

¿DÓNDE ESTÁ LA LLAVE, MATARILE? DESEO Y DISIDENCIA EN *PURITA* DE NAZARIO LUQUE

MARÍA INMACULADA NARANJO RUIZ

Universidad de Sevilla

El presente artículo propone un acercamiento a la obra del sevillano Nazario Luque, en concreto al cómic *Purita* (1975-77), desde la Teoría del afecto. Primeramente, se contextualizará la obra en el marco de la Transición española, analizando el desarrollo de la cultura *underground*, el feminismo y su influjo en la creación de una determinada “comunidad emocional”. A continuación, se procederá al estudio del personaje de Purita como icono de una sociedad en ciernes; en este sentido, el valor de la obra de Nazario se refuerza, puesto que su creación ejemplifica el nacimiento y desarrollo de una nueva “estructura del sentir”. Así, se ahondará en una serie de aspectos —familia, sociedad y sexualidad— con el fin de desentrañar las propuestas y denuncias expuestas por el autor en el sensible período de la España predemocrática.

PALABRAS CLAVE: feminismo, cómic, Transición española.

“¿Dónde está la llave, Matarile?” Desig i dissidència a *Purita* de Nazario Luque

Aquest article proposa una aproximació a l'obra del sevillà Nazario Luque, en concret al còmic *Purita* (1975-77) des de la Teoria del afecte. En primer lloc, es contextualitzarà l'obra en el marc de la Transició espanyola, analitzant el desenvolupament de la cultura *underground*, el feminisme i la seva influència en la creació d'una determinada “comunitat emocional”. Després, es procedirà al estudi del personatge de *Purita* com a icona d'una societat naixent; en aquest sentit, l'obra de Nazario es veu reforçada, ja que la seva creació exemplifica el gestació i desenvolupament d'una nova “estructura del sentir”. D'aquesta manera, s'aprofundirà en un seguit d'aspectes —familia, societat i sexualitat— amb la finalitat de desentranar les propostes i denúncies exposades per l'autor en el sensible període de l'Espanya pre-democràtica.

PARAULES CLAU: feminisme, còmic, Transició espanyola.

“¿Dónde está la llave, Matarile?” Desire and Dissidence in Nazario Luque's *Purita*

This article proposes an approach from the perspective of Affect Theory to the work of the Sevillian Nazario Luque, specifically to his comic *Purita* (1975-77), which will be contextualised within the framework of the Spanish Transition. First, I will analyse the development of underground culture and feminism, as well as their influences on the creation of an emotional community. Then, I will examine the character of Purita as an icon of her society. In this sense, the value of Nazario's work is notable; his creation exemplifies the birth and development of a new structure of feeling. Thus, we will delve into some aspects —family, society, and sexuality— in order to articulate Nazario's vision in the sensitive period of pre-democratic Spain.

KEY WORDS: feminism, comic, Spanish Transition.

Es de sobra conocido que la España de los setenta vivió uno de los grandes mitos contemporáneos y de mayor productividad y recurrencia histórica como fue la Transición. La muerte de Franco y, con ella, el cese de más de cuarenta años de dictadura, trajo consigo el advenimiento del Estado democrático, así como la fijación de un imaginario específico en torno a la modernización ideológica de España, dibujada a partir de entonces como un país democrático, europeo y abierto. Este discurso oficial sobre la Transición se fraguó y mitificó progresivamente, desechando determinados escenarios, al punto de que la historia se fue convirtiendo en una suerte de fantasía, de manera que los discursos disidentes se disolvieron y la narrativa en torno a la Transición se unificó en base a un ideario nada inocente (Morán, 2015).

Conviene entonces preguntarse cómo transgredir la versión oficial de los hechos. ¿Existió acaso una oposición a los modos empleados por los “padres de la democracia”? ¿Se atendieron las demandas de los colectivos sociales más desfavorecidos y marginados? Sin duda, no hay espacio más certero para responder a estas dudas que las manifestaciones de la cultura popular. A pesar de que los dispositivos culturales populares han sido tradicionalmente denostados por su valor crematístico, su superficialidad de conceptos o su alejamiento de la “alta cultura”, son fuentes de producción ideológica de enorme alcance, puesto que la industria cultural cumple funciones públicas relacionadas con la homogenización de contradicciones sociales, circunstancia que exige luchas y conflictos en su ejecución (Huyssen, 2002: 51). En este sentido, el advenimiento de la cultura *underground* española se presenta como una de las múltiples respuestas culturales que la España predemocrática vio nacer, y a la que acompañaron fenómenos tan *mainstream* como el Destape, ese proceso de construcción mediática y estatal de una cultura erótica de masas que dominó el espacio público (Labrador, 2020: 85) o la aparición de un movimiento feminista organizado, hitos que no han comenzado a revisarse hasta fechas recientes como fenómenos connaturales a la Transición.

En el caso concreto de la cultura *underground* española cabe subrayar que esta resultó indisociable de una marginalidad rebelde y progresista, muy significativa en el caso de Nazario Luque¹ y su círculo artístico, conocido como El Rrollo.² La

¹ Nazario Luque Vera (Castilleja del Campo, 1944) es uno de los representantes más destacados de la cultura *underground* española de la década de los setenta y los ochenta. Padre de la célebre novela gráfica *Anarcoma* (1983), destaca por su labor en la renovación del panorama creativo del país, fijando una contracultura que tuvo a bien mostrar temas censurados, como la homosexualidad, la transexualidad y la situación social de las mujeres.

² El origen del 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

modernidad importada durante el final del franquismo terminó desencadenando una especie de contagio incentivado por esa supuesta e interesada relajación cultural experimentada por el régimen en los últimos años de la dictadura; así, se asistió a la proliferación de las primeras publicaciones especializadas en música, cine o literatura, dominadas por una laxitud ideológica rompedora, pero no lo suficientemente rupturista como evidencia de la todavía existente censura (Dopico, 2005). En este sentido, expone Morán que “desde la década de los sesenta la confrontación más palmaria entre la estructura oficial del franquismo y la España real se produce en el minoritario terreno de la cultura” (2015: 210), de manera que estos productos culturales no solo se adelantaron al cambio sociopolítico y cultural de la Transición, sino que cimentaron una serie de demandas que habrían de hacerse efectivas en los años posteriores.

En medio de esta efervescencia ideológica aparece el cómic *underground* español, consecuencia inmediata de la cristalización de su cultura homónima. El recién estrenado cómic para adultos, novedad sin precedentes en un país que había desterrado la historieta al público infantil, surge en confluencia con la fotografía, la pintura y, particularmente, el cine y el *comix* norteamericano, convirtiéndose en “un espejo de la Transición” (Almerini, 2015: 216). Como el *underground* norteamericano, que acabó transformándose en una verdadera corriente con una clara agencialidad política orientada a desestabilizar el sistema imperante, el *underground* español se enfrentó radicalmente al academicismo y a cualquier forma de institucionalización. Al mismo tiempo, los artistas y activistas del *underground* exhibieron aquello que la censura moral había desterrado, especialmente aspectos relativos al sexo, la pornografía y la homosexualidad, aunque deformados por particularidades internas como los prejuicios de los creadores y la falta de representación femenina.

Este último aspecto cobra especial importancia en el presente artículo, puesto que la obra que lo vertebra es la novela gráfica *Purita*,³ historieta de tintes feministas en la que Nazario ofrece su particular visión sobre las inquietudes y demandas de las mujeres de su tiempo a través de su protagonista, contraponiendo la realidad social a esos idearios heteropatriarcales heredados que comenzaban a dinamitarse. Partiendo del marco de la Teoría del afecto y su estudio en torno al valor cultural de las emociones (Gregg y Seigworth, 2010), me propongo descifrar cómo la Transición ha sido reinterpretada mediante la fetichización de la memoria, en particular en lo que atañe a sus engarces con el movimiento feminista y *underground*, rastreables en *Purita*, así como construir una suerte de paradigma

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*.

³ Dividida en dos partes: *Purita Braga de Hierro* (1975) y *Purita y los morbos* (1977).

emocional y afectivo de la protagonista y, en consecuencia, de sus referentes objetivos.

***Purita*, ¿cómic feminista?**

Cuando el feminismo irrumpe en España se producen dos cambios fundamentales en el universo del cómic: por un lado, se incrementa el número de mujeres dibujantes y, por otro, aparece por primera vez una mirada de corte feminista, vehiculada en la labor de las revistas, los encuentros y los grupos de autoconciencia feministas (Almerini, 2015) y centrada en la revisión absoluta y creación de nuevos códigos del género y en el desmantelamiento de los estereotipos. Así, quedan atrás los modos del tebeo tradicional franquista, cuya perpetuación de los roles de género se justificaba por el didactismo asociado a la historieta y, de forma general, por la fijación de un nuevo tipo de familia burguesa (Monge, 2016: 188).

No obstante, ya desde antes del arranque de la Transición, en las historietas para chicas venían convergiendo los dogmas clásicos de dedicación familiar con una mirada tímidamente insubordinada, haciendo uso de personajes cada vez más infantiles, como en el caso de *Purita*, para, a través de la supuesta inocencia de sus protagonistas, renovar una imagen femenina adulta. En este sentido, es interesante atender a la reapropiación que autoras como Núria Pompeia, Montse Clavé y Marika, entre otras, fraguaron en torno al sujeto femenino como espacio simbólico; a través de la subversión de las imágenes tradicionales, sexistas e hipersexualizadas en las que la mujer aparecía como receptáculo pasivo de un deseo masculino y heterosexual, estas creadoras ligadas al movimiento *underground* conformaron contraestrategias desde esos mecanismos que habían condenado la autopercepción de las mujeres a lo imposible (Vasileva, 2016). Sin embargo, la historieta feminista se encontró con enormes dificultades; a la complejidad de una cultura *underground* minoritaria habría de sumarse una compleja relación con el público, mayoritariamente masculino y poco dispuesto a reconsiderar según qué paradigmas (Monge, 2016). De hecho, el aumento de la presencia femenina en un sistema ideológico y productivo profundamente machista no fue masivo, sino todo lo contrario, una circunstancia que da cuenta de la excepcionalidad de estas creadoras y estas temáticas.

Con todo, no puede negarse la importancia de estas incursiones, más si se vinculan al auge y expansión de la cultura *underground* y a su carácter socioculturalmente revelador. En este sentido, Nazario arroja luz al exponer el marco en el que surge *Purita*:

Un día comencé a estudiar y modelar la imagen de María Antonia hasta convertirla casi en un estereotipo que no sería mi amiga, sino una chica que guardaba cierto parecido con ella a la que llamaría Purita. Antes de

convertirse en Purita, María Antonia apareció en algunas ilustraciones y en un par de viñetas en la primera página de la historia *Sábado sabadetes*, pero será en la historia *Purita Bragas de Hierro* donde el personaje de chica dependiente del yugo paterno adquirirá toda su relevancia. Utilizaría este personaje para atacar al patriarcado como fabricante de una mujer sumisa, educada para ser una esposa sumisa y una madre eficiente. (2016: 20)

Ese “ataque al patriarcado” que menciona Nazario se vincula a las claras con el auge del feminismo y la finalidad del cómic feminista, ligados a su vez a una particular reorganización de la sentimentalidad colectiva dada en los años previos y durante la Transición. La superación de unos códigos sociales asfixiantes tras el fallecimiento de Franco trajo consigo una suerte de vacío referencial que, aunque cercado por las huellas latentes del nacionalcatolicismo, presentaba una parcela de libertad única. El fantasma de la homogeneidad nacional se perdía a favor de reivindicaciones concretas, de luchas definidas y, en ocasiones, contrarias en sus conflictos e intereses, circunstancias que daban cuenta de la emergencia social en torno a la reconfiguración de los antiguos códigos. A pesar de lo interesante de estos movimientos sociales, su existencia implicó cierta dificultad en la coordinación de las luchas, tal y como demuestra la relación entre el auge del cómic, el feminismo y la cultura *underground*, de manera que los primeros años de la Transición española estuvieron dominados por la descentralización, el personalismo y un marcado localismo (Tapia y Hernández, 2013: 51).

Esta pluralidad de miradas y de movimientos resulta fundamental para redefinir la Transición como período histórico y la importancia de los nuevos movimientos culturales. Estos significaron la creación de una serie de comunidades emocionales, es decir, de grupos sociales organizados al calor de una ideología, cosmovisión y/o idiosincrasias propias, cuya pervivencia quedaría ligada al incesante deseo de transformación ideológica. En un período predemocrático, particularmente delicado en el caso de España, los riesgos emocionales de pertenecer a un grupo disidente quedaban compensados, o al menos atenuados, con la sensación de formar parte de una comunidad concreta. Así, se construyeron nuevas formas de sociabilidad, de organización y relación, al tiempo que se generaban verdaderos vehículos de resistencia tan significativos como los propios comics *underground* y feministas (Fernández, 2016).

A este respecto, utilizando la terminología de Raymond Williams (2000), cabe subrayar que esas subculturas nacidas en torno a la Transición supusieron unas modificaciones en las estructuras del sentir, concepto sumamente interesante al dar cuenta de la existencia de cambios —económicos, políticos, culturales...— que son interpretados como individuales pero que, en realidad, responden a una transformación común y esencialmente social, cuyas tensiones convergen en

puntos de fuga como el arte o la cultura. De esta manera, el cómic mantuvo sus características constitutivas —bajo coste, formato específico, preeminencia del dibujo sobre lo escrito...—, al tiempo que, gracias al nuevo escenario sociopolítico, comenzó a ofrecer temáticas, estilos y contextos decodificables por parte de un grupo social identificable, determinado por unos rasgos concretos como la exigencia de autoafirmación, individualidad y, a su vez, la apuesta por el progreso común y la colectividad.

La estructura del sentir no se comprendería como una esencia subjetiva sino como una forma inherente a ciertos dispositivos culturales que, al depender de un contexto concreto, puede reconocerse como una característica general y propia de un período artístico específico. De hecho, no resulta extraño que en los dispositivos florecidos al calor de remodelaciones culturales se aglomeren diversas corrientes ideológicas y sociales, de manera que se susciten conflictos entre las formas culturalmente dominantes, las nacientes y las superadas, resolviéndose a través de mecanismos internos como en el caso de *Purita*.

***Purita*: la memoria dividida**

Recuerda Brian Massumi que los afectos y, por ende, la emoción y los sentimientos, tienen una orientación política desde su nacimiento, entendiéndolo político, claro está, como una fuerza que actúa a nivel social y que vertebra cosmovisiones asumidas como lógicas y/o naturales. Partiendo de aquí, las concomitancias entre lo político y lo afectivo no se vehiculan orgánicamente, sino que circulan por unos procesos determinados que pueden ser identificados y analizados (2015: 8). Este aspecto resulta ilustrativo si se contraponen a estructuras narrativas como la memoria, y, en concreto, al valor del discurso memorístico en un proceso como la Transición. Así, al concebir la cultura de la memoria como una herramienta afectiva se presuponen al menos dos circunstancias que van a demostrar el porqué de la imposible homogeneización del proceso de la Transición: por un lado, la existencia de variabilidad y metamorfosis en el discurso histórico de la memoria; por otro, la aparición de distintas comunidades emocionales originadas en dichas diferencias.

En el caso de *Purita*, esta mutabilidad es fundamental e incluso llega a personificarse en el binomio ideológico conformado por Purita y su padre, cuyos cambios ejemplifican dicha inestabilidad. Así, la obra arranca en un Medioevo actualizado donde el padre de Purita, dibujado como un personaje profundamente viril, ataviado con una armadura repleta de símbolos, rémora de los recientes fascismos, y de gesto agresivo, debe partir a la guerra. Consciente del valor de la virginidad de su hija como insignia de la pureza de su casa, guiño evidente al concepto de honor y honra que tanta importancia tuvo en la cultura hispánica, el padre uniforma a Purita con un cinturón de castidad cuya llave será entregada a

su futuro marido, de ahí las “bragas de jierro”. El espectro del modelo nacionalcatólico que concebía al *pater familias* como faro, dueño y señor del hogar, y a la madre como una suerte de ángel destinado a la salvaguarda de la moral y la fe presumiblemente católica se impone en la primera parte del texto, de manera que frente al guerrero hipervirilizado y profundamente heterosexista, el personaje de la madre y la propia Purita se supeditan al inmovilismo femenino, la espera y la sumisión.

Sin duda, Nazario hace del personaje del padre un símbolo muy productivo al asociarlo a la experiencia reciente de la dictadura y a la pervivencia de ciertas estructuras del régimen que se mantuvieron intactas incluso con la institucionalización de la democracia. El padre es un producto de pasado y, por ende, la personificación de su alargada sombra. Esta identificación, aunque evidente, encierra unos mecanismos afectivos de enorme interés, vinculados estrechamente con el *modus operandi* de esa cultura de la memoria que exige la confrontación de los productos culturales y sus discursos, primero, desde la contemporaneidad del texto, que en *Purita* coincide con el final de un régimen totalitario, y, después, desde la revisión actual sobre el período histórico en el que se desarrolla la obra; en este caso, la Transición española comprendida como un proceso político de compleja ejecución cargado de valores afectivos contrapuestos.

Para Nazario, el lavado de cara de la Transición supuso un golpe bajo; las promesas de modernidad, al igual que la ruptura con el ideario franquista, no se revelaron hasta décadas más tarde, llevándose a cabo una especie de actualización de los viejos-nuevos valores de manera que, en el fondo, la mayor parte de los avances experimentados en estos primeros años respondieron a una urgencia efectista. En este sentido, no sorprende que el propio Nazario sufriera una represión por partida doble: él como homosexual conoció la persecución de una dictadura castradora para aquellas identidades y orientaciones sexuales consideradas disidentes, pero también la intolerancia de una Transición y joven democracia. Por ello, la figura del padre en una obra como *Purita* no solo representaba esos valores todavía vigentes de la dictadura, sino que también acababa ilustrando otros fenómenos como la red clientelar de amiguismos superviviente o las prácticas y torturas de organismos como la Dirección General de Seguridad mediante episodios como los de las torturas a Ricardo, novio de

Purita (Nazario, 1981: 56) o el fraudulento rescate de la cárcel de la protagonista en la segunda parte (69), apostando por una verdadera memoria de la violencia.



Fig. 1 (Nazario, 1981: 56).

Con todo, el punto en el que esta memoria de la violencia se refuerza particularmente es en el control agresivo que el padre ejerce sobre Purita, reflejando la asfixia estatal que se mantuvo sobre la población durante y después de la dictadura y, en general, las presiones del heteropatriarcado sobre la vida de las mujeres y los colectivos desfavorecidos. Dicha orientación experimenta en *Purita* un recrudescimiento al exponer formas de violencia múltiples, desde la psicológica a la física, y al trasladarse en determinadas ocasiones de Purita a otros personajes, provocando a su vez una especie de fetichización del dolor o la herida mediante su circulación. En este sentido, Sara Ahmed expone la importancia de esta fetichización en la creación de identidades, como material de interés en la expansión de narrativas de sufrimiento colectivo de las memorias del dolor; sin embargo, también advierte que para superar esos vínculos es necesario trasladarlos al ámbito de la acción política: “traer el dolor a la política requiere que soltemos el fetiche de la herida a través de diferentes tipos de rememoración. El pasado está vivo y no muerto; el pasado vive en las mismas heridas que siguen abiertas en el presente” (2017: 68). Así, la revisión que ejerce Nazario a través del personaje del padre ha de concebirse como un ejercicio de reapropiación de la herida y reelaboración afectiva, pero también como una denuncia política ante las injusticias que se sucedían en el momento de gestación del cómic.

Del mismo modo, si la herida es presentada desde la fetichización, cabe preguntarse cómo experimentan las víctimas de la violencia esa transmutación simbólica en los procesos de generación de la memoria del sufrimiento y la

violencia. Como señalan Kleinman, Das y Lock, “existe un mercado para el sufrimiento: el estatus de víctima es una mercancía” (1997: 11), lo cual incide en la capacidad plástica de la memoria y su plurisignificatividad. En el caso del personaje de Purita, su objetivación como mercancía extrapola los límites de la historia, donde es un claro objeto de intercambio asociado a los procesos de sociabilidad masculina, para acabar convirtiéndose en la representación de las víctimas de la violencia que la dictadura volcó sobre las mujeres. De hecho, la propia Purita nació inspirada en la difícil biografía de una amiga de juventud llamada María Antonia, epítome de una feminidad castrada por la moral, ya anticuada, que logró sobrevivir en una juventud educada durante los años más duros de la dictadura franquista.

Nazario encontró en María Antonia el resultado de una pésima educación, tanto intelectual como sexual, compartida por sus contemporáneos, quienes también adolecían, con particularidades asociadas a la identidad y/o a la orientación sexual, de la mortificación de los convencionalismos. María Antonia representaba un tipo específico de contención que el dibujante empleó para contravenir a los dogmas de un heteropatriarcado corrosivo para las mujeres. Este envenenamiento circundará constantemente la existencia de Purita, quien, bajo las teorías de Clough y Halley (2007), ha de interpretarse como un personaje “afectado” en esencia, pues su capacidad para actuar o conectar, es decir, afectar, es, sobre todo en la primera parte de la historieta, nula cuando no directamente inexistente, perfilándose como una suerte de receptáculo en el que volcar deseos, experiencias e idearios para edificar realidades, sociales e identitarias, mediante la politización del cuerpo. De este modo, los escenarios afectivos de ciertas obras y sus discursos, como explica Lauren Berlant, son fundamentales para informar sobre la situación de la vida en contemporaneidad (2011), como ya advertían las estructuras del sentir, y, por ende, influyen enormemente en la creación de los discursos y la cultura de la memoria, tal y como refleja la *Purita* de Nazario.

Purita: del castillo a la calle

No obstante, esta memoria del sufrimiento no se muestra a las claras, sino que se enmascara desde el humor gracias a los engarces entre la historia de Purita y los elementos del cuento infantil y a la destrucción de sus pilares constitutivos. Nazario lleva a cabo una revisión de los romantizados tebeos de hadas clásicos mediante la caracterización de los personajes —ataviados con atuendos medievales—, del espacio en el que se desarrolla la trama —un castillo—, y la trama de la guerra y la princesa encerrada. De hecho, no es casual que Nazario envenene la estructura del cuento clásico o introduzca himnos infantiles tan reconocibles como el *¿Dónde está la llave, Matarile?*, pues, al socavar la aparente inocencia de estos dispositivos y, en este caso sexualizarlos mediante “las bragas de hierro”, ataca

de forma indirecta a un tipo de subjetividad específica y muy productiva sensitivamente: la emoción infantil del lector. En este sentido, el dibujante orquesta una red de resignificaciones con el fin de enjuiciar aquello que su público asumió como natural, pervirtiendo conscientemente esos contextos infantiles para ofrecer a sus lectores nuevos espacios de representación dispuestos, en este caso, en clave progresista. Estos nuevos sitios, relacionados con la geografía cultural de Kay Anderson y Susan J. Smith, inciden en el valor de las emociones en la configuración de la sociedad y el espacio, sobre todo en la constitución de nociones como la identidad o la pertenencia (Lara y Enciso, 2013: 107), que tan determinantes fueron en el movimiento *underground* y en el feminismo. No obstante, no puede obviarse el hecho de que todo este dispositivo se asienta en la ironía, lo cual multiplica su capacidad de significación y recrudece un mensaje que en ningún momento se concibe como aleccionador, sino como denuncia y chiste.

De esta forma, cuestiones como el dibujo refuerzan el perseguido infantilismo estético del cómic. Al hacer uso de un estilo medianamente abstracto, un icónico medio (McCloud, 1995), la identificación entre los lectores y la historia se produce de manera orgánica a la par que se alude, de nuevo, al estilo de los dibujos animados y los tebeos. Así, es curioso cómo, contraviniendo sus predilecciones estéticas, Nazario coquetea en esta primera parte con la línea clara (Pérez del Solar, 2013: 299) para reforzar el icono y su abstracción, aunque sin dejarse arrastrar por ella en cuestiones como la escenografía y las transiciones; este giro supone una apuesta por el efecto máscara, es decir, por el encuentro entre personajes estereotipados y caricaturizados y fondos realistas de dibujo muy definido, que alcanzó enorme fama gracias a historietas infantiles como *Las aventuras de Tintín*. En cambio, la segunda parte se alejará de este estilo y se encauzará por las vías de la intensidad y el puntillismo, elementos fundamentales para trasladar la emocionalidad de los personajes al lenguaje gráfico (McCloud, 2009), acercándose más al estilo clásico de Nazario, que alcanza sus máximas cuotas en *Anarquima*, dominado por el grafismo y el influjo de Robert Crumb o Tom de Finlandia.⁴

⁴ Con respecto al uso del color, *Purita* aparece en el bitono característico de las historietas de bajo coste. Editada por Mandrágora en 1975, *Purita* se presenta como una obra heterogénea en la que el personaje actuará como eje conductor en torno al cual se desarrollarán las historietas, totalmente independientes, de otros autores adscritos al movimiento *underground*. Del mismo modo, la segunda parte, *Purita y los morbos*, verá la luz en varias entregas para la revista *Star* en 1977, también en blanco y negro y compartiendo soporte con otras historietas.

La estrategia estética de Nazario es indisoluble de su labor ideológica, ya que mediante el estilo artístico empleado en *Purita* se ejemplifica a la perfección la creación de un nuevo registro afectivo. Al tomar a Purita, heredera caricaturizada del tipo de la princesa, como el objeto simbólico donde vienen a operar todas estas fuerzas afectivas, es posible diseminar el modo en el que estas se contagian y su influjo en la creación de dicho registro; así, la convergencia entre determinados aspectos ya subrayados del cuento de hadas clásico y las promesas de felicidad social, ligadas en la época, en el caso de las mujeres, al amor romántico, al matrimonio y a la maternidad, son cuestionadas constantemente por el dibujante en un ardid nada inocente que da cuenta del valor político-social que los afectos insertos en los dispositivos culturales comprenden:



Fig. 2 (Nazario, 1981: 57).

Y es que, como expone Sara Ahmed en “Happy Objects” (2010), determinadas emociones, o estados, funcionan como una promesa que nos dirige hacia ciertos objetos que luego circulan como bienes sociales acumulando un valor afectivo positivo o negativo a través de su movimiento; es decir, algunas emociones solo pueden lograrse a través de la adquisición de objetos concretos que hemos aprendido a desear o a rechazar. Así, cuando el padre de Purita le advierte a su hija antes de ir a la guerra, y después de ponerle el cinturón, aquello de “CUANDO SEAS MAYOR TE BUSCAS UN NOVIO DE TU CLASE QUE SEA HONRADO Y CUANDO YO VUELVA DE, LA GUERRA OS DARE LA LLAVE, COMO,

REGALO DE BODAS” (Nazario, 1981: 48), está reforzando el valor del matrimonio como objeto feliz en idénticos términos a los dogmas socioculturales, persistiendo en la concepción de la felicidad como un fin y no un medio. A su vez, la mención a la “clase” revela el carácter aglutinador de los afectos y su influjo en las comunidades emocionales, ya que expone cómo los grupos se asocian en torno a orientaciones compartidas hacia ciertos objetos (Ahmed, 2010: 35), tal y como ocurre en este caso con la percepción sobre el matrimonio. Sin embargo, el embrujo de esta promesa de felicidad se emborrona desde el principio, puesto que Ricardo, el futuro marido de Purita, se ve obligado a casarse con ella por la intervención del padre después de rechazarla por no ser virgen. Asimismo, el fracaso de dicho matrimonio, notable en el hartazgo de Purita sobre todo en la segunda parte, insiste en el fraude de determinados objetos asumidos como felices y manda un poderoso mensaje a la sociedad de su tiempo.

Esta coyuntura trae a colación lo que Berlant bautizó como *cruel optimism* (2011), una relación de apego hacia ciertos futuribles que, o bien se descubren como imposibles, o bien, una vez logrados, resultan tóxicos y asfixiantes. La crueldad de estos vínculos se asienta precisamente en que los sujetos no logran zafarse de ese deseo, puesto que su mera aspiración supone en sí misma habitar un afecto contagiado de referencias positivas socioculturalmente. Ahora bien, en el caso de Purita, la existencia de este *cruel optimism* actúa como motor de cambio fundamental que traslada afectivamente al personaje desde la fantasía social heteropatriarcal a la emancipación, epicentro de las labores feministas de la época.

El fracaso de las relaciones sexoafectivas con Ricardo va a alzarse, precisamente, como el móvil de la evolución del personaje, quien dejará atrás sus aspiraciones heredadas a cambio de conformar un presente y un futuro a su medida de manera que, de nuevo, el mensaje de Nazario resulta evidente al invitar a repensar el porqué de ciertas ambiciones, sobre todo aquellas relacionadas con los anhelos de una feminidad incuestionablemente heteronormativa.

Purita: de la calle a la cama

La historia de *Purita* ha de concebirse entonces como la historia de una revolución social pilotada por una serie de avances, cuyo exponente más preclaro se vincula con el mundo del sexo y el erotismo dibujado en la segunda parte, *Purita y los morbos*. De este modo, a medida que los acontecimientos se suceden, Purita dejará atrás su total inocencia para recalar en el disfrute sexual del amor libre y, posteriormente, se recompondrá como mujer emancipada, tal y como evoca el propio autor:

Entonces se quedó ahí el guion de la tercera parte de *Anarcoma*, así como un guion de la continuación de *Purita*, que también lo había, en el que

ella pasaba de los tíos: no es que se volviera lesbiana, pero se buscaba un trabajo que era la única forma de no depender ni del padre, ni del marido, ni del amante, ni de ningún tío... (Nazario en Galiano y Matute, 2016)

Nazario rompe los moldes de la constreñida sexualidad femenina concibiendo la de Purita desde el autodomínio del personaje y no como un pretexto para satisfacer deseos y fantasías ajenas. Claro que dicha autonomía ha sido producto de grandes fracasos y de complejos malabares con los dogmas, pues no solo sucede que Purita tiene que enfrentarse al imperio de la moral, sustentado en las figuras del padre y el novio, sino que también lidiará con ansiedades internas particularmente corrosivas en su relación con el sexo y el erotismo. En este sentido, el concepto de vergüenza expuesto por Probyn da cuenta del poder homogeneizador de esta y su influjo en la cristalización de comunidades emocionales, puesto que la vergüenza es un objeto afectivo externo que no puede describirse como un sentimiento personal en cuanto a que crea identidades e ideas colectivas, unificando de maneras concretas la relación entre la mente, el cuerpo, un lugar y la historia (2010: 81).

PURITA: ¡Estoy desesperada padre!...¡No sé qué hacer! Mi novio nada más que quiere..."hacer eso", y dice que está ya harto...que lo hacen todas...y...snif, snif...y que me va a dejar si continúo con mis prejuicios...hip,hip...

SACERDOTE: ¡¡PREJUICIOS, HIJA MÍA!! ¿Cómo puedes estar enamorada de un hombre que llama a la moral, a nuestra moral sacrosanta, prejuicios!...¿Cómo quieres que te respete después de casados si no lo hace ahora?¡Deja a ese hombre sin conciencia que quiere perderte!

PURITA: ¡Pero si lo quiero, padre!¡Llevamos ya siete años de novios! (Nazario, 1981: 51)⁵

La vergüenza y los prejuicios de Purita no son más que el espejo de la sociedad en la que nace la obra y la muestra de una lacra contra la que el movimiento feminista se enfrentó particularmente. En una época donde el placer sexual de las mujeres había de pasar necesariamente por la mirada masculina, el dibujante da vida a una mujer joven cuya tortuosa relación con el sexo y el erotismo la conduce hasta la independencia en clave política, desfigurando a la niña sumisa a favor de la mujer autosuficiente. La denuncia de Nazario en torno a la insatisfacción sexual

⁵ Los diálogos han sido adaptados a partir del cómic. Se mantendrán algunos errores ortográficos, así como la puntuación original.

del matrimonio, su apuesta por la libertad en este sentido, el muestrario de sexualidades, entre otros aspectos diametralmente opuestos a los ideales tradicionales de la España de los setenta (Dopico, 2012: 98), se conformarían como argumentos sobre los que cimentar el crecimiento personal de Purita, no su revolución sexual.

Es curioso como en pleno auge del destape sexual, que trajo consigo una intensa cosificación de las mujeres, Nazario venga replantear nuevas formas de afrontar la sexualidad femenina desde una mirada deserotizada en clara consonancia con las prerrogativas feministas. Purita no aparece desnuda con grandes atributos, como reclamo, sino revestida de una normalidad pretendida. Así, frente al aspecto hipersexualizado de *Anarcoma*, excesiva y perseguidamente *sexy*, Purita se posiciona en el territorio de las sombras, casi invisible: viste sin extravagancias, no presenta ningún rasgo particular, e incluso su peinado, raya en el medio y dos largos mechones oscuros, corrobora esa impersonalidad, de modo que la incomodidad generada por Purita no bebe de su aspecto, sino de sus actitudes.

El posicionamiento político de Nazario como activista contra las constricciones sexuales y los dogmas de la heteronormatividad es un aspecto fundamental de su obra. El dibujante logra transmitir un modelo sexual específico a sus lectores, recodificando las competencias emocionales de su público para generar nuevos espacios culturales. Como indica Illouz, al igual que los campos culturales están regulados por la competencia cultural, es decir, por elementos que definen qué es y qué no es cultura, los campos emocionales se regulan por la competencia emocional y sus enlaces con ciertos estilos emocionales (2007: 140). Esto supone que Nazario, al cuestionar el modelo emocional dado y dirigirse a nuevas comunidades emocionales en *Purita*, reformula no solo la configuración de los afectos representados, sino la naturaleza de un capital cultural que ha encontrado en la emoción una objetivación, una materialización, muy efectiva. Es decir, “entrena” a sus lectores en el procesamiento de nuevas actitudes como la renuncia al matrimonio, la apertura sexual o la emancipación femenina.

En este sentido, no es casualidad que en *Purita y los morbos*, el universo de la protagonista se multiplique mediante la aparición de nuevos espacios y personajes, y tanto su aspecto como su actitud confronten el recuerdo de la primera parte:

Si habéis leído la primera parte, recordaréis que al final tras un mogollón increíble de aventuras Purita se casó con su novio Ricardo. Si no habéis leído debéis saber que Purita y Ricardo se casaron tras un mogollón increíble de aventuras. Ahora han pasado unos años y el matrimonio vive en un pisito. Ricardo trabaja y Purita lo espera acosada por los morbos. (Nazario, 1981: 60)

Nazario aglutina en estos episodios una serie de referencias a su contemporaneidad, a la realidad social de su público, tratando aspectos como el comunismo, la droga, el aborto o la libertad sexual, foco de las nuevas diatribas de Ricardo contra Purita, cuya obligada mojigatería ha quedado relegada a favor de un creciente deseo. La apetencia sexual de la protagonista, incentivada en parte por los “morbos” de su marido, la conducen a través de prácticas como el intercambio de parejas o el amor libre, circunstancias a las que Purita se adaptará con relativa facilidad despertando los celos del marido. No obstante, dicha hostilidad va a ser dominada por Purita, quien esta vez planta cara a Ricardo y logra imponer su postura:

RICARDO: Quedamos en que nos enrollaríamos los cuatro ¿no? ¡Pues yo aún no me he acostado con Mina...en cambio tú y Javier...

PURITA: ¡Mira tío! ¡Ya estoy harta de tus contradicciones! ¡Yo no he quedado en na con nadie, habéis sido vosotros lo que habéis montao to el rollo! En cuanto si me he acostao o no con Javier, ¿acaso no era eso lo que queríais? ¡Pero a partir de ahora se acabaron las experiencias! ¡Si quieres nuevas experiencias, te las buscas por tu cuenta que yo lo haré si quiero por la mía! (Nazario, 1981: 66)

Casi al final del relato Purita será encarcelada tras su arresto en una especie de piso franco, sede oficial de un negocio ilegal de venta de marihuana, una guardería y un prostíbulo. Con todo, gracias a los contactos de su padre, logra salir de la cárcel para continuar con sus escauceos sexuales, coqueteos con la droga y discusiones con Ricardo.

Purita, por fin en su castillo

Los comics *Purita Braga de Hierro* y, especialmente, *Purita y los morbos*, no solo responden a una necesidad de denuncia social, sino que, como ya he comentado, recrean un modelo sociocultural en ciernes al conformar una suerte de escenarios afectivos que arrojan situaciones plausibles en su contemporaneidad. Esta perspectiva escapa a los cuerpos y se adentra en unos procesos cognitivos, codependientes de la construcción de lo social y lo afectivo, indisociables de lo político. De ahí que, amén de su cariz confesional, la obra de Nazario pueda considerarse un producto político destinado a dibujar la otra cara de la sociedad española posdictatorial, esa cara B que un discurso histórico interesado ha emborronado a través de una imagen imprecisa de la Transición; sin embargo, la historia de *Purita* no solo se centra en la denuncia, sino que recoge un viaje afectivo muy particular que rebasa la crítica social para focalizarse en la emocionalidad, la complicidad de los afectos en el engranaje sociocultural y el dominio de lo afectivo

en la revisión de ciertos procesos históricos, conformándose como un ejercicio cultural de enorme interés desde el punto de vista de los estudios del afecto y la emoción.

Purita se conforma como una de las obras más interesantes de Nazario Luque. Revestida de la aparente inocencia del cómic, heredera del infantilismo que durante décadas se asoció al tebeo, recrea una historia que escapa de lo convencional para adentrarse en el universo de la frivolidad y la denuncia, conceptos que, a pesar de los esfuerzos rupturistas de la crítica, tienden a permanecer imbricados históricamente. Así, Nazario logró mantenerse firme en su posición, sin sacrificar su particular estilo sinvergüenza y provocativo, al tiempo que construía un personaje irreplicable como Purita, cuyo canto a la libertad, en todos los sentidos, sí que supuso toda una revolución en la España de la Transición.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, Sara (2010), “Happy Objects”, *The Affect Theory Reader*, Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (eds.), Durham, Duke UP.
- (2017), *La política cultural de las emociones*, México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género UNAM.
- Almerini, Katia (2015), “La irrupción del feminismo en el cómic español de los setenta”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 27: 213-229.
- Berlant, Lauren (2011), *Cruel Optimism*, Durham, Duke UP.
- Clough, Patricia y Jean Halley (2007), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham, Duke UP.
- Dopico, Pablo (2005), *El cómic underground español, 1970-1980*, Madrid, Cátedra.
- (2012), “Lo femenino y el sexo en el underground español”, *Revista de estudios sobre la historieta: “HISTORIETAS”*, 2: 90-98.
- Fernández, Pura (2016), “Emotional Readings for New Interpretative Communities in the Nineteenth Century. Agustín Pérez Zaragoza’s *Galería fúnebre* (1831)”, *Engaging the Emotions in the Spanish Culture and History*, Luisa Elena Delgado, Pura Fernández y Jo Labanyi (eds.), Nashville, Vanderbilt UP: 56-76.
- Galiano, Iván y Fran G. Matute (2016), “Nazario: ‘No soy ni políticamente correcto ni incorrecto, lo que intento es ser coherente’”, *Jot Down*, 24/07/2021. <<https://www.jotdown.es/2016/05/nazario-no-politicamente-correcto-incorrecto-lo-intento-coherente/>>
- Gregg, Melissa y Gregory J. Seigworth (2010), *The Affect Theory Reader*, Durham, Duke UP.

- Huyssen, Andreas (2002), *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Illouz, Eva (2007), *Intimidades congeladas: las emociones en el capitalismo*, Madrid, Katz.
- Kleinman, Arthur, Veena Das y Margaret Lock (1997), *Social Suffering*, Berkeley, University of California Press.
- Labrador Méndez, Germán (2020), “Una urna puede ser el mejor preservativo”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 50-1, 24/07/2021. <<https://doi.org/10.4000/mcv.12191>>
- Lara, Alí y Enciso Domínguez, Giazú (2013), “El Giro Afectivo”, *Athenea Digital*, 13 (3): 101-119, 24/07/2021. <<https://atheneadigital.net/article/view/v13-n3-lara-enciso/0>>
- Luque, Nazario (1981), *Historietas. Obra completa (1975-1980)*, Barcelona, La Cúpula.
- (2016), *La vida cotidiana del dibujante underground*, Barcelona, Anagrama.
- (2018). *Sevilla y la Casita de las Pirañas*, Barcelona, Anagrama.
- Massumi, Brian (2015), *Politics of Affect*, Cambridge, Polity Press.
- McCloud, Scott (2009), *Entender el cómic: el arte invisible*, Bilbao, Astiberri.
- (1995), *Cómo se hace un cómic: el arte invisible*, Barcelona, Ediciones B.
- Monge Blanco, Azucena (2016), *Autoras en el boom del cómic adulto. Cómic feminista en la Historieta española (1975-1984)*, Universidad del País Vasco, Archivo Digital para la Docencia y la Investigación.
- Morán, Gregorio (2015), *El precio de la transición*, Madrid, Ediciones Akal.
- Pérez del Solar, Pedro (2013), *Imágenes del desencanto: nueva historieta española 1980-1986*, Madrid, Iberoamericana.
- Probyn, Elspeth (2010), “Writing Shame”, *The Affect Theory Reader*, Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (eds.), Durham, Duke UP.
- Tapia, Asier y Miguel Hernández (2013), “Movimientos sociales en España de la Transición hasta nuestros días: ¿Por un cambio del sistema o por un cambio en el sistema?”, *Ciudad Paz-Ando*, 6 (2): 48-63.
- Vasileva, Aneta (2016), “Autoras en el boom del cómic adulto: cómic feminista en la Historieta Española (1975-1984)”, *Battles of the Comic. Perspectives on Contemporary Graphic Narrative*, Javier Lluch-Prats, José Martínez Rubio y Luz C. Souto (eds.), Valencia, Universitat de València, Diablotexto Digital: 319-340.
- Williams, Raymond (2000), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península.

