias del hilo conductor de la historia, ligado esencialmente a los esquemas de la novela negra y policiaca, y al que nuestra protagonista supo amoldarse manteniendo sus singularidades.

ANARCOMA COMO DETECTIVE *HARD BOILED*

El despegue del género policíaco se produce en España con la llegada de la Transición, momento en el que se suceden una serie de avances editoriales destacables marcados por el fin aparente de la censura. Denostado por la tradición, será en la década de los setenta cuando, siguiendo la fórmula del llamado *hard boiled* norteamericano, el género negro logre consolidarse con cierto éxito en el país (Parra, 2016), coincidiendo temporalmente con los fenómenos mencionados del Destape, los espectáculos de *shows travestis* y con el nacimiento de experiencias como el movimiento contracultural y la cultura underground española.

El *hard boiled* hunde sus raíces en el crack de la bolsa estadounidense del año 1929. Esta crisis trajo consigo una desestabilización de los valores burgueses, de la civilización industrial, que se saldó con el establecimiento de un nuevo orden basado en la violencia, el caos y la percepción de la realidad como entidad multiforme. Connatural a la ciudad y a sus suburbios, la nueva literatura impulsada desde los años treinta por Dashiell Hammett, padre del género, apostó por la intensidad en el ritmo de la narración, la sucesión constante de acontecimientos en clave realista y el empleo del diálogo como elemento determinante de la obra, características rastreables en las posteriores obras gráficas que asimilaron los rasgos de estas novelas, como puede constatarse en el caso de *Anarcoma* no sin ciertas particularidades ya mencionadas. La violencia, notable en la trama y en el lenguaje, se cimenta en la sordidez de los espacios retratados y en la relación directa con un crimen que nunca se edulcora, sino que se muestra desde una sucia objetividad que pretende ser real¹⁶, ya que estos autores perseguían revisar la decadencia y amoralidad de la sociedad que se estaba construyendo en las grandes urbes norteamericanas, describir una realidad en ciernes. Por ello, no es casualidad que sea la España postfranquista la encargada de rescatar al género policíaco, pues la proliferación de estas obras en el

¹⁶ En este sentido, cabe recordar la exposición de las torturas retratadas en *Anarcoma* durante la redada llevada a cabo por los caballeros de la Orden de San Reprimonio (Nazario, 2017: 81-84)

período responde a la necesidad de evaluar y narrar los procesos político-sociales que se darán en la Transición (Parra, 2016).

El detective clásico *hard boiled*, cuya popularidad está ligada al soporte de las revistas *pulp* al estilo de *Black Mask* (1920-1951), se presentaba como un recuerdo nostálgico de unos roles de género férreos que se estaban resquebrajando con la entrada de la mujer en el mundo laboral. Los protagonistas eran esencial e incuestionablemente masculinos, hombres rudos de clase media o baja que intentan actuar con una corrección imposible, que perseguían un ideal hipermasculinizado que, al igual que la feminidad de las transformistas, no encontraba un correlato real. Paradójicamente, la existencia de un arquetipo inalcanzable como modelo abría la puerta a toda clase de tipos detectivescos, incluyendo por supuesto a las mujeres, quienes lograron no sin dificultades adentrarse en la ficción desde diferentes perspectivas (Peraza, 2019).

En *Hardboiled and High Heeled* Linda Mizejewski analiza el papel de la mujer detective en la cultura popular e introduce cuestiones relativas al género y la sexualidad que pueden ser clarificadoras de cara al análisis de Anarcoma. Así, sobre la detective expone que:

Consider the slippery building blocks of the maverick woman-investigator character. Her story doesn't depend on her looks, her adventures aren't geared toward marriage (..) These very qualities of the outsider, the eternal bachelor, and the adventurer make the traditional male hero appealing. But the same traits in a woman give her a different flavor. Straight women insisting that this spunky, independent woman doesn't have to be gay are absolutely right. But she doesn't have to be straight, either. Gay readings of this character in film and on television can quickly reveal "something queer here" (Mizejewski, 2004: 8)

Ese algo *queer* se asienta en *Anarcoma* desde una perspectiva más compleja, puesto que el personaje no responde con exactitud ni a los patrones clásicos del detective masculino ni a los del femenino, circunstancia que sorprende verdaderamente poco. Cuando Nazario presenta a la Anarcoma detective la contrapone al estereotipo clásico del detective *hard boiled*, protagonizado en este caso por el personaje de El Jamfry. Este padre de familia con doble vida mantiene un tórrido romance con Anarcoma, al tiempo que compete con ella por hacerse con la máquina del Profesor Onliyú, germen de la trama detectivesca y ciencia-ficcional que sostiene la narración en la obra. Así, El Jamfry detenta la masculinidad y adolece del clásico paternalismo de las primeras obras del género negro, mientras que Anarcoma se dibuja como una suerte de *femme fatale* con ciertas dotes en defensa personal y una curiosidad impertinente. Sin embargo, a raíz del primer episodio detectivesco protagonizado por Anarcoma tras la ruptura total con El Jamfry, al que

además deja inconsciente, se produce un cambio de paradigma que anuncia la entrada en el territorio de lo *queer*. “Esa especie de tía” (Nazario, 2016: 22), como la llama uno de los captores, empleará una sexualidad desbordante para engañar a sus perseguidores y, haciendo uso de una violencia descarnada asociada a los protagonistas hipermasculinizados, castrará y matará a sus enemigos.

Conforme avance la acción este juego de espejos se intensificará especialmente en la representación de Anarcoma. Nazario experimenta deliberadamente con la corporeización de su personaje, de manera que al principio oculta el cuerpo de la detective bajo una gabardina, enfatizando su figura y los tacones, para después desnudarla y acentuar los rasgos prototípicamente masculinos: el mentón cuadrado, la espalda ancha y definida, las manos enormes, eso sí, con las uñas largas de un rojo chillón, y el pene. De esta forma, siguiendo a Mizejewski, Anarcoma se identifica con la mujer detective al oponerse a los roles clásicos del heteropatriarcado, es decir, al capitalismo sexual y al sexo del capitalismo (Preciado, 2005: 159), pues es una mujer que renuncia a la maternidad y al matrimonio a favor de la violencia y la individualidad e incluso de las relaciones homosexuales femeninas¹⁷, pero se distingue de esta en el elevado grado de erotización y sexualidad que circundan sus aventuras, justificado en parte por las influencias del autor y validado por la construcción de las primeras detectives del género negro.

El peso del erotismo y la sexualidad en el caso de Anarcoma se asienta en los modelos de referencia, ya que como expone Nazario Luque a lo largo de múltiples entrevistas son tres los personajes que influyen significativamente en creación de su protagonista: Modesty Blaise, Jodelle y Barbarella¹⁸. Estas tres heroínas del género negro y la ciencia ficción, sobre la cual se ahondará posteriormente, aparecieron en el circuito comercial estadounidense en la década de los sesenta como respuesta a las ya mencionadas tensiones entre el creciente movimiento feminista y las ideologías de género conservadoras (Hernández, 2015). La emancipación y heroicidad de la que los tres personajes gozaban se apoyaba en una feminidad exacerbada, puesto que la ocupación de territorios prototípicamente masculinos únicamente se disculpaba con el cuerpo como móvil de perdición. Como Anarcoma, sus historias estaban repletas de violencia y sexualidad, tratando

17 En *Anarcoma* se recoge un único episodio de sexo homosexual femenino. Anarcoma, en su búsqueda de la máquina, le realiza un cunnilingus a La Deisy, integrante de la Banda del Señor del Caballito. Es interesante que Nazario rechace la penetración a favor de esta práctica y, como en el caso de Anarcoma Montiel, esconda el pene de la detective intencionadamente (Nazario, 2017: 51-52)

18 Estos tres personajes se conforman como los referentes más evidentes del estallido y triunfo del género fantaserótico en la cultura occidental de la década de los sesenta y los setenta: Barbarella, pionera en el género, vio la luz en 1962 a manos de Jean-Claude Forest; Modesty Blaise, personaje creado por el guionista Peter O'Donnell y el dibujante Jim Holdaway, en 1963; finalmente, Jodelle aparecería en 1966 como protagonista del cómic erótico *Las aventuras de Jodelle*, dibujado por Guy Peellaert, con guión de Pierre Bartier.

de entroncar la supuesta idiosincrasia del género femenino con el cambio de paradigma impulsado por el feminismo.

Precisamente, el asunto de la violencia, de enorme recurrencia en *Anarcoma*, es la evidencia clara de la cristalización de la detective *hard boilded*. Frente a la mujer representada como objeto de agresión machista, las detectives al estilo de *Anarcoma* son partícipes de la violencia en su origen, no como meras receptoras, lo cual demuestra una revolución en la pertenencia de roles. Junto a este aspecto, la mixtura del personaje de *Anarcoma*, fruto de atribuciones de lo femenino en contaminación con lo masculino, hacen de su papel como detective *hard boilded* toda una revolución. Su condición como mujer transexual permite explorar los límites del género negro desde todas las perspectivas, generando así una protagonista capacitada para tomar unos u otros elementos constitutivos de los personajes tipo apostando por la originalidad absoluta.

No obstante, los engarces de *Anarcoma* con el género policíaco no han de suponerse desde la ortodoxia creativa, sino desde la apuesta por la mixtura, privilegio que la cultura popular practicaba, y practica, inexorablemente y del cual supo aprovecharse a la perfección el mismo Nazario. Los años finales de la década de los setenta significaron en España la apertura cultural, circunstancia que trajo consigo la llegada masiva de referentes, dispositivos y tendencias novedosas. Así, cuando las nuevas corrientes y formas comenzaron a circular lo hicieron por idénticos espacios, de manera que parte de sus rasgos característicos, modos y guiños comenzaron a enredarse y a generar híbridos culturales delimitados por clichés y esquemas simples y reconocibles. Como era de esperar, *Anarcoma*, cuya tendencia a la combinación ha quedado más que demostrada, no podía acogerse únicamente a las características esenciales de la historieta policial, por lo que acabó introduciendo rasgos prototípicos de otro de los géneros en boga: la ciencia ficción, cuyo máximo exponente en el cómic será el robot XM2, quintaesencia de la tecnología humana dedicada al cuidado de los bajos instintos.

ANARCOMA Y EL AUTÓMATA HIPERSEXUALIZADO XM2

Robot fabricado y patentado por los Hermanos Herr ¿Para qué fabrican esos robots estos dos investigadores mariquitas? Sus fines son tan íntimos e inconfesables que prefiero no contarles nada. XM2 es calvo y velludo, fuerte y de polla respetable. Su secreto está en su ombligo, en donde tiene un botón que, si lo aprietas, el robot se pone a tus órdenes con el miembro empalmadísimo, y no para de follar hasta que oprimiendo de nuevo el botón, le mandas que se detenga (Nazario, 2017: 12).

Como ha expuesto Pilar Pedraza en su obra *Máquinas de amar*, desde la Antigüedad Clásica existen mitos que evidencian el deseo del ser humano por la fabricación artificial

de seres idénticos en su imagen, aunque carentes de voluntad. No obstante, no sería hasta la década de los ochenta cuando esta tendencia acabase por consolidarse en un género específico, la ciencia ficción, y en un tipo concreto, el cyborg. La peculiaridad de estos entes consiste en que, al contrario que el robot u otros modelos artificiales, no están hechos “a semejanza” de su creador, sino que son en sí parcialmente humanos o, al menos, comparten elementos que podrían confundirlos con uno de ellos (Merás, 2013: 11), existiendo diferencias fundamentales en el tratamiento de los cyborgs masculinos frente a los femeninos.

Pedraza se centra en la mujer artificial como territorio de diálogo con el cuerpo y disertaciones en torno al género y la sexualidad. Expone que el origen de la feminidad artificial se relaciona con el deseo de los creadores por satisfacer sus demandas sexuales, de manera que esta se concibe como un producto destinado en principio al hombre prototípicamente heterosexual. De esta forma, evidencia una circunstancia trasladable al análisis del personaje de XM2, quien a pesar de ser un cyborg hipermasculinizado adolece de una sexualización propia del modelo femenino. Dicha circunstancia no supone una revisión en clave feminista por parte de Nazario, puesto que como los autores primigenios del cyberpunk, subgénero al que se adscribe XM2 como constructo artificial, *are almost invariably male -hypermasculine ones of that- and, as a rule, they have little time for issues of sexual politics* (Cadora, 1995: 357); sin embargo, desde la burla y el juego Nazario pone sobre la mesa la crítica al modelo y lo reduce a un tipo irrisorio: XM2.

Para ahondar sobre el origen de XM2 hay que partir de una serie de modelos literarios, filmicos y del universo del cómic determinantes en la cultura popular del momento. Uno de esos hitos en el caso de la historia de la ciencia ficción será la publicación de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick en 1968, posteriormente adaptada por Ridley Scott en la película *Blade Runner* de 1982. La adaptación supuso la entrada y fijación del género cyberpunk en la cultura popular, de ahí su trascendencia, especificando la naturaleza de los elementos prototípicos del género, así como las características de los personajes. En este sentido, se concretan y actualizan dos modelos de cyborg mujer: por un lado, la obediente y sumisa, y, por otro, el arquetipo de mujer artificial contestataria (Merás, 2013: 12), no por ello alejada de una sexualización y cosificación evidentes. Curiosamente, y aunque esta oposición no se relaciona directamente con *Anarcoma*, estos modelos femeninos ejemplifican una realidad en torno a arquetipos socialmente reconocibles, decodificables para unos espectadores familiarizados con el género. En este sentido, no es de extrañar que Nazario jugase con su robot XM2 en clave de cyborg feminizado llevando a cabo una evolución que viaja desde el cyborg despersonalizado, mero objeto sexual manejado por los Herr, al cyborg que toma sus propias decisiones e incluso se decanta por el transformismo y las actuaciones y, finalmente, por

una operación de reasignación de sexo¹⁹. En todo este proceso Anarcoma resulta fundamental, ya que, gracias a la relación sexoafectiva que el robot y la detective mantienen, el primero se emancipa de sus creadores y alcanza cierta autonomía, convirtiendo a la detective en una protagonista muy al estilo de la heroína clásica de ciencia-ficción.

Por otro lado, Nazario menciona el influjo de la nombrada *Barbarella* y su robot Diktor en la cimentación de XM2, “aunque el de *Barbarella* tenía aspecto mecánico, mientras que XM2 era un macho ibérico” (Jiménez, 2017). Jean-Claude Forest creó una heroína capaz de enfrentarse a la “máquina excesiva” del perverso doctor Duran Duran, conocida como *orgasmatrón* a raíz de la adaptación fílmica de 1968, un artilugio que funcionaba como un “órgano sexual” en el sentido más literal de la expresión: cuando se pulsaba su teclado, la víctima atrapada en el interior de la máquina recibía una sinfonía de impulsos eróticos tan intensos que acababa muriendo de una sobredosis de placer, salvo en el caso de *Barbarella*, que terminó cortocircuitando el artilugio (Frabetti, 2020). Esta escena, de culto popular gracias a la *Barbarella* de Roger Vadim, entroncaría directamente con las relaciones entre la protagonista de Nazario y su robot; Anarcoma resistía los embates de XM2 con una entereza fuera de lo común. De hecho, el cyborg solo podrá encontrar un placer semejante al producido por la transexual en la figura de su hermano XM3²⁰.

El asunto de la máquina humana, el cyborg, vertebró la obra de *Anarcoma*²¹. El móvil de la historia gira en torno a la búsqueda de la máquina secreta del profesor Onliyú, contrafigura de José Miguel Marcén, robada en las primeras páginas del cómic. Nazario, tomando el caso de XM2 y XM3 y los hermanos Herr, invita a los lectores y lectoras a imaginar a *la máquina* como una especie de juguete sexual al estilo del *orgasmatrón*, puesto que todos aquellos que se desvelan en su búsqueda (la Banda del Señor del Caballito, los Caballeros de la Santa Orden de San Reprimonio o Metamorfosina y sus pirañas tuertas) establecen relaciones con el sexo y la sexualidad complejas y esenciales. Sin embargo, en *Nuevas aventuras de Anarcoma y el robot XM2*, Nazario desvela la naturaleza de la máquina descubriendo que se trata de una especie de inhibidor del deseo sobre el

19 Estos acontecimientos son descritos en *Nuevas aventuras de Anarcoma y el robot XM2*, obra en la que Nazario expone la continuación del cómic, en una especie de guion desnudo de dibujo, y cierra las tramas de este.

20 Sobre el origen de la criatura artificial masculina sexualizada cabe subrayar el mito de Protesilao y Laodamía recogido por Apolodoro, entre otros. Según la leyenda, tras la muerte de Protesilao, Laodamía mandó fabricar una estatua idéntica a su esposo con la cual satisfacía sus deseos sexuales. Descubierta su existencia, el padre de Laodamía quemó la figura desatando la locura de Laodamía, quien acabaría lanzándose a las llamas.

21 Además de las referencias citadas, cabría traer a colación la afamada película *The Rocky Horror Picture Show* (1975), cuyo protagonista, el Dr. Frank-N-Furter, un científico travesti/transexual, presenta curiosas similitudes con Anarcoma. De extraña apariencia, el Doctor se dibuja como una especie de Frankenstein moderno cuya labor se centrará en la creación de una criatura llamada Rocky Horror, un joven apuesto a quien moldea para mantener relaciones sexuales, tal y como ocurre con los casos de XM2 y XM3.

que Jordi Costa apunta:

En ese artilugio, codiciado por diversas fuerzas y grupúsculos empeñados en ejercer el control del mundo a través de la represión del deseo, quizá cabría ver una reducción funcional de todo aquello que podía amenazar una utopía contracultural basada en el poder transformador del deseo (Costa, 2018: 64)

La máquina, por tanto, ejercería un poder como reguladora de sexualidades disidentes o contrarias a la heterosexualidad, materializando algo que la Orden de San Reprimonio y el Conde Negro ya intentaban llevar a cabo en sus crueles experimentos²².

Al tomar la figura del autómatas, Nazario establece un pacto con un posthumanismo disfrazado de chabacanería. La figura de XM2 le permite ahondar en los límites y la indefinición, pues el cyborg se sitúa decididamente del lado de la parcialidad, de la ironía, de la intimidad y de la perversidad. Es opositivo, utópico y en ninguna manera inocente (Haraway, 1984: 4). Así, como con Anarcoma, escoge una figura imprecisa para moldearla a su gusto y fijarla en diferentes contextos y realidades, apostando por una socarronería mediante la que trasladar un elemento connatural de la ciencia ficción al universo de la Barcelona más underground y contestataria. Al mismo tiempo, al relacionar a KM2 con Anarcoma, completa la caracterización de esta como un personaje sumamente contemporáneo, digna heredera de esas heroínas de ciencia ficción tan reconocibles en la época.

ENTONCES, ¿QUÉ ES ANARCOMA?

Tomando como punto de partida el análisis expuesto hasta el momento se evidencia la complejidad de homogeneizar una figura tan poliédrica como la de Anarcoma. Los conceptos de transexual, travesti, detective y heroína, gracias a su relación con KM2, entre otros, construyen la idiosincrasia de un personaje vertebrado por la falta de fijación consciente, por la superposición de identidades cargadas de significancia en sí mismas.

Nazario Luque exprime los modelos a cuya sombra engendra a *Anarcoma*, contaminándolos entre sí para crear una protagonista limítrofe e inclasificable. Apuesta por la confusión y lo impreciso, originando una historia en la que la realidad contemporánea, las modas culturales del momento y la experimentación festiva se imponen como principios creativos. Así, circundan el cómic referencias antagónicas pero fuertemente conectadas: a la represión postfranquista se le superpone la creciente revolución sexual, al heteropatriarcado la ruptura del mismo, a la construcción fija del género la indefinición...Las nuevas subjetividades se imponen, al igual que las circunstancias de una co-

22 En este sentido, destaca el secuestro de Anarcoma por parte de la Orden, el cual se salda con la destrucción del cuartel, la muerte de Celia, hija del Conde Negro, y el asesinato masivo posterior de todos los miembros por parte del Conde.

munidad sexual que teje sus lazos de afecto en otro orden social a la luz del día y en otra genealogía más subterránea bajo las farolas (Mérida, 2012: 6), todo ello desde el canto al humor y al espectáculo.

Anarcoma, en definitiva, descubre abruptamente un universo condenado hasta el momento y, por ello, ha de considerarse como una creación fundacional y determinante en el panorama español. Divertida, irreverente, crítica e inteligente, desafió el orden establecido y apostó por la libertad estética, construyendo así una obra cuyo influjo, interés y finalidad siguen contagiando y pervirtiendo a desviados y desviadas de todo pelaje y condición.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREU, Sergio. “Anarcoma, la detective de Nazario cumple 40 años convertida en icono trans”. *Agencia EFE*: <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/anarcoma-la-detective-de-nazario-cumple-40-anos-convertida-en-icono-trans/10005-3310784>
- CADORA, Karen. “Cyberpunk feminista”. *Science Fiction Studies* 22, 3 (1995): 357-372. (https://www.jstor.org/stable/4240457?seq=1#metadata_info_tab_contents)
- CASTRO MAGAZ, Manuel Luis. “Rampa”. *Tebeosfera* (2016): https://www.tebeosfera.com/colecciones/rampa_1978_tema.html
- COSTA VILA, Jordi (2018). *Cómo acabar con la contracultura: una historia subterránea de España*. Madrid: Tauro.
- DOPICO, Pablo (2005). *El cómic underground español, 1970-1980*. Madrid: Cátedra.
- EISNER, Will (1998) *La narración gráfica*. Barcelona: Norma.
- FRABETTI, Carlo. “Las máquinas del sexo”. *Jot Down: contemporary culture mag* (2020): <https://www.jotdown.es/2020/01/las-maquinas-del-sexo/>
- GUASCH, Óscar. “La construcción médico-social de la transexualidad en España (1970-2014)”. *Gazeta de Antropología* 30, 3 (2014): artículo 06. (<http://www.gazeta-antropologia.es/?p=4619>)
- HARRISON, Michael. “The Queer Spaces and Fluid Bodies of Nazario’s *Anarcoma*”. *Postmodern culture* 19, 3 (2009): <https://muse.jhu.edu/article/392214>
- HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Tomasa Rafaela (2016). *La detective femenina o female private eye: inicios, recorrido y reinención del personaje en su vertiente literaria y audiovisual* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- JIMÉNEZ, Jesús. “Nazario: Anarcoma fue el primer travesti de la historia del cómic”. *El cómic en rtve.es* (2017): <https://www.rtve.es/noticias/20170621/nazario-anarcoma-fue-primer-travesti-historia-del-comic/1565183.shtml>
- LÓPEZ, Félix. “Anarcoma”. *Tebeosfera* (2012): https://www.tebeosfera.com/sagas/anarcoma_1978_nazario.html
- LUQUE, Nazario (2016). *La vida cotidiana del dibujante underground*. Barcelona: Anagrama.

- LUQUE, Nazario (2017). *Anarcoma: obra gráfica completa*, Barcelona: La Cúpula.
- MASARAH REVUELTA, Elena y Gerardo Vilches Fuentes (2016). "Identidades de género en el boom del cómic adulto (1977-1986): Zora y los hibernautas y Anarcoma". Lluch-Prats, Javier, José Martínez Rubio y Luz Celestina Souto (eds.). *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*. Valencia: Anejos de Diablotexto Digital: 196-213.
- MCCLOUD, Scott (2008). *Hacer cómics. Secretos narrativos del comic, el manga y la novela gráfica*. Bilbao: Asberri Ediciones.
- MCCLOUD, Scott (2009). *Entender el comic. El arte invisible*. Bilbao: Asberri Ediciones.
- MÉRÁS, Lidia. "Replicantes o sumisas: el cyborg femenino desde *Blade Runner*". *Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual* 4 (2014): 7-33.
- MÉRIDA Jiménez, Rafael M. (2012). "Las ramblas queer de Nazario". Vera Rojas, María Teresa (ed.). *Nuevas subjetividades/sexualidades literarias*. Barcelona: Egales: 133-149.
- MÉRIDA Jiménez, Rafael M. (2016). *Transbarcelonas: Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona: Edicions Ballaterra.
- MIRA, Alberto (2007). *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Egales.
- MIZEJEWSKI, Linda (2004). *Hardboiled and High Heeled: The Woman Detective in Popular Culture*. New York and London: Routledge.
- NAHIR SOLANA, Mariela. "La teoría queer y las narrativas progresistas de identidad". *La Ventana* 37 (2013): 70-105.
- PARRA SÁNCHEZ, Diego Ernesto. "La transición a juicio en la triología negra de Juan Madrid: el hard boiled como vehículo para la crítica y la expresión del desencanto en la España pos-transicional". *Acta Hispánica* 21 (2016): 117-129.
- PEDRAZA, Pilar (1998). *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial*. Madrid: Valdemar.
- PERAZA, Sara (2019). *Subversiones de género en la ficción criminal: la reapropiación feminista del detective hard-boiled en la obra de Sara Paretsky* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad de La Laguna.
- PÉREZ DEL SOLAR, Pedro (2013) *Imágenes del desencanto: nueva historieta española 1980-1986*. Madrid: Iberoamericana.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, David. "La homosexualidad en la canción española". *Oggia: Revista electrónica de estudios hispánicos* 6 (2009): 55-71.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Gema (2007). *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to La Movida*. Albany: State University of New York Press.
- PRECIADO, Beatriz. "Multitudes queer. Nota para una política de los "anormales"". *Nombres. Revista de filosofía* 19 (2005): 157-166.
- ROBBINS, Jill. "Andalucía, el travestismo y la mujer fálica: Plumas de España, de Ana Rossetti". *Lectora: revista de dones i textualitat* 15 (2009): 135-168.

- SMITH, Erin. "Dressed to Kill: Hard-Boiled Detective Fiction, Work-Class Consumers, and Pulp Magazines". *Colby Quarterly* 36 (2000): 11-28.
- TRABADO CABADO, José Manuel (ed.) (2019). *Género y conciencia autoral en el cómic español (1970-2018)*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León.
- VIDAL-FOLCH, Ignasi. "La historieta en los años 80". *Catalònia cultura* 36 (1994): 20-23.