

El cuerpo transestético de Nazario

El sexo es la raíz, el erotismo es el tallo y el amor la flor.(Octavio Paz)¹

Nazario ha colocado el cuerpo erotizado en el centro de sus universos y de sus territorios imaginarios. Conocido y reconocido, desde los años 70, como autor de comics, sus naturalezas muertas suscitan, desde los años 90, el interés de un gran número de público. La hipótesis de partida es que estas nuevas imágenes ofrecidas al espectador contemplativo son como una prolongación de lo enunciado en sus comics. Y para comprender mejor este carácter transestético de la imagen del cuerpo en la obra de Nazario, nos pararemos un instante sobre los diferentes registros y estilos abordados en su obra. Este trabajo no será aquí exhaustivo. Queremos que el acercamiento sea contrastivo teniendo como finalidad enfocar tres dimensiones esenciales del cuerpo. La primera es la de la farsa, una farsa colectiva y regeneradora; la segunda es la de la tragedia y de las pasiones interiores; la tercera, contemplativa y más serena, es la de la espectacularidad.

La farsa, la parte del Diablo.

Los primeros comics de Nazario, en los años 70⁽²⁾, se sitúan en una lógica de ruptura propia del movimiento “underground” caracterizada por el deseo de eliminar los tabús sociales, una sed de transgresión, de desenfreno. Común, evidentemente, a una juventud europea y norteamericana, este movimiento toma un cariz particular en España debido a la particularidad del contexto: cerca de 40 años de dictadura y un proceso de transición democrática no violento. Era lógico que la necesidad de romper radicalmente con el antiguo régimen se expresase, si no en la esfera de la política, al menos en la esfera cultural.

La figura del Eros que empapa los comics de Nazario de los años 70 es la del Dios Pan que desembarca en una sociedad bienpensante como una erupción de sangre y esperma destruyéndola y regenerándola (3). Soportes editoriales alternativos y clandestinos apoyan esta nueva forma de hacer comics, imposibles de imaginar en los circuitos comerciales en los que era imposible ir más allá de los intermediarios y de los filtros sociales (editores, censura, autocensura o represión política). Pero esta nueva forma de expresión podría haber sido sólo humo de paja. No obstante, los que más adelante serían etiquetados como “Los Tebeos del Rollo”, han sobrevivido como una etapa mítica y como los creadores del moderno comic español actual. Las numerosas ediciones y reediciones de estas publicaciones nos muestran hasta qué punto, la expresión de una “explosión vital”, como propone Nazario entre otros, desborda con creces la esfera de lo confidencial y minoritario. La visión que se nos ofrece de la sociedad española es crítica, radical y muy provocativa, no sólo porque busca provocar un despertar político de las conciencias sino porque, a través de ella, se intenta conseguir el desenfreno y la transgresión de lo prohibido.

Esta transgresión se manifiesta de dos formas diferentes. En primer lugar, tanto el cuerpo figurado como el cuerpo real se colocarán bajo el signo del exceso y de la peligrosidad: producciones clandestinas, manifestaciones públicas que escandalizan o aventuras sicodélicas en los que la experiencia personal y la creación van íntimamente ligadas. En el caso de Nazario, esta desmesura -de la que podríamos pensar que encierra un rito iniciático: el que emprende un joven homosexual en la España franquista de los años 70 y, por extensión, el de toda una juventud-va acompañada de una imagen del cuerpo que se articula alrededor de un eje decencia/obscenidad. Como buen conocedor del dogma católico y su iconografía, Nazario se inventa una religión completamente opuesta cuya única divinidad será el sexo en permanente erección: Priapo. La iconografía religiosa es tergiversada y manipulada y la liturgia parodiada para mayor gloria y provecho de sus historias eróticas. Dos motivos recurrentes se imponen: la vida de los santos y la ascensión de la Virgen. En la historia breve "Tentación, martirio y triunfo de San Reprimonio" del álbum "San Reprimonio y la pirañas" (5), el paradigma abstinencia/licencia estructura la historia y opera una inversión de los valores. San Reprimonio intenta resistirse a probar el fruto prohibido- el sexo de un chico joven- y una vez superada esta prueba de fuego, estará predestinado a convertirse en un santo mártir. De esta forma, con vistas a su veneración, será conservada la reliquia más emblemática del cuerpo del mártir San Reprimonio: su sexo en erección. La alteración paródica de todo un santoral contrareformista tiene una finalidad eminentemente subversiva. El guión muy trabajado y la distribución del espacio en viñetas nos sugiere una especie de sinécdoque del cuerpo, un miembro viril muy "anatomizado". Este procedimiento no corresponde especialmente a la estética y a la temporalidad del underground, cuyo grafismo es voluntariamente chapucero, embrollado, garabateado, que se da como algo repentino, no controlado. Por el contrario el grafismo de Nazario en blanco y negro está muy controlado, el dibujante trabaja sin prisas, delectándose en la representación minuciosa de escenas escabrosas y escatológicas.

La dimensión paródica y la anormalidad se fundamentan en tres imágenes. Como prolongación hiperbólica del sexo, la serpiente-que representa, en la tradición bíblica, la imagen del diablo y la concupiscencia-da lugar a una serie impresionante de declinaciones y variantes gráficas. La recurrencia a las formas reptilíneas se impone pues como emblema de un cuerpo fantasma en busca de placeres absolutos. Pero la dimensión paródica deja también un lugar preferente a la iconografía mariana. En este universo, la Virgen levanta el pie fácilmente y deja a la serpiente libre para realizar su papel infernal. En una acuarela de 1983 ("Asunción de Ocaña al reino de los chulos", 41x32cm.), Nazario y su amigo Alejandro, típicamente travestidos de "flamencas", veneran una virgen-que no es otra que su amigo Ocaña-suntuosamente vestido y rodeado de Priapos desnudos. Nazario se inspira en el culto popular mariano para recrear todo un mundo teatral, de disfraces y travestismos del cuerpo. Es pues bajo el signo de la farsa carnavalesca y del espectáculo en donde Nazario escoge esta primera imagen del cuerpo que reserva un lugar de preferencia a los fantasmas.

En el contexto de los años 80 y con el mismo espíritu subversivo y humorístico, Nazario va a desarrollar la figura del travesti creando un ser de ficción, Anarcoma, que supuso un enorme éxito editorial. Este personaje es un detective cuya principal función es la de guiar al lector por los meandros de los bajos fondos barceloneses poblados de travestis, locazas, prostitutas y seres marginales que, como la protagonista, están obsesionados por el sexo. La dimensión

paródica está presente más que nunca, las referencias autobiográficas son abundantes y se mezclan con las representaciones de fantasmas sexuales. Pero aunque la dimensión crítica subyace, ya no se articula de forma dialéctica. Aquí no aparece ninguna barrera que pueda oponerse a la ilimitada sed de transgresión.

Nazario dice de esta historia de ficción que creó: "(es) una historia de detectives en la que Humphrey Bogart sería una especie de transexual mitad Bogart mitad Lauren Bacall". Terenci Moix vio en *Anarcoma* una evocación de la figura del Andrógino(6). Pero en esta doble imagen corporal que emerge, hasta ahora, es la imagen del travesti masculino la que resulta predominante. En este sentido nos recuerda a aquellos jóvenes de la Antigüedad disfrazados de mujer durante las ceremonias y los ritos. La imagen moderna del transexual, en cuanto tal, nos devuelve más claramente a la figura mítica del Hermafrodita (7).

El canto del macho cabrío

En las historias no paródicas y de tono más trágico como "Salomé"(1982),"Helena"(1989),o "Turandot"(1993),el lector sigue paso a paso las diferentes facetas de una fantasía erótica. No se trata aquí de exhibir y acumular formas eróticas o de parcelar el cuerpo en tantas representaciones obscenas como viñetas hay en una historieta. Helena, adaptación de la figura mítica a la época actual, se nos presenta en el interior de un apartamento de la Plaza Real, lugar de la creación y ombligo del mundo. La desnudez de los dos protagonistas (un hombre y una mujer)es otra cosa: límpida, armoniosa y estetizante. Del mundo exterior de *Anarcoma* (Callejuelas, bares, Ramblas),del diálogo y la acción escandalosos y agresivos nos transporta a un universo interior e intimista. El diálogo es desplazado por el monólogo, por la introspección, por una reflexión sobre la incomunicación, la esperanza o el deseo. El tono deviene más explícitamente trágico en "Salomé" y "Turandot". Tanatos es introducido en el centro del discurso. La relación erótica es aprehendida en su lado sombrío. En la última imagen de la historia "Turandot",(P.52)que ocupa toda la página, el lector tiene, frente a él, una Turandot hierática, como petrificada en su traje de princesa y, más simbólicamente, en sus deseos reprimidos. A sus pies, las víctimas de su testarudez bañadas en sangre: su amado príncipe y la rival. En esta ocasión los personajes no reflejan seres sexuados sino más bien figuras atormentadas por la tragedia. Estas imágenes recuerdan la parte perecedera de toda pasión amorosa y los conflictos interiores que ella suscita.

Una doble imagen del cuerpo de Turandot nos ilustra la naturaleza del conflicto interior: en la página 23 se nos presenta su imagen pública oculta tras un vestido recargado mientras que en la página 30 en privado se nos presenta su cuerpo desnudo..El estilo gráfico es totalmente diferente de una imagen a otra, aún siendo en ambas ornamental y decorativo, en la segunda la minuciosidad parece buscar un ideal de belleza y de la sublimidad. En la extrañísima página que nos presenta a una Turandot majestuosa, vista de espaldas(p.23) Nazario juega con la posibilidad de dos lecturas diferentes: una lectura tabular y otra lineal. De esta forma si adoptamos una visión de conjunto, la mirada de Turandot está dirigida hacia la cabeza de su padre(que encuentra su justificación en la lectura lineal).El resto del espacio/página nos presenta la imagen de Turandot vista de espaldas, con una túnica que oculta cualquier forma

corporal, ricamente adornada de bordados, lacerias y formas estilizadas.

Nazario no duda en representar y recrearse en este manto dividiéndolo en 8 viñetas distintas. El cuerpo se convierte así en puro decorado, es un cuerpo escamoteado que nos remite a una imagen femenina castradora y fálica, como una armazón que nos ocultara la figura de Turandot. La segunda imagen (p.30) nos muestra por el contrario un desnudo con formas femeninas límpidas, sin nubes, una Turandot vista de frente, en la intimidad. El cuerpo está exento de asperezas. El refinamiento estético consiste aquí en evocar la delicadeza, la sensualidad y la voluptuosidad semiocultas bajo un velo transparente bordado minuciosamente como un tatuaje sobre su piel.

En la obra de Nazario, las historias de tono trágico recrean figuras míticas en absoluto convencionales, extrañamente masculinas en su feminidad. El procedimiento, a primera vista, consiste en conservar una "envoltura femenina" en la que inserta tratamientos "masculinos" (8), ("Helena", "Turandot"). Por el contrario el príncipe, en Turandot, al representarlo vestido con un traje de luces, posee un aspecto afeminado que lo convierte en un ser frágil y vulnerable. De una belleza inquietante y extraña, estas representaciones son como manifestaciones de Anteros, símbolo mítico y trágico del amor entre dos hombres (9). Además, si establecemos una relación entre la imagen dual del cuerpo y el estilo gráfico, a su vez doble, de Turandot, podemos mantener la hipótesis de que existe una tematización de la figura del hermafrodita en esta historia. En este álbum Nazario adopta el estilo barroco chino pero sin perder de vista las tradiciones hispánicas transformándose Turandot bajo sus dedos en una auténtica Virgen del Rocío y el príncipe en un torero (10). El cuerpo erotizado se reinventa en los motivos entrelazados de los bordados imaginados, recreados y pacientemente representados uno a uno. Toda la energía vital se pone al servicio de la decoración suntuosa, de la creación artística. Y ha sido necesaria bastante energía para la creación de este álbum al que Nazario consagró cuatro años de su vida. No obstante esta nueva libertad y esta exuberancia gráfica exhibidas gracias a este medio que es el comic no han permitido una conexión con su lector potencial. La historieta "Turandot" ha sido un fracaso comercial. Este trabajo del autor de comic que es Nazario no ha sido reconocido (en el doble sentido de reconocer lo que ya es conocido como en el de reconocimiento social y artístico). Nazario comenzará, como a otros les sucedió anteriormente, a sentirse ajeno a este medio del comic, falto de aire, de espacio y decide mostrar sus obras en forma de pinturas directamente en las galerías. Cambiando de soporte, cambia de estatus: de autor de comic a artista pintor, se introduce en los circuitos comerciales en donde sus obras adquieren "otro valor", siendo las mismas pero en distintos soportes. Este paso de un arte caligráfico a un arte autográfico (11) va a corresponder a una nueva búsqueda, que no puede desarrollarse más que en la unicidad.

Bodegones “a lo Nazario”

La imagen del cuerpo en la pintura de Nazario se plantea en otros términos. En su obra pictórica, permaneciendo diversificada, abundan las acuarelas con naturalezas muertas que invitan a la contemplación. Estos objetos, estas flores y estos frutos que se nos ofrecen, son como una prolongación del cuerpo y las cuestiones que ahora tendríamos que plantearnos concernirían a esta relación del cuerpo con este nuevo espacio de representación y el valor de este nuevo objeto estético. En primer lugar, estas nuevas imágenes pierden el fetichismo iconológico (12) presente en el comic. Se nos presentan como objetos íntimos “que nos procuran la irresistible felicidad hacia la que nos sentimos arrastrados”(13). Nos remiten a un mundo de la experiencia pero esta vez tomado desde otro proceso de simbolización. Existe aquí una mirada traspuesta, las naturalezas muertas evocan el universo de la creación y no se presentan como una simple proyección.

La relación transestética que se establece entre la pintura y el comic requerirían un análisis más amplio. No obstante podríamos exponer aquí algunas pistas de reflexión.

Si partimos de la imagen íntima de Turandot comentada más arriba y conseguimos, mediante un potente zoom, un minucioso primer plano, la imagen de Turandot desaparecerá quedándonos sólo una superficie neutra en la que se despliegan una serie de motivos florales. Se convierte así en un puro decorado semejante a esas superficies que albergaban los grotescos, ascendientes de los bodegones. Al fin y al cabo, lo que desaparece, en la evolución de un medio a otro, es el personaje, piedra angular del dispositivo narrativo del comic. La singularidad de las naturalezas muertas de Nazario radica en que nos remiten a un imaginario bastante concreto, a un edificio mental elaborado a lo largo de decenios, de naturaleza posmoderna, comentado a grandes rasgos en este artículo, precedente a su evolución pictórica. De esta forma podríamos decir, de manera metafórica, que la naturaleza muerta es concebida con el mismo cuerpo, burlón y trágico a la vez, del comic. Y como para recordar de nuevo que no hay separación alguna entre sus diferentes prácticas artísticas, Nazario, en sus naturalezas muertas, utiliza en muchas ocasiones el procedimiento barroco del cuadro dentro del cuadro(14), para evocar la antigua residencia, las páginas del comic, del cuerpo representado. En numerosas acuarelas introduce páginas de comic como elementos decorativos o espejos en los que se reflejan múltiples referencias (una viñeta de un tebeo de Mariscal, una alusión a un cuadro de Miguel Barceló, un dibujo erótico...).

Hemos visto así cómo se puede, visual y conceptualmente, comprender el salto de una representación directa del cuerpo a su sola evocación, ausente de la representación. La implicación del artista que no entrega su propio cuerpo ni siquiera el de sus personajes de papel, no es menor. En los “bodegones” de Nazario, la mirada del espectador se ve sumergida en un espacio privado. Ya no estamos en las calles, en los bares ni en las Ramblas de Barcelona; estamos en la casa del pintor y en ella descubrimos su universo cotidiano, la “Plaza Real”, desde su balcón o sus interiores. La no verbalización convierte el propósito del autor en más sugestivo e implícito, pero sus acuarelas aún conservan un carácter narrativo porque se ofrecen como fragmentos de vida que, yuxtapuestas unas junto a otras, forman una mitología personal. Por otra parte, en las acuarelas realizadas como “vanitas” barrocas, la mirada del

espectador es obligada a seguir una lectura secuencial del cuadro. Recorre el cuadro, va desplazando su mirada de un elemento figurativo a otro, esforzando así su agudeza visual. En "Turandot" la función decorativa competía con la función narrativa buscando así provocar sensaciones visuales pero generando además una tensión entre tabularidad y linealidad que ha desagradado quizás al lector potencial de Nazario. De todas formas, la luz no penetraba realmente en las viñetas. Aunque fuesen muy estéticas (incluso en su obscenidad), a los elementos detallistas, a las ilustraciones recargadas y ornamentales de las historietas les faltaba un elemento esencial: la luz. La minuciosidad descriptiva de Nazario (15) logra, con las naturalezas muertas, una nueva dimensión: la luminosidad. Y la búsqueda de una cierta luminosidad resultaría imposible sin el apoyo de la fotografía. Las naturalezas muertas de Nazario son realizadas a partir de fotografías que han requerido una selección y una manipulación especiales (encuadres, planos, iluminación, esmerado revelado). Finalmente la luz es un vector decisivo que ayuda a comprender el porqué de la evolución a la pintura, la importancia de la fotografía y la corporeidad de las naturalezas muertas.. Los juegos de luz son finamente descompuestos, con precisión, dando una presencia al objeto para que traduzca una percepción del mismo en un lugar preciso de la habitación y en un momento preciso del día. Un cambio atmosférico y todo se viene abajo: el objeto ha perdido su brillo. La fruta se pudre y la rosa se marchita. Todo, en Nazario, recuerda los bodegones barrocos. O casi todo, porque Nazario libera a las vanitas de su carcasa ideológica (como liberó al comic de su carcasa en los 70) revelando con su iluminación una gran sensualidad y exuberancia, lo que no le impide continuar haciendo gala de su humor y su erotismo (cf. "El bodegón español" (1996) o "Bondage" (1994) por ejemplo). Si el mecanismo de las vanitas barrocas, deslastrado del mensaje moralizante, es retomado, no lo es únicamente por razones puramente formales. El simbolismo de un tiempo binario-acción/meditación y por extensión vida/muerte es evidente. Se podría también leer en esa flores trabajadas por el tiempo y la luz una reflexión sobre el tiempo que pasa y el carácter efímero de un estado o de una situación. No obstante, si estos objetos testimonian una vida o una situación en absoluto se muestran como un "fué" melancólico sino como fruto de la experiencia.

Sólo nos queda añadir que estas naturalezas muertas están dotadas de una precisión que no tenían las naturalezas muertas del siglo XVII, por la sencilla razón de que el cliché fotográfico ha congelado el tiempo ganando así la acuarela en definición. El procedimiento hiperrealista puede ser detectado claramente borrando el rastro de la más mínima pincelada. El creador parece así haber sido borrado de los alrededores. Pero es una objetivación sorprendente que debería desembocar en una apariencia de fría neutralidad. En absoluto. La implicación subjetiva queda por el contrario reforzada y los objetos reproducidos son como distintivos del cuerpo que traducen emociones, experiencias y una cotidianidad y un erotismo latentes. El procedimiento tiene que ver sin duda con el pensamiento griego arcaico para el que "la finalidad del arte consistía en llegar a rellenar el vacío entre lo animado y lo inanimado con el fin de que el espectador se sienta implicado ante la imagen material de la misma manera que ante el mundo real" (16). Al final será el guiño del pintor el que buscará la complicidad con el espectador intentando comunicarse con él, porque transforma el objeto fotografiado en cuadro, es decir que nos transporta de un universo de "mímesis" a un universo de "semiosis".

En una serie de imágenes de calas pintadas en 1994 (17) (tres acuarelas de 70x50cm; ocho pequeñas acuarelas de 27x17cm y 4 de 20x28cm) representadas en diferentes momentos del

día y con una luz siempre procedente de la izquierda(18), el paso por la fotografía fija el instante, introduciendo una sucesión y una cronología por los diferentes ángulos y encuadres. En la primera acuarela, "Calas", un primer plano de los tallos dentro de un gran jarrón de cristal lleno de agua nos impide ver las flores. En revancha el espectador puede, de hecho, contemplar y apreciar con toda tranquilidad el juego de las transparencias a través del cristal y el agua. El fondo es de un negro puro, homogéneo, sin matices, como una pantalla negra colocada allí para potenciar el objeto representado. En la segunda acuarela: "Ramo de calas", la mirada se desplaza hacia arriba, siempre en primer plano, la iluminación es también lateral pero un poco a contraluz, convirtiendo las zonas que reciben la luz en formas geométricas bien delimitadas. Es una vista mutilada que pone de relieve cada uno de los tallos, su brillo, su verticalidad y su terminación: las flores blancas de las que surgen las espigas amarillas. La tercera acuarela "Jarrón con calas", se nos presenta como una combinación de las dos imágenes anteriores, pero los tallos más cortos están colocados frente al espectador mientras que en las acuarelas precedentes estaban colocados en un segundo plano. El juego de campo/contracampo da la sensación de "girar alrededor del Jarrón". La temporalidad que se desarrolla entre una acuarela y otra es la del despertar de la mirada, del aprendizaje contemplativo de una cierta belleza que se nos desvela poco a poco, por poco esfuerzo que hagamos para aceptar el camino visual que se nos propone. Los títulos hasta ahora confirman nuestra percepción pero la serie de las doce pequeñas acuarelas restantes crean un efecto de sorpresa por el cambio de registro que en ellas se operan. Estos son simplemente reveladores: "Homenaje a Mapplethorpe I,II,III". Orientan definitivamente el sentido remitiéndonos, no tanto a sus fotografías de flores, como a los desnudos masculinos de Mapplethorpe. Sin dejar de ser un homenaje sincero, esta ruptura de tono en el título nos deja una leve insinuación al humor y la parodia (parodia de las convenciones del arte pictórico). El cuerpo erotizado se nos revela bastante legible y una segunda lectura del conjunto por parte del espectador la mostrará más legible aún. La superficie blanca y fría de las flores, enriquecidas por un rico y sabio juego de sombras, se despliega como un sudario que realza y enaltece las formas fálicas y luminosas de las espigas amarillas. La espiga queda definida por su sombra y su luminosidad. Las diversas iluminaciones modelan el objeto, lo aplanan (cuatro primeras representaciones), o por el contrario le dan volumen hasta conseguir un redondeado perfecto. Los dos tipos de cromatismos y de volúmenes (flores blancas/espiga amarilla) nos remite a una forma doble masculina/femenina que se desdobra a su alrededor en un cuerpo de tinieblas, envolvente, rodeando y exaltando el cuerpo de luz. Esta serie de calas es como una oda plástica a la voluptuosidad, la depuración, la condensación y la concisión reuniéndose de nuevo para ponerse al servicio del cuerpo erotizado.

La transición del comic a la naturaleza muerta supone por supuesto una ruptura de estilo pero el edificio mental que alberga las distintas proposiciones sigue siendo el mismo. El cuerpo descrito o simbolizado es fruto de la experiencia y, finalmente, la separación entre las diversas manifestaciones del cuerpo erotizado en la obra de Nazario puede parecer de la misma naturaleza que la existente en el lenguaje, entre la "blasphemia" y la "euphemia". La euphemia, nos dice Benveniste (19) no se enfrenta a la blasphemia. Conserva el mismo marco introduciendo, sin embargo, ciertas modificaciones. Ella sustituye, ella mutila pero ella será, ahora y siempre, creación.

- (1) Octavio Paz, "La llama doble, amor y erotismo", Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Breve, p.37.
- (2) Ver Eliseo Trenc: "La sexualité dans la bande dessinée "underground" barcelonaise", Média et Réprésentation dans le monde Hispanique au XX, Dijon, Hispanística XX, 1987. Voir aussi du même auteur l'introduction au catalogue de l'exposition « Nazario » (Cádiz, juillet-septembre 2000, Claustro de Exposiciones), Cádiz, Diputación de Cádiz, 2000, p.29.
- (3) Octavio Paz, op.cit., p.16.
- (4) La expresión es de Octavio Paz.
- (5) Publicado en 1976, conjunto de obras realizadas antes de 1975. Barcelona, Gaspar Fraga, Rock Comix, 1976.
- (6) Eliseo Trenc, introducción al catálogo « Nazario-2000 », op.cit.
- (7) Según Robert Graves, Hermaphrodite sería un hombre joven con pechos de mujer y largos cabellos, mientras que « l'androgynne, ou femme à barbe, sont nés l'un et l'autre du passage du système matriarcal au système patriarcal. Les déesses à barbe et les dieux efféminés correspondent à ces périodes de transition dans les sociétés, assure-t-il ». Robert Graves, « Aphrodite : caractéristiques et attributions ». Les mythes grecs, Paris, Hachette, Pluriel, 1987, p.83.
- (8) Convendría analizar este aspecto más detalladamente.
- (9) « Durante el periodo clásico, Eros era a menudo considerado como el protector de los amores homosexuales entre hombres y jovencitos (...). Anteros, avatar de Eros, significa el amor compartido en recuerdo de los dos jóvenes Meles, un ateniense y Timagoras, un meteco. Timágoras amaba a Meles, que despreciaba su amor pidiéndole que se lo demostrara tirándose desde lo alto de la Acrópolis; Timagoras se arrojó sufriendo Meles tales remordimientos que terminó suicidándose de la misma forma ». Michael Grant, Jhon Hazel, Dictionnaire de la mythologie, Paris, ed. Seghers, 1975.
- (10) Lo que, después de todo, y en menor grado, introduce un juego paródico.
- (11) Gérard Gennette, « L'ouvre de l'art, Immanence et transcendance », Paris, Seuil. Coll. Poétique, 1994.
- (12) Serge Tisseron, « Y a-t-il un pilote dans l'image ? », Paris, Aubier, 1998, p.56.
- (13) Ibid, p.97.
- (14) Este procedimiento le da, por otro lado, mayor profundidad a sus cuadros.
- (15) Nazario confiesa estar influenciado por el « puntillismo descriptivo » del Nouveau roman (catalogue Nazario, Cádiz, op.cit., p.32).
- (16) Comentario de Jean-Pierre Vernant tomado por S. Tisseron para establecer un lazo entre nuestras imágenes virtuales actuales y el pensamiento griego arcaico. Op. cit., p.48.
- (17) Catálogo de la exposición, « Nazario 1990-1997 », Galería Ferrán Cano, catálogo editado por Nazario, 1997.
- (18) Se podría también establecer una relación entre lo escritural y entre la historieta. Nazario afirma pintar partiendo de una luz proveniente siempre de izquierda a derecha porque dice no concebir la lectura visual de otra forma. Esto para él resulta tan natural (y por tanto cultural) como la lectura de izquierda a derecha. Los estudios de este sistema de iluminación requerirían un comentario mucho más amplio.

(19)Emile Benveniste, « La blasphémie et l'euphémie »,Problème de linguistique générale,2,Paris,Gallimard,coll.Tel,1974,p.254.

Vivian Alary

Université Blaise Pascal U.F.R.

LETTRES, LANGUES ET SCIENCES HUMAINES

Institut d'Etudes Hispaniques Ibero – Americaines et Luso- Bresiliennes

34,Avenue Carnot

63037 Clermont- Ferran Cedex