



Anarcoma en la ciudad nocturna: género(s) y posthumanidad en la Transición española

Anarcoma in the night city: Gender/Genre and PostHumanity in the Spanish Transition

Alberto Villamandos

University of Missouri-Kansas City

Professeur Associé d'espagnol, Alberto Villamandos a travaillé sur des sujets en lien avec l'histoire intellectuelle de l'Espagne à la fin du franquisme – *El discreto encanto de la subversión, una crítica cultural de la Gauche Divine* (2011) –, l'immigration dans l'Espagne démocratique, et les connexions entre la littérature graphique et la mémoire historique chez des auteurs comme Enric Sió, Jordi Longarón, Herikberto, Daniel Torres ou Paco Roca.

<https://orcid.org/0000-0003-0925-3840>

villamandosa@umkc.edu

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1182>

DOI : 10.25965/flamme.1182

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Resumen: A fines de los 70, en pleno proceso de Transición democrática y cultural, Nazario desarrolla una obra de cómic adulto, *Anarcoma*, que introduce una heroína transgénero con una voz propia. Sirviéndose de la tradición literaria y cinematográfica del género negro, describe una Barcelona donde el colectivo LGBT+ ocupa y se reapropia de nuevos espacios. Sin embargo, el optimismo erótico desenfrenado de la historia no evita la violencia implícita y duradera del régimen y sus rémoras legales. Palabras clave: cómic, transición, Barcelona, *Noir*, transgénero, LGBT, detective, espacios urbanos

Résumé : À la fin des années 1970, en plein processus de Transition démocratique et culturelle, Nazario crée une bande dessinée pour adultes, *Anarcoma*, qui introduit une héroïne transgenre dotée d'une voix propre. Sur la base de la tradition littéraire et cinématographique du genre noir, il décrit une Barcelone où le collectif LGBT+ occupe de nouveaux espaces et s'en empare. Cependant, l'optimisme érotique effréné de l'histoire n'échappe pas à la violence implicite et durable du régime et de ses obstacles légaux. Mots clés : bande dessinée, transition, Barcelone, *Noir*, transgenre, LGBT, détective, espaces urbains

Abstract: By the end of the 1970s, during the political and cultural Transition to democracy, adult comic artist Nazario introduces a transgender main character in his stories. Drawing from the *noir* filmic and literary tradition, the *Anarcoma* series represents a Barcelona with a bustling LGBTQ+ community which occupies news spaces. However, the humor and erotic focused story also emphasizes the systemic violence of the late regime and its legal dispositifs.

Keywords: comic, transition, Barcelona, *Noir*, transgender, LGBTQ, detective, urban spaces

Introducción

Desde su aparición en diciembre de 1979, en el primer número de *El Víbora*, la serie *Anarcoma* se convirtió en uno de los referentes del *cómix* español y de la cultura de la Transición y la Movida¹. Dentro del auge de publicaciones de literatura gráfica de la época, la obra del sevillano

¹ El término «cómix», referido a la historieta de contenido adulto –sexualidad, drogas, crítica política y social– y humor negro aparece a fines de los 60 en Estados Unidos con la escuela *underground* de Robert Crump y la publicación *Zap Comix* (1968). Su antecedente se encuentra en las « Biblias de Tijuana », fanzines de producción clandestina de contenido erótico (Pilcher y Kamenberg). Las primeras entregas de la serie *Anarcoma* habían aparecido en marzo de 1977 en la revista erótica *Rampa*, en blanco y negro. Vuelven a publicarse como primera serie desde el número inicial de *El Víbora*, en diciembre de 1979 hasta el número 8-9 de julio de 1980. La segunda

Nazario, vinculado al grupo del artista multidisciplinar Ocaña, representaba no solo el paso de la contracultura barcelonesa de los setenta hacia la Movida madrileña de la década siguiente; referido en concreto al panorama del cómic de adultos, significaba también la difusión y consolidación de la línea «chungu», heredera de la sátira feísta de Robert Crumb, de la subcultura punk y de la marginalidad *queer*. Esta tendencia estética, que había aparecido poco antes en España de mano del mismo Nazario y otros en el fanzine *El Rollo enmascarado*, se oponía en cierto sentido a la línea «clara» de aquellos dibujantes como Daniel Torres o Miquel Beltrán agrupados alrededor de la revista *Cairo* (1981-1985), seguidores del estilo del BD francobelga, con un cuidado dibujo, colorismo y un gusto por la aventura exótica e historias que algunos críticos tildaban de infantiloides².

En la serie *Anarcoma*, el estilo «chungu» resulta una respuesta política a la realidad social de la España de la Transición, de la mano de su protagonista homónima, cantante de cabaret y trabajadora sexual transgénero en el ámbito del Barrio Chino de Barcelona. Sus aventuras como detective en los bajos fondos y sus relaciones en los márgenes de las categorías del género y la identidad sexual se encuentran estrechamente vinculados al espacio urbano que ocupa. Se trata este de un espacio tradicionalmente marginal, *queer* incluso en los momentos más duros de la dictadura franquista con la Ley de Vagos y Maleantes y su continuación, la Ley de Peligrosidad Social, que fue a su vez testigo de un incipiente movimiento de liberación y reivindicación de los derechos LGBT en esos años setenta³. Este trabajo se centra en cómo la serie *Anarcoma* representa ese escenario a través de los códigos visuales del relato *noir*; de qué manera el género literario-fílmico confluye con la construcción de género sexual; y así, en ese proceso de reciclaje y cita, cómo el espacio urbano es usado y resignificado en un momento de transición. Siguiendo las palabras de Henri Lefebvre, espacios ya existentes como las Ramblas y las calles del Barrio Chino pueden llegar a ser reapropiados por sus ciudadanos con nuevas prácticas sociales y sentidos políticos⁴. Este nuevo sentido será en *Anarcoma* sin duda de naturaleza política, a pesar del carácter de parodia y erotismo irreverente del cómic.

1. Anarcoma en la ciudad *noir*

Anarcoma se presenta como una narración gráfica cuya protagonista, una detective aficionada, debe enfrentarse a unos científicos locos como los hermanos Herr; una banda criminal propia del género *noir*, la del señor del Caballito; una hermandad secreta del Conde Negro y los Caballeros de la Santa Orden de San Reprimonio; e incluso el grupo de conspiradoras de Metamorfosina y sus pirañas tuertas, inspirado en la Jodelle de Pelaert. Todos buscan la misteriosa máquina creada por el científico Onliyú, de un gran poder transformador, que ha sido robada. A los elementos más tradicionales del género criminal, como el detective o la banda de criminales, se une la tradicional incompetencia de la policía, que se reconoce incluso en el *dramatis personae* que se añadió al volumen integral: «tópica policía de siempre. Típico inspector gordo con sombrero y puro» (Nazario, 2020, p. 13). Efectivamente nos encontramos con un cómic *noir* de carácter autorreferencial, con sus calles nocturnas iluminadas por farolas, disparos, muelles desiertos, hombres violentos y mujeres peligrosas como «la Rubi», uno de

parte se publica del número 66 al 76, de marzo de 1985 a febrero de 1986. Posteriormente la serie se publica como álbum en la editorial La Cúpula en 1983 y 1986 (Pérez del Solar, 2013, pp. 88-89).

2 Pérez del Solar analiza con detalle los editoriales de ambas revistas, *El Vibora* y *Cairo*, y el debate en su momento sobre el cómic adulto en España.

3 El 26 de junio de 1977 tenía lugar la primera manifestación del orgullo en España, convocada por el Front d'Alliberament Gai de Catalunya, y que transcurría por las Ramblas de Barcelona.

4 «An existing space may outlive its original purpose and the *raison d'être* which determines its forms, functions, and structures; it may thus in a sense become vacant, and susceptible of being diverted, reappropriated and put to a purpose quite different from its initial use» (Lefebvre, 1991, p. 167).

los miembros de la banda del señor del Caballito «rubia vampy decorativa y tal» (Nazario, 2020, p. 13). Al relato criminal tradicional se le añadirán otros de naturaleza fantástica como sociedades secretas o de ciencia ficción, como el robot sexual XM2, de manera paralela –e incluso adelantándose– a la «nueva narrativa española» que en los ochenta recicla de manera irónica códigos culturales anteriores dentro de una poética de la postmodernidad.

La calle, como apunta Pérez del Solar, es uno de los temas constantes del cómic de línea «chungu», y que protagoniza las historias publicadas en *El Víbora*. La calle de la gran ciudad es un lugar de posibilidades para el cómic, como espacio de « protesta popular, la experiencia privada, lo barriobajero, lo costumbrista » (Pérez del Solar, 2013, p. 96)⁵. En *Anarcoma*, el género criminal sirve como marco para representar la realidad de las Ramblas y sus alrededores a fines de los 70, como espacio de socialización, de encuentro sexual, de comercio con el cuerpo y las drogas, de represión por parte de la policía, de manifestación política, pero también para gays y transexuales como espacio de refugio (Figura 1): bares, lavabos públicos, calles, esquinas, incluso iglesias abandonadas se convierten en espacios reapropiados por sujetos por una parte invisibles para la sociedad pero también perseguidos por el sistema legal. Tal reapropiación respondería más a una necesidad que a un acto voluntario y libre. En este espacio represivo, *Anarcoma*, artista de cabaret y trabajadora sexual ocasional, desempeña el papel de detective aficionada como figura antiheroica y solitaria frente a una situación de injusticia.



Figura 1. © Nazario, 1978 y 2017. © Ediciones La Cúpula, 2017.

⁵ Nazario participó en el fanzine barcelonés *El Rollo enmascarado* (1974), un antecedente de *El Víbora*. En uno de sus números, se incluía un «Plano de la Barcelona Condal» (Pérez del Solar, 2013, p. 98) como un juego de la oca con abigarramiento de los espacios y personajes contraculturales y marginales de la ciudad, además de los políticos y reivindicativos.

El uso que realiza de la ciudad ya como artista, ya como detective, se descubre casi equivalente, puesto que el espacio urbano en el género *noir* revela una doble naturaleza, se desdobra en varias realidades: ciudad alta y baja, lo diurno y lo nocturno, el poder y lo marginal⁶. Anarcoma, es definida como *flâneuse* en sus prácticas urbanas y en la «Galería de personajes» —«pulula por las Ramblas barcelonesas» (Nazario, 2020, p. 11)— y se mueve por un espacio en gran medida nocturno, alrededor del eje vertebrador que es las Ramblas, que concentra y articula diferentes grupos sociales⁷. En uno de sus volúmenes de memorias, Nazario describe su geografía personal como joven gay sevillano llegado a Barcelona:

Desde que conocí la ciudad, la zona comprendida entre la Plaza Real y el Paseo de Colón, a este lado de las Ramblas, tenía el gusto a caldo gallego, miseria y mariconeo ciudadano, mientras que, al otro lado de las Ramblas, entrando por el Arco del Teatro, la calle San Pablo o la calle Hospital, hasta el Paralelo, un tufo a puterío, enemas, macarras, delincuentes, marineros, travestis, maricones genetianos y absentista daba a las callejuelas y bares una sordidez espesa y turbulenta (Nazario, 2016, pp. 42-43).

Son espacios que, en su aislamiento «higiénico», parecen concentrar en sí una marginalidad peligrosa por contagiosa para la ciudad burguesa y sus barrios altos. Espacios todos ellos para ver y ser vistos dentro de esa codificación de lo «entendido», Anarcoma los visita en su búsqueda de la máquina del profesor Onliyú en una travesía que no sólo sirve para cartografiar la ciudad oculta, sino también para clasificar a los diferentes tipos del espectro LGBT. Espacio simbólico sin duda es el de los concurridos lavabos públicos, adonde se dirige primero, lugar para ligar entre «chaperos» o «chulos» y «maricones» o gays casados o que guardan una apariencia heterosexual (Figura 2).

6 Según Lucy Andrew y Catherine Phelps, el aspecto que mejor expresa y define al género negro es «the duality inherent in this city space, one where boundaries are crossed, even blurred. A city can provide a centre of authority alongside a 'seedy underbelly'» (Andrew y Phelps, 2013, p. 1).

7 El *flâneur*, tradicionalmente codificado como el paseante ocioso y nocturno, presenta un importante elemento de género, puesto que se define por su «derecho de la ciudad» (Lefebvre, 1991), a diferencia de la mujer en la gran urbe del XIX, en un espacio liminar de marginación y delincuencia. Mary Ann Doane analiza la figura de la *femme fatale* del género negro como una figura equívoca cuya movilidad pone en entredicho las categorías tradicionales (Doane, 1991, p. 263).



Figura 2. © Nazario, 1978 y 2017. © Ediciones La Cúpula, 2017.

Allí busca información de la Caty, «una auténtica y clásica carroza» (Nazario, 2020, p. 11) que trabaja vendiendo tabaco, inspirada seguramente en « la Chéster » de las memorias de Nazario⁸. Tras algunas aventuras, como escapar de la banda del señor del Caballito, Anarcoma acude al Bar Ramblas, para conseguir información de una amiga sobre el paradero del novio de una compañera del cabaret que ha desaparecido y que parecía tener en su poder la máquina (Figura 1). El Bar Ramblas, en el «lado noble del basurero» supone uno de esos ejes vertebradores de la vida nocturna de un Barrio Chino convertido en materia literaria y ya perdido, que Nazario describe en sus memorias:

Bares como el Bambú, el Nagasaki, el Dickens, el Elefante Blanco habían resistido a las leyes ‘contra vagos y maleantes’ y las de ‘peligrosidad social’, contando a menudo con la protección encubierta de unos policías que por general solían ser novios de los dueños de los bares o amantes de las mujeres que los regentaban (Nazario, 2016, p. 43).

Frente a la apariencia de espacio lúdico y de seguro para esos sujetos marginales, se demostraban como espacios para observar y ser observado que funcionaban como panóptico de control político, donde la autoridad observaba y vigilaba el cuerpo social. A ellos, como el Nagasaki (Figura 1) o el Torpedo, donde actúa la protagonista, acude Anarcoma para encontrar

8 Se trataba de «un conocidísimo maricón, gordo y viejo, que vendía tabaco de madrugada en una canastilla y colocaba en una esquina entre la Campana y la calle Amor de Dios. Era el paradigma de carroza que repetiría montones de veces en mis tebeos» (Nazario, 2016, p. 18).

más información, y a ellos también acuden los miembros de las bandas criminales que buscan la máquina.

2. Del *flâneur* al detective de la Transición

Si el personaje del detective aparece en la modernidad industrial, como señalaba Walter Benjamin al interpretar la obra de Baudelaire, es París, capital del siglo XIX, el espacio que aporta los escenarios necesarios para su desarrollo: los pasajes, las exposiciones universales y los panoramas, escaparates para admirar. El *flâneur*, ocioso y noctámbulo, frecuenta sus calles entre la masa, como el protagonista del cuento de Poe que Baudelaire traduce. No es casualidad que, en la aparición del detective, «Los crímenes de la Rue Morgue» (1841), de mano del escritor norteamericano, incluyera en su mismo título la mención al espacio urbano donde tienen lugar los terribles asesinatos; tal es el vínculo entre urbanismo y lo detectivesco. Dupin, *queer* como personaje extravagante que es, de una soltería que requiere de compañía masculina, bibliófilo, marginal (Piglia, 2005, p. 79), encarna al *flâneur* observador y lector de los signos de la ciudad, que servirá de modelo para todos los detectives de la novela enigma que le sigan⁹. Décadas después, en las urbes estadounidenses de la Ley Seca, la mafia y la corrupción política, llegarán los detectives del *hard-boiled*. Ambos modelos tienen en común su espacio urbano, su capacidad de movilidad física, una ubicuidad que los acerca a todos los espacios sociales ya sea por medio del sistema ferroviario británico o de los Buick Super o Packard Super 8, símbolo del poder industrial norteamericano.

La influencia de estos modelos en la cultura española, especialmente a través del cine de Hollywood, se va a hacer notar a partir de la generación de los novísimos, crecida al calor de una educación sentimental de naturaleza mítica y visual¹⁰. De la antología editada por Castellet en 1970, ya fueran los *seniors* como Vázquez Montalbán –«Yvonne de Carlo»– o Antonio Martínez Sarrión, o la *coqueluche* como Ana María Moix o ya en prosa su hermano Terenci –*El día que murió Marilyn* (1969)– se evidencia el imaginario cinematográfico que ya forma parte de su educación sentimental, y que dará lugar al personaje del detective Carvalho de Vázquez Montalbán. Aparecido originalmente en 1972 con *Yo maté a Kennedy*, dentro de su estilo satírico heredero todavía de su *Manifiesto subnormal*, este detective barcelonés de origen gallego no toma forma y tono definitivo hasta 1974 con *Tatuaje*, una novela en la que sin embargo pasa gran parte del argumento fuera de Barcelona. Es en *La soledad del mánager* (1977) y sobre todo *Los mares del Sur* (1979) donde la serie empieza a recibir atención del público y de la crítica nacional e internacional –*Los mares del sur* recibe el Premio Planeta y el *Prix International de Littérature Policière* en 1981– debido a la combinación de «política-ficción», al tono irónico de unos personajes estereotipados en su codificación hollywoodense, y en general a la adaptación del modelo *hard-boiled* al contexto español y barcelonés, con sus idiosincrasias y asumidas limitaciones. En *Los mares del Sur* la Ciudad Condal se hace protagonista, y ya no sólo en sus barrios tradicionales del centro, sino también en su extrarradio obrero en el contexto de la Transición, la crisis del Partit Socialista Unificat de Catalunya y la

9 Ricardo Piglia, en *El último lector* (2005), ve en el ejercicio detectivesco de Dupin un modo de entender el mundo como libro, donde incluso se lee al otro.

10 Castellet en su prólogo a la antología novísima, señala, citando a Barthes, que «la cultura de los medios de información de masas», entre los que incluye especialmente el cine de Hollywood, «presupone, en una sociedad alienada [...] la creación constante de mitos [...] siendo un eficaz instrumento de paralización de la imaginación creadora [...]» (Castellet, 2001, p. 29). Antonio Martínez Sarrión daba voz a esa educación sentimental en su poema «el cine de los sábados»: «yvonne de carlo baila en scherezade / no sé si danza musulmana o tango / amor de mis quince años Marilyn / ríos de la memoria tan amargos / luego la cena desabrida y fría / y los ojos ardiendo como faros» (Castellet, 2001, p. 91).

especulación inmobiliaria que había dado lugar a esas ciudades dormitorio para los nuevos inmigrantes, que adolecían de servicios insuficientes.

En los mismos años que Carvalho adquiere su forma definitiva, Nazario inicia la serie *Anarcoma* con un detective muy poco tradicional en una Barcelona sometida a las tensiones de diferentes grupos políticos y criminales y con un añadido de sátira futurista. En cierta medida, podemos leer su personaje como una respuesta novedosa al modelo *hard-boiled* de Carvalho, desde una geografía urbana muy parecida a la descrita por Vázquez Montalbán en un momento en que otros autores como Andreu Martín o Francisco González Ledesma comienzan sus respectivas trayectorias en novela negra¹¹.

3. Anarcoma y el espacio LGBT+

Si podemos considerar a *Anarcoma* como una respuesta contracultural, contrahegemónica de la figura del detective masculino heterosexual y cisgénero, hay que leerlo desde el contexto del «destape» a partir de 1976, previo a la desaparición de la censura oficial el 11 de noviembre de 1977. Se trata de un momento discursivamente confuso con respecto a lo *queer*, como señala Alberto Mira. Al interés creciente por el sexo y su representación, antes prohibida, por el público general, se unían actitudes hacia lo gay y trans que caían en lo reaccionario, una vez que la representación, ajena al control del homosexual, incidía en parámetros heterosexistas (Mira, 2004, p. 420)¹². Esta confusión se extendía incluso a los partidos de izquierda, que en muchos casos no se atrevían a deshacerse de una rémora heteronormativa.

Como señala Mira, «el travesti fue una de las imágenes preferidas de la homosexualidad a finales de los setenta» (Mira, 2004, p. 433), debido a su lugar central en la militancia LGBT y en la Movida posterior como «sujeto moderno». Frente a esta, la figura del homosexual, el mariquita, el afeminado había sufrido el desgaste cultural de años de cine y humor degradante y heteronormativo de épocas anteriores (Mira, 2004, pp. 434-435). Obras como *Anarcoma* o *Una mala noche la tiene cualquiera*, de Eduardo Mendicutti han sido leídas por la crítica – Vilarós, Garlinger, Pérez-Sánchez, Harrison– en clave simbólica sobre la Transición, donde además de la crítica heteronormativa a la sociedad del momento, se define lo «trans» como metáfora nacional del cambio político hacia la democracia¹³. Y en efecto, es difícil sustraerse al poder alegórico del cuerpo de *Anarcoma*, una mujer que «se siente muy orgullosa de su respetable polla» (Nazario, 2020, p. 10) en las postrimerías de la dictadura y el proceso de la Transición. Su presencia física puede ser vista como plasmación no sólo del nuevo cuerpo social, sino también del espacio urbano que habita, una proyección en carne y silicona del «tercer espacio» (*thirdspace*) teorizado por Edward W. Soja a partir de las prácticas espaciales de Lefebvre, como punto intermedio entre lo físico y lo mental, una «active arena of development and change, conflict and resistance», al mismo tiempo real e imaginado, «locus of structural and collective experience and agency» (Soja, 2000, p. 11). Confluiría con lo que Luis Alonso Rojas Herra denomina transterritorialidad, esto es, prácticas de defensa y supervivencia que pondrían en entredicho las formas hegemónicas de uso de la ciudad, formas

11 Andreu Martín, guionista de cómic, empieza su carrera como escritor de novela negra con *Aprende y calla* (1979), a la que siguieron *El señor Capone no está en casa* (1979), *A navajazos* (1980), *Prótesis* (1980) y otras. Francisco González Ledesma inicia su serie con el policía Méndez en 1983 con *Expediente Barcelona*.

12 «No se produce un triunfo absoluto de las ideologías libertarias, sino que se da una tensión entre ambos modelos» (Mira, 2004, p. 419).

13 Para Gema Pérez-Sánchez, la novela de Mendicutti sobre el 23F define el travestismo como la verdadera condición de la «madre patria», como una nación que es al mismo tiempo masculina y femenina (Pérez-Sánchez, 2007, p. 191). Para Teresa Vilarós, por su parte, *Anarcoma* es el cuerpo compuesto, el cuerpo andrógino «que emerge a la superficie desde la fisura transicional» (Vilarós, 1998, p. 216).

que han tendido a invisibilizar y, en definitiva, expulsar, a la comunidad LGBT (Rojas Herra, 2021, p. 6)¹⁴. Algunas de las estrategias principales de represión se referían, claro está, al aparato jurídico y policial y Ley de Peligrosidad Social, que todavía seguía en vigencia cuando se empieza a publicar *Anarcoma* en la revista *Rampa* inicialmente. La ley sería derogada en 1978 en una proposición de ley apoyada por un PSOE y un PCE un tanto timoratos en su lenguaje, si bien el acoso de la policía y las redadas en locales de ambiente y a «sospechosos» duró hasta 1981 en Madrid y Barcelona (Huard, 2021, p. 151).

Las leyes de represión de la identidad sexual se centraban fundamentalmente en la ruptura visible de códigos de presentación de género a través de signos externos; en los trabajadores sexuales y en clases bajas o trabajadoras, llevar un collar o ir maquillado en 1975 podía ser causa de detención (Huard, 2021, p. 130). Por eso, la fantasía erótico-festiva de *Anarcoma*, una realidad paralela donde la misma presencia de la protagonista revela el envés *queer* de toda la sociedad en un maremágnum de proezas sexuales, resulta especialmente política, aunque para algunos críticos la hipérbole argumental hace que se evite la «integración dentro del activismo LGBTQI» (Argüelles, 2018)¹⁵. Su fantasía desbordante, erótica-grotesca responde a un proceso de liberación discursivo y a llenar por medio del exceso el silencio de la calle y de las normas sociales y judiciales, que lleva, por ejemplo, a que la primera relación sexual de *Anarcoma* con XM2 tenga lugar en un confesionario de una iglesia en ruinas (Nazario, 2020, p. 44).

Su barroquismo visual y argumental, a veces inspirado en artistas como Tom of Finland, expone también el potencial y ambivalencia de esos espacios de lucha y reapropiación: las Ramblas con su multitud de alterne es espacio de represión pero también el escenario de la primera manifestación en defensa de los derechos LGBT el 26 de junio de 1977, con una manifestación contra la ley en la que participan Ocaña y Nazario. El mismo personaje de *Anarcoma* presenta una ambigüedad en su capacidad de agencia y como *flâneuse*. El detective de la historia *hard-boiled*, por su misma identidad liminar, alcanzaba una movilidad social que le permitía frecuentar los espacios más marginales como las altas esferas, desde donde era visto con cierto desdén. De aquí que, en los ejemplos más conscientemente políticos como Carvalho, el detective *–private eye* en inglés– se convirtiera en observador y testigo del cuerpo social y su violencia interna.

4. *Anarcoma* y el (trans)género *noir*

Anarcoma se enfrenta sin embargo con la ausencia total en principio de mujeres detectives en la tradición norteamericana original. Los detectives debían mostrar rasgos considerados masculinos, como valentía, fuerza, experiencia, opuestas a lo considerado doméstico (Schweitzer, 2019, p. 106). Frente a la figura masculina del detective duro, se encontraba la *femme fatale* cuya aparición a fines de los 30 se debe a la creciente independencia de las mujeres

14 Rojas Herra se centra en comunidades trans en San José de Costa Rica durante los ochenta y las comunidades creadas como respuesta a su marginación durante la crisis del VIH y las políticas neoliberales relacionadas con el desarrollo del turismo, que constituyen «una red de espacios arquitectónicos formales e informales, que brindan servicios complementarios entre ellos y que sostienen a la actividad del comercio sexual considerada ilegítima para una hegemonía» (Rojas Herrera, 2021, p. 19).

15 El mismo autor define su posicionamiento político en una entrevista dentro del volumen de Pérez del Solar: «Yo siempre me he considerado militante sin militar en ninguno de esos movimientos de liberación de nada, pero siempre he sido de la opinión, de toda la vida, de que la revolución la tienes que hacer tú, empezando por ti mismo» (Pérez del Solar, 2013, p. 313). Para Germán Labrador, Nazario es un representante modélico de la autonomía creativa y la «transgresión de las convenciones heredadas de la contracultura frente a la militancia política tradicional. En su condición de cuerpo improductivo, en su inutilidad laboriosamente construida, hay algo que lo sustrae de las dinámicas de poder y contrapoder que organizan simbólicamente la posguerra (y la Guerra Fría) tanto de la perspectiva del régimen como de los partidos comunistas» (Labrador, 2017, p. 264).

en EE UU durante la II Guerra Mundial y la ansiedad que producía como amenaza a la masculinidad (Schweitzer, 2019, p. 103). Personajes por necesidad ambivalentes, su presencia significaba peligro y deseo a partes iguales, con un resultado que no distaba mucho del modelo de medusa o esfinge que analizaba Mario Praz en *The Romantic Agony* al tratar la iconografía del siglo XIX y su mezcla de *eros* y *thanatos*. Según Schweitzer, a diferencia de la novela de tradición británica, cuyo detective solía ser representado como un hombre pequeñoburgués y asexuado, no se podía dar una detective *hard-boiled* femenina que presentara las mismas características de sus equivalentes masculinos (Schweitzer, 2019, p. 104). A la *femme fatale*, que fuma, bebe alcohol y conduce su descapotable por la ciudad nocturna, mujer inteligente que engaña y manipula al detective desamparado por su poder de seducción, no le espera sin embargo un final agradable. Su movilidad y agencia será finalmente castigada (Aziz, 2012, p. 132). Anarcoma, pues, debe combinar ambos papeles de detective y mujer fatal, con el resultado de una ambigüedad moral interesante, entre la supervivencia y el interés personal. En la «Galería de personajes», Nazario ya la define como «una mezcla, tanto en el físico como en su comportamiento, entre Lauren Bacall y Humphrey Bogart» (Nazario, 2020, p. 10). La comparación no resulta baladí. Hollywood ofrecía paradigmas culturales y de género listos para su uso (Marí, 2003, p. 144), para su reciclaje, parodia y transformación, especialmente tras la «moda nostalgia» (Jameson) que se había sentido en el cine americano a fines de la década anterior –*Chinatown*, *Blade Runner*. Durante los 80 en España, la literatura y el cómic, y en menor medida el cine, recogieron algunos de estos temas del cine negro y la mitología de Bogart como tipo duro por excelencia, que sin embargo se empezaba a ver revisada como modelo de masculinidad impasible¹⁶.

De la misma forma, Anarcoma asimila los rasgos binarios de género tradicionales en su cuerpo, con el detective duro y la mujer fatal astuta y sexualizada, junto con la cultura «petarda» irreverente y postmoderna de la (pre)Movida –sus lecturas favoritas son «los cómics, la prensa amarilla y la ‘sección de contactos’» (Nazario, 2020, p. 10)– que la emparenta con la Patty Diphusa, personaje creación de Almodóvar para *La luna de Madrid*. Le lleva a intercambiar papeles con Jamfry, su antiguo amigo del servicio militar casado y con hijos, pero que esconde su homosexualidad y ama en secreto a Anarcoma. Su nombre, una adaptación fonética del español de Humphrey (Bogart), implica su carácter de imitación incompleta del tipo duro que quiere ser como detective y de su rol sexual pasivo frente a la protagonista. Irónicamente, uno de los nombres que recibe el detective literario en EE UU es «dick», término también fálico. Como apunta Schweitzer en el mismo capítulo dedicado a mujeres detectives, «The Lady Dick», el doble sentido del término en jerga de detective le da al personaje el rango de mujer fálica, como lo es Anarcoma en sentido real y figurado. Y al mismo tiempo, como mujer fatal, la protagonista nos introduce en otro de los espacios marcados por su transterritorialidad, como son los locales de transformistas. Frente a la represión de lo *queer* visibilizado en la calle, especialmente fuera del Barrio Chino, dentro de un espacio acotado como el cabaret es tolerado. La protagonista trabaja en el Torpedo con un número en que imita a Sara Montiel con la canción «Loca», que se incluyó en su película *La reina del Chantecler* (1962) (Figura 3).

16 Recordemos la pieza breve de la dramaturga Paloma Pedrero *La llamada de Lauren* (1984), con el motivo del cambio de roles de la pareja y el travestismo o fluidez del género.



32

Figura 3. © Nazario, 1978 y 2017. © Ediciones La Cúpula, 2017.

Alberto Mira expone en su libro la espectacularización de la figura del travesti/transgénero durante la Transición para la mirada heterosexual y la fama creciente de este tipo de espectáculos en *playback* en Barcelona o Madrid, donde pervivían antiguas glorias en horas bajas y jóvenes «modernas» que actualizaron el estilo. Nazario describe en sus memorias los locales que todavía sobrevivían en el Barrio Chino, como una versión canalla del Molino, como «Las Cuevas», «realmente una cueva, un callejón sin salida y una ratonera» donde actuaban antiguas glorias del transformismo como «La Gran Sandra» –«un señor bajito de voz aguamentosa, con unas pestañas postizas» (Nazario, 2016, p. 44)– o «La Liberty» –«negro y feo, encantador de ‘serpientes’»– o «Madama Butterfly» (Nazario, 2016, p. 44).

Anarcoma, por el contrario, presenta un número más atrevido, con una desnudez apenas interrumpida por una boa de plumas, y con una máscara con los rasgos de Sara Montiel. Como *femme fatale*, usa su cuerpo como arma, que va a «acabar» con el miembro de la banda del Señor del Caballito que la viene siguiendo, un rubio con los rasgos de los personajes de Tom de Finlandia¹⁷. El cabaret o sala de fiestas de mal tono es otro de los espacios estereotípicos del cine negro, donde el detective cae fascinado ante la presencia de la artista que hace su aparición por primera vez en un número musical. Esta, por medio de su magnetismo sexual, lleva al detective a su perdición o corrupción moral. Recordemos, ya en su proceso de reciclaje postmoderno en la España de los 70, la escena de *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) de Eduardo Mendoza, en que Javier Miranda, el ingenuo narrador, conoce por primera vez a María Coral en un espectáculo similar, o cuando Darman, el protagonista de *Beltenebros*

17 «Chico, te pareces montones a los tíos rubios del Tom de Finlandia. ¿Y tienes tan buena polla como ellos?» (Nazario, 2020, p. 33).

(1989), de Antonio Muñoz Molina, observa a Rebeca Osorio actuando como el personaje de Rita Hayworth en *Gilda*, cantando «Put the blame on Mame». Como en *Gilda*, Anarcoma, vestida con un traje negro y guantes largos se enzarzará poco después en una pelea en el Torpedo con el Rubio debido a los celos de este. A diferencia de la película, es el hombre cis quien sale mal parado.

5. Posthumanidad, capitalismo y la nueva ciudad democrática

Como combinación del hombre de acción y de la mujer tentadora, en varias ocasiones Anarcoma tiene que defenderse a puñetazos, de XM2, de Jamfry, del Rubio... Para entonces, se han multiplicado el número de paquetes falsos de la máquina del profesor Onliyú en la ciudad y el reguero de víctimas y muertos por su causa. Si Anarcoma había usado su cuerpo como arma, cae a su vez en brazos de XM2, el robot sexual creado por los hermanos Herr para encontrar la máquina. Dotado de una genitalidad exagerada, es un robot incansable, un arma de mercado capitalista del deseo. No es casualidad tampoco su fisonomía, la del *trade*, chulo u hombre rudo hipermasculinizado que tiene relaciones sexuales con otros hombres¹⁸. XM2 reúne en sí el carácter de arma de destrucción y de objeto de placer, adelantándose así a la noción de *cyborg* que realizara Donna Haraway en su manifiesto de 1985 para superar las jerarquías del binarismo tradicional de Occidente —el yo/el otro, mente/cuerpo, masculino/femenino, civilización/primitivismo (Haraway, 1991, p. 164). Haraway se imaginó un mundo sin género —«which is perhaps a world without genesis, but maybe also a world without end» (Haraway, 1991, p. 151)— por medio del motivo del *cyborg*, «a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction» (Haraway, 1991, p. 150). No obstante, en el caso de XM2, en principio un reflejo de Anarcoma como cuerpo «reconstruido», resulta su negativo como fuerza desestabilizante, violenta e incluso destructiva. Este cuerpo *cyborg*, dedicado a la no procreación viene a ser la plasmación del deseo de Anarcoma y otros que la persiguen, como la máquina del deseo del *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari, en el que el deseo mismo es una máquina y su objeto es otra máquina conectada al mismo (Deleuze y Guattari, 2004, p. 28). En un nuevo giro, este hombre cis futurista, será objeto sexual y al mismo tiempo *homme fatal* para la protagonista.

Como hemos visto, esa transterritorialidad es de naturaleza frágil, ya que el espacio apropiado por lo *queer* es susceptible de ser reasimilado a la heteronormatividad. La espectacularización del cuerpo trans lo convierte en objeto de la mirada cis y de consumo. El Barrio Chino barcelonés había sido motivo de fascinación por las clases altas durante décadas, fascinación que ha pasado a las páginas de *Vida privada* (1932) de Josep Maria de Sagarra, *Últimas tardes con Teresa* (1966) de Juan Marsé o *Recuento* (1973) de Luis Goytisolo¹⁹. Los jóvenes burgueses se internan en las callejuelas húmedas en busca de un exotismo de lo marginal y lo grotesco que desembocaba a cierta hora en las Ramblas, como si recuperara simbólicamente su función

18 XM2 se asemeja especialmente a Kake, que aparece como protagonista de tiras de cómic en 1967 dentro del grupo de cuero (Ramakers, 2000, p. 139). El *mise en abyme* metaográfico sobre Tom of Finland continúa cuando la Caty, amigo «carroza» de Anarcoma le enseña su nueva adquisición de los libros del autor nórdico (Nazario, 2020, p. 40).

19 En opinión de Pijoaparte, Teresa se movía «un poco a la deriva por las Ramblas y el barrio chino», y advertía cómo «la universitaria escorbaba por el lado izquierdo, tendía naturalmente hacia la calle Escudellers y ciertos fondos populosos y heterogéneos» (Marsé, 1998, p. 254). En *Recuento*, el protagonista y sus amigos acudían a las calles que flanqueaban las Ramblas, bares como La Gran Bodega, donde «se reunían pequeños carteristas, chorizos, descuideros, confidentes» (Goytisolo, 1998, p. 57), con la emoción de estar transgrediendo una ley social y moral. Su curiosidad venía apoyada en la certeza de que en esos ambientes adquirirían «un conocimiento directo de la realidad, inmediato [...], la vida a flor de piel» (Goytisolo, 1998, p. 58).

urbanística de encauzar las lluvias torrenciales y las secreciones sociales de la ciudad²⁰. La relación entre el mismo grupo de Nazario y Ocaña, que hacen su aparición en las páginas del cómic, con esos jóvenes privilegiados, aunque fueran también parte de la comunidad LGBT, como Terenci Moix o Colita, no era necesariamente fácil²¹. Para *Anarcoma*, el trayecto inverso hacia los barrios altos requería de ciertas condiciones. Al comienzo de la segunda parte, se produce un cambio de espacio. Ha muerto el «Conde de Tronogordo», un aristócrata gay y a su funeral en su «torre» modernista (Figura 4) acuden todos los chaperos de la ciudad, a los que se le paga diez mil pesetas por cabeza para hacer una gran fiesta en su honor.

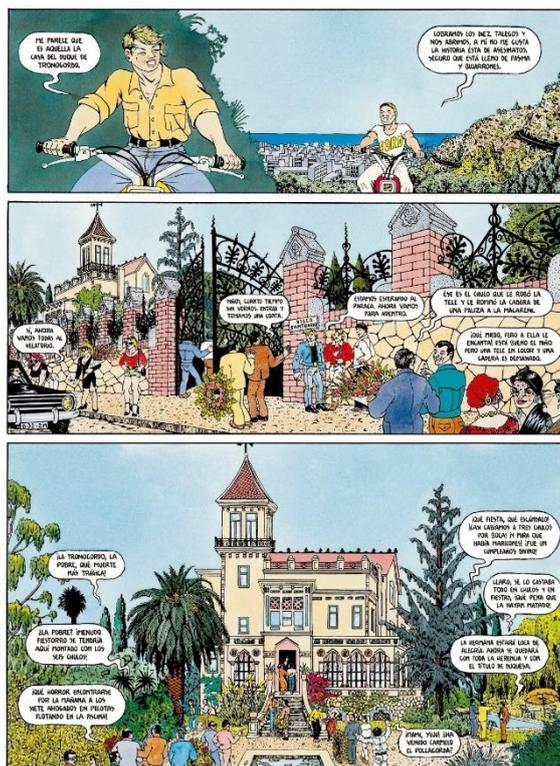


Figura 4. © Nazario, 1978 y 2017. © Ediciones La Cúpula, 2017.

El humor grotesco continúa cuando la última voluntad del finado es la de vestirlo con vestido de primera comunión, y la celebración desemboca en peleas, sexo y el ataúd cayendo al suelo (Nazario, 2020, p. 73). Los invitados son tolerados temporalmente en este espacio de privilegio, y en un contexto carnavalesco por lo que tienen de subversión de las formas tradicionales.

Sin embargo, un ejemplo más extremo de la fragilidad del derecho al espacio, a la ciudad, como diría Lefebvre, se encuentra al final de la segunda y última parte de *Anarcoma*, cuando la

20 Goytisolo lo describe como un carnaval del lumpen, con «los representantes de toda clase de vicios y desviaciones, crápulas, afeminados, toxicómanos, sadomasoquistas, alcohólicos, coprófagos, viragos, hermafroditas, tumultuosa concentración que un observador superficial [...] bien pudiera tomar por una manifestación o un mitin político» (Goytisolo, 1998, p. 314).

21 «Terenci nos invitaba a su casa, pero aunque sentía admiración tanto por Ocaña como por mí, siempre parecía, como pasaba con Colita, que vivíamos en niveles diferentes y que sus reinos estaban muy alejados de los nuestros» (Nazario, 2016, p. 58).

protagonista es convocada junto a otras trabajadoras sexuales en lo que cree ser una jornada normal. En realidad, se trata de una trampa del Conde Negro y la Santa Orden de San Reprimonio: sus miembros, vestidos como legionarios con la enseña del Corazón de Jesús, torturan salvajemente a diferentes personajes: gays, transgéneros, negros, etc. (Nazario, 2020, pp. 81-84). Su plan incluye la experimentación con cuerpos vivos, y especialmente el de Anarcoma, para crear «un ejército de zombis corderos de Dios y de la democracia» (Nazario, 2020, p. 107). Como parte de un relato *noir*, sigue el motivo de los centros del verdadero poder y delincuencia a gran escala fuera del centro de la ciudad, en un espacio idílico de clase alta, con gran alarde de tecnología. Sin embargo, el relato, salido de esos espacios de marginalidad y negociación con el poder del Barrio Chino, da un giro hacia el terror. Pese al aire festivo general del cómic, irreverente, apolítico, se podría pensar por no-militante, por su utopía de espacio *queer* de la primera parte de la serie, la fantasía de ciencia ficción iniciada con la máquina del profesor Onliyú y el robot XM2 evoluciona hacia la pesadilla, una transposición futurista de la represión de régimen franquista y de Ley de Peligrosidad Social.

Sin embargo, no resulta extraño que la serie terminara con ese tono postapocalíptico, con las víctimas heridas volviendo a pie a la ciudad y observando la gran explosión de la finca del Conde. *Anarcoma* era un recordatorio en clave contracultural y subversiva del presente, y también el recuerdo de un espacio urbano LGBT que iba desapareciendo. A la decadencia de esos locales de fiesta que habían aguantado décadas de vigilancia y control, pronto se uniría la incidencia de la heroína y la crisis del VIH. Además, el plan de la nueva Barcelona democrática iba a cambiar drásticamente su fisonomía. *Anarcoma* aparece justo en el cambio de paradigma de la planificación urbana en Barcelona. Tras los excesos especulativos del largo régimen dentro del régimen que fue la alcaldía de Porcioles (1957-1973), que habían dado lugar a las barriadas obreras y al deterioro del legado modernista de la ciudad, un año después de las primeras elecciones democráticas municipales, Oriol Bohigas llega al equipo de la alcaldía, y en 1983 se empiezan a inaugurar nuevos espacios públicos diseñados como plaça Sòller, plaça dels Països Catalans. Otros, como la Plaça Reial –donde vivían Nazario y Ocaña– o la plaça de la Mercè, son reformados. Y en otros casos se lleva a cabo una «monumentalización» con la colocación de esculturas de Tàpies, Miró o Xavier Corberó (Benach, 2004, p. 152). Hay por tanto un discurso urbano de renovación y reforma, antes de que se utilizara el término de gentrificación, y de recuperación simbólica con la historia y la cultura nacionales²². Según el mismo Bohigas en su libro declaración de intenciones, *Reconstrucció de Barcelona*, de 1985 se buscaban dos objetivos, el de crear un espacio de calidad y crear un punto de referencia que pudiera generar «transformaciones espontáneas» (cit. en Benach, 2004, p. 155). Esta finalidad contrasta con la mirada nostálgica de «hijos del barrio» como Vázquez Montalbán o Maruja Torres y de recién llegados como Nazario ante la pérdida de lo que entendían por autenticidad y un nuevo y más sutil plan de especulación, frente a un ejercicio de higiene social forzado. Uno de los objetivos principales de este ambicioso plan fue precisamente el Raval o Barrio Chino, considerado como barrio degradado, cuya transformación en área de atractivo cultural e histórico para una nueva clase media, media alta, reconocía el mismo alcalde Pascual Maragall, debía ser muy paulatino para evitar rechazo de los vecinos y al mismo tiempo que se viera como «proceso irreversible» (Benach, 2004, p. 156). Este nuevo contexto de

22 Un papel importante lo desempeñaron los parques y espacios verdes, que hablan de un esfuerzo por equiparar esta antigua urbe industrial a parámetros de calidad de vida similares a otras ciudades post-industriales y de servicios: «In quantitative terms, during the decade 1982-92, more than 200 hectares of park had been gained, largely thanks to the reconversion of former industrial spaces (as Fabré and Huertas, 1989, have shown), while during the 40 years of the Franco period only 70 hectares were created (Cáceres and Ferrer, 1993)» (Benach, 2004, p. 153).

desarrollo urbano y de cambio social es el que se observa en las novelas posteriores de Carvalho, en las que Barcelona se prepara para las Olimpiadas.

Conclusiones

A pesar de su éxito, Nazario decidió no continuar la serie *Anarcoma*. Una razón fundamental se debía a que los lectores de *El Víbora* habían ido desapareciendo (Pérez del Solar, 2013, p. 308), a medida que la década avanzaba y la crisis del cómic adulto se iba ahondando. Al mismo tiempo, el mismo personaje de *Anarcoma* estaba siendo expulsada del discurso de la nueva ciudad preolímpica, una ciudad que, como proyecto de marca internacional, «limpiaba» los espacios marginales pero con ello eliminaba una parte importante de su historia reciente. De forma indirecta, quedaba su cómic como archivo y arqueología de una época rápidamente oculta por la postmodernidad presentista. La serie *Anarcoma*, como voz contracultural e irreverente, había alcanzado a un amplio público joven, más allá de la comunidad LGBT, para convertirse en una de las estrellas de *El Víbora*, escapando de la mirada heteronormativa que la espectacularizaba para desvelar con su mera presencia el envés *queer* de una ciudad en proceso de aprender a ser democrática. La reutilización de modelos culturales *noir* sin duda ayudó a establecer ese puente, pero no dejaba de ser una coartada para cartografiar una geografía marginal, marcada por la represión y la resistencia, en aras de desaparición, y para problematizar nociones de género e identidad de manera compleja. El cómic adulto de línea «chungu» señalaba sus posibilidades de representación, limitadas por un mercado que pronto se le hizo adverso.

Referencias

Andrew, L. and Phelps, C. (2013). *Crime Fiction in the City: Capital Crimes*. University of Wales Press.

Argüelles, M. (2018). La voz de la infamia y la resistencia de los humillados: *Anarcoma*, como rastro de una ausencia. *Tebeosfera* 6.

https://www.tebeosfera.com/documentos/la_voz_de_la_infamia_y_la_resistencia_de_los_humillados_anarcoma_como_rastro_de_una_ausencia.html

Aziz, J. (2012). *Transgressing Women: Space and the Body in Contemporary Noir Thrillers*. Cambridge Scholars.

Benach, N. (2004). Public spaces in Barcelona 1980–2000. En T. Marshall (ed), *Transforming Barcelona: The Renewal of a European Metropolis* (pp. 151-160). Routledge.

Benjamin, W. (1970). Sobre algunos temas en Baudelaire. En *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos* (pp. 89-124). Monte Ávila editores.

Castellet, J. (ed.) (2001). *Nueve novísimos poetas españoles*. Península.

Colmeiro, J. F. y Vázquez Montalbán, M. (1995). ¿Qué pueden los intelectuales?. En J. F. Colmeiro (ed.), *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society* (pp. 149-153). Dartmouth College.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Anti-Oedipus*. Continuum.

Ferguson, P. (1994). The Flâneur On and Off the Streets of Paris. En K. Tester (ed.), *The Flâneur* (pp. 22-42). Routledge.

Gamman, L. (1988). Watching the Detectives: The Enigma of the Female Gaze. En L. Gamman and M. Marshment (eds), *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture* (pp. 8-26). The Women's Press.

- Garlinger, P. (2000). Dragging Spain into the 'Post-Franco' Era: Transvestism and National Identity in *Una mala noche la tiene cualquiera*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 24 (2), 363-382.
- Goytisolo, L. (1998). *Antagonía I: Recuento*. Alfaguara.
- Haraway, D. (1991). A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. En D. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* (pp. 149-181). Routledge.
- Harrison, M. (2009). The Queer Spaces and Fluid Bodies of Nazario's *Anarcoma*. *Postmodern Culture: An Electronic Journal of Interdisciplinary Criticism*, 19 (3). <https://muse-jhu-edu.proxy.library.umkc.edu/article/392214>
- Huard, G. (2021). *Los invertidos. Verdad, justicia y reparación para gays y transexuales bajo la dictadura franquista*. Icaria.
- Labrador Méndez, G. (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Akal.
- Leary-Owhin, M. E. (2016). *Exploring the Production of Urban Space: Differential Space in Three Post-Industrial Cities*. Policy Press.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Blackwell.
- Marí, J. (2003). *Lecturas espectaculares: El cine en la novela española desde 1970*. Libertarias.
- Marsé, J. (1998). *Últimas tardes con Teresa*. Plaza y Janés.
- Mira, A. (2004). *De Sodoma a Chueca. Una historia de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Egales.
- Nazario. (2020). *Anarcoma. Obra gráfica completa*. Ediciones La Cúpula.
- Nazario. (2016). *La vida cotidiana del dibujante underground*. Anagrama.
- Pedrero, P. (2007). *Juego de noches. Nueve obras en un acto*. Cátedra.
- Pérez del Solar, P. (2013). *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española 1980-1986*. Iberoamericana Vervuert.
- Pérez-Sánchez, G. (2007). *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to La Movida*. SUNY.
- Piglia, R. (2005). *El último lector*. Anagrama.
- Praz, M. (1965). *The Romantic Agony*. Meridian Books.
- Ramakers, M. (2000). *Dirty Pictures. Tom of Finland, Masculinity, and Homosexuality*. St. Martin's.
- Rojas Herra, L. A. (2021). Trans-Urbanismo: economía cuir afectiva en el trabajo sexual por mujeres trans en los años 80 en San José, Costa Rica. *Cuadernos del CILHA*, 34, 1-31.
- Schweitzer, D. (2019). *L.A. Private Eyes*. Rutgers University Press.
- Soja, E. W. (2000). *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Blackwell.
- Vilarós, T. (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*. Siglo XXI.