





**ISIDRO HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ**

**TESIS DOCTORAL**

**ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y EL LIBRO:  
LA IMAGEN POÉTICA SURREALISTA  
A TRAVÉS DE SU OBRA**

**DIRIGIDA POR ISABEL CASTELLS MOLINA**

**UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA**



# Óscar Domínguez y el libro:

La imagen poética surrealista a través de su obra

Tesis doctoral

Isidro Hernández Gutiérrez

Vº Bº

La Directora

Dra. Isabel Castells Molina





*Hizo poesía [Óscar Domínguez] como el  
agua sale de la fuente. Sin dificultad,  
sin pensamientos, un canto continuo  
salía de su espíritu.*  
MAUD WESTERDAHL

*Dos cosas son al hombre naturales,  
o pintar, o escribir en tiernos años,  
que plumas o pinceles son iguales.*  
LOPE DE VEGA

*Y yo también soy pintor*  
APOLLINAIRE





## AGRADECIMIENTOS

A la hora de escribir estas primeras líneas se me vienen muchos nombres a la cabeza. Quisiera, así pues, en los renglones que siguen, esbozar una tentativa de agradecimiento posible para todos aquellos que de alguna u otra manera han participado en mis años de formación y con los que he contraído una deuda impagable.

Hace ya algo más de doce años que nos incorporamos a la trayectoria de la Colección Óscar Domínguez y a la suerte del Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporáneos (IODACC) —hoy TEA Tenerife Espacio de las Artes— justo en el momento en el que la especialista en la obra de Óscar Domínguez, Ana Vázquez de Parga, me brindara la oportunidad de trabajar a su lado en la coordinación de la apasionante exposición *Éxodo hacia el Sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto (1938 – 1942)* que ella comisariaba para el Organismo Autónomo de Museos y Centros del Cabildo Insular de Tenerife. Durante todo este tiempo, siempre me he considerado un aprendiz; quisiera mostrar, aquí, de alguna manera, mi gratitud. Asimismo, también quiero celebrar, igualmente, las entusiastas palabras del profesor Brian C. Morris: su repetida, tozuda y taurina insistencia casi llega a convencerme de que debía formalizar en una Tesis Universitaria mis estudios sobre Óscar Domínguez. Al profesor y amigo, José Miguel Pérez Corrales, debo igualmente una excusa por mi demora en llevar a término el presente trabajo, así como el agradecimiento no solo por habernos abierto la brecha de los estudios de la vanguardia canaria —se lo debemos todos—, sino también por habernos mostrado una manera surrealista de estar en el mundo. A él, y a nuestro común amigo Joaquín Ayala —a su *ex libris* con doble fauces de lobo—, vaya mi agradecimiento. Asimismo, quisiera expresar, aquí, muy vivamente, mi entusiasmo agradecido a la profesora

Isabel Castells Molina, copártcipe de esta aventura: a su perenne *chaleco de fantasía*, a su paciencia y a su insistencia obedece, en buena medida, el hecho de presentar, hoy, en estas páginas, este trabajo.

Por último –y casi en primer lugar– debo mostrar mi más cariñoso agradecimiento a mis padres, Esteban y Nazareth. Y muy especialmente a Marianela Navarro Santos: a sus observaciones y puntos de vista siempre acertados; a su complicidad. Para Marianela y para las pequeñas Emma y Sol, compañeras también de esta divertida travesía, vaya mi elogio de sonrisa ilimitada; mi elogio de molineta y viento: a su resignación en mis largas ausencias y en mis delirios poéticos surrealizantes durante el proceso de redacción de estas páginas.

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo que hemos denominado «Óscar Domínguez y el libro: la imagen poética surrealista a través de su obra» trata de poner en relieve una de las facetas menos estudiadas de Óscar Domínguez como es su incursión en el mundo del libro y en el encuentro arte – literatura, ya sea a través de su colaboración con importantes escritores de su tiempo –Amy Bakaloff, André Breton, Christian Dotremont, Paul Éluard, Marcelle Ferry, Robert Ganzo, Georges Hugnet, Laurence Iché, Marcel Jean, Domingo López Torres, Ernesto Sábato, André Thirion, Patrick Waldberg o Eduardo Westerdahl, entre otros, con los que mantuvo, en su mayor parte, una relación de amistad–; ya sea en la realización de sus textos escritos que han llegado hasta nosotros, especialmente el poemario que lleva por título *Los dos que se cruzan* (1947), pero también otros dispersos en cartas y publicaciones.

En las páginas que siguen, hemos intentado demostrar, en primer lugar, la relación de ósmosis entre imagen y palabra, entre poesía y pintura en el ámbito de las Vanguardias del primer tercio del siglo XX, y más concretamente en el Surrealismo. Para ello hemos querido iniciar nuestro análisis a partir del acercamiento a la generación de revistas canarias de vanguardia y de la ruta internacional que experimenta el Surrealismo en 1935. Asimismo, hemos realizado una aproximación a las colaboraciones entre los escritores y artistas plásticos del Surrealismo con el propósito de analizar hasta qué punto es posible asistir a una puesta en común o a una *convergencia* que no se limita solo a una simple coexistencia de poetas, artistas y teóricos en revistas, publicaciones y actos de todo tipo, sino que ambas disciplinas –la poesía y la pintura, la naturaleza *sucesiva* de la escritura y la *simultaneidad* del dibujo– se engarzan firmemente en un

mismo plano; que el tejido resultante se encuentra imbricado desde la raíz, y que sus resonancias, esto es, el sentido último de la conjunción de ambas Musas, reside en una concepción abierta del hecho creativo.

A partir de ese punto, hemos hecho lo posible por abordar el significado del concepto de *imagen poética* en el Surrealismo como una categoría intercambiable y común a todas las manifestaciones artísticas y literarias, y que nutre igualmente a la pintura y a la poesía. Y hemos entendido crucial para la comprensión de esta afinidad entre lenguajes el hecho de que el mismo André Breton haga partícipes del concepto de *imagen poética* a todos los dominios creativos, pues esta nueva imagen surrealista puede brotar de un poema, un collage, un objeto o un lienzo, tal y como lo entiende el escritor francés. Así pues, la imagen, obtenida del calco de los sueños o del automatismo –incluyendo en este todos los mecanismos de manipulación posibles, desde el poema o el cadáver exquisito al *décollage* o la decalcomanía, pasando por el *rayogramme*, el *brûlage*, el *frottage* o el *fumage*–, constituye el acceso a una realidad otra, al hallazgo de lo irracional o al deslizamiento del inconsciente o del imaginario colectivo que funciona al margen del buen o mal gusto. Esta imagen paradójica, de múltiples caras, vertiginosa en su huida de lo real y quizás imposible de apresar, es la que nos encontramos a cada paso en la obra pictórica y escrita de Óscar Domínguez. En este sentido, el presente trabajo trata de profundizar en su análisis.

Asimismo, hemos pretendido enumerar y analizar las multidisciplinares incursiones de Óscar Domínguez en el mundo del libro, estableciendo un *corpus* detallado de todas y cada una de esas experiencias como ilustrador y como escritor, toda vez que nos encontramos con un personaje plural que usó diversos estilos y medios como forma de expresión de su inagotable creatividad. Hemos intentado

demostrar, en este sentido, que se trata de una faceta que cuenta con numerosos ejemplos de calidad y excelencia, no solo en los años treinta –en sintonía con la euforia vanguardista de la época– sino también, y muy especialmente, durante los años de la Ocupación nazi y a lo largo de toda la década de los años cuarenta, período en el que Óscar Domínguez desarrolla una gran actividad creativa, y un momento en el que afianza su relación de amistad incondicional con varios escritores de la época, como en los casos de Paul Éluard, Patrick Waldberg o Eduardo Westerdahl. El presente estudio parte de las colaboraciones realizadas por Óscar Domínguez a principios de los años treinta para las ediciones de la revista de expresión contemporánea *Gaceta de Arte*, momento en el que nuestro autor realiza la ilustración de importantes libros de la vanguardia canaria, como es el caso del texto surrealista *Crímen* (1934), de Agustín Espinosa. Asimismo, abordamos sus colaboraciones para las ediciones de Guy Lévis Mano a finales de los años treinta y, ya en los años de la Ocupación, su participación en publicaciones –en su mayor parte colectivas– en las que encontramos a poetas y pintores de aquella hora, entre otras su participación en el libro *Noués comme une cravate* (1941), con el poeta Christian Dotremont, y con los poetas y artistas de la publicación colectiva *Transfusion du verbe* (1941). Asimismo, de 1942 es *La conquête du monde par l'image* (1942) –que recoge la teoría escrita por Óscar Domínguez sobre los espacios litocrónicos–, así como su colaboración en el libro de poemas de Laurence Iché *Au fil du vent* (1942), una de cuyas viñetas sirvió de frontispicio para la colección de poesía *Les pages livres de La Main à Plume*. De ese mismo año data, en fin, la aparición del libro *Domaine*, del poeta de origen venezolano afincado en París, Robert Ganzo, para el que Óscar Domínguez realiza ocho aguafuertes de una logradísima ejecución. También se analizan en el presente trabajo las publicaciones en las que participa nuestro autor después de la Guerra, especialmente el libro de

poemas de Paul Éluard *Poésie et Vérité 1942*, publicado en el París de 1947.

Asimismo, en el caso de la incursión de Óscar Domínguez en el mundo del libro hemos intentado demostrar hasta qué punto –al contrario de lo que sucede en otras experiencias entre un escritor y un pintor–, en el caso de Óscar Domínguez asistimos a una verdadera ósmosis entre lenguajes, una *unión* que va mucho más allá de la *asociación* y en la que lo que impera es una militancia de orden programático y estético, que en el Surrealismo alcanza, en algunos momentos, la *fusión*, el verdadero y espontáneo intercambio entre lenguajes, tal y como sucede en sus colaboraciones con Agustín Espinosa o Guy Lévis Mano.

Por otra parte, también ha sido nuestro propósito tratar en estas páginas la obra literaria, intensamente poética y surrealista, de Óscar Domínguez, hasta ahora considerada como una aportación de tono menor a la poesía de vanguardia. En efecto, si es verdad que Óscar Domínguez fue un pintor por encima de todo, además de un fabuloso creador de objetos surrealistas de funcionamiento simbólico, su incursión cabal en el mundo de la escritura pone de manifiesto que es, este, un episodio de interés sobre el que hasta el momento solo se ha mostrado una atención parcial, insuficiente, sin duda alguna eclipsada por la intensidad de su obra plástica. Intentamos, en este punto, analizar los textos escritos de nuestro autor, especialmente el poemario *Los dos que se cruzan* (1947), libro que comparte las mismas obsesiones que su obra plástica y en el que se establecen vasos comunicantes con los elementos iconográficos de aquella. Además incluimos en el presente trabajo los escritos epistolares de Óscar Domínguez con su amante de mediados de los años treinta Marcelle Ferry; unas cartas que hemos querido proporcionar como un material inédito, a nuestro juicio de gran valor no solo por la calidad

literaria, surrealista, de su escritura, sino también por tratarse de documentos que arrojan más luz sobre aquellos momentos cruciales de su trayectoria vital.

No escondemos el hecho de que este trabajo se plantea como una continuación de las investigaciones realizadas por el doctorando durante los últimos años sobre Óscar Domínguez y su época, autor a quién le hemos dedicado atención y estudio, y del que hemos tenido la suerte y el privilegio de comisariar varias exposiciones. Con todo, al plantear esta Tesis Doctoral, hemos pretendido avanzar en nuestras investigaciones y profundizar en numerosos aspectos como los aquí señalados.





**ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y EL LIBRO:  
LA IMAGEN POÉTICA SURREALISTA A TRAVÉS DE SU OBRA**

**ÍNDICE**

**1. LENGUAJES QUE SE CRUZAN, 21**

- 1.1. La generación de las revistas canarias de vanguardia, **23**
- 1.2. Ruta del Surrealismo Internacional en 1935:
  - Praga, Tenerife, Bruselas, Londres, **50**
- 1.3. Lenguajes cruzados: en busca de la imagen, **62**
- 1.4. La imagen poética surrealista, **77**
- 1.5. Óscar Domínguez, *entre el mito y el sueño*, **92**
- 1.6. La imagen poética surrealista en Óscar Domínguez, **100**
  - 1.6.1. La imagen onírica surrealista en Óscar Domínguez, **122**
    - 1.6.1.1. Óscar Domínguez, pintor y poeta del Drago de Canarias, **122**
    - 1.6.1.2. Los sifones: imagen poética de la escritura automática, **131**
    - 1.6.1.3. La máquina infernal, metáfora poética de la utopía, **137**
  - 1.6.2. La imagen poética surrealista y el automatismo en Óscar Domínguez, **141**
  - 1.6.3. La imagen poética surrealista a través del objeto, **147**

**2. ÓSCAR DOMÍNGUEZ Y EL LIBRO SURREALISTA, 155**

- 2.1. Los libros editados por *Gaceta de Arte* (Canarias, 1933-1934), **164**
  - 2.1.1. Óscar Domínguez y Emeterio Gutiérrez Albelo: *Romanticismo y cuenta nueva* (1933), **167**
  - 2.1.2. El libro *Crímen* (1934), de Agustín Espinosa, **172**

- 2.1.3. El libro *Willi Baumeister* (1934),  
de Eduardo Westerdahl, **180**
- 2.2. *El asta de lo imaginario*: Óscar Domínguez y las ediciones  
de Guy Lévis Mano (GLM, París, 1937 y 1938), **183**
  - 2.2.1. El caso del libro de Óscar Domínguez / Marcel Jean,  
*Grisou. Le lion-La fenêtre* (GLM-1937), JLM, 1990, **189**
  - 2.2.2. *Trayectoria del sueño* (1938) y *Obras Completas*  
de Lautréamont (1938): dos proyectos de libro colectivo  
editados en París por GLM, **194**
- 2.3. Óscar Domínguez en los años de la Ocupación, **201**
  - 2.3.1. Óscar Domínguez y la *Antología del humor negro*,  
de André Breton (1940), **205**
  - 2.3.2. Óscar Domínguez y los poetas Christian Dotremont  
y Laurence Iché, **210**
  - 2.3.3. Óscar Domínguez y Robert Ganzo, *Domaine* (1942), **217**
  - 2.3.4. Dos libros eróticos de Óscar Domínguez en 1943:  
Óscar Domínguez/André Thirion, *Le grand Ordinaire*/  
Óscar Domínguez y el poeta Georges Hugnet,  
*Le feu au cul*, **222**
  - 2.3.5. La pintura y la literatura libres en la Miscelánea  
*Vrille* y el poemario de Amy Bakaloff, *Sombre et noir*  
(1945), **227**
- 2.4. Poesía y pintura en *Poesie et vérité* 1942, (París, 1947).  
Noticias de un encuentro entre Paul Éluard y Óscar Domínguez, **230**
- 2.5. Otros encuentros poesía-pintura en Óscar Domínguez, **236**
- 3. ÓSCAR DOMÍNGUEZ, ESCRITOR, 241**
  - 3.1. Ejes transversales en la poética de Óscar Domínguez, **243**

- 3.1.1. La escritura automática en la obra de Óscar Domínguez, **244**
- 3.1.2. El impulso del juego en la escritura de Óscar Domínguez, **254**
- 3.1.3. Metáfora, metamorfosis y humor negro, **264**
- 3.1.4. El amor en la escritura de Óscar Domínguez, **272**
- 3.2. Óscar Domínguez y *Los dos que se cruzan*, **279**
- 3.3. El poema «Mi Cuervo negro», **289**
- 3.4. Pequeño poema para Maud, **293**
- 3.5. Poema escrito por Óscar Domínguez para *Le Potomak*, **295**
- 3.6. Texto poético *El acepillador de espectros*, **299**
- 3.7. Texto poético *El enano de guerra*, **304**
- 3.8. El poema *Tacoronte*, dedicado a Ginés Parra, **307**
- 3.9. Poema para Marcelle Ferry «En el aire: un torador muerto», **311**
  
- 4. CARTAS DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ, A MARCELLE FERRY:**
  - CORRESPONDENCIA INÉDITA, 315**
    - 4.1. Introducción, **317**
    - 4.2. Cartas de Óscar Domínguez a Marcel Ferry [correspondencia inédita], **321**
  
- 5. CONCLUSIONES, 395**
  
- 6. BIBLIOGRAFÍA, 403**



# **CAPÍTULO I**

**LENGUAJES QUE SE CRUZAN**



## 1. Lenguajes que se cruzan

### 1.1 La generación de las revistas canarias de vanguardia

De la aventura de la generación insular de vanguardia se ha escrito muchas veces. Es, sin lugar a dudas, un lugar común con mérito propio, pues se trata de una *edad de oro* de las letras y las artes canarias, superando en importancia, incluso, al movimiento ilustrado y al episodio modernista, hitos culturales que tuvieron en las Islas algunos de los más activos y relevantes episodios del ámbito hispánico<sup>1</sup>. Con todo, habida cuenta de la relevancia de aquel período, estamos obligados a volver una y otra vez a reescribir lo escrito, a mirarnos en las fuentes vanguardistas de los años veinte y treinta, como si se tratara de un manantial inagotable y abierto a múltiples acercamientos e interpretaciones, fundamental para comprender las simientes sobre las que se ha sustentado nuestra época y de las que se han nutrido varias generaciones de intelectuales, escritores y artistas canarios.

Con el movimiento renovador de la generación de vanguardia en Canarias asistimos por primera vez a un esfuerzo plural por ahondar tanto en el significado de *lo insular* como en la configuración de un espacio geográfico desde donde las Islas Canarias se incorporan a la modernidad europea. Asimilar ambos compromisos implicaba un ejercicio de autoconsciencia que dio sus primeros pasos a partir de lo que el escritor

---

<sup>1</sup> El movimiento Ilustrado en Canarias, con figuras como José de Viera y Clavijo o Cristóbal del Hoyo, ha sido considerado como uno de los episodios más peculiares de este periodo en España. Asimismo, es un hecho sabido que el Modernismo canario contó, desde su doble perspectiva poética y pictórica, con las aportaciones de varios nombres de primer orden: Néstor Martín Fernández de la Torre y los poetas Tomás Morales, Alonso Quesada, Domingo Rivero y Saulo Torón, entre otros.

Agustín Espinosa denominó «la generación literaria que amanece en Canarias con *La Rosa de los Vientos*».<sup>2</sup> En efecto, los poetas y críticos literarios de aquella generación protagonizaron un momento de eclosión creativa y su intención fue la de distanciarse del regionalismo provinciano y pintoresco reinante para configurarse y abrirse a una construcción cultural e ideológica de Vanguardia *desde* las Islas. En este orden de cosas, en sus *Signos de Arte y Literatura*, publicado en 1936, Ramón Feria subraya lo siguiente:

Las Islas Canarias no habían conocido en toda su Historia Literaria una fuerte actitud, que abarque en su totalidad todas las manifestaciones del arte y la literatura hasta llegar a este primer tercio de siglo. Lo precedente, qué duda cabe, ha sido álgido, en individualidades –Cairasco de Figueroa, Viana, Viera y Clavijo, los Iriarte, Clavijo y Fajardo–, pero no como incorporación total, atmosférica y característica de la cultura atlántica<sup>3</sup>.

La afirmación de Ramón Feria es, a todas luces, clarividente, categórica, rigurosa y sin precedente en las historiografías y en los estudios literarios del momento. Se trata del primer ensayo de aproximación crítica que analiza de forma íntegra el alcance y la significación del arte y la literatura canarios modernos. A partir de la estela inaugurada por Ramón Feria, en las últimas décadas del siglo XX y hasta

---

<sup>2</sup> Agustín Espinosa, «Poesía atlántica. EGA: CDLP. 1930», *Heraldo de Madrid*, 2 de abril de 1931. Recogido en *Textos (1927-1936)*, Armas Ayala y Pérez Corrales (Eds.), Aula de Cultura, Santa Cruz de Tenerife, 1980, pág. 95.

<sup>3</sup> El ensayo de Ramón Feria apareció en el Madrid de 1936, momento y lugar poco propicio para la publicación de un libro que aborda una revisión de la cultura canaria contemporánea. Quizás por este motivo estos *Signos de arte y literatura*, publicados en las ediciones El Discreto, no tuvieron la atención merecida hasta fechas más bien recientes. Sobre Ramón Feria pueden consultarse los textos que le dedica Miguel Martínón en su libro *La isla sin sombra*, así como los escritos de Anelio Rodríguez Concepción. Asimismo, pueden consultarse las reediciones facsimilares de sus obras publicadas por el Gobierno de Canarias. Véase la cita en *Signos de arte y literatura*, ediciones El Discreto, Madrid, 1936, págs. 5 y ss.



nuestros días se han sucedido toda una serie de trabajos de importantes especialistas –en su mayor parte procedentes de la Universidad de La Laguna– muy fructíferos en el estudio historiográfico del período de la Vanguardia en Canarias, pues se han publicado los textos más representativos de las nuevas poéticas, reflexionando, de forma sistemática y continuada, sobre sus elementos, su alcance y su relevancia dentro del panorama artístico del momento.

Resulta fundamental, en este sentido, recordar el ya clásico *Cuaderno de Bitácora de la Vanguardia Insular*, escrito por José Miguel Pérez Corrales y publicado en seis entregas entre julio y octubre de 1981 en *Jornada Literaria*, suplemento cultural del diario *Jornada Deportiva* de Santa Cruz de Tenerife<sup>4</sup>. Como es bien sabido, este trabajo sirvió de guía ineludible para trazar la trayectoria de la Vanguardia en Canarias entre 1926 y 1936, partiendo, como el mismo autor explica, de un «material prácticamente desconocido» hasta la fecha, y que sirvió de punto de partida para las numerosas publicaciones que han aparecido entre ese mismo año y, prácticamente, el día de hoy. Por suerte, el Museo de Teruel publicó, en 1999, este *Cuaderno de Bitácora* en una edición revisada y ampliada con el título de *Entre islas anda el juego*<sup>5</sup>, título homónimo de un libro de Agustín Espinosa que el escritor canario nunca llegó a escribir.

Debemos añadir, asimismo, que a partir de ese primer paso en el proceso de recuperación del legado de la Vanguardia Canaria, resulta crucial la implicación de diversas instituciones canarias que propiciaron, de un lado, la publicación de la mayor parte de las obras de aquellos

---

<sup>4</sup> Pueden consultarse las entregas 31, 34, 36, 38, 44, y 46 de dicho suplemento, aparecidas los días 4 y 25 de julio, 8 y 22 de agosto, 3 y 17 de octubre de 1981.

<sup>5</sup> Véase *Entre islas anda el juego (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1926)* en la Colección Edad de Oro, dirigida por Emmanuel Guigon y Ana Isabel Herce para el Museo de Teruel, Teruel, 1999.

innovadores escritores y, de otro, otorgaron visibilidad a los artistas del momento, mediante importantes exposiciones que aún hoy se rememoran<sup>6</sup>. Así, por ejemplo, difícilmente podría conocerse hoy la *nueva literatura* desarrollada en Canarias en aquellos primeros años del siglo XX sin la labor desarrollada por el Instituto de Estudios Canarios, institución a la que debemos toda una colección de poemarios (con sus estudios preliminares) de los protagonistas de la Vanguardia Canaria que se publicaron de forma consecutiva durante varias décadas: *Polioramas*, de Ernesto Pestana Nóbrega; *Isla de Promisión*, de Andrés de Lorenzo Cáceres; *Poemas surrealistas*, de Emeterio Gutiérrez Albelo *Diario de un sol de verano*, de Domingo López Torres<sup>7</sup>; *Versos y prosas*, de José Antonio Rojas; *Poemas y ensayos*, de Agustín Miranda Junco; entre otros títulos, además de las ediciones ensayísticas de Ramón Fera o Antonio Dorta<sup>8</sup>. Asimismo,

---

<sup>6</sup> De entre las muchas exposiciones sobre la obra de autores de nuestra vanguardia, y sin que sea este el lugar para hacer una enumeración global de todas las que se han sucedido en los últimos años, mencionamos algunas ciertamente relevantes, todas ellas apoyadas por el Gobierno de Canarias: *Antológica* dedicada en 1996 a Óscar Domínguez, Ana Vázquez de Parga (ed.), celebrada tanto en el MNCSRS como en el CAAM y en el Centro de arte La Granja. Asimismo, la muestra *Antológica* dedicada a Juan Ismael en 1998 – 1999, Carlos E. Pinto (ed), (CAAM - La Granja). Y también la celebrada en el Museo Patio Herreriano de Valladolid dedicada a Eduardo Westerdahl, bajo el título de *La aventura de mirar*, comisariada por Pilar Carreño Corbella. Otra exposición memorable fue *Jorge Oramas: metafísico solar*, celebrada en Madrid y Las Palmas de Gran Canaria en 2003 al cuidado de Juan Manuel Bonet, quien ya había comisariado, en 1989, la exposición inaugural del CAAM bajo el significativo título de *Surrealismo entre viejo y nuevo mundo*. Por otra parte, nos permitimos incluir en esta apresurada lista algunos de los proyectos que se han desarrollado en TEA Tenerife Espacio de las Artes a partir de la obra de Óscar Domínguez coleccionada por el Cabildo Insular de Tenerife, entre ellos la exposición *Óscar Domínguez: una existencia de papel* (2011) así como la actual colección permanente del Centro.

<sup>7</sup> *Diario de un sol de verano* nunca vio la luz como libro en vida del poeta; fue una compilación de poemas publicados en prensa. Con todo, apareció en formato de libro en 1987 en las ediciones del Instituto de Estudios Canarios de la Universidad de La Laguna.

<sup>8</sup> Véanse estos títulos en las publicaciones del Instituto de Estudios Canarios, Universidad de La Laguna, Tenerife: Ernesto Pestana Nóbrega, *Polioramas*, selección e introducción de Nilo Palenzuela (1990). Andrés de Lorenzo-Cáceres, *Isla de promisión*, edición, introducción y notas de Miguel Martínón (1990). Emeterio Gutiérrez Albelo, *Poemas surrealistas y otros textos dispersos (1929 – 1936)*, recopilación e introducción de Andrés Sánchez Robayna (1988). José Antonio Rojas, *Verso y prosa*, edición, introducción y notas de Miguel Martínón (1990). Agustín Miranda Junco, *Poemas y ensayos*, selección e introducción de Rafael

la labor de los Cabildos de Gran Canaria y Tenerife, el Colegio de Arquitectos y del Gobierno de Canarias como editores de distintos estudios, ediciones facsimilares y monografías sobre la vanguardia canaria ha sido, ciertamente, notable<sup>9</sup>, si bien cabría lamentar el hecho de que solo en contadas ocasiones se haya contado con una adecuada distribución de estos títulos fuera de las Islas.

El movimiento de la Vanguardia en Canarias participa de un sentimiento generacional, joven y entusiasta similar al que se detecta en todas y cada una de las manifestaciones vanguardistas de ese momento, como máxima expresión de un deseo compartido de reinventar la cultura y dar sentido al lugar desde el que se ejerce esa reflexión, sea a través de la creación poética o artística. Y en el intento de lograr esa aspiración de orden estético, esta se extrapola también al ámbito social, como una manera *otra* de entender la vida en su conjunto, una vida a medio camino entre la realidad y la utopía. De hecho, este compromiso puede considerarse intrínseco a todos los *ismos* o movimientos de vanguardia, coincidentes en esta tentativa de transformar el mundo, de modificar el orden establecido, en el difícil intento de hacer posible lo imposible: que arte y vida vayan de la mano, enlazadas, al fin, hacia un mismo horizonte.

Con todo, acaso sean las revistas literarias y de cultura de los años veinte y treinta del siglo XX las que mejor reflejen ese estado de

---

Fernández Hernández (1990). Antonio Dorta, *Cartas a Dácil y otros ensayos*, selección, introducción y notas de Isabel Castells (1993).

<sup>9</sup> Citamos, como buen ejemplo, la edición facsímil del poemario de Julio Antonio de la Rosa, *Tratado de las tardes nuevas*, [Santa Cruz de Tenerife, 1931]. Introducción de Isabel Castells, Colección «Facsimiles de Canarias», Gobierno de Canarias, Tenerife, 1994. También la del poemario de Ramón Fera, *Stadium*, [Prólogo de Antonio Espina, Madrid, 1930], Gobierno de Canarias, Madrid, 1988. Asimismo, otra de las ediciones de enorme interés en la misma colección «Facsimiles de Canarias» del Gobierno de Canarias es la dedicada al proyecto de juventud de los hermanos Millares, *Planas de poesía* [1949 – 1951], Introducción de Jesús Páez, vol. I y II, Santa Cruz de Tenerife, 1994.

efervescencia y experimentación que propone la Vanguardia, especialmente marcado por un espíritu de compromiso con el presente –a diferencia del individualismo reinante en el XIX– del que emana, por vez primera, la necesidad clara de autodefinición. Esto es, ser capaces de definir los signos propios del territorio insular; ser capaces de resaltar sus signos diferenciados respecto a otras geografías, culturas o lenguas; ser capaces de integrar estas claves dentro de un marco estético y crítico universal, descartando estilos y temas adocenados, evitando referencias y motivos folclóricos o típicos; ser capaces de inaugurar diálogos y relaciones interdisciplinares con otras poéticas o expresiones artísticas contemporáneas.

Llegados a este punto, se gesta el que ha sido considerado el primer momento de los proyectos de vanguardia en las islas, que coincide con la publicación de la revista *La Rosa de los Vientos* (1927 - 1928), cuya primera entrega aparecía en abril de 1927 de la mano de Agustín Espinosa, Ernesto Pestana Nóbrega y Juan Manuel Trujillo. Se trata del primer proyecto con objetivos precisos de la vanguardia canaria, y de una clara conciencia de la trayectoria que se persigue, lejos ya de los primeros brotes del espíritu vanguardista, que en Canarias se deben, tal y como ha señalado Andrés Sánchez Robayna:

al poeta Alonso Quesada, quien en 1920, en efecto, publica en la revista *España* su *Poema truncado de Madrid*, texto en el que la voluntad de ruptura con lo que él llama *la armonía flatulenta de cierta lírica española actual* se propone como un cambio violento e innovador en la concepción del lenguaje poético<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Véase el volumen, fundamental, *Canarias: las vanguardias históricas*, publicado en 1992 por el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria como resultado del ciclo de conferencias bajo el mismo título que se celebró entre los meses de abril y noviembre de 1991, dirigido por Andrés Sánchez Robayna. Se trata, sin lugar a dudas, de una referencia ineludible en el

Los miembros de *La rosa de los vientos*<sup>11</sup> no estuvieron solos en aquella aventura, pues desde las páginas literarias del diario tinerfeño *La Prensa*, al igual que desde la revista miscelánea *Hespérides* –cuya primera entrega se remonta a 1925– otro grupo de jóvenes escritores –entre ellos, los más activos, Eduardo Westerdahl y Domingo Pérez Minik, Pedro García Cabrera y Emeterio Gutiérrez Albelo– contribuyen de forma notable al debate sobre la consecución de un espacio nuevo para la creación de vanguardia<sup>12</sup>. Y aunque en un principio polemizan y parece que buscan horizontes disímiles<sup>13</sup>, lo cierto es que todos confluyen en lo que llegará a ser con posterioridad *Gaceta de Arte*. En cualquier caso, *La Rosa de los Vientos* participa activamente del espíritu de la época. Sus fundadores colaboran con la revista madrileña *Gaceta Literaria* de Giménez Caballero –también aparecida en 1927–, comparten con otras publicaciones del momento –la malagueña *Litoral*, la santanderina *Carmen*, la sevillana *Mediodía*, y la murciana *Verso y Prosa*– y tienen en Ramón Gómez de la

---

estudio de las vanguardias canarias, pues reúne diversas aportaciones de numerosos especialistas en la materia. Consúltese la alusión a Alonso Quesada en el texto de introducción «Para la Historia de una aventura: las Vanguardias Históricas», págs. 3 y ss.

<sup>11</sup> Se pueden consultar dos ediciones facsímiles de la revista. La primera publicada por el plan Cultural de la Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas de Gran Canaria, en 1979, al cuidado de Sebastián de la Nuez. La segunda, con las aportaciones críticas, sobresalientes, de Alejandro Krawietz y Carlos Brito Díaz, fue editada por CajaCanarias en noviembre de 2003.

<sup>12</sup> Asimismo, en este mismo contexto de efervescencia crítica es en el que, a principios de 1926, comienza su actividad el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz, dato que nos da buena cuenta de los aires de renovación de aquellos momentos.

<sup>13</sup> Las nuevas generaciones con ideas y planteamientos nuevos traen consigo toda una cadena de anécdotas, de contradicciones, discusiones y acontecimientos de orden local que, en el caso de Canarias, también se hacen notar; más aún en un tiempo como los años veinte en los que todo o casi todo está aún por hacer y las posiciones estéticas y las opciones políticas son siempre motivo de discusión y posicionamientos enfrentados. El mecanismo de expresión para estos desacuerdos no es otro que la prensa local, en cuyas páginas se dirimen de forma pública las discusiones entre unos y otros. José Miguel Pérez Corrales analiza en el ya citado *Entre islas anda el juego* la polémica que, en julio de 1928, se produce entre Juan Manuel Trujillo y Eduardo Westerdahl sobre el alcance y la significación de los valores de *cosmopolitismo* y *universalismo*.

Serna un guía o referente claro a la hora de precisar los designios y los límites de la *nueva literatura*.

En este sentido, no parece casual ni aleatorio el momento escogido para fundar *La rosa de los vientos* y emprender esta joven travesía atlántica. Muy por el contrario, se trató de una elección libremente asumida y realizada en sintonía y coordinación con sus homónimos peninsulares, como demuestra el homenaje dedicado en sus páginas a Luis de Góngora. Con él, se reivindica *lo nuevo* y *lo culto*, el uso de unos lenguajes expresivos rigurosamente nuevos, abiertos a posibilidades aún por definir, rescatando algunas de las fuentes de la tradición como el romancero canario y el Siglo de Oro. Así pues, *La rosa de los vientos* y este primer momento de la vanguardia canaria han de inscribirse dentro de lo que se ha venido a denominar *poética veintisetista* y que, lejos de reducirse estrictamente a un grupo de poetas concretos pertenecientes a la llamada *Generación del 27*<sup>14</sup>, sus premisas se expanden y se manifiestan a través de propuestas literarias y artísticas con cierto espíritu lúdico y dinámico que subvierten lo conocido y manido, ajenas a sentimentalismos, recreadas en una concepción inmanente del arte o, como señaló Ortega y Gasset, inmersas en un proceso de «deshumanización» artística.

En definitiva, como hemos venido señalando, estos primeros signos de la Modernidad en Canarias entrañan una revisión y selección del pasado con objeto de trazar un itinerario de renovación estética dirigida hacia el futuro, una renovación que supuso rechazar muchas recetas aprendidas, como también liberarse de estereotipos. Así, como también

---

<sup>14</sup> Evitamos abordar en estas páginas la polémica sobre la pertinencia o el carácter caduco de dicho término, pues otro es el motivo que nos ocupa y no es, este, el lugar apropiado para ello.

ocurrió en el resto de España, se trascendieron con cierta facilidad los estrechos márgenes de los géneros literarios, probablemente debido a esa empatía generacional que contagió por igual a todos los lenguajes artísticos del momento.

En estos términos de convergencia o de porosidad interartística se expresa Eugenio Carmona cuando aborda la naturaleza de la denominada *pintura del 27* como uno de los momentos cruciales del encuentro entre poetas y pintores. El crítico subraya el hecho de que, si bien el término que alude a esa generación solo servía, en un principio, como referencia para un determinado grupo de escritores –entre ellos, los más citados, García Lorca, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados–, el éxito de la nomenclatura «inevitablemente complicó la delimitación y el alcance de sus contenidos», de forma que aumenta significativamente la lista de escritores e, incluso, modifica el término de *Generación del 27* «de epígrafe compilador de grupo de creadores de tendencias estéticas más o menos cómplices o compartidas al espectro comprensivo de todo un espacio cultural español»<sup>15</sup>. Y subraya el historiador malagueño que, desde el origen mismo del término, el concepto de *Generación del 27* se expande en forma de *círculos concéntricos* y al citarlo se alude a un espacio o universo de creación común a muchas disciplinas diversas, como el ensayo, la narrativa, el teatro, el pensamiento, el periodismo, el cine, la música o la fotografía. Así, subraya lo siguiente:

---

<sup>15</sup> Véase en Eugenio Carmona, «Las poéticas del arte nuevo y los círculos concéntricos de la Generación del 27. 1926 – 1931», *La pintura del 27*, Galería Guillermo de Osma, exposición del 24 de febrero al 22 de abril de 2005, [comisarios: Juan Pérez de Ayala y Guillermo de Osma], Madrid, 2005, pág. 9 y ss.

Decir que un determinado creador pertenecía a la *Generación del 27* era decir que situó el primer espacio maduro y perdurable de su obra entre mediados de la década de 1920 y 1936, entendiendo que el ejercicio de la producción cultural en estos años estaba determinado por un cierto número de claves o invariantes alusivas prácticamente todas al modo en que quedaba afrontado el encuentro con la modernidad madura; encuentro con la modernidad en evolución que incluía, por supuesto, la revisión del pasado.<sup>16</sup>

Debemos señalar que este momento entusiasta para la cultura es fruto, en buena medida, de la tradición liberal reformista afín a los valores de la República y del espíritu de la Institución Libre de Enseñanza y La Junta para Ampliación de Estudios, cuya reforma del sistema educativo español –tradicionalmente rezagado en viejas doctrinas eclesíásticas– había promovido la apertura a las nuevas corrientes europeas y de cuyo impulso se crean, en 1910, centros emblemáticos en la construcción cultural de todo el país, como lo fueron el Centro de Estudios Históricos, La Residencia de Estudiantes o el Instituto Escuela.

Con todo, tal y como hemos subrayado, el estudio, la selección y la revalorización de ciertos hitos del pasado es una de las peculiaridades de la vanguardia de aquel momento, una suerte de movimiento de sístole y diástole que toma algo conocido para reformularlo en clave moderna, introduciéndole imágenes nuevas, metáforas *al cubo* o presentándolo dentro de una estética cubista.

En este ambiente estimulante de los años veinte, de espíritu optimista y deportivo, que reinventa a través de la creación lingüística o plástica el espacio cultural que le es propio, surgen algunas obras

---

<sup>16</sup> Véase en Eugenio Carmona, *Op. cit.*, págs. 9 y ss.



extraordinarias. Una de ellas, *Lancelot 28°-7°*, publicada por Ediciones Alfa en 1929, donde el escritor Agustín Espinosa crea, mitológicamente, el «mapa integral» de un isla atlántica, y que bien podríamos considerar una de las obras cumbre del creacionismo en lengua española. Una obra auspiciada por «La nueva literatura», las páginas literarias que desde el diario *La Tarde* continúan con las ideas universalistas de *La Rosa de los Vientos* tras su desaparición, pero con una mayor vocación europea, con constantes alusiones a poetas como Paul Dermée, cuya cita abre las páginas de *Lancelot 28°-7°*, dando cuenta del contexto en el que quiere insertarse<sup>17</sup>.

Continuación de este proyecto universalista es, también, la revista *Cartones* (1930)<sup>18</sup>, que contó con una única entrega, y que nace al calor de las reflexiones de Pedro García Cabrera y su ensayo «El hombre en función del paisaje», publicado en el diario *La Tarde*<sup>19</sup> en mayo de ese mismo año con motivo de la importantísima Exposición de la Escuela Luján Pérez en Santa Cruz de Tenerife<sup>20</sup>. Esta nueva revista supone, en palabras

---

<sup>17</sup> El poeta Paul Dermée, en la primera entrega de la revista creacionista *Nord-Sud*, analiza la que él considera necesaria autonomía de la obra de arte basándose en un inusual parangón: «crear una obra que viva fuera de sí, de su propia vida, y que esté situada en un cielo especial, como una isla en el horizonte». La obra de arte, comparada así con la isla, ha de caracterizarse por la autonomía, el desasimiento, la diferencia y la concentración; ha de confundirse con un espacio arquetípico y revelarse como un microcosmos, infinita en sus rigurosos márgenes. Esa misma cita es la escogida por Agustín Espinosa para abrir las páginas de su *Guía integral de una isla atlántica*. Esta pieza clave del vanguardismo canario cuenta, hasta la fecha, con tres reediciones. La primera, impresa en los talleres de Litografía Saavedra, en 1968, con prólogo de Alfonso Armas y una sobrecubierta de César Manrique. La segunda, la de mayor difusión, vio la luz en 1988, en las ediciones de Interinsular Canaria, Tenerife, en edición al cuidado de Nilo Palenzuela. Asimismo, recientemente Ediciones La Página ha publicado una edición crítica, al cuidado de José Miguel Pérez Corrales, bajo el título *Agustín Espinosa, Lancelot, 28° - 7°. Textos 1927 - 1929*, Tenerife, 2013.

<sup>18</sup> Consúltese la edición facsímil de *Cartones* (1930) e *Índice* (1935), publicada en 1992 por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, con una introducción de Andrés Sánchez Robayna y un estudio de Nilo Palenzuela.

<sup>19</sup> Apareció en el diario *La Tarde* los días 16, 17, 18 y 21 de mayo de 1930.

<sup>20</sup> Véase el texto de Pilar Carreño Corbella sobre «La Escuela Luján Pérez en su época dorada», en el citado volumen referido a las *Vanguardias Históricas en Canarias, Op. cit.*, págs. 39 y ss.

de Nilo Palenzuela, «un auténtico encuentro generacional», pues reúne a poetas y pintores en torno al mismo propósito de inaugurar una estética afín a la interpretación de los signos propios y esenciales del paisaje insular. «En la poética de *Cartones* –subraya el crítico– subyace el deseo de evitar la historia y sus manifestaciones para afrontar la temporalidad desde un primer encuentro del hombre y su naturaleza»<sup>21</sup>. Se trata de una poética que busca cierto sentimiento metafísico en el esquematismo visual de algunos elementos presentes de forma constante en el paisaje insular, ordenados, esenciales y casi geométricos, a la manera de objetos –piteras, cardones, montañas, euforbias– y que encuentra especialmente en la aridez de los paisajes del sur, unamunianos, su expresión más rotunda, pues de la contención meditativa que los define, según Pedro García Cabrera, se desprende cierta forma de estar en el mundo del hombre insular.

Ese mismo año, y coincidiendo con la apuesta de un nuevo regionalismo promulgado por *Cartones*, el escritor icodense Andrés de Lorenzo Cáceres dictaba una conferencia en la Asociación de Estudiantes Universitarios de La Laguna, aludiendo al «sentimiento del paisaje canario, de su verticalidad lírica y espiritualizada, del predominio de los volúmenes angulares que aluden al escape, a la aportación redonda del mar y del cielo, con un significado de eternidad»<sup>22</sup>. No otra cosa encontramos en los dibujos que acompañan esta única entrega de *Cartones*, ejecutados por tres de los alumnos aventajados de la citada Escuela Luján Pérez: «Mantilla y pita», de Felo Monzón, estampa en la que observamos las

---

<sup>21</sup> Este texto, «El proceso de las revistas», aparece recogido, igualmente, en el libro citado sobre las *Vanguardias Históricas*, *Op. cit.*, pág. 29 y ss. También fue recogido en la edición facsímil de las revistas *Cartones* e *Índice*, *Op. cit.*, 1992, págs. 47 y ss.

<sup>22</sup> Concretamente el día 6 de diciembre de 1930. Véase en Andrés de Lorenzo-Cáceres, *Isla de promisión*, *Op. cit.*, pág. 33.

líneas desnudas que perfilan el contorno de un paisaje de piteras y cardones; el dibujo de Juan Ismael «Una de la tarde», en el que traza las líneas del mar y del cielo insulares con gran depuración y esquematismo; un drago con isla dibujado por Santiago Santana.

En este mismo orden de cosas, la revista reproduce varios textos poéticos que hacen referencia a elementos esenciales, desnudos, del paisaje canario: «Olas», de Domingo López Torres; «Montañas», de Carmen Jiménez y «Pitera», de Pedro García Cabrera. Tal y como se anuncia en la *Gaceta Literaria*, de Giménez Caballero, mucho antes de la aparición de la revista –concretamente en 1928– «4 cazadores de estrellas marinas intentan captar, con su escafandra fanfarrona, los cimientos de un arte propio. Arte isleño. Arte cosmopolita»<sup>23</sup>.

Llegados a este punto, ya en la década de los años treinta, debemos advertir un segundo momento en el proceso vanguardista en Canarias que, a diferencia del anterior –lúdico, deshumanizado, depurado, intelectualista–, denota una transformación radical, en la estética y en la intención que persigue. Las palabras se liberan del control riguroso del autor, abandonan su desnudez y pureza previas para brotar a impulsos automáticos e irracionales, desbordadamente surrealistas, envueltas en humor negro y descarado sarcasmo. Sería atrevido afirmar que esta progresiva tensión del lenguaje tiene algo que ver con el clima de crispación social de los complejos años treinta, pero sin duda en la lectura de obras como *Crimen* se percibe una atmósfera cruel y profundamente onírica que nada o poco tiene que ver con la obra del primer Agustín Espinosa. La distancia entre *Lancelot 28°-7°* y *Crimen* es realmente

---

<sup>23</sup> Esos cuatro marineros no son otros que Juan Ismael, Pedro García Cabrera, Guillermo Cruz y José Antonio Rojas, a los que habrán de sumarse Julio Antonio de la Rosa y Domingo López Torres.

sorprendente; al igual que ocurre con los poemas dispersos del primer Domingo López Torres y el autor de los asfixiantes versos de *Lo imprevisto*; entre los *Líquenes* del primer Pedro García Cabrera y *Dársena con Despertadores*; entre *Campanario de primeva* y los poemarios *Romanticismo y cuenta nueva* y *Enigma del invitado*, estos últimos pertenecientes al poeta Emeterio Gutiérrez Albelo.

Las aspiraciones de este segundo momento de la vanguardia canaria encuentran en la revista *Gaceta de Arte* su plataforma de expresión más acabada. Tanto por la franja temporal que abarca (1932-1936) como por la coherencia de su trayectoria, *Gaceta de Arte* es la publicación más compleja y ambiciosa de la vanguardia insular. Transida de principio a fin por manifiestos y proclamas en beneficio de todas y cada una de las expresiones artísticas contemporáneas de excelencia, contó con un amplísimo número de colaboraciones internacionales de enorme prestigio. Compuesta por treinta ocho entregas –las primeras treinta y seis diseñadas en formato tabloide y las dos últimas en formato libro–, la ambiciosa trayectoria de esta revista quedó interrumpida, bruscamente, en 1936, por el alzamiento militar fascista que castró cualquier intento de construcción cultural y frustró la travesía, ejemplar, de este proyecto sin parangón en el ámbito hispánico.

En verdad, releendo las páginas de nuestras revistas observamos hasta qué punto existe un salto cualitativo entre la primera aventura vanguardista –aquella generación literaria que, de nuevo en palabras de Agustín Espinosa, «amanece en Canarias con *La Rosa de los Vientos*»– y esta otra búsqueda de nuevos cauces para el imaginario artístico ya en década de los treinta, pues si el contexto al que se ciñe *La Rosa de los Vientos* es de carácter nacional, siempre en interacción con otras revistas peninsulares compañeras de viaje, en el caso de *Gaceta de Arte* nos

encontramos con una publicación que aspira a un horizonte de expectativas de carácter internacional. Desde luego, *Gaceta de Arte* constituye, por sí sola, un capítulo realmente excepcional en la evolución del arte y la literatura realizados en Canarias, motivo por el que cuenta con numerosos trabajos centrados en el estudio minucioso de sus propósitos y relevancia. En este sentido, debemos mencionar las numerosas investigaciones de hondo calado crítico que, promovidas en su mayor parte desde la Universidad de La Laguna –muy especialmente desde las Facultades de Filología e Historia el Arte–, nos han permitido acceder a las fuentes y conocer el legado cultural de una época apasionante y fundamental para la comprensión del devenir del arte y la cultura de nuestro presente. Así, de entre las publicaciones dedicadas al estudio y análisis del alcance y la significación de *Gaceta de Arte* debemos destacar –junto con los ya mencionados volúmenes, esenciales en esta aventura, *Canarias. Las vanguardias históricas*, de Andrés Sánchez Robayna; y *Entre islas anda, el juego* de José Miguel Pérez Corrales–, el catálogo de la exposición *Gaceta de Arte y su época, 1932 - 1936*, comisariada por Emmanuel Guigon y cuya sección de arquitectura estuvo al cuidado de María Isabel Navarro Segura, quien asimismo fue editora del libro de actas, fundamental, *Internacional Constructivista frente a Internacional Surrealista. A Propósito de Gaceta de Arte*, con posterioridad a la celebración del ciclo de conferencias pronunciadas con motivo de aquella exposición en el salón de actos de la sede tinerfeña del Colegio de Arquitectos de Canarias entre los meses de mayo y junio de 1997<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Editado por el Cabildo Insular de Tenerife en 1999, dicho seminario abordó diversos aspectos relacionados con la literatura, las artes plásticas, el cine y la arquitectura en la revista de Eduardo Westerdahl. En él intervinieron Horacio Fernández, Fernando Gabriel Martín, Marco de Michelis, Enrique Granell, Juan Naranjo, Nilo Palenzuela, Georges Sebbag y María Sommella Grossi, además de los comisarios. Véase, así pues, *Internacional*

Igualmente conviene destacar la recopilación de ensayos *Escritos sobre gaceta de arte*, de Nilo Palenzuela, volumen editado en las colecciones del Cabildo de Gran Canaria, también en 1999, entre otros títulos. Nos remitimos, pues, para conocer en profundidad los contenidos y peculiaridades de aquella aventura creadora a los citados volúmenes, pues no es este el lugar para dicho análisis, ni tampoco pretendemos repetir lo ya dicho de forma más que notable. Eso sí, conviene señalar que la revista ha sido reeditada –en versiones facsímiles, de forma íntegra o parcialmente– primero por Turner-Topos Verlag en 1981, en una edición que contó con la presentación de dos de sus protagonistas más directos, Eduardo Westerdahl y Domingo Pérez Minik, quienes escribieron sendos textos para la ocasión: «El arte en *Gaceta de Arte*» y «La literatura en *Gaceta de Arte*». La segunda reedición, a cargo del Colegio de Arquitectos de Canarias en 1989, publicó solo sus 36 primeras entregas aparecidas en formato tabloide, y Pérez Minik y varios críticos de la Universidad de La Laguna se ocuparon de su interpretación crítica<sup>25</sup>. Ambas iniciativas pretendían ofrecer al público local y foráneo unos materiales absolutamente imprescindibles, a lo que sin duda contribuiría el proceso de normalización política, cultural y social de la década de los ochenta<sup>26</sup>.

*Gaceta de Arte* no es una publicación surrealista. En las arterias de la revista dirigida por Eduardo Westerdahl confluye la sangre de diversas disciplinas entre las que el Surrealismo es una más de las

---

*constructivista frente a internacional surrealista. A Propósito de gaceta de arte*, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1999.

<sup>25</sup> La edición reúne textos de Domingo Pérez Minik, Fernando Castro Borrego, Andrés Sánchez Robayna, María Isabel Navarro Segura y Fernando Gabriel Martín, quienes analizan desde sus diferentes campos de investigación los contenidos y el alcance de la revista.

<sup>26</sup> Una nueva edición de *Gaceta de Arte*, auspiciada por el Instituto Óscar Domínguez, hoy TEA Tenerife Espacio de las Artes y editada por Les nouvelles éditions de Jean Michel Place (París), verá pronto la luz, aspirando a una difusión más ambiciosa que la de sus predecesoras, relegadas al ámbito nacional cuando no al estrictamente local.

tendencias representadas –arquitectura racionalista, abstracción constructivista, nueva objetividad y realismo mágico, realismo social–; todas ellas dan una imagen cabal y amplia de la cultura europea de su presente. De hecho, la revista surge tras el viaje que realiza Eduardo Westerdahl en 1931 por diversas regiones europeas, especialmente por Alemania<sup>27</sup>. La influencia de la escuela germánica Bauhaus y de la arquitectura racionalista es determinante en la concepción de la revista, una arquitectura que adquiere, en sus páginas, una dimensión social de enorme importancia en los difíciles años treinta, tal y como destaca Pedro García Cabrera, quien en la cuarta entrega de *Gaceta* escribe un texto bajo el título «Casas para los obreros» aludiendo a la función social de esta arquitectura. Y es que, en efecto, la proximidad que mantiene *Gaceta* y, especialmente, Eduardo Westerdahl con el Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC) y, en fin, la atención que se le dedica en esta revista a la arquitectura como forma de expresión contemporánea aplicada al desarrollo social nos dan buena cuenta de que sus contenidos no son ajenos al afán de progreso colectivo que encuentra en el escenario intelectual de la República Española un espacio realmente propicio para el debate y las propuestas de nuevas ideas.

La revista de Eduardo Westerdahl manifiesta a cada paso sus propuestas e intenciones en la «necesidad de conciliar todas las tendencias que luchen por destruir un sistema atrofiado de expresiones artísticas y traten de trabajar en el establecimiento de unas nuevas formas, positivas a un orden nuevo»<sup>28</sup>. Crucial es, también, para Westerdahl la

---

<sup>27</sup> Consúltese el libro *Viaje a Europa*, de Eduardo Westerdahl, publicado por el Gobierno de Canarias en 1996 y al cuidado de Pilar Carreño Corbella.

<sup>28</sup> Véase la entrega n° 37 de la revista, de marzo de 1936.

figura del historiador del arte de origen alemán, teórico de la fotografía, escritor, fotógrafo y *collagiste* Franz Roh, conocido en España, fundamentalmente, gracias a la publicación del libro *Realismo mágico. Post expresionismo* (1925), traducido en 1927 por Fernando Vela para las ediciones de la conocida *Revista de Occidente*, y, a la postre, figura determinante para *Gaceta de Arte*, pues la revista adopta desde su origen las tesis de Roh y del tipógrafo Jan Tschichold sobre el porqué de «escribir con minúscula»<sup>29</sup>. En cualquier caso, el libro de Roh resulta capital en el itinerario de las Vanguardias Artísticas europeas y sus tesis cobran una importante presencia en el proyecto de Eduardo Westerdahl, pues plantea una auténtica revisión del arte de su tiempo, destacando los valores de la pintura figurativa conocida con el nombre de *Nueva Objetividad* (*Neue sachlichkeit*). Tal y como se ha señalado en diversas ocasiones, acompañando al texto de Franz Roh, el libro contenía un gran número de reproducciones en blanco y negro de artistas relevantes para la configuración y construcción de la mirada moderna: Carlo Carrá, Christian Schad, Giorgio De Chirico, M. H. Davringhausen, George Grosz, Kart Günter, Kart Haider, Georg Schrimpf, Alexander Kanoldt, Otto Dix, Pablo Picasso o Georg Scholz, entre otros<sup>30</sup>.

En el caso de las corrientes de vanguardia surgidas en Canarias, el conocimiento de las tesis de Franz Roh fue determinante para el impulso de renovación que se estaba forjando en la década de los años

---

<sup>29</sup> Véase el artículo de Horacio Fernández a este respecto: «La tipografía y el montaje en El Lissitzki», *Internacional constructivista frente a internacional surrealista. A propósito de Gaceta de Arte*, *Op. cit.*, págs. 39 y ss.

<sup>30</sup> De entre la extensa bibliografía dedicada a este asunto, quisiéramos señalar artículo de Sebastián Gash «Panorama de la moderna pintura europea. En torno al libro de Franz Roh», *La Gaceta Literaria*, núm. 27, 1 de febrero de 1928, p. 4. Asimismo, y en fechas mucho más recientes, este motivo fue objeto de la exposición *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea. 1917-1936* [exposición], comisaria Marga Paz, Fundación Caja Madrid/IVAM Centre Julio González/CAAM, 1997.



veinte y treinta. Así, por ejemplo, para la escuela taller de vocación antiacadémica y autodidacta Luján Pérez, que aplicó el método impresionista de la pintura al aire libre en los paisajes y medianías insulares, el conocimiento de tales ideas propició un cambio radical. *El realismo mágico*, en manos de los alumnos de la escuela, adquirió el carácter de auténtico manual, pues tal y como subraya el artista Felo Monzón, se estudiaban las láminas con mucho detenimiento y «era la biblia de los artistas más ansiosos»<sup>31</sup>, hasta tal punto que no podemos entender la obra de Jorge Oramas o Juan Ismael sin la influencia de esta nueva forma de mirar.

Con todo, si tal y como subrayamos *Gaceta* no es una publicación surrealista, sí parece claro que los poetas redactores de la revista – fundamentalmente Agustín Espinosa, Domingo López Torres, Emeterio Gutiérrez Albelo y su secretario de redacción, Pedro García Cabrera– sí que se decantan por la estética bretoniana en sus escritos, por lo que, a medida que pasa el tiempo existe una mayor presencia de aquella, hasta alcanzar la entrega número treinta y cinco en la que se da buena cuenta de la visita a Tenerife de André Breton, Jacqueline Lamba y Benjamin Péret a Tenerife con motivo de la *Exposición Surrealista* celebrada en el Ateneo de Santa Cruz. Para estos escritores, el Surrealismo plantea no solo una suerte de compromiso social de crítica a la esclavitud del individuo sometido al capitalismo de la urbe moderna, sino que también encuentran en él una disposición de orden ontológico; una invitación a la aventura interior o una *revelación* a la que solo puede llegarse a través de la poesía o del arte en tanto que vehículos por los que se accede a un estadio de gracia original. De ahí la necesidad de *liberalizar* o –utilizando una terminología

---

<sup>31</sup> Léanse las declaraciones de Felo Monzón en «El nacimiento del Arte Indigenista canario», *Diario de Las Palmas*, 28 de octubre de 1977.

lingüística— deslazar la sintaxis que impide la asociación aleatoria entre las palabras, rendirse a la euforia y al desbordamiento de las imágenes o a lo que André Breton y Phillipe Soupault denominaron la *ivresse de la découverte*<sup>32</sup>.

En efecto, los textos escritos en estos años por los redactores de *Gaceta*, se gestaron al dictado de las trasgresoras premisas del Surrealismo —*Crimen* (1934), de Agustín Espinosa; *Enigma del invitado* (1936) de Emeterio Gutiérrez Albelo, *Dársena con despertadores* (1936) de Pedro García Cabrera y *Lo imprevisto* (1936) de Domingo López Torres—, de forma que tienen mucho que ver con el encadenamiento de paisajes imaginarios, las formas viscerales del deseo y el afloramiento de las inhibiciones que, por ejemplo, permite la apertura del abrelatas en la pintura de Óscar Domínguez, considerado pintor canario más universal de todos los tiempos y autor literario de varias composiciones poéticas surrealistas.

Como ya es sabido —es este un capítulo reescrito muchas veces— debemos recordar en este punto que Óscar Domínguez, establecido en la capital francesa desde 1927, actúa como corresponsal y pieza clave en la gestación de la exposición surrealista de 1935 organizada por los miembros de *Gaceta*. André Breton, Benjamin Péret y Jacqueline Lamba visitan la isla para inaugurar la *Exposición Surrealista* e imparten sendas conferencias paralelas a la muestra<sup>33</sup>; el número 35 de *Gaceta de Arte* se

---

<sup>32</sup> André Breton, *Entretiens (1913-1952)*, col. Idées, Gallimard, París, 1969, pág. 62.

<sup>33</sup> En el diario *La Tarde* Agustín Espinosa publica su texto de anunciación surrealista «Navidades de Primavera. Breton, Péret y Éluard, nuevos Reyes Magos, en Canarias». Aludiendo a las obras surrealistas que acompañan a los parisinos en su viaje hasta Tenerife, el escritor afirma, en su habitual lenguaje lúdico y vanguardista lo siguiente: «Viene el tesoro —que es también el regalo— que traen estos Reyes a Canarias, no en frágiles cofres de nácar como era moda en la imaginación de la Biblia, sino en fuertes cajas de madera, embalado por la mejor agencia parisina de transportes, y custodiado por la más cuidadosa compañía de seguros de Europa. Viene bajo el cielo, junto a los nuevos Reyes, acunado por la ESTRELLA SURREALISTA —crudo y noble astro—, la que hace pestañear a los cretinos y torcer la cabeza

dedica por completo a textos, criterios e ilustraciones firmadas por nombres relevantes del movimiento<sup>34</sup>; se suceden las conferencias de los emisarios parisinos del movimiento en el Ateneo de Santa Cruz y en el Puerto de la Cruz; y se frustra la tan anunciada proyección pública de *La Edad de Oro*<sup>35</sup>. Óscar Domínguez no asiste a la exposición en persona, pero sí participa con varios lienzos junto a los trabajos de una nómina de artistas surrealistas de primer orden: Jean Arp, Hans Bellmer, Victor Brauner, Giorgio de Chirico, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Maurice Henry, Valentine Hugo, Marcel Jean, Dora Maar, Magritte, Miró, Meret Oppenheim, Pablo Picasso, Man Ray, Styrsky y Yves Tanguy. Ya en el mes de septiembre de ese mismo año aparece el segundo *Boletín Internacional del Surrealismo*, suscrito por los surrealistas franceses y los redactores de *Gaceta*, en palabras de Juan Manuel Bonet, publicación «multilingüe y errante», muy probablemente redactada en su mayor parte por Domingo López Torres, y cuya ilustración de cubierta no

---

a los hijos de nadie». Véase en *La Tarde*, 4 de mayo de 1935. Publicado en *Agustín Espinosa. Textos (1927 – 1936)*, *Op. cit.*, págs. 267 y ss.

<sup>34</sup> Junto a los textos de Dalí, Éluard o Breton se publica una hoja volandera, color rojo, que anuncia el «Criterio de *Gaceta de Arte* sobre el Surrealismo», posteriormente publicado en *Cahiers d'Art*. «La revista internacional de cultura *Gaceta de Arte*, ha venido propagando desde su fundación, en 1932, y desde la isla de Tenerife, denominada por André Breton como punta poética de España, todos aquellos fenómenos del arte contemporáneo que delatan de una manera clara el tránsito de una cultura y el nacimiento de unas nuevas y determinadas expresiones que corresponden de manera automática al espíritu del hombre de nuestro tiempo». Este manifiesto, crucial para entender la posición de *Gaceta* frente al Surrealismo, añade: «Con esta intención de análisis positivo a un orden nuevo, ha venido recogiendo en sus páginas los principales movimientos estéticos de nuestra época, estableciendo en muchos casos puentes de circulación en fenómenos al parecer opuestos, justificando tendencias en pugna o bien presentando de manera objetiva escuelas que entre sí trataban de destruirse; pero en las cuales apreciaba un fondo enérgico de reacción constante por estos dos caminos ineludibles: destrucción de unas formas muertas que la reacción trataba de imponer, vitalizándolas, y propaganda de otras a las que la reacción negaba circular en nuestro tiempo, pero que al fin habrían de imponerse por su indestructible conexión a la edad presente». El lector podrá encontrar este *criterio* inserto en el número 35 de *Gaceta de Arte*. También se reproduce, íntegro, en el libro *Escritos de las vanguardias en Canarias (1927 – 1977)*, de Pilar Carreño Corbella, IODACC – Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife, 2003.

<sup>35</sup> Véase «El caso del film surrealista *La Edad de Oro* en Tenerife», *Gaceta de Arte*, núm. 36, octubre de 1935, pág. 2.

es otra que la obra de Óscar Domínguez *El cazador* (1933), óleo que actualmente forma parte de las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

No en vano un documento de vocación subversiva como el *Boletín* escoge para su cubierta un óleo impregnado de metáforas desafiantes y desviadas que no persiguen otra cosa que quebrantar la realidad socialmente aceptada. Una pintura de compleja significación, extraña por los elementos que la componen y que hacen gala de la imagen poética surrealista más arrebatadamente subversiva: un hombre sin rostro, de espaldas, con parte de su cuerpo delicuescente; dos pájaros que no pueden volar; dos torsos de mujer, mutilados y de espaldas; y el ojo de una cerradura velado por los tonos blanquecinos del fondo, sin que lleguemos a sospechar los secretos que encierra.

Se olvida con frecuencia –especialmente desde discursos académicos demasiado estrechos y encorsetados en una falsa separación de las disciplinas humanísticas– que la revista *Gaceta de Arte* nació en 1932 como «Expresión Contemporánea de la Sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes». Podría afirmarse con más adjetivos, pero nunca con mayor claridad esa vocación humanista e integradora que animó a sus redactores, un equipo formado por escritores, críticos y poetas que debemos considerar, hoy, como voces destacadas del panorama de las letras hispánicas del siglo XX.

Ese es el caso de Agustín Espinosa, quien firma la pieza literaria cumbre del surrealismo español, *Crímen*<sup>36</sup>, por mucho que la recepción de

---

<sup>36</sup> Este texto fue publicado, en parte, en distintas entregas en la revista *Gaceta de Arte*. Asimismo, vio la luz en formato libro en la colección editada por *Gaceta de Arte*, en 1934, con ilustración de cubierta original de Óscar Domínguez. Asimismo, la obra cuenta con cuatro ediciones críticas. La primera de ellas, edición de José Miguel Pérez Corrales y con una cubierta ilustrada por *La máquina de coser electro-sexual* (1934), de Óscar Domínguez, que

su obra fuera de Canarias haya sido escasa –o, en cualquier caso, insuficiente– ya sea por ignorancia, desprecio, omisión u otros olvidos<sup>37</sup>. No había, en verdad, ningún historiador del arte entre las filas de sus redactores, ni siquiera ningún artista plástico –salvando a Óscar Domínguez, quien actúa como corresponsal desde París–; y es que, lejos de cualquier consideración reduccionista, *Gaceta de Arte* nace del espíritu humanista y autodidacta de sus animadores, y fue, ante todo, una Revista Internacional de Cultura en su sentido más amplio, esto es, un vehículo de expresión y trasmisión de conocimientos interdisciplinar, abierto a cuantos artistas, grupos o movimientos contemporáneos propusieron algo rigurosamente nuevo; eso sí, no sin conflicto, no sin debate sobre el tiempo histórico que le tocara vivir. Solo así *Gaceta de Arte* supo difuminar las falsas barreras entre las distintas manifestaciones culturales de su presente –arquitectura, literatura, teatro, artes plásticas y pensamiento– superando de paso la estulticia de lo local en virtud de una sorprendente amplitud de miras.

El peculiar equipo de trabajo de *Gaceta de Arte* fue posible, entonces, gracias a esa hibridez intelectual y artística; y ese intercambio

---

apareció publicada en las ediciones de Biblioteca Canaria de Bolsillo, Interinsular, Santa Cruz de Tenerife, 1985. Asimismo, en 1999 se publicó *Crimen / Media hora jugando a los dados*, al cuidado del poeta Eugenio Padorno en la editorial Libros del Innombrable, Biblioteca Golpe de Dados. En fechas mucho más actuales vio la luz la tercera reedición de la obra de Agustín Espinosa, bajo el título de *Crimen y otros textos dispersos*, al cuidado de José Miguel Pérez Corrales para Ediciones Idea / La Página, Santa Cruz de Tenerife, 2007. Señalamos, también, la muy reciente publicación de Ángel Díaz Arenas bajo el significativo título de *Agustín Espinosa: primer surrealista español. Vida, destino y obra*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2015.

<sup>37</sup> En efecto, tal y como ha apuntado Andrés Sánchez Robayna *Crimen*, constituye «el ejemplo más notable de la altura que logró en las islas una experiencia de radicalidad vanguardista como pocas veces se vio en lengua española. El carácter decididamente subversivo de este relato (que es también un extraordinario poema) iba a costarle al autor no pocos contratiempos en 1936. Hoy vemos en ese libro uno de los mejores exponentes del surrealismo hispánico, víctima aún, sin embargo, en buena parte –como otros textos insulares de este período–, de una historiografía literaria, la española, aferrada a cómodos tópicos y a lamentables insuficiencias». Véase en *Op. cit.*, pág. 15.

generoso de ideas y proyectos tuvo lugar en el primer tercio del pasado siglo en nuestras Islas, en un escenario difícil socialmente, pero también abierto a la posibilidad de todo tipo de confluencias. *Gaceta de Arte* exigió compromiso en las propuestas, críticas, manifiestos o cualquier otra de las acciones que emprendieron; compromiso con la historia, con la manera de ser y de estar en el mundo moderno al que la revista pertenecía, pero ese espíritu irreductible y ese afán por las ideas se manifestó siempre de manera plural; esto es, aunados los intelectuales, poetas y pintores en pos de un fin común, desde lenguajes distintos pero con inquietudes similares. Así nació *Gaceta de Arte*, una ejemplar plataforma de convergencias de la que hoy, más que nunca, tenemos mucho que aprender.

La revista *Índice*, dirigida por el poeta Domingo López Torres, cierra el panorama de las publicaciones periódicas de vanguardia editadas antes de la Guerra Civil. Es esta una publicación de un marcado carácter de reivindicación proletaria y social, espejo fiel del clima de tensión y belicismo que se respiraba en esos años previos a 1936. Su lenguaje, absolutamente radical, obedece a los posicionamientos políticos de López Torres, para quien la escritura y el surrealismo mismo se encuentran ya en estos años al servicio de la revolución. *Índice*, en las palabras de su editor, posee un claro objetivo, pues el poeta afirma sin tapujos que «*Índice* nace en momentos en que un sistema cansado quema los restos de una débil cultura; nace en mares de confusión e indecisiones, pródigos en revistas de juventud sin una orientación clara ni un camino determinado de acción», y asimismo, subraya y deja bien claro, de forma categórica, que la revista pretende situarse «en los momentos aurales del mundo al lado de los que levantan los cimientos de una nueva cultura»<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Véase «Itinerario», en *Índice. Revista de Cultura*, nº 1, Isla de Tenerife, marzo de 1935, pág. 1.

El Museo de Historia del Cabildo Insular de Tenerife conserva algunos documentos procedentes de los archivos de André Breton subastados por Calmens & Cohens en 2002, que dan testimonio de la visita de los surrealistas parisinos a Tenerife. De entre ellos, destaca el manuscrito de la entrevista que el poeta Domingo López Torres le hiciera a André Breton con la intención de incluirla en la segunda entrega de esta revista de vocación proletaria y que el propio Breton reprodujo en *Position politique du surréalisme*<sup>39</sup>.

Seguramente por su decidido compromiso político y su interés por el realismo social, López Torres fue uno de los jóvenes escritores vanguardistas perseguido tras el alzamiento militar de 1936. El fascismo nos privó de una de las voces poéticas más hondas de la poesía española surrealista. Asesinado –arrojado al mar en un saco– en manos de los falangistas, el poeta verá por última vez aquella «brisa azul de las primeras horas», en el mes de febrero de 1937. Llama la atención el tono reivindicativo y militante del poeta, a quien siempre recordaremos por su decidida entrega en pos de la causa revolucionaria surrealista:

El surrealismo rompe violentamente con todo lo que opone a la natural expansión del subconsciente, rompe con las formas de la misma manera que el impresionismo había roto con los colores. (En la pintura, el surrealismo es a la forma lo que el impresionismo es al color). Los impresionistas corren con luz los objetos de la misma manera que los surrealistas destruyen los cuadros clásicos con vitriolo.

En el amanecer verde del primer día, comienza la estructuración entre viejos escombros, de un mundo alegre y joven, un mundo a la medida – justo, exacto–, para la humanidad mejor.

---

<sup>39</sup> André Breton, *Position politique du surréalisme*, Sagittaire, París, 1935.

Antes de este momento nada. Nada que tenga un valor verdaderamente nuevo. No más hablar de un falso arte proletario. Todo lo más arte al servicio de la revolución, de la destrucción. Lo único que puede tener valor constructivo, a pesar de su aparente valor destructivo, es el surrealismo. Él no pretende ser la justa expresión proletaria –como se ha pretendido ya disparatadamente en literatura– sino una de las primeras piedras que pueden aprovecharse en la ordenación de la nueva estructuración.

Los países capitalistas en época de guerra lo sacrifican todo a la guerra: sus pensamientos mejores al ejercicio de la destrucción del enemigo.

Los proletarios del mundo estamos en constante lucha por la implantación de nuestros principios, para la destrucción de un sistema cansado. ¡Cómo no vamos a sacrificarlo también todo por el éxito de nuestras ideas! Después, cuando el mundo se afiance en nuevos cimientos, ya desaparecidas las luchas y las clases, sin proletarios ni burgueses, en ese día primero de un mundo mejor, comenzará la preparación cultural nueva que llegado cierto nivel creará su arte y sus artistas, y el artista a su vez creará su pueblo, y en esta justa correspondencia alcanzará la cultura su cielo más alto<sup>40</sup>.

El segundo ejemplar de la revista *Índice* no llegaría nunca a ver la luz. Sí que han llegado hasta nosotros, en cambio –gracias al manuscrito que guardaba la novia del poeta, María Reyes Darías– los textos poéticos que López Torres escribiera durante su reclusión en la prisión de Fyffes, ilustrados por el también fallecido durante la Guerra Civil, Luis Ortiz Rosales<sup>41</sup>. La obra poética del último López Torres es de una precisión

---

<sup>40</sup> No respetamos, en la cita, las minúsculas como norma editorial, por coherencia con el resto de este trabajo. Véase el texto citado de Domingo López Torres, «Surrealismo y Revolución», en *Gaceta de Arte*, Expresión Contemporánea del Círculo de Bellas Artes, núm. 9, Tenerife, octubre de 1932, pág. 2.

<sup>41</sup> Los textos poéticos del último López Torres, plenamente surrealistas, a diferencia de sus textos de juventud, se dieron a conocer, al cuidado de Andrés Sánchez Robayna, en un cuadernillo titulado *Lo imprevisible (poesía)*, con las ilustraciones de Luis Ortiz Rosales, por el Seminario de Literatura Canaria del Departamento de Literatura Española de la ULL,



lingüística notable, rica en imágenes oníricas, desbordadas, transidas de una inquietante fatalidad.

Con el vuelo, truncado, de *Índice* y de López Torres se cierra el capítulo de la vanguardia en Canarias, un momento acaso irreplicable, breve en su secuencia temporal, pero de una enorme intensidad en cuanto al legado que nos ha dejado aquella brillantísima generación de vanguardia. El tiempo, al fin, ha acabado por darles la razón; el tiempo y la historiografía, pues una simple hojeada al *Diccionario de las Vanguardias en España (1907 – 1936)*, elaborado por Juan Manuel Bonet para Alianza Editorial en 1995, da buena cuenta de aquella travesía: sus páginas contienen más de cincuenta entradas dedicadas a los vanguardistas canarios; a sus poetas, a sus pintores, a sus revistas.

---

Secretariado de Publicaciones de la ULL, La Laguna, 1981. Asimismo, C. B. Morris y Andrés Sánchez Robayna prepararon para el ACT el volumen de su *Obra Completa*, publicado en 1993. En fechas más recientes han visto la luz dos ediciones más de los textos del poeta. La primera, una rara edición del poemario *Lo imprevisto*, en La Espera Ediciones (Barcelona - Tenerife) con collages de Silvia Navarro acompañando el texto y las ilustraciones de Ortiz Rosales recluidas a modo de epílogo, así como unos breves poemas de Régulo Hernández. La segunda, una edición de José Manuel Martín Fumero editada por La Página Ediciones bajo el título de *Domingo López Torres, Poesía Completa y Prosa Crítica sobre Arte y Literatura*, Navarra, 2014.

## 1.2. Ruta del Surrealismo Internacional en 1935: Praga, Tenerife, Bruselas, Londres.

La *International Surrealist Exhibition*, sin duda la más multitudinaria exposición surrealista en los años treinta, auspiciada por Roland Penrose y celebrada en *New Burlington Galleries* de Londres entre el 11 de junio y el 4 de julio de 1936, así como el número cuatro del *Boletín Internacional del Surrealismo* –publicado por el grupo surrealista inglés en el mes de septiembre de ese mismo año– no constituyen hechos aislados. La historia del Surrealismo en los años treinta es la historia de un proceso de expansión extraterritorial, esto es, de una progresiva internacionalización del movimiento que alcanzará su punto álgido en el año 1935, fecha en la que se celebran sucesivas exposiciones surrealistas en distintos países y se firman varios manifiestos y boletines con los que se pone en marcha la difusión imparable de los parabienes de la imaginación y del deseo.

Es en este sentido en el que el poeta Benjamin Péret publica, en *Cahiers d'art*, su ensayo «Le Surréalisme international»<sup>42</sup>. La consigna no puede ser más explícita y, aunque no falte originalidad en el texto del escritor, este se limita a constatar lo que parece ya una evidencia, dada la solidez y repercusión que alcanzaban, por ese entonces, publicaciones como *Minotaure* que, sin ser intrínsecamente surrealista, sirvió como órgano de expresión de muchos adeptos al movimiento desde 1933. En efecto, el texto se hace eco de la imparable descentralización surrealista: tras mencionar a Bélgica, Yugoslavia, Checoslovaquia, Japón y Dinamarca, el autor se detiene en Perú, con una reciente exposición colectiva; en

---

<sup>42</sup> *Cahiers d'Art*, año 10, n.º. 5, 1935. También se encuentra recogido en *Oeuvres Complètes*, t. 7, de Benjamin Péret. Introducción de Jean Schuster, José Cortí, págs. 138 y ss.

Inglaterra, donde se había publicado un Manifiesto; y en Canarias, destacando algunos eventos que, por su relevancia, situarían históricamente a este archipiélago dentro de la cartografía mundial del Surrealismo.

El Surrealismo propugna desautomatizar el arte, flexibilizarlo y vivificarlo a partir de una expresión plena y pura que atienda al carácter ilimitado de la imaginación humana y al dictado libre y automático de la mente, sin restricciones morales ni racionales de ningún tipo<sup>43</sup>. La obra resultante ha de mostrar, necesariamente, la mayor de las autenticidades, ha de conmover al espectador, ha de insuflarle una visión nueva de la vida y del mundo que le rodea, revulsiva, inédita, sorprendente.

Parece claro que este tipo de exigencias «antiestéticas» –por cuanto rompen con los más sólidos criterios y arquetipos de la historia del arte– y «antiéticas» –por cuanto pretenden dinamitar los principios morales de una sociedad burguesa adocenada y mediocre– no hablan un idioma específico, superan cualquier frontera y pretenden llegar, por igual, a todos los hombres y mujeres que, tras las desoladoras consecuencias de dos contiendas mundiales, buscan un aliciente renovador que mitigue la destrucción de antiguos referentes.

La expansión internacional del Surrealismo se torna, por tanto, inevitable, y solo a partir de 1935 se puede decir que, en rigor, las exposiciones son tanto de inherente contenido surrealista como de participación verdaderamente internacional. No olvidemos, en este punto, que las dos muestras que se consideran preparatorias a la primera exposición del grupo surrealista checoslovaco en enero de 1935, en Praga

---

<sup>43</sup> Véase el «Manifiesto del Surrealismo» (1924), en André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, Guadarrama, traducción de Andrés Bosch, Madrid, 1969, págs. 15 y ss.

–la organizada en Bruselas en 1934 por las ediciones Skira en el *Palais de Beaux Arts* en torno a la revista *Minotaure* y la *International Kunstutstilling. Kubisme. Surréalisme*, en enero de 1935, en Copenhague, con la participación de artistas nórdicos como Stellan Mörner, Erik Olson, Nilsoon y Freddie–, estos dos precedentes –decimos– ni cuentan con un *corpus* de aportaciones multiculturales ni sus protagonistas formaban parte, en su totalidad, del ideario surrealista.

Respecto a la mencionada exposición en Praga, es la primera ocasión en la que el grupo surrealista de esta ciudad se dio a conocer, con Teige, Makovsky, Styrsky y Toyen como miembros más destacados. Entre el 27 de marzo y el 10 de abril de ese año 1935 reciben la visita de André Breton y Jacqueline Lamba, junto al pintor Sima y al poeta Paul Éluard. André Breton aprovechó esos días para dictar varias conferencias, dos de ellas especialmente destacadas, «Situación surrealista del objeto, situación del objeto surrealista» –una apuesta por la aplicación artística del concepto del azar objetivo– y «Posición política del Surrealismo hoy», un rechazo radical y sin paliativos del arte al servicio de la propaganda oficial. También en Praga, el 9 de abril, el Grupo Surrealista de Checoslovaquia publica en versión bilingüe checo-francés el primer ejemplar del *Boletín Internacional del Surrealismo*, con el *collage* de Styrsky, «El sueño» (1935), en la cubierta. Los artistas checos y franceses que suscribieron esta gacetilla firmaron la relación de intenciones de este nuevo grupo surrealista, acompañada de citas y fragmentos declarados o escritos de cada uno de ellos.

La siguiente aportación teórica de carácter colectivo tuvo lugar a muchos kilómetros de distancia, en la isla de Santa Cruz de Tenerife, dentro de la estela de la Exposición Internacional Surrealista celebrada en el Ateneo de esta misma ciudad entre el 11 y el 21 de mayo de 1935. El

diario *La Tarde*, en su edición del 27 de mayo, anuncia la pronta aparición de un nuevo *Boletín* surrealista, en este caso escrito en francés y español, que servirá para fijar «posiciones sobre el panorama intelectual de España, de las que podemos adelantar que son las más valientes y destructivas que se hayan formulado críticamente sobre la intelectualidad española»<sup>44</sup>. El *Boletín* aparecería, finalmente, en octubre de ese año, firmado por Breton y Péret y un grupo reducido pero señero de los fundadores y redactores de la revista *Gaceta de Arte*: Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres, Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl.

El número dos del *Boletín Internacional del Surrealismo* es un documento excepcional y actualmente muy difícil de encontrar en colecciones públicas y privadas. Ya lo señaló, en el año 1984, Pérez Minik:

Entre las cenizas, odios y desafueros de nuestra Guerra Civil española se perdió este *Boletín* del todo. No había modo alguno de encontrar ningún ejemplar. Se hablaba del *Boletín* de memoria. Su texto, lo vamos a llamar revolucionario, no invitaba a la lectura en aquellos momentos. Con razón, desde sus puntos de vista. Por mucho menos el fiscal de turno, «la brigada del amanecer» o el jefe de la policía de Franco eliminaban a uno cualquiera del mundo de los vivos<sup>45</sup>.

No resulta extraño el ocultamiento o el extravío de esta publicación volandera, pues si como sostiene José Miguel Pérez Corrales fue redactada, en su mayor parte, por Domingo López Torres<sup>46</sup>, es muy

---

<sup>44</sup> Véase en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 27 de mayo de 1935.

<sup>45</sup> Domingo Pérez Minik, «Diario de un lector», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 19-02-84, pág. 5.

<sup>46</sup> «A mi entender –subraya Pérez Corrales– fue redactado fundamentalmente por López Torres, pues en él hay una identificación con el surrealismo que no se apreciaba en el *Criterio*, de corte claramente westerdahliano». Véase en *Op. cit.*, 1999, pág. 136.

probable que una buena parte de los ejemplares impresos hubiesen corrido la misma suerte que el poeta de *Lo imprevisto*; es decir, acallada su rebeldía, exterminado su espíritu crítico, amordazada su incómoda y desafiante propuesta revolucionaria, por la violencia, de una vez y para siempre. Sin embargo, le debemos a C. B. Morris, la feliz y necesaria recuperación de este texto. Las anécdotas del descubrimiento surrealista, contadas por él mismo, se encuentran recogidas en una edición preparada por el Seminario de Literatura del Instituto de Estudios Canarios de la Universidad de La Laguna<sup>47</sup>.

Ya lo habían señalado los redactores de *Gaceta de Arte*: lo que más les unía a los principios éticos y estéticos del Surrealismo era su sentido radicalmente anticapitalista, su ambición universalista, su defensa a ultranza de la libertad de pensamiento y acción, y, por último, su ataque férreo a los cimientos de la sociedad burguesa. Así pues, el *Boletín* que se firmó en Tenerife –con la ya aludida pintura *El cazador* (1933), de Óscar Domínguez en la cubierta– vino a consolidar la necesidad de un arte que privilegiara lo instintivo frente a lo consciente, un arte emanado directamente del imaginario incontrolado del subconsciente, de esa psicología freudiana de los procesos del sueño. En el *Boletín* se propone la adhesión al materialismo dialéctico y se realza la vida espiritual de las provincias frente a la desorientación y conformismo de la capital. Según sus propios términos, en Madrid se congregaban «todos los mercaderes de

---

<sup>47</sup> Sobre el *Boletín*, véase a C.B. Morris, *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife*, Universidad de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, Tenerife, 1983. Asimismo, en 2009, las ediciones de *L'âge de l'homme* publicaron una edición facsimil de los cuatro *Boletines Internacionales del Surrealismo*, Praga, Tenerife, Bruselas, Londres. Bibliothèque Mélusine, París, 2009.

las más anticuadas mercancías»<sup>48</sup>, tales como el Giménez Caballero de *Gaceta Literaria* o el Rafael Alberti de *Cruz y Raya*.

Por supuesto, no debemos perder de vista que el *Boletín* se publica en octubre de 1935, como acto revulsivo que deriva, directamente, de lo que se ha denominado el «agitado mayo revolucionario» –así lo designa José Miguel Pérez Corrales– que vivió Tenerife ese mismo año con la visita de los surrealistas parisinos, la frustrada proyección de *La Edad de Oro* de Luis Buñuel y, por supuesto, la magna *Exposición Surrealista de Tenerife* a la que nos hemos referido en páginas precedentes. La conmoción de las miradas y los espíritus estaba servida, así como la incompreensión generalizada de los sectores más tradicionales de la sociedad tinerfeña del momento, tal y como relata Domingo Pérez Minik en su libro *Facción surrealista de Tenerife*<sup>49</sup>.

La tercera entrega del *Boletín Internacional del Surrealismo* se publica en Bruselas en agosto de 1935. Curiosamente, el retraso del tinerfeño –si en el mes de mayo se anunciaba su pronta publicación, esta no se confirma hasta cinco meses después– propicia que su predecesor belga, el número tres, salga a la luz dos meses antes que el gestado en el seno de *Gaceta de Arte*. En la misma línea que lo manifestado por el grupo surrealista parisino en su libro-manifiesto *Du temps que les surréalistes avaient raison*, este tercer *Boletín*, con una cubierta que reproduce una fantasmagórica pintura de René Magritte y un *collage* de Max Servais en su interior, abre sus páginas con un texto firmado por los miembros del *Groupe surréaliste en Belgique*, «Le couteau dans la plaie», en el que se

---

<sup>48</sup> Este fragmento del *II Boletín Internacional del Surrealismo* puede consultarse también en el ya citado libro recopilatorio de Manifiestos de vanguardia editado por Pilar Carreño Corbella, *Op. cit.*, 2003, pág. 174.

<sup>49</sup> Domingo Pérez Minik, *Facción Surrealista de Tenerife*, Tusquets, Barcelona, 1975.

evidencia su distanciamiento respecto a los excesos del partido comunista. El *Boletín* da a conocer, del mismo modo, el «Discurso en el Congreso de escritores para la Defensa de la Cultura», de André Breton.

Sería difícil enumerar aquí las actividades de un grupo surrealista tan activo y peculiar como este, animado por pintores y poetas de gran renombre dentro de la historiografía del Movimiento y cuya cohesión se ha mantenido desde los años veinte hasta la actualidad. Tanto los artistas más significativos del elenco –René Magritte, Louis Scutenaire, Paul Nougé, Paul Colinet, Paul Delvaux, Rachel Baes, Jane Graverol, Tom Gutt, André Stas, Mesens, Paul Nougé, Souris, Max Servais, Marcel Mariën, Fernand Dumont, Marcel Lecomte o Achille Chavée– como los menos conocidos, revelan a través de sus obras la persistencia de un estado del espíritu, es decir, la perennidad e incansable originalidad de este movimiento de la vanguardia belga. A este propósito escribe Xavier Canone, comisario de la exposición *Le Surréalisme en Belgique (1924-2000)* lo siguiente:

La actividad surrealista en Bélgica ha sido objeto de numerosos trabajos y de diversas exposiciones con suerte desigual. La personalidad de Magritte, el reconocimiento internacional, aunque tardío, de su obra ha eclipsado durante mucho tiempo la personalidad de otros miembros del grupo, de forma que hoy insistimos en analizar el papel desempeñado y las aportaciones de esa diversidad<sup>50</sup>.

En la estela de este proceso de internacionalización que hemos venido analizando siguiendo la ruta de sus cuatro *Boletines* se inscribe, también, la *International Surrealist Exhibition*, organizada exitosamente

---

<sup>50</sup> Véase en *Le surréalisme en Belgique (1924 – 2000)*, Fonds Mercator – Ville de Mons, catálogo de la exposición homónima celebrada en el Museo de Bellas Artes de Mons entre el 18 de marzo y el 19 de agosto de 2007, pág. 9.



por Roland Penrose en *New Burlington Galleries* de Londres, exposición que tuvo lugar entre el 11 de junio y el 4 de julio de 1936. Humphrey Jennings, E.L.T. Mesens, André Breton, Georges Hugnet, Paul Éluard, Herbert Read y David Gascoyne colaboraron con Penrose en la preparación de la muestra. Precisamente, este último había publicado el año anterior, en la décima entrega de la revista *Cahiers d'art*, el «Premier manifeste anglais du Surréalisme», acaso como plataforma teórica que concitara a los espíritus afines para la plasmación y experiencia directa del arte surrealista. La exposición reunió a más de sesenta artistas representantes de catorce países diferentes y fue visitada por más de veinticinco mil espectadores, lo que la situó en la primera línea en lo que a la difusión se refiere. Sin embargo, aunque ineludiblemente internacional, esta fue una oportunidad única para la exhibición de los últimos avatares del arte inglés; en efecto, de las cuatrocientas cinco obras expuestas, ciento veinte pertenecían a veintitrés artistas ingleses, entre ellos, Eileen Agar, John Melville, Humphrey Jennings, John Banting, Grace Pailthorpe, Henry Moore y Reuben Mednikoff. Durante el desarrollo de la actividad expositiva, se celebró una serie de conferencias que contaron con una amplia audiencia: «Limites non Frontières du Surréalisme», de André Breton; «Art and the Unconscious», de Herbert Read; «La Poésie Surréaliste», de Paul Éluard; «Biology and Surrealism», de Hugh Sykes Davies; y «Fantomes paranoïaques authentiques», de Salvador Dalí. Por las mismas fechas, también en edición bilingüe, inglés-francés, se publica el último *Boletín Internacional del Surrealismo* de la época, dedicado, en su mayor parte, a pormenorizar todos los aspectos relativos a la *International Surrealist Exhibition*, además de abordar la situación del Surrealismo en Inglaterra.

Por más que el movimiento de expansión internacional que vive el Surrealismo en los años 1935 y 1936 constituye una especie de contagio de apertura y libertad, de confianza en el cambio de sensibilidad del mundo moderno, lo cierto es que estas cuatro escalas del *Boletín Internacional del Surrealismo* se contemplan, desde la actualidad, solo como un punto de partida de lo que hubo de acontecer años después. De hecho, ese movimiento de expansión se propaga durante toda la década de los años treinta y continúa la internacionalización surrealista con los acontecimientos bélicos que acontecen en Europa y que propician la diáspora y el exilio de muchos artistas y escritores al otro lado del atlántico. En este orden de cosas es en el que Juan Larrea escribió en México su conocido ensayo *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*.<sup>51</sup>

Con preocupaciones y estímulos paralelos a todos los artistas y escritores mencionados, nuevas generaciones han tomado el relevo. Los herederos y seguidores de una creación artística sin barreras, abierta a todas las formas, técnicas y lenguajes y que, aunque desligada de la combatividad pasada, mantiene un vínculo esencial con sus mayores: el deseo de cambiar al hombre y su horizonte de expectativas. Así pues, la gran lección de libertad y audacia expresiva del Surrealismo continúa en activo. Esta misma idea es la que ha llevado a José Miguel Pérez Corrales a redactar su libro *Caleidoscopio Surrealista. Una visión del Surrealismo Internacional (1919 – 2011)*<sup>52</sup>, en el que defiende una visión amplia del que, sin duda alguna, ha sido y es el movimiento artístico más relevante

---

<sup>51</sup> Este título fue escogido por Juan Manuel Bonet para la exposición dedicada al Surrealismo internacional que sirvió de apertura del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), Las Palmas de Gran Canaria. El catálogo de esta exposición celebrada entre el 4 de diciembre de 1989 y el 4 de febrero de 1990 reúne textos de algunos protagonistas directos de la aventura surrealista como Eugenio F. Granell, Edouard Jaguer, Marcel Jean, José Pierre o Jean Schuster.

<sup>52</sup> José Miguel Pérez Corrales, *Caleidoscopio Surrealista. Una visión del Surrealismo Internacional (1919 – 2011)*, Ediciones La Página, Canarias, 2011.

del siglo veinte y al que las letras y las artes actuales le deben no pocas actitudes estéticas y subversivas.

En este volumen citado, así como en *Surrealismo: el oro del tiempo* el estudioso de este Movimiento practica una actitud surrealista militante en la difusión, defensa y visibilidad de lo que considera una corriente de creación y pensamiento histórica y viva en la actualidad: «las propuestas del Surrealismo en nuestro tiempo siguen siendo, en cualquiera de los planos en que se manifiesta, tan revolucionarias como en 1924»<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> José Miguel Pérez Corrales, *Surrealismo: el oro del tiempo*, La Página, Miradas, Santa Cruz de Tenerife, 2014, pág. 8.

## Boletín internacional del surrealismo

Santa Cruz de Tenerife  
octubre 1935

Sainte Croix de Ténériffe  
oct. 1935

Publicado por el grupo surrealista  
de París y «Gaceta de Arte»  
de Tenerife (Islas Canarias)

Publié par le Groupe surréaliste  
Paris et «Gaceta de Arte»  
Ténériffe (Iles Canaries)

Precio: 1 pta.  
Prix: 2 fr.

# N.º 2



Oscar Domínguez. París-Tenerife.—«El cazador»

## Bulletin international du surréalisme

Situados en estos momentos del mundo, de lucha, de organización de masas, de verdaderas fuerzas colectivas impulsadas por las más oscuras necesidades internas sobre todos los mitos individuales, momentos en que el «ello» — lo ancestral y colectivo — se coloca en franca lucha con el «yo» — lo consciente y personal —, cabría formular esta pregunta que se hace en estos momentos la psicología, es decir: ¿No podrá suceder que la humanidad esté pasando por momentos psicológicos de verdadero contagio colectivo en que se borran las adquisiciones individuales, momentos en que lo inconsciente social se coloca en primer término? Y esta pregunta — sin formularse — puede quedar contestada perfectamente con lo manifestado por Breton en la conferencia del Ateneo de Santa Cruz de Tenerife: «Vivimos en una época en que el hombre se pertenece menos que nunca; no es

Situés que nous sommes à ce moment du monde, moment de lutte, d'organisation de masses, autrement dit de véritables forces collectives animées par les plus obscures nécessités internes contre tous les mythes individuels, moment où le «soi» — ancestral et collectif — entre en lutte ouverte avec le «moi» — conscient et personnel — nous nous trouvons nécessairement placés en face de cette question, que pose toute la psychologie moderne: Ne peut-il arriver que l'humanité passe par des moments psychologiques de véritable contagio collectif où s'effacent les acquisitions individuelles, où l'inconscient social occupe le premier plan? Cette question — sans avoir été formulée — a reçu sa réponse au cours de la conférence de Breton à l'Ateneo de Santa Cruz de Tenerife. «Nous vivons à une époque où l'homme s'appartient moins que jamais; il n'est pas surprenant qu'une telle époque, où l'angoisse de vivre est portée à son comble, voie s'ouvrir en art ces grandes écluses. L'artiste, à son tour, commence à abdiquer la personnalité dont il était jusqu'alors si jaloux.



Óscar Domínguez, *El cazador* (1934)

### 1.3. Lenguajes cruzados: en busca de la imagen.

*L'image c'est une allumette qu'on craque sur l'inconnu.*

*C'est un peu de l'infini qui apparaît.*

**SAINT-POL-ROUX**

El punto de partida de la reflexión sobre el acercamiento entre las distintas artes inicia su recorrido en la conocida sentencia de Simónides de Ceos, quien llama a la pintura «poesía silenciosa» (*tên zôgraphian poiêsîn siôpôsân*) y a la poesía «pintura que habla» (*lalousân*), pues repara en que los pintores representan las acciones mientras estas suceden, mientras que las palabras representan esos mismos actos una vez que ya han sucedido. Sea como fuere, estas reflexiones inauguran el diálogo poesía-pintura que ha acompañado a la historia de las artes y de las letras en Occidente hasta el presente, siendo tema habitual en los tratados de arte clásicos, especialmente durante el Renacimiento. No es posible, en este sentido, negar hoy que el paralelismo entre la literatura y las artes visuales evoca el escenario de una historia construida en común, ejemplificada por innumerables hitos y que encuentra en la primera mitad del siglo XX su marco más propicio.

No se trata, con todo, de una mera comparación o ligero acercamiento estético, sino de un auténtico intercambio de calidades expresivas de mucho mayor alcance, pues tal y como afirma Neus Galí, «la comparación simonídea entre pintura y poesía tiene una importancia

fundamental, porque en ella está el germen de una concepción global del arte»<sup>54</sup>.

Con todo, cabe destacar que junto a la sentencia de Simónides de Ceos, otras fuentes clásicas prolongan el tópico de la pintura como una poesía muda y la poesía como una pintura que habla, hasta el punto de que una conocida sentencia del *Ars poetica* (v.361) horaciana, *ut pictura poiesis*, ha servido durante siglos como lema o denominación de esta equivalencia. Con Horacio, también encontramos reflexiones sobre el motivo en el Gorgias sofista del *Encomio de Helena*<sup>55</sup>, así como en las dos artes del engaño en *Dissoi Logoi* y en las ideas socráticas que Jenofonte transcribe en sus *Recuerdos de Sócrates*.

A partir de ahí, la sentencia del *ut pictura poiesis* se ha convertido en una constante o tópico que no ha dejado de suscitar múltiples reflexiones y ha propiciado diversos acercamientos teóricos y poéticos. Entiéndase que no es nuestro propósito ahondar y re-escribir la historia de este encuentro re-escrito muchas veces, pero sí tomarlo como punto de partida inicial para nuestras reflexiones sobre el alcance y la significación de este encuentro en el primer tercio del siglo XX. En su libro *Mnemosyne*.

---

<sup>54</sup> En relación a este punto de partida conviene destacar el excelente trabajo de Neus Galí, quien en 1999 publicó en la editorial catalana El Acanalado el libro *Pintura silenciosa, pintura que habla*. Este prolijo ensayo recorre de forma minuciosa la evolución del tópico *ut pictura poiesis* bajo el lema «De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico». El propósito de Neus Galí no es otro, según sus propias palabras, que «analizar el tópico *ut pictura poesis* como configurador de la idea de *arte*». La presentación del libro corre a cargo de Félix de Azúa. Véase la cita en la pág. 21 del libro.

<sup>55</sup> En el caso de *Gorgias*, y a diferencia de en Simónides, el paragón entre poesía y pintura tiene lugar no por la naturaleza de ambas disciplinas, sino el efecto que ambas producen en la sensibilidad humana. Subraya, en este sentido, Neus Galí que «las impresiones psicológicas de la poesía (*poiésis*) y la creación (*poiésis*) artística son similares. Al igual que las palabras, las pinturas y las esculturas pueden causar una dulce enfermedad (*hêdeian noson*), alegrar (*terpousin*), provocar dolor (*lupein*) y anhelo (*pothon*). Las cosas que escuchamos quedan impresas (*etypôsato*) en nuestra alma, lo mismo (*typoutai*) que las que vemos, y es tan potente la impronta que el alma se ve irremisiblemente arrastrada a obedecer su hechizo». Neus Galí, *Op. cit.*, pág. 198.

*El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, el historiador Mario Praz realiza un viaje inter-epocal e inter-artístico llegando a la conclusión de que «al margen de la diversidad de medios expresivos» existen en las obras de arte «ciertas tendencias estructurales idénticas o similares para ciertos períodos»<sup>56</sup>. El escritor italiano subraya que los motivos que han preocupado a la Humanidad son muy pocos, pero que los artistas y las épocas realizan variaciones infinitas sobre ellos. Y así concluye, igualmente, que lo importante no es en sí lo comunicable, sino las formas que adoptan estos *leitmotiv*, y que en toda hermenéutica de la comparación entre esos lenguajes de exclusiva *creatio* humana existe una condición de significativa correspondencia entre las artes, como lo es el hecho inequívoco de que a través de ellas la humanidad anhela decir lo indecible, lo que no puede atrapar su limitado lenguaje, toda cosa inexpresable o que habita en esa otra realidad incognoscible<sup>57</sup>. Así pues, más allá de aquella suerte de acoplamiento formal, bajo este orden de cosas sostiene Etienne Souriau que:

Con mayor o menor éxito la afinidad entre las distintas composiciones –ya sean musicales, plásticas o literarias– parece culminar en un esfuerzo por expresar de modo idéntico la misma cosa inexpresable, por conjugar mediante diferentes hechizos el mismo mundo metafísico solo parcialmente revelado. Quizás en ese nivel todas las obras de arte se comuniquen entre sí<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales* en la versión castellana de Ricardo Pochtar para le editorial Taurus, Madrid, 1981. La edición original fue publicada por la Universidad de Princeton en 1970, pág. 12.

<sup>57</sup> Véase este ensayo de Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, *Op. cit.*, págs. 178.

<sup>58</sup> Véase el estudio de Etienne Souriau en *La Correspondance des arts; éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, París, 1947, pág. 108.



Sea como fuera, las semejanzas y expresiones analógicas observadas para el campo de las artes –la atmósfera y opción estilística similares que engarzan formas arquitectónicas, pictóricas, escultóricas o literarias– consiguen sus cotas de perfección con el Renacimiento y el Barroco. Según Praz, en estos siglos la arquitectura se convierte en la disciplina artística «guía», acaso por su pretensión de construir un modelo inconmensurable, una belleza casi divina o superior a lo humano que, seguidamente, perseguirán los restantes procedimientos *imitativos* de otras tantas especialidades artísticas. Así, por ejemplo, la forma esférica de la cúpula, tan cara al uso renacentista, se inmiscuye en cada una de las artes trazando entre ellas una unidad de sentido superior, desde las formas curvas de la Gioconda hasta la estructura cíclica del *Orlando Furioso*. Asimismo, la necesidad de un tipo de construcciones adecuadas para el bienestar de los habitantes de la ciudad, que le procurasen un espacio y unos ambientes acogedores para la existencia saludable y feliz –a la manera vitrubiana– traerá muy pronto consigo el que el hombre se convierta, para todos los artistas y para la ideología general de sus pensadores, en el motivo central de sus preocupaciones y, por tanto, de sus obras; así nos lo hicieron ver los humanistas, y así lo tradujeron también algunos de los creadores más importantes de aquel período: «l'uomo –afirma Leonardo– è misura del mondo».

Siguiendo la estela de estas ideas, se encuentra en este aspecto una encrucijada entre las artes, una constante que traza lazos de uno a otro lado con el propósito de aunar lo que nunca debió de concebirse por separado. He aquí una de las muchas vías comunicantes que se tienden y se abren entre los diversos abecedarios de lo artístico, de la misma forma que la *debita proporcione* dirigió todas las producciones del Renacimiento, el armónico equilibrio que emanaba, en última instancia, de la

cosmovisión platónica y pitagórica. Y en ese propósito de hallar la llave apropiada para inmiscuirse en los pasajes específicos de toda una época encuentra en la complejidad barroca –la fascinación por lo irregular y lo desordenado, por la fuga de las formas y su lenguaje curvilíneo y, en fin, por la espiral, el movimiento sugestivo y dinámico que gobierna, en todo momento, el estilo *berninian*– las fuentes que impregnan las obras de poetas, pintores, escultores y artistas del siglo XVII.

Siguiendo este planteamiento y haciendo un breve recorrido por los distintos períodos, con el Romanticismo se abre un momento de anarquía o ausencia de un claro paralelismo entre las artes, pues lo que caracteriza a este momento tan fructífero como dispar es, precisamente, la ausencia de *método*, es decir, el cuestionamiento de las certezas elevadas a categorías por la tradición anterior y negadas ahora por el desarrollo de la personalidad. En efecto, esta *pérdida del centro* inaugura toda una nueva e insólita época. Aún así, puestos a clasificar posibles aspectos comunes a los procesos artísticos, debemos caer en la cuenta del anhelo insaciable que padece el pintor, el poeta o el músico del Romanticismo –el poeta Friedrich Hölderlin, el pintor Caspar David Friedrich o el poeta-pintor Víctor Hugo, sobre quien volveremos más adelante cuando abordemos la escritura en decalcomanía de Óscar Domínguez son buenos ejemplos de ello– por reproducir en sus obras otro lugar que queda fuera del lienzo, que está más allá del espacio, la palabra o la música conocida, incluso en aquellas obras que tienen por tema un motivo cotidiano o más o menos realista.

En estas nuevas composiciones, el centro en torno al cual surge la obra queda desplazado del lugar privilegiado que tradicionalmente se le asignaba, adopta una posición desarraigada y, desde su *ajenidad*, parece escaparse a la comprensión del espectador. En el retrato es la mirada del

personaje la que rehúye los ojos del visitante, del receptor de una obra ajena a su propia naturaleza, perdiéndose melancólicos –nunca este adjetivo fue tan acertado– al otro lado de sí mismos, como si indagaran, en los contornos imprecisos que se escapan por intersticios y estructuras de aire, su propio origen remoto.

Con todo, es en el primer tercio del siglo XX cuando esa interrelación constante entre las artes tiene lugar de forma más profunda; el momento en que la conquista en el objeto artístico de eso que Kant denominó «juicios *a priori* de la sensibilidad» –el espacio y el tiempo– se integran ahora una clase de obras en las que reina el *palimpsesto*, la confluencia plural de registros y estilos «históricos» en una sola realidad artística –véase, por ejemplo, el parangón entre la narrativa de James Joyce, las figuras superpuestas de la pintura picasiana, o la consagración vanguardista de la música de Igor Stravinsky–, tal y como subraya Mario Praz en el siguiente fragmento:

También en el período moderno existe una estrecha relación entre el desarrollo del arte y el de la literatura; podríamos decir, incluso, que es en el período moderno donde más se da esa relación, porque en él, junto con la creación, se desarrolla una actividad crítica casi hipertrófica, orientada hacia el debate de una serie de problemas comunes a todas las artes<sup>59</sup>.

Paul Cézanne, Gertrude Stein, William Faulkner, Henri Matisse o Georges Braque son algunos de los vates que comparten la transgresión de los límites de la materia e inauguran la nueva e insólita travesía del arte moderno. En todos ellos se da, efectivamente, la necesidad de buscar fuera

---

<sup>59</sup> Véanse, en este sentido, los comentarios de Mario Praz en relación a este punto. *Op. cit.*, pág. 213.

de la *tekhne* de su práctica artística lo *otro*, lenguajes, usos o procedimientos que propicien la mutua interrelación de las disciplinas, un intercambio que comportará un fascinante hallazgo de nuevos recursos y posibilidades expresivas para un lenguaje moderno en estado de *crisis*.

En las realizaciones vanguardistas de estos creadores el elemento constructivo será crucial –tengamos en cuenta el desenvolvimiento inverso o la transgresión de los límites propios de la narración tradicional y la pintura realista, por ejemplo. Todo ello logra la innovación, el aire *nouveau* de unos textos deslumbrantes por su originalidad y extrañeza compositiva en relación directa con un cambio profundo en las relaciones del hombre y el mundo.

El anti-perspectivismo que rige el pensamiento del artista del siglo XX es una consecuencia más de la ruptura que el progreso va a provocar entre la realidad y el ser, frente a las imposiciones lógicas del pensamiento cientificista y tecnológico, cuando el mundo, hasta ahora reconocible, certero, se erige ante sus diminutas criaturas sorprendentemente extraño y amenazador. La subjetivización del arte es entonces evidente: la vida física y material, el reposo pesante de los objetos parece recibir una animación que, en tanto que cosa, no le corresponde. A manera de los relojes delicuescentes pintados por Salvador Dalí o las viscosidades magmáticas omnipresentes en los cuadros de Óscar Domínguez o la metamorfosis de seres a la que asisten los personajes de su texto poético *Los dos que se cruzan* (1947) –obra que analizamos en detalle en el presente trabajo– el espacio y el tiempo se diluyen, se nos escapan de las manos. La desconexión, el desplazamiento de las cosas del mundo habitual y su traslado a un espacio de alguna forma imprevisible, «ilógico», parecen preludiar algunos aspectos característicos de las vanguardias y del Surrealismo. Recordemos, en este mismo sentido, la conocida proposición de

Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont: «bello como el encuentro casual de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de disección». El choque de imágenes del que surge la extrañeza, la primacía de esta *imagen* en tanto que *creatio* pura del espíritu, la exaltación del mundo onírico, la fusión de contrarios –vida / muerte, pasado / futuro, comunicable / incomunicable, real / imaginario– y el *dépaysement* constante de la realidad se hallan presentes en muchas de las tentativas creativas de los autores del siglo XX.

En cuanto al tratamiento del tiempo en la retina de estos autores, esta magnitud no puede concebirse independiente de la otra «verdad geométrica»: el espacio. Uno y otro, el espacio-tiempo, devienen constantes en las preocupaciones del artista moderno. Como sabemos, ha sido preocupación esencial de la época moderna la conjunción y confluencia de estas dos coordenadas y su adecuado traslado a la obra de arte. Y si, quizás, ha sido en la pintura donde esta tensión ha provocado mayor convulsión y radicalidad en los resultados obtenidos –podemos pensar en las propuestas teórico-prácticas de Robert Delaunay y su concepción de los *contrastes simultanées*– la literatura tampoco ha estado exenta de este debate de contrarios. En este sentido, al acercarnos a las obras de Beckett, Joyce o Robbe-Grillet observamos en ellos la influencia de ciertas teorías de Henri Bergson sobre la relación del número y el espacio. El filósofo nos hace ver cómo ambas magnitudes inciden recíprocamente una y otra vez –espacio que determina el tiempo, tiempo que metamorfosea el espacio–, de modo que ambos resultan, de la mano de estos escritores, materias fácilmente moldeables, tornadizas, flexibles y deformantes a partir del poder exclusivo de la mirada de su autor.

En verdad, si decidiéramos enumerar plataformas interdisciplinares como las revistas, los libros *à deux*, las pinturas colectivas o el simple *amateurismo* que impulsa al creador a superar los límites de su «especialidad» para iniciarse en la práctica de otra disciplina artística, podríamos remontarnos muy atrás en el tiempo. En este sentido, sería imperdonable no reconocer a simbolistas y expresionistas el papel de precursores de la Vanguardia – Charles Baudelaire, Jules Laforgue, Paul Verlaine, Remy de Gourmont y Alfred Jarry, Max Elskamp, León-Paul Fargue, Georg Trakl, Hermann Hesse, Alfred Kubin, y muy especialmente Stephane Mallarmé<sup>60</sup>, momento de eclosión en lo que a la sinestesia lingüístico-visual se refiere. Como sabemos, uno de los elementos consustanciales que alienta la revolución vanguardista reside precisamente en el descorsetamiento y la contraversión del concepto «arte», lo que trae consigo la libre manipulación de los lenguajes artísticos.

Así pues, la sentencia de Apollinaire *Y yo también soy pintor*, deja de ser una mera enunciación para tomar carta de naturaleza como realidad indiscutible. A partir de ahora no se sabe dónde comienzan ni dónde acaban las posibilidades creativas de un poema o de un cuadro. La pintura se deja seducir por la caligrafía, por el significado, por la impronta fungible de los titulares de un periódico. Por su parte, el poema ha aprendido a pintar con palabras, sea mediante los *calligrammes* o la apuesta por una

---

<sup>60</sup> Véase a este respecto el estudio de Juan Manuel Bonet «El aporte de la poesía al arte moderno», en *El poeta como artista*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1995. En este ensayo se recoge abundante información sobre los poetas que pintaron y de los pintores que escribieron. Véase en las págs. 11y ss. De entre la extensa bibliografía dedicada a Stephane Mallarmé siempre nos ha parecido un título de interés el volumen consagrado por Henri Mondor al poeta, *Vie de Mallarmé*, cuya redacción fue acabada en el París de 1940. «Durante veinte años, de librería en librería, de ocasión en ocasión, de azar en sorpresa, recopilamos manuscritos, cartas, reliquias. Su reunión hacía revivir, en cierto modo, la aventura modesta, sin drama aparente, pero singularmente viva, de un poeta de torre de marfil». Véase en Gallimard, París, pág. 7, 1942.

especialidad y visualidad radicales. Así sucede en la obra de uno de los escritores clave del pensamiento moderno, como lo fue Stéphane Mallarmé, en cuya obra se palpa la tentativa por captar la apertura del espacio en el verso, la detención temporal, la cadencia visual y el silencio que le son propios a la pintura y que ahora, en el Simbolismo, llegan a seducir al poeta en el uso de un lenguaje que alza el vuelo en su tentativa por alcanzar la ansiada espacialidad del verbo. El poema se convierte en una suerte de partitura en la que se interpreta con diversos elementos en busca de aquella *correspondencia* entre las cosas ansiadas por el Simbolismo, y solo alcanzada en el uso de la metáfora o el símbolo en virtud del cual lo uno es otro y viceversa.

En otros casos, todo se quiebra para dejar paso a los delirios desenfundados de *Los Cantos de Maldoror* (1869) de Lautréamont, «la alquimia del verbo» de Rimbaud en *Une Saison en enfer* (1873); la catarata imparabile de imágenes en el *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro<sup>61</sup>; el estupefaciente imagen que inunda las páginas de *Les champs magnétiques* (1919), de André Breton y Philippe Soupault; el poema ininterrumpido de Tristan Tzara en *L'Homme approximatif* (1931); los versos desencadenados e ininterrumpidos de *Dársena con despertadores* (1936), de Pedro García Cabrera; la subversión desorbitada y radical de *Enigma del invitado* (1936), de Emeterio Gutiérrez Albelo; o el triunfo de la transgresión escandalosa y desconcertante de la poesía del peruano César Moro, de quien reproducimos uno de los textos incluidos en su *Tortuga ecuestre* –acaso por beneficio del azar objetivo un poemario publicado, póstumamente, el 31 de diciembre de 1957 en los talleres gráficos D. Miranda, Lima, el mismo día de la muerte de Óscar Domínguez–

---

como ejemplo de las teorías surrealistas del «pensamiento no dirigido»<sup>62</sup>, deslizado el lenguaje por la *brèche ouverte* de la imagen. En definitiva, frente al tradicional reinado del oído, la poesía moderna prioriza lo visual y el ojo toma la revancha:

#### EL OLOR Y LA MIRADA

El olor fino solitario de tus axilas

Un hacinamiento de coronas de paja y heno fresco cortado con dedos  
y asfódelos y piel fresca y galopes lejanos como perlas

Tu olor de cabellera bajo el agua azul con peces negros y estrellas de  
mar y estrellas de cielo bajo la incalculable de tu mirada

Tu mirada de holoturia de ballena de pedernal de lluvia de diarios de  
suicidas húmedos los ojos de tu mirada de pie de madrepora

Espanja diurna a medida que el mar escupe ballenas enfermas y cada  
escalera rechaza a su viandante como la bestia apestada que  
puebla los sueños del viajero

Y golpes centelleantes sobre las sienes y la ola que borra las centellas  
para dejar sobre el tapiz la eterna cuestión de tu mirada de  
objeto muerto tu mirada podrida de flor<sup>63</sup>

Desde luego que la intercambiabilidad entre las disciplinas ya había conseguido conmocionar los valores estéticos tradicionalmente establecidos gracias a las osadas infracciones del Dadaísmo: sus *collages*, objetos y *ready-mades*, los cuadros-manifiestos o poemas-dibujos de Picabia, los fotomontajes de Hausmann y Heartfield, y la utilización de la publicidad atendiendo a sus componentes tanto plásticos como poéticos,

---

<sup>62</sup> Tristan Tzara, «Essai sur la situation de la poésie», en *Le Surréalisme au service de la Révolution*, núm. 4, décembre 1931, pág. 18.

<sup>63</sup> César Moro, «El olor y la mirada», en *La tortuga ecuestre y otros poemas (1924 - 1949)*, ediciones Tigrodine, con una nota de André Coyné y una xilografía original de Fernando Szyslo, Lima, 1957, pág. 14.



al margen de la introducción de materiales heteróclitos practicada primero por los cubistas –revistas, refranes, desperdicios, etc.–, fueron las estrategias utilizadas «como Caballo de Troya, para penetrar en el interior del recinto sagrado y perturbar su orden»<sup>64</sup> por Tristan Tzara, Marcel Duchamp, Max Ernst, Paul Éluard, Man Ray, Vitrac, Hugo Ball, Arthur Cravan, Paul Dermée, Benjamin Péret, Eric Satie o Kurt Schwitters, todos ellos en sus primeras contribuciones dentro de las filas Dadá.

Por otra parte, si consideramos la gran aportación del Surrealismo a la reflexión sobre la poesía y el arte del siglo XX, inevitablemente deberíamos resaltar la figura de André Breton y sus diversos escritos. En este sentido, se ha dicho en más de una ocasión –el poeta Octavio Paz lo subraya en uno de sus ensayos consagrados al movimiento surrealista– que «escribir sobre André Breton con un lenguaje que no sea el de la pasión es imposible»<sup>65</sup>. Ciertamente, las convicciones y escritos del autor de *Nadja* no pueden dejarnos indiferentes, y la atracción que despierta en los poetas y artistas es similar a la del astro que, con luz propia, atrae hacia sí todos los cuerpos celestes del entorno, fascinados por el destello de su esfera. Con ser arriesgado parafrasear sus escritos –siempre clarificadores, vehementes y comprometidos con la exégesis de los procesos creativos consustanciales a la pintura, la escultura, la fotografía, el objeto o la poesía surrealistas–, quisiéramos detenernos en las particularidades del

---

<sup>64</sup> Véase el prólogo de Tristan Tzara a *La aventura dadá* de Georges Hugnet, col. La Vela Latina, Ediciones Júcar, Madrid, 1973, pág. 10.

<sup>65</sup> Octavio Paz se refiere al autor de *Le Surréalisme et la peinture* en los siguientes términos: «escribir sobre André Breton con un lenguaje que no sea el de la pasión es imposible. Además, sería indigno. Para él los poderes de la palabra no eran distintos a los de la pasión y esta, en su forma más alta y tensa, no era sino lenguaje en estado de pureza salvaje: poesía». Consúltese «André Breton o La búsqueda del comienzo», en *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1967, págs. 52 y ss. También puede consultarse el libro editado por Espiral/Fundamentos, Madrid, en 1974, *La búsqueda del comienzo. (Escritos sobre el Surrealismo)*, págs. 55 y ss.

acercamiento entre la palabra escrita –la del poeta y crítico francés– y las imágenes pictóricas de sus coetáneos. A nuestro juicio, ningún discurso que pretenda inmiscuirse en este juego de tensiones grafía-imagen y configurar un panorama de encuentros, diálogos o suplantaciones poético-pictóricas, puede pasar por alto la figura de André Breton, no ya como poeta, sino como fundador y animador de varias revistas, entusiasta colaborador en proyectos colectivos y, sobre todo, autor de una serie de manifiestos y textos-clave que ejercieron una influencia de primer orden en el arte y la sensibilidad poética de su tiempo.

Si pensamos en los textos críticos sobre arte escritos por poetas como Charles Baudelaire, Guillaume Apollinaire y Paul Valéry, o aproximándonos algo más al presente, los de Gómez de la Serna, Octavio Paz, Bernard Noël o Yves Bonnefoy –por citar unos pocos ejemplos–, observamos que sus «conocimientos» artísticos proceden más del autodidactismo que de una formación específica o académica, pero que quizás por eso sus lecturas resultan tan frescas y eficaces, con vocación auténtica de comunión, de sentido. De hecho, el poeta en estos casos se presenta como un escritor libre de constricciones conceptuales y rigores esteticistas; aquel que mediante el uso certero y mágico de las palabras mejor viaja al encuentro del dibujo, la fotografía, la escultura o la pintura; aquel que se lanza dejándose impresionar, sin excesivas prevenciones, ajeno a las clasificaciones de los manuales y que, en muchos casos, logra *very dar a ver* la revelación de las imágenes de su mundo interior.

La escritura de André Breton constituye un punto de inflexión decisivo en la amplia historiografía de las relaciones entre literatura y artes visuales del siglo XX. De un modo u otro, sea por sus dotes intuitivas o por su capacidad de análisis fruto de su formación científica en el campo de la medicina, la creación poética o literaria del autor de *Pez soluble* se

adentra sin pudor en la interpretación del mundo simbólico de la pintura, dedicando grandes esfuerzos hermenéuticos a esta tarea que se resuelve en hallazgos de hondo calado para la crítica de arte, y estableciendo vasos comunicantes entre el denominado *arte mágico* presente desde tiempos inmemoriales y la pintura surrealista. Se establecen, así, los parámetros de una amplia red de correspondencias entre obras que resultan atemporales por responder a idéntica sensibilidad que la buscada por el arte surreal, desde la exploración del mundo hieroglífico, interior, de la pintura egipcia, hasta las figuras e ídolos de la mitología cretense, pasando por las imágenes demoníacas y visionarias del Medievo, las escenas fantasmagóricas de Breughel el Viejo, Matthias Grünewald y El Bosco, o el simbolismo de Gustave Moreau.

Lo que resalta André Breton en estos o cualesquiera otros ejemplos del arte mágico del pasado o del presente, y especialmente de las obras de sus contemporáneos, es lo que, en líneas generales, busca en el Surrealismo: un abrir brechas en la realidad ampliando hasta el infinito sus horizontes; una descarga onírica y visionaria; un golpe sorpresivo del azar; una liberación sin concesiones del espíritu; un atentado radical al adocenamiento de la vida y la moral. De ahí, por ejemplo, «Picasso en su elemento», publicado en las páginas de *Minotaure* acompañado de numerosas imágenes –fotografías de Brassai en los talleres del malagueño y sesenta reproducciones inéditas de sus piezas escultóricas–, un amplio *dossier* con el que la revista, casi espectacularmente, abría su primera entrega de 1933. O también sus impresiones sobre la «decalcomanía sin objeto preconcebido» de Óscar Domínguez, publicado en la octava entrega de esta revista de Albert Skira, al tiempo que el canario indagaba, en compañía de Marcel Jean, el alcance de dicha técnica, procedimiento en

el que «el Surrealismo –afirma Breton– se complace en ver para todos una nueva fuente de emociones».<sup>66</sup>

Desde muchos años antes y en distintos escritos, André Breton ya indagaba en los requisitos que rigen la escritura, la pintura y el objeto surrealista, señalando la contribución de ambos al desarrollo de una imagen nueva. Así, en la cuarta entrega de *La Révolution Surréaliste* aparecía, en forma de breve ensayo «à suivre», la primera entrega de «Le Surréalisme et la peinture», enclave riguroso y a la postre señero para una interpretación y clarificación del proceso pictórico surrealista, cuya continuación, en entregas posteriores, conforma el libro del mismo nombre publicado en 1928 en las ediciones de la *Nouvelle Revue Française*.<sup>67</sup> Del mismo modo, *Le Surréalisme au Service de la Révolution* –revista hermana de la anterior, pero inserta en la convulsa edad de los treinta– contó con la crítica bretoniana proyectada, en este caso, sobre el objeto surrealista «de funcionamiento simbólico»<sup>68</sup>, y, poco después, ya en la más estable *Minotaure*, se leyeron textos realmente significativos sobre la imagen, entre los que destacan «Phare de la mariée» sobre la obra de Marcel Duchamp<sup>69</sup> y, especialmente, «La beauté sera convulsive»<sup>70</sup>, que viene a constituir toda una declaración de intenciones sobre los mecanismos para la manipulación de la imagen surrealista, especialmente la fotográfica, ilustrándose estas páginas con las obras de los fotógrafos revulsivos del momento: Raoul Ubac, Brassai y Man Ray.

---

<sup>66</sup> «De una decalcomanía sin objeto preconcebido (Decalcomanía del deseo)», *Minotaure*, n° 8, Ginebra, 1936, págs. 18 y ss.

<sup>67</sup> Véase el núm. 6 (mars 1926), núm. 7 (juin 1926) y núms. 9-10 (octobre 1927).

<sup>68</sup> Véase, por ejemplo, «El objeto fantasma», en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, n° 3, París, 1931), junto a los textos de Salvador Dalí y Alberto Giacometti.

<sup>69</sup> *Minotaure*, n° 6, Ginebra, 1935, págs. 45 y ss.

<sup>70</sup> *Minotaure*, n° 5, Ginebra, 1934, págs. 8 y ss.

#### 1.4. La imagen poética surrealista.

Tal y como hemos señalado, si hacemos un repaso de las colaboraciones entre los escritores y artistas plásticos de la Vanguardia, caeremos en la cuenta de hasta qué punto asistimos a una *puesta en común* o a una *convergencia* que no se limita a una simple coexistencia de poetas, artistas y teóricos en revistas, publicaciones y actos de todo tipo, sino que ambas disciplinas –la poesía y la pintura, la naturaleza *sucesiva* de la escritura y la *simultaneidad* del dibujo– se engarzan firmemente en un mismo discurso. De ahí que podamos afirmar que el tejido resultante se encuentra imbricado desde la raíz y que sus resonancias, esto es, el sentido último de la conjunción de ambas Musas, reside en el intento de crear una obra original, única, en la que un lenguaje se deja seducir por el otro hasta fundirse en una única forma de sentido; en analogías y correspondencias –como ocurre en el Surrealismo –por las que son abolidos todos los opuestos y que, en cierto modo, es una traducción de las palabras de André Breton cuando subraya que existe un lugar en donde «lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones»<sup>71</sup>; un punto en el que las artes se engarzan de forma fluida y abren una puerta hacia un tercer lenguaje.

En ese estrecho vínculo que aflora con mayor impulso con el período de la Vanguardia del primer tercio del siglo XX se establecen vasos comunicantes entre ambas disciplinas, hasta el punto de que, en ocasiones, se disuelven los límites de una y otra, tomando prestadas y, en fin, adoptando sinestésicamente cada una de ellas formas y actitudes de

---

<sup>71</sup> André Breton, «Segundo manifiesto», en *Manifiestos del Surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1969, pág. 162.

la otra y fundiéndose muchas veces en una misma epidermis. Y es, esta, una experiencia crucial para el viaje de las artes y las letras desde el siglo XX hasta nuestros días, pues una y otra han ido modelando sus voces hasta encontrar momentos de fusión plena y viva confluencia. Es en este mismo sentido en el que Fernando Gómez Aguilera ha subrayado lo siguiente:

La poesía ha penetrado en la dimensión espacial, haciendo suyo el don de los cuerpos, reservado por Lessing a la pintura. Pero, al mismo tiempo, la pintura se ha abierto al dominio de las sucesiones, de la temporalidad, que se dijo solo para la poesía, iniciando un fructífero proceso de expansión poética. Pintura y poesía han perseguido, sin duda, complementarse y enriquecerse asisténdose mutuamente a través de una fértil cópula<sup>72</sup>.

En el caso del Surrealismo, caemos en la cuenta de que el elemento crucial para comprender esta suerte de afinidades que se consolidan entre los escritores y los pintores surrealistas, entre lenguajes –poesía y pintura, fotografía, cine o cualquier otro medio de expresión– reside en el concepto mismo de *imagen poética* que se inaugura a partir de las teorías de Andre Breton, tal y como subraya en el primero de sus *Manifestos*, escrito en 1924. Con todo, este no es, en verdad, un concepto totalmente nuevo, pues el escritor francés toma de los escritores Saint-Pol-Roux, Guillaume Apollinaire y, especialmente, de Pierre Reverdy, la idea de *imagen poética* para ampliar su significado, extender el alcance de su significación y aplicarla a todos los dominios del arte. Así pues, si como manifiesta este último «la imagen es una creación pura del

---

<sup>72</sup> Fernando Gómez Aguilera, «Pintar poesía, escribir pintura», en *Ver las palabras, leer las formas*, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Xunta de Galicia, 1998, pág. 91.

espíritu»<sup>73</sup> esto es, una invención libre de cualquier atadura con el mundo aparente, desasida de los avatares de la realidad inmediata y ajena a la dictadura de lo previsible y formalmente dado, solo podrá conjugarse en la medida en que se formule en el acercamiento de dos realidades más o menos distantes.

Las ideas de Pierre Reverdy, formuladas a manera de intuiciones en el contexto de una teoría poética o literaria, servirían de llama inicial para André Breton, quien retoma esta misma sentencia y la amplifica añadiendo la condición *inconsciente* de la imagen. Ahora, en el encuentro, fortuito, entre dos elementos distantes, surge lo que él denomina *la luz de la imagen*; esta tiene lugar en el encuentro o la aproximación inconsciente entre dos términos o realidades lejanas entre sí, y la belleza resultante, espejo de esa «creación libre del espíritu», puede emanar de un poema, un collage, un objeto, unas notas musicales o un lienzo.

Así pues, esta nueva imagen que propone el Surrealismo abre un abanico de posibilidades expresivas y es, al mismo tiempo, toda una tentativa de liberación del individuo a través de sus capacidades creativas, independientemente de cuál sea su forma concreta de lenguaje. Aquí radica una de las claves de la trascendencia y relevancia de las teorías del Surrealismo; esto es, el intento de dar una explicación y un sentido a las necesidades del ser humano en el ejercicio de su libertad, entendiendo el arte y la escritura como una forma de liberación expresiva del interior del alma humana, de forma que en ese ejercicio existe toda una carga ontológica en la tentativa de aproximar arte y vida. En este mismo sentido, al subrayar la importancia del carácter humanístico y antropológico de

---

<sup>73</sup> La afirmación de Pierre Reverdy aparece citada por André Breton en su *Primer Manifiesto*, *Op. cit.*, pág. 38. El poeta francés la extrae de la entrega de marzo de 1918 de la revista *Nord-Sud*.

esta nueva concepción de la imagen poética surrealista, José Jiménez afirma:

El Surrealismo ofrecía al hombre moderno una vía para apropiarse del amplísimo depósito de imágenes, entendidas en un sentido antropológico: como representaciones sensibles que actúan en tanto que formas simbólicas de conocimiento e identidad, producidas por las distintas tradiciones culturales desde la noche de los tiempos, dándoles nueva vida en el presente, en un registro a la vez formal y psíquico, independientemente de sus contextos de origen. Naturalmente, esa vía es completamente distinta de los procedimientos de cualquier disciplina teórica: es una vía eminentemente estética, poética. Pero su importancia radica en el desbordamiento implícito de la concepción tradicional que limita los usos creativos de la imagen a los territorios de las distintas artes. La imagen surrealista dibuja un nuevo mapa de ejercicio de la libertad individual, posibilita un buceo, más o menos creativo, en las imágenes, a través de su encuentro inconsciente y fortuito, de todo ser humano, sea este o no artista<sup>74</sup>.

Así pues, esta nueva imagen propuesta por el Surrealismo, obtenida del calco de los sueños, y no de la imitación de la Naturaleza, constituye el acceso a una realidad superior, el hallazgo de lo irracional, es decir, un deslizamiento del inconsciente o del imaginario colectivo que funciona al margen del buen o mal gusto. Y si la única imagen estrictamente surrealista es, para André Breton, aquella presente en el espíritu, esta imagen paradójica, de múltiples caras, vertiginosa en su huida de lo real y quizás imposible de apresar, situada –como el deseo del

---

<sup>74</sup> José Jiménez, «La imagen surrealista», en *Surrealismo siglo 21*, Domingo-Luis Hernández (ed.), Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2006, pág. 160.



poeta Luis Cernuda— en un *mundo cuyo cielo no existe*<sup>75</sup>, los escritores y artistas surrealistas se encuentran en la imperiosa necesidad de hacer uso del automatismo —incluyendo en este todos los mecanismos de manipulación posibles, desde la escritura, en un primer momento, hasta el *décollage*, la decalcomanía, el *rayogramme*, el *brûlage*, el *frottage* o el *fumage*— como única forma para obtener ese dictado del interior sin mediaciones, alusiones o barreras impuestas por el mundo de la realidad inmediata. El automatismo —subraya Breton— es una auténtica *fotografía del pensamiento* y como tal se presenta como único medio para verter sobre el lienzo en blanco o el papel el mundo alucinante que esconde el interior, la imagen pura y sin limitaciones en cuanto a su poder subversivo y obscuro, inconsciente, radical y delirante a un tiempo. A esa imagen no consciente, ajena a control alguno de la razón y absolutamente libre, es a la que se refiere el primer *Manifiesto del Surrealismo* cuando se afirma lo siguiente:

Para empezar, digamos que el espíritu no ha percibido nada conscientemente. Contrariamente, de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, la luz de la imagen, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce; y, en consecuencia, está en función de la diferencia de potencia entre los dos elementos conductores<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> Citamos un conocido verso del poema «No decía palabras», de Luis Cernuda, incluido en *La realidad y el deseo*. Consultamos la edición del Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992, pág. 71.

<sup>76</sup> El concepto de «la luz de la imagen» aparece por primera vez en el *Manifiesto del Surrealismo* escrito por André Breton en 1924. Véase en *Obras Completas*, vol. I, edición de Marguerite Bonnet, Gallimard, París, 1988, pág. 337. Citamos por la conocida traducción española de Andrés Bosch, publicada por Guadarrama, en el volumen *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, 1969, págs. 17 y ss.

Se trata, como vemos, de una invitación a la aventura interior y a su reconciliación con los instintos originarios, una *autenticidad* solo alcanzable a través de la imagen poética en tanto que vehículo propicio para desandar los pasos y recobrar lo que el poeta Octavio Paz denominó *el olvidado asombro de estar vivos*<sup>77</sup>. Recordemos que mucho tiempo antes de esta definición de la imagen, Breton publica uno de sus textos más significativos –por la repercusión que va a tener en lo que a la historiografía artística se refiere– y de los más citados, desde entonces hasta ahora, por la crítica especializada. La frase con la que arranca –«el ojo existe en estado salvaje»– apunta claramente las derivas de su discurso: fijar las claves de una pintura definitivamente divorciada de la imitación, *bouleversante*, que inaugure el placer de una visión nueva, primitiva, capaz de hacer visible lo invisible<sup>78</sup>.

Lo más sorprendente es que esa conquista que Breton preconiza en 1925 había tenido ya sus precedentes, pero no en la pintura, sino en la poesía. En efecto, tal y como hemos subrayado, para el autor de «Le Surréalisme et la Peinture»<sup>79</sup> fueron Lautréamont, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé los que crearon un mundo propio para la palabra, aislado perfectamente de cualquier cosa o acontecimiento real, de modo que las nociones *permitido* o *prohibido*, *posible* o *imposible*, adquieren con ellos y por primera vez una «consistencia elástica». Estos autores no asisten al acto poético sino que *participan* de él, ofrecen su cuerpo y su espíritu al nacimiento de la palabra y esta refulge, desnuda, inaugural,

---

<sup>77</sup> Citamos un verso de Octavio Paz perteneciente a su poemario «Piedra de Sol». Véase en *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935 – 1957)*. Letras mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

<sup>78</sup> Véase «*Le Surréalisme et la peinture*», en *La Révolution Surréaliste*, n.º. 4, 15 julio de 1925, París, 1925, págs. 26-30.

<sup>79</sup> Recordemos el cuadro homónimo de Max Ernst, compuesto en 1942 durante su periplo americano.

extraída de las cenizas de un tiempo de destrucción. Los pintores habrán de seguir, entonces, esta nueva vía, el «modelo puramente interior»<sup>80</sup> abierto por la palabra poética. Y, en efecto, en todos los episodios del decurso surrealista se consigna al lenguaje un *valor fanopeico* que traspasa la barrera del papel o del lienzo y *da a ver* el sentido último que la nueva obra de arte precisa. *Lo poético* es el resultado de una transgresión viable en cualquier creación humana, obtenido mediante la potencia visual del erotismo, desde los temidos márgenes de la locura –urgentes, enigmáticos, extravagantes– o por los destellos autónomos e interiores que emergen de las profundidades del sueño. Así lo expresaba, en la introducción a su Antología de la poesía surrealista, el poeta Aldo Pellegrini:

Todo lo que el surrealismo piensa del arte se resume en su concepción de la omnipotencia de la poesía. La poesía constituye el núcleo vivo de toda manifestación de arte y ella le da su verdadero sentido. Pero la poesía no es para los surrealistas un elemento decorativo, o la búsqueda de una abstracta belleza pura: es el lenguaje del hombre como esencia, es el lenguaje de lo inexpresable en el hombre, es conocimiento al mismo tiempo que manifestación vital, es el verbo en su calidad de sonda lanzada hacia lo profundo del hombre<sup>81</sup>.

El Surrealismo, debemos recordarlo una vez más, debía instaurar un tiempo nuevo después de la deflagración, debía conmovir la mirada cuando los ojos de sus contemporáneos habían contemplado tanto terror. Lejos de discursos complacientes, la poesía y la pintura actuarán no como el bálsamo en la herida, sino emancipándose del mundo, retrayéndose,

---

<sup>80</sup> «El Surrealismo y la pintura», *Op. cit.*, pág. 28.

<sup>81</sup> Fragmento extraído de la introducción a la célebre *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, estudio preliminar, selección, notas y traducciones de Aldo Pellegrini, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961, pág. 15.

cerrando los ojos externos y buceando en el magma insondable del subconsciente. ¿Cómo lograrlo? Mediante la escritura automática transferida a la escritura o a la pintura –el vuelo libre del *pensamiento hablado*, según André Breton<sup>82</sup>. En fin, que la pintura se despreocupe de la representación y que atienda, únicamente, al registro de una emoción.

En noviembre de 1925 se inauguraba en la parisina galería Pierre, *La peinture surréaliste*, primera exposición colectiva del grupo, con apenas una veintena de obras de Arp, Klee, Masson, Miró, Man Ray, Picasso, De Chirico, Pierre Roy y Max Ernst –este último presenta sus «Monumentos a los pájaros». Pero sería sobre todo a partir de 1926, con la inauguración de la *Galerie Surréaliste* cuando la actividad expositiva –a la que se sumaría la acción editorial de las *Éditions Surréalistes*– tomaría cuerpo, llevándose a la práctica lo que Breton ya había preconizado en su aspecto teórico en «Le Surréalisme et la Peinture», y convirtiéndose en un auténtico lugar de encuentro de poetas y pintores.

Sea cual fuere la colaboración o, dicho de otra manera, la acción conjunta entre pintores y poetas surrealistas, viene dada por un marco inmejorable para todo tipo de intercambios propiciado por el nacimiento de las revistas de arte del momento, marco que se inserta en un tiempo de verdadero clímax o eclosión surrealista. Sus inicios se remontan al mes de marzo de 1919, con la publicación de *Littérature* (1919-1924) que, con las treinta y tres entregas a lo largo de sus cinco años de existencia, prepara el camino hacia el verdadero hito que supondrá *La Révolution*

---

<sup>82</sup> «En esta época, en la que yo estaba todavía muy interesado en Freud y familiarizado con sus métodos de examen, había tenido alguna ocasión de practicar sobre enfermos de guerra, y resolví obtener de mí lo que se persigue obtener en los otros, o sea, un monólogo suelto lo más rápido posible sobre el que el espíritu crítico del sujeto no incorporara ningún juicio, que no se enturbiara, por tanto, con ninguna reticencia, y que fuera lo más próximo al pensamiento hablado». André Breton, *Primer manifiesto*, *Op. cit.*, pág. 17 y ss.

*Surréaliste* (1924-1929), que inicia su trayectoria en diciembre de 1924, pocos meses después de que André Breton hiciera público su *Primer Manifiesto*. Junto a las crónicas y textos poéticos de Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret, Michel Leiris o René Crevel, están las obras de Jean Arp, Giorgio De Chirico, Max Ernst, André Masson, Pablo Picasso y Man Ray, quienes no se limitan a ilustrar la revista, sino que se inmiscuyen sin pudor en los encantamientos de la escritura: Giorgio de Chirico publica tres poemas en la quinta entrega [15 de octubre, 1925, págs. 6-7]; André Masson el artículo «Tyrannie du Temps» en la sexta entrega de la revista [1 de marzo, 1926, pág. 29]; Jean Arp una composición para el apartado «Textes Surréalistes» del n.º. 7 [15 de junio, 1926, pág. 23]; y Max Ernst «Visions de demi-sommeil» en las entregas 9-10 [1 de octubre, 1927, pág. 7]. Mencionemos otros tres ejemplos, todos ellos recogidos en el último número de la revista [n.º. 12, de 15 diciembre, 1929]: Luis Buñuel y Salvador Dalí dan a conocer *Un chien andalou* [págs. 34-37], René Magritte reflexiona sobre el encuentro de las palabras y las imágenes [pág. 32] y Francis Picabia publica cinco poemas de «perlas para los cerdos» [págs. 48-49]. En realidad, unos y otros compartieron las transcripciones de sueños, las *enquêtes* sobre el amor o sobre el suicidio; los pintores escriben y los poetas reflexionan sobre la pintura... Todos, pintores y poetas, amparan sus búsquedas en el valor subversivo de la imagen, por lo que el Surrealismo se impregna de una marea de metáforas desafiantes y desviadas que no persiguen otra cosa que quebrantar la realidad socialmente aceptada: «el surrealismo –escribe Artaud en sus páginas– más que creencias, experimenta cierto tipo de repulsiones».<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Véase «L'activité du Bureau de Recherches Surréalistes», *La Révolution Surréaliste*, n.º. 3, abril de 1925, pág. 31. Sobre las ideas de Antonin Artaud, véase el libro, fundamental, *Espectros de Artaud*, catálogo de la exposición homónima que tuvo lugar en el MNCARS de

Al igual que el automatismo significa renunciar a la conciencia del yo en lo que se refiere a la acción poética o plástica, el marco de acción de publicaciones como *La Révolution Surréaliste* permite pensar –si no en su práctica, al menos en su aspecto teórico o utópico– en una acción de conjunto que, en beneficio de la creación colectiva, favoreció la renuncia a la opción individual o, mejor dicho, requiriéndose la conciliación de intereses para la consecución de una idea común, en ningún caso debía producirse la disolución del estilo personal –personalísimo, en el caso que nos ocupa– de todas y cada una de las voces que en ella participaron.

El triunfo de la transgresión visual –en la palabra, en las artes plásticas, la música o las artes escénicas– en este tipo de proyectos conjuntos, tiene mucho que ver con la consideración de lo poético –insistimos– como un hecho que trasciende al mero acto verbal; se trata, más bien, de un territorio de sugerencias abierto al cuadro, al poema, a la fotografía o al cine, de una encrucijada de emociones que igual conducen a la expresión verbal como a la visual. Se trata de un acto poético que debe ser entendido como el resultado de una operación mágica que va mucho más allá de toda limitación de género o estilo: el juego libre del espíritu vuelve, entonces, a poner nombre a las cosas, dando rienda suelta al funcionamiento real del pensamiento. Sobre la disolución de los géneros o la complementación de estos en el Surrealismo conviene citar, aquí, las palabras de Maud Westerdahl:

El Surrealismo, como movimiento vivo y en cierto modo enciclopédico de sí mismo, siempre mezcló los géneros creativos en busca de la revelación total del ser, consciente o inconscientemente: de ahí el poema-objeto, la partitura musical-poema, los libros-cuadros, las cajas-

poema-cuadro, etc. Los pintores escribían, los poetas dibujaban, practicaban la decalcomanía (invento de Domínguez), poderosa fuente de inspiración literaria o pictórica<sup>84</sup>.

De esos años son otras publicaciones que podemos considerar paradigmas de libros *à deux*: *Répétitions* (1922), primer libro de Paul Éluard de escritura plena con el que Max Ernst debuta como ilustrador tras su exposición en la librería de las «Éditions Au Sans Pareil» en 1921, o *Dormir, dormir dans les pierres* (1927), de Benjamin Péret, publicación de las «Éditions Surréalistes» y primer libro ilustrado por Tanguy –incluye 14 de sus dibujos–, quien se había dado a conocer ese mismo año en la *Galérie Surréaliste*. Entre 1930 y 1933, tiempo de compromiso político y adhesiones inquebrantables, tomaría el relevo, capitaneada por André Breton, *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1929-1933) y con las últimas entregas de esta vería la luz la célebre *Minotaure* (1933-1939), de Albert Skira. Animada fundamentalmente por André Breton y los suyos, pero sin ser específicamente surrealista –al menos hasta 1936–, esta publicación sirvió de plataforma para el análisis de la percepción visual desde diversas perspectivas. *Minotaure* se configuró, a lo largo de sus siete años de edición, en un verdadero hito en la historia de las colaboraciones artístico-literarias en el siglo XX. Su trayectoria, como tantas otras cosas, se vio interrumpida en 1939.

Destacamos, igualmente, situados en este año 1938, una publicación aparecida en las ediciones de Guy Lévis Mano (G.L.M.) que no

---

<sup>84</sup> Véase el texto de Maud Westerdahl en «Óscar Domínguez, o la convivencia con los mitos», en *Papeles invertidos*, nº 1, revista al cuidado de Carlos E. Pinto y Carlos Gaviño, Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias, 1978, págs. 51 y ss.

solo incide en el poder onírico y metafórico de la imagen surrealista, sino que viene a integrar a una serie de pensadores y poetas del pasado dentro del imaginario surrealista, quedando para siempre consagrados como ancestros y precursores del movimiento. Nos referimos a *Trajectoire du rêve*, cuaderno de sueños recopilados por André Breton e introducido por el estudioso del Romanticismo Albert Beguin, quien había publicado poco antes en *Cahiers du Sud* su estudio sobre *El alma romántica y el sueño*<sup>85</sup>. A los textos de Paracelso, Georg Christoph Lichtenberg, Carl-Philipp Moritz, Albrecht Durer, Jerome Cardan, Pouchkime, Xavier Forneret y Lucas, se suman otros escritos para la ocasión: André Breton, Marcel Lecomte, Michel Leiris, Ferdinand Alquié, Benjamin Péret, Pierre Mabille, Paul Éluard, Guy Levis-Mano, Gui Rosey, Maurice Blanchard, Georges Hugnet, Gisèle Prassinos, Georges Mouton, Armel Guerne, Henri Pastoureau y J.M. Bellaval. Sus páginas, profusa y bellamente ilustradas, contaron con los dibujos de Giorgio De Chirico, Yves Tanguy, Andre Masson, Remedios Varo, Max Ernst, Jacqueline Breton, Rene Magritte, Man Ray, Wolfgang Paalen, Kurt Seligmann, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Maurice Henry, Marcel Jean, Espinoza y Matta.

En honor de Lautréamont, también en 1938 y en las mismas ediciones de G.L.M., se publican sus *Oeuvres complètes*, ricamente ilustradas casi por la misma plana de autores que *Trajectoire du rêve*. Por su existencia, por su rostro desconocido, por su escritura tan innovadora, porque no pertenece a época ni país alguno, porque su palabra ígnea surge de una corriente subterránea incontenible, porque arredra contra todas las

---

<sup>85</sup> Poco después, en 1939, el libro de Albert Beguin aparecería en las ediciones de José Corti. Se trata sin duda alguna, de una referencia ineludible. La traducción española de Mario Monteforte Toledo (rev. Antonio y Margit Alatorre) de *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa* fue publicada por el Fondo de Cultura Económica, México, 1993.



normas respetadas, porque el edificio de la razón cae hecho trizas bajo sus cantos, porque el hombre, por fin, se deja seducir por la alquimia de su Verbo y es así liberado. Por todo eso, al margen de su sentencia –«bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección», manual de instrucciones para escribir el poema *involuntario*–, estaba más que justificada dicha publicación.

Esta especial simbiosis entre las artes y las letras en las ediciones del momento no solo tiene lugar en el caso del rescate de Lautréamont, el más importante de los ancestros del Surrealismo. Otros escritores de los que una y otra vez se sentirán deudores los artifices del Surrealismo – Sade, Gérard de Nerval o Novalis, entre otros– también serían elevados a la categoría de símbolos, bien escribiendo sobre ellos, bien transformándolos en los ídolos de un nuevo juego de naipes, tal y como ocurriría entre 1940 y 1941 durante la estancia en Marsella de los artistas e intelectuales candidatos al exilio ante el inicio de la conflagración mundial. La villa marsellesa de Air-Bel, sede del «Comité Americano de Ayuda a los Intelectuales» dirigido por Varian Fry, y albergue de acogida de André Breton y los suyos, fue el lugar de reunión de muchos artistas y escritores –Victor Brauner, Óscar Domínguez, Max Ernst, Jacques Hérold, Wilfredo Lam, André Masson, Benjamin Péret, René Char, entre otros– en espera de obtener el permiso para abandonar el territorio francés. En ese tiempo angustioso y detenido de la espera, los surrealistas allí reunidos confían el paso de las horas al entretenimiento del juego colectivo, si bien es verdad que existen otros ejemplos de colaboración artístico-literaria, como el poemario *Fata Morgana*, de André Breton, ilustrado por Wilfredo Lam en 1940, aunque solo verían la luz ese mismo año cinco ejemplares,

ante el estado de sitio impuesto por la censura de Vichy<sup>86</sup>. De entre los muchos ejemplos de dibujos y juegos colectivos practicados por los escritores y pintores surrealistas como el «cadáver exquisito» –practicado tanto en el dibujo como en la escritura poética bajo el mismo lema–, el más célebre por su importancia y elaboración es el *Juego de Marsella*, tal y como lo denominara Breton en un texto publicado poco después en la revista *VVV* con ocasión de su muestra en el *Museum of Modern Art de New York*. Se trata de un juego de cartas surrealista que habría de jubilar sus emblemas habituales –los corazones, rombos, picos y tréboles– para sustituirlos por el ideario mismo del Movimiento Surrealista: el Amor, el Sueño, la Revolución y el Conocimiento. Tal y como relata el pintor rumano Jacques Hérold fue precisamente Óscar Domínguez el encargado de acometer el símbolo surrealista del «as del sueño», así como la figura de Freud, «mago del sueño», acaso porque en su pintura y en sus escritos la materia onírica es el germen del que se alimenta toda invención:

Lo habíamos echado a suerte. Los nombres se habían puesto en un sombrero, y cada uno tomó dos papeles. Cuando pienso en ello, caigo en la cuenta de que hubo una especie de predestinación. Así, Brauner, cuyo mundo es el de los médiums, sacó a Hegel y Helene Smith; Breton sacó a Paracelso y dibujó la cerradura del Conocimiento, ¿no es curioso? El Sueño se lo repartieron Domínguez y Lam. Max Ernst se encargó de Pancho Villa y del as del Amor. A mí me tocó Sade y Lamiel, la Rueda de la Revolución la dibujó Jacqueline Lamba; en cuanto a Masson, hizo la Religiosa Portuguesa y Novalis<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Escrito en 1940, el 10 de marzo de 1941 se publicaban 5 ejemplares del poemario. *Fata Morgana* sería reeditado en Buenos Aires en 1942.

<sup>87</sup> Palabras de Jacques Hérold recogidas en Bernard Noël, *Marseille – New York*, André Dimanche, Marsella, 1985, págs. 33 y 34.

Este *Juego de Marsella* –divertimento con el que los surrealistas se abstraen de la tediosa espera de permisos para embarcar rumbo a las Américas– es la expresión más alta de un lenguaje que deviene colectivo en la suma y conjunción de voluntades, *juego serio* para un tiempo sórdido con el que, en medio de amenazas y peligros, los surrealistas se sintieron libres, y el Amor, el Sueño, la Revolución y el Conocimiento fueron, en el *tiempo fuera del tiempo* propio del juego, los únicos faros en la oscura noche de un tiempo para el olvido<sup>88</sup>.



Óscar Domínguez y Jacques Herold en Marsella, 1940.

---

<sup>88</sup> Las ediciones Alors Hors Du Temps publicaron en 2003, *Le jeu de Marseille. Autour d'André Breton et des Surréalistes à Marseille en 1940 – 1941*, bajo la dirección de Danièle Giraudy, con motivo de la exposición que bajo el mismo título se celebró en el Museo Cantini de Marsella, entre el 4 de julio y el 5 de octubre de 2003.

### 1.5. Óscar Domínguez, *entre el mito y el sueño*.

Si bien la infancia de Óscar Domínguez transcurre entre la ciudad de La Laguna, en la isla de Tenerife, y el pueblo de Tacoronte –escenario rural de sus juegos adolescentes, donde su familia contaba con haciendas y plantaciones–, a partir de 1926 combina su residencia en París con varios viajes a Tenerife hasta que, ya en 1936, la capital francesa se convierte en su hogar definitivo. Allí, no solo se relaciona con la plana mayor del Surrealismo, sino que, a partir de esta fecha, coincide también con otros pintores que se instalan en la capital francesa huyendo del régimen fascista que pronto asolaría España. No sería del todo correcto, en este sentido, clasificar a Óscar Domínguez únicamente como un artista de la llamada Escuela de París –nos referimos a aquella escuela formada, principalmente, por los pintores españoles reunidos en el exilio tras la huida del territorio español–, error en el que, en ocasiones, ha incurrido cierta parte de la historiografía, puesto que su llegada a la capital francesa se produjo una década antes de la guerra de España y su filiación al grupo surrealista parisino es clara y ciertamente contrastada<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> Llama la atención el hecho de que en «Artistas españoles en París y Praga» Valeriano Bozal aborde la figura de Óscar Domínguez solo en relación a los pintores españoles en el exilio, y no así como uno de los miembros del grupo surrealista parisino. Debemos hacer notar, con todo, que la relación de Óscar Domínguez a los artistas españoles en el exilio tiene lugar tras su ruptura con André Breton en 1943. Es entonces cuando frecuenta con asiduidad no solo a Picasso, sino también a otros artistas españoles con los que comparte ciertos temas comunes y participa en una importante iniciativa colectiva antifascista: la exposición *Arte en la España Republicana*, celebrada en Praga en 1946, en la que participaron Francisco Bores, Antoi Clavé, García Condoy, Óscar Domínguez, Pedro Flores, José Palmeiro, Ginés Parra, Ismael de la Serna, Joaquín Peinado, Hernando Viñes, Manuel Viola y Baltasar Lobo, además, claro está, de Pablo Picasso. Se trató de una muestra que retomaba, en cierto modo, el espíritu del conocido Pabellón Español de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París, celebrada en 1937, cuya mayor atracción fue la presentación del *Guernica*. Por otra parte, en el contexto de las apreciaciones de Valeriano Bozal en relación la influencia que ejerce Picasso sobre los autores españoles, no dejan de sorprendernos, por excesivos, los comentarios sobre la deuda del pintor canario para con la obra del malagueño: «en general, salvo en el caso de Domínguez, la influencia picassiana nunca es lineal, se complejiza con otras influencias y con planteamientos

Óscar Domínguez, como queda señalado, vive en París desde 1926. No obstante, su relación con Canarias se manifiesta tanto en *la source* de su imaginario pictórico, como en su compromiso con el comité editor de *Gaceta de Arte*, con el que mantuvo una estrecha relación. Durante todos aquellos años precedentes a la Guerra Civil Española, Óscar Domínguez no solo expuso obras suyas en varias muestras pictóricas, individuales y colectivas celebradas en el Círculo de Bellas Artes y en el Ateneo de Santa Cruz<sup>90</sup>, sino que colaboró con *Gaceta de Arte*, realizando varias reseñas de exposiciones y, especialmente, la composición de las cubiertas de algunos de los libros de su colección literaria, entre ellos los de Emeterio Gutiérrez Albelo, *Romanticismo y cuenta nueva* (1933), y *Crimen* (1934) de Agustín Espinosa, además del libro de Eduardo Westerdahl, *Willi Baumeister* (1934), tal y como trataremos en las páginas siguientes. Desde su estancia en la capital francesa, Domínguez compartió buena parte de las inquietudes y la sensibilidad de esta generación vanguardista canaria y, haciendo de nexo entre ambas capitales, informó y contagió a sus compañeros de la luz singular, la actividad soñadora, la

---

personales», en *Estudios de arte contemporáneo*, II. *Temas de arte español del siglo XX*. La balsa de la Medusa, Madrid, 2006. págs. 107 y ss. Por otra parte, sobre el exilio de los artistas y escritores españoles puede consultarse la edición de José Luis Abellán *El exilio español de 1939*, Taurus, Madrid, 1976.

<sup>90</sup> En 1928, Óscar Domínguez expone junto a Lily Guett en el Círculo de Bellas Artes de la capital tinerfeña. Asimismo, en 1932 participa en la muestra anual del Círculo de Bellas Artes, junto a Robert Gumbrecht, Servando del Pilar, Álvaro Fariña, Pedro de Guezala, Francisco Bores y Francisco Bonnin. En ese mismo espacio tiene lugar, del 4 al 15 de mayo de 1933, la primera muestra individual de Óscar Domínguez, reseñada en la decimoquinta entrega de *Gaceta de Arte*. Domingo López Torres subraya, entonces, en *La Prensa* que «Óscar Domínguez, de un valor surrealista integral, es la mayor promesa de las Islas». Varias de esas mismas obras se mostrarían tres meses después en el Círculo Mercantil de Las Palmas de Gran Canaria. Por otra parte, si bien es verdad que en 1935 participa en la exposición *Internacional Kubisme-surréalisme*, organizada en Copenhague, así como en la muestra de dibujos surrealistas organizada por la Galerie Aux Quatre Chemins de París, y en la *Exposición surrealista de objetos* en la Galería Charles Ratton en 1936, obras suyas se verían, del mismo modo, en Ateneo de Santa Cruz de Tenerife con motivo de la exposición surrealista de 1935, y en 1936, en la Exposición de Arte Contemporáneo celebrada en el Círculo de Bellas Artes.

belleza compulsiva y la ambigua e incierta red de señales de *lo maravilloso* del movimiento surrealista parisino. Ciertamente, si Canarias comulga en estos años con semejante acontecimiento cultural y artístico, es en buena medida porque se cuenta con Óscar Domínguez como eslabón entre el grupo surrealista parisino y el grupo tinerfeño de *Gaceta de Arte*. Gracias también a su intervención, André Breton, Jacqueline Lamba y Benjamin Péret viajan a Tenerife y se consigue el préstamo de ciertas obras para la exposición surrealista que tendría lugar en esta isla en el año 1935. Así, al menos, lo reconocen sus compañeros de generación, entre ellos Domingo Pérez Minik: «Tenemos que admitir –escribe– que Óscar Domínguez fue el artista que nos puso en contacto con el Surrealismo. *Gaceta de Arte* no nació con Óscar Domínguez, pero sí es cierto que este fue nuestro mejor amigo en París»<sup>91</sup>. En este sentido, son muy clarificadoras las palabras de Marcel Jean, el historiador del Surrealismo, amigo y biógrafo del artista canario. En su *Historia de la pintura surrealista* relata el momento justo en el que Óscar Domínguez tuvo la oportunidad de conocer al grupo de París y cómo inició sus actividades al amparo de dicho colectivo, especificando –como se comprobará a continuación– que se había instalado en la capital francesa mucho tiempo antes:

Óscar Domínguez tenía veintiocho años cuando, a finales de 1934, apareció en el café de la Place Blanche con un enorme abrigo que le daba un aspecto de oso. El invierno parisense siempre deprimió un poco a este nativo de Tenerife, donde la temperatura nunca baja de los veinticinco grados. Óscar Domínguez había estado varias veces en París. Después de la muerte de su padre, terrateniente, que no dejó mucho más que deudas a sus hijos, se dedicó algún tiempo con mucha facilidad y aburrimiento al dibujo publicitario. La pintura era su pasión y no había

---

<sup>91</sup> *Facción española surrealista de Tenerife*. Véanse, asimismo, «Pequeña historia inédita de Gaceta de Arte», *Fablas*, núm. 68 (1976), págs. 20 y ss.

esperado frecuentar al grupo de París para considerarse como un surrealista. En mayo de 1933 había tenido en el Círculo de Bellas una «exposición surrealista», patrocinada por la revista «Gaceta de Arte». El catálogo reproducía dos lienzos: «Sueño» (1929) y «Souvenir de Paris» (1930), comparables y no inferiores a las primeras producciones surrealizantes del Dalí de 1927. [...] Cuando encontró a los surrealistas parisienses, vivía en rue del Abbesses, en Montmartre, en un taller de ventanales descomunales, con su amiga Roma, una polaca que le alimentaba casi exclusivamente con carne molida. Pintaba cuadros bastante grandes, con un humor extraño: un toro medio esqueleto arrullando en la caja de su tórax, como en una hamaca, a una mujer desnuda..., un torso femenino saliendo de una neblina azul y llevando en la cabeza un enorme imperdible [...]»<sup>92</sup>

Si bien mucho se ha hablado en estos últimos años sobre Óscar Domínguez –el crítico Juan Manuel Bonet lo define como «el tercer gran nombre que la pintura española da al Surrealismo»<sup>93</sup>–, su imaginario creativo sigue deparándonos sentimientos contradictorios, entre el asombro, la sugestión y el misterio. Quizás este hecho se deba a que, a pesar de la multiplicidad de voces críticas que una y otra vez se han interesado por su obra, ninguna de las líneas de interpretación abiertas han sido agotadas. Si tal y como afirma el poeta Edmond Jabès, la singularidad resulta muchas veces subversiva, Óscar Domínguez es uno de los candidatos a ostentar los laureles de la subversión más radical entre los pintores del siglo XX. Una subversión justificada, como veremos, por llevarla a cabo insistentemente, como una necesidad básica de expresión, como una manera connatural de entender tanto el hecho artístico y la

---

<sup>92</sup> Marcel Jean, *Histoire de la peinture surrealiste*, Ed. Du Seuil, París, 1959, págs. 238 y ss.

<sup>93</sup> Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1907 – 1936)*, Alianza Editorial, Proyecto editorial de Guillermo de Osma, Madrid, 1995, pág. 208 y 209.

escritura como la propia vida. De hecho, en todos los órdenes, técnicas o momentos de su quehacer, de una forma u otra, quiso rebelarse frente a lo consabido y abrir una ventana aún desconocida. Concibió paisajes oníricos, se divirtió con la mágica potencialidad de la decalcomanía, inventó objetos surrealistas –imposibles, inservibles, insolentes, erotizantes y transgresores–, dibujó y escribió de manera sagaz e irónica haciendo uso de un verso fluido y delirante, además de ilustrar numerosos libros en colaboración con poetas, sacudiendo –en palabras de Agustín Espinosa– «los railes de un tren en llamas»<sup>94</sup>. Toda una suerte de intervenciones siempre novedosas que solo pueden explicarse, en este caso, por referirnos a un pintor en el que primó la capacidad de asombro y el gusto por la maravilla propios del espíritu infantil y lúdico. Tal vez haya sido su amigo, el crítico Patrick Waldberg, quien mejor haya retratado literariamente a nuestro autor, desde la proximidad y el conocimiento que, tal y como confiesa el crítico, le otorgan un juicio de valor tan subjetivo como, a la vez, privilegiado:

Veinte años de amistad me inclinan a tener un juicio parcial sobre el arte de Óscar Domínguez. Delante de sus obras, siempre está el hombre que emerge, tal y como se me apareció un mediodía de 1937, macrocéfalo feroz y melancólico, con los ojos brillantes por los reflejos de un alcohol peligroso. Señorial entonces y siempre, de líricos bigotes, de mentón imperial, la nariz desafiando orgullosamente las normas, yo lo veía saliendo armado de una de estas novelas picarescas de Alemán o de Quevedo en las que nobleza es ante todo libertad de ademanes y de

---

<sup>94</sup> Véase el comentario crítico a la exposición de Óscar Domínguez, Robert Gumbricht y Servando del Pilar en el Círculo Mercantil de Las Palmas de Gran Canaria, celebrada en 1933. Consúltese en «¡Pasen, señores, pasen!... La exposición de *Gaceta de Arte*, en el Círculo Mercantil de Las Palmas», Hoy, 20 de agosto de 1933. También recogido en la edición de Alfonso Armas Ayala y José Miguel Pérez Corrales, *Agustín Espinosa. Textos (1927-1936)*, ACT, Aula de Cultura, Santa Cruz de Tenerife, 1980, págs. 222 y 223.



espíritu. Feroz, ciertamente, por la prodigiosa avidez de ser, el deseo siempre renovado de encarnizarse sobre el instante y de engullirlo en el goce, con la furia del tigre que atrapa una presa entre sus garras. Melancólico, también, por el amargo conocimiento de los juegos del deseo y de la saciedad. Indignado por no tener verdaderas alas y por quedar sujeto a las leyes de un mundo regido por la razón. Niño, por la voluntad de someter aquel mundo a su capricho, por el paso constante del asombro maravillado a la ira, de la euforia a la desilusión, de la risa al miedo. Poeta en fin y artista, y como ellos en nuestro tiempo, monstruo, persona en todo sentido desplazada, extraviada, poniéndolo todo de nuevo en cuestión, inasimilable, indómita<sup>95</sup>.

Ese ánimo perturbador e inconformista de ensoñación sin límites y experimentación constantes tal vez haya perjudicado, en cierto modo, no solo a la consecución idónea de algunas de sus muchas incursiones, sino también a la adecuada comprensión y valoración que las generaciones posteriores han realizado de su legado. Acaso en este hecho haya podido incidir, también, su condición de exiliado, tanto como su incorporación tardía a las filas del Surrealismo, todo ello unido a su

---

<sup>95</sup> Véase el estupendo texto de Patrick Waldberg, «Trois iris noirs pour Óscar Domínguez», en *Les demeures d'Hypnos*, Éditions de la Différence, París, 1976, págs. 331 y ss. Precisamente Domingo Pérez Minik relata en su artículo publicado el 11 de febrero de 1968 en diario de Santa Cruz de Tenerife *El Día*, bajo el título de «De Óscar Domínguez y Patrick Waldberg», da cuenta de la amistad entre el artista y el crítico, quien visita Tenerife para conocer de cerca los escenarios de la adolescencia de su admirado amigo Óscar Domínguez. «Óscar Domínguez se ha quedado definitivamente en París. Pero Patrick Waldberg, su biógrafo, su crítico, su amigo, ha venido a Tenerife para conocer la isla que vio nacer a tan ilustre pintor internacional, los caminos que transitó, el itinerario primero de su vida en la que la realidad y el mito se conjugaron trágicamente». Este texto de Domingo Pérez Minik se publicó, asimismo, en su libro *Entrada y salida de viajeros*, editado por Nuestro Arte en 1969, págs. 101 y ss. También aparece recogido en las *Obras Completas* del escritor, *Isla y literatura*, en edición de Obra Social y Cultural de CajaCanarias, Tomo IV, Santa Cruz de Tenerife, 2004, págs. 689 y ss.

personalidad espontánea, impulsiva, tragicómica, y a su temperamento dionisiaco.

Esa condición de exiliado en París no le impidió volver una y otra vez sobre los temas y motivos que le aportaron sus vivencias de infancia y de adolescencia en su isla natal, pues es la fuerza telúrica del paisaje de su isla, volcánico, sorprendente y, en tantos aspectos, sobreabundante, el que condiciona los escenarios de su pintura y deriva en una creación pictórica turbadora e insólita. De hecho, lo que marca la diferencia entre las creaciones de Óscar Domínguez y las de otros compañeros surrealistas de su generación reside, precisamente, en el rico imaginario que le aporta su isla natal y que él deja fluir en sus creaciones casi sin esfuerzo y, por supuesto, sin premeditación. En cierto modo, el motivo insular puede detectarse a lo largo de toda su trayectoria artística y a esa geografía de infancia vuelve una y otra vez, tal y como lo hiciera, también, el pintor Juan Ismael, quien subrayó que, a pesar de la distancia geográfica, era capaz de pintar «de memoria», de modo que en el momento creativo, regresaba y recuperaba lo esencial del paisaje canario.

En el Óscar Domínguez artista y poeta, la fiebre inconstante de su pintura y de sus escritos, movida por un exceso de experimentación, no le permitió siempre apurar hasta el límite todas las posibilidades de sus propios hallazgos, por lo que su obra se convierte en una continua búsqueda de nuevas formas de pintar, dibujar y escribir. El crítico José Pierre, por ejemplo, señalaba en 1966 que «de todos los pintores del Movimiento, Óscar Domínguez quizás sea el más injustamente desconocido». El pintor canario llega a unirse al grupo surrealista en 1934 –afirma a continuación– y logra con facilidad «hallazgos que otros sabrán explotar de forma más certera. Así, por ejemplo, la *decalcomanía sin objeto preconcebido* que, en 1936, consigue fascinantes recursos. Pero será Max

Ernst quien aprovechará prodigiosamente lo que para Domínguez no fue sino una experiencia»<sup>96</sup>. Lo cierto es que en esa búsqueda de su forma de expresión más acertada, el pintor y poeta se decanta por la intuición onírica y la imaginación presididas por un espíritu surrealizante desbordado. A pesar de que Domingo Pérez Minik lo recordaría, tras su muerte, como «un niño salvaje ajeno a toda dialéctica»<sup>97</sup>, este sí que comulgaba con los preceptos de la maquinaria clandestina, vertiginosa e irracional del Surrealismo, precisamente porque tal marco de libertad le convenía a un autor muy poco propenso a la vertiente teoricista o reflexiva sobre el proceso creador o artístico.

---

<sup>96</sup> José Pierre, *Le Surréalisme*, Ediciones Rencontre Lausanne, París, 1966, pág. 64.

<sup>97</sup> Nuevamente citamos a Domingo Pérez Minik, esta vez en su artículo «Óscar Domínguez y Tenerife», aparecido en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife. *Gaceta Semanal de las Artes* (núm. 166), 30 de enero de 1958, pág. 6.

## 1.6. La imagen poética surrealista en Óscar Domínguez.

Conviene señalar, con el propósito de insistir en la idea de un lenguaje poético surrealista en la obra de Óscar Domínguez que afecta a todas las manifestaciones artísticas al alcance de su mano –la escritura, la pintura, el dibujo, la decalcomanía y el objeto–, que sus imágenes provienen siempre de un mecanismo o técnica esencialmente poéticos. Esto es debido a que se omite o se minimiza el elemento narrativo o épico para enfatizar el destello, la sorpresa o el hallazgo expresivo y asociativo. Esta retórica de lo inesperado, este lenguaje bello y luminoso se revela al artista tinerfeño, en gran medida, en el mundo onírico, allí donde la percepción tiene cualidades mágicas, donde se produce el sortilegio, donde lo metafórico y lo simbólico permiten la visión de lo maravilloso. De alguna manera, Óscar Domínguez evita a toda costa la alusión directa a la realidad exterior tal y como la conocemos; no obstante, lejos de negarla, la transforma mediante un lenguaje, poético y visionario, con el que abarca el mundo visible y el invisible.

Desde sus primeras pinturas de juventud hasta las composiciones surrealistas de influencia daliniana de principios de los años treinta –tales como *La bola roja* (1933), *Mariposas perdidas en la montaña* (1934), *El drago* (1933) o *Le dimanche* (1935)– pasando por la genialidad de las pinturas cósmicas –*Nostalgia del espacio* (1939) o *Los platillos volantes* (1939)–, el periodo metafísico –*La chambre noire* (1943)– o la asimilación del estilo picassiano ya en la década de los cuarenta –*Mujer sobre el diván* (1942)– hasta la introducción de la técnica del triple trazo y, posteriormente, la etapa informalista que inundó sus últimas obras –*Delphes* (1957)–, la trayectoria de Domínguez pone de manifiesto que nos encontramos frente a un creador de una versalidad sorprendente, a juzgar

por los diversos períodos y propuestas que abordó a lo largo de toda su actividad creativa. Asimismo, conviene precisar que, a pesar de estas diversas etapas y de la variedad de temas, registros y estilos, su obra se encuentra transida, de principio a fin, por toda una serie de motivos que afloran a cada paso tanto en su pintura como en su escritura, objetos o dibujos, sobre los que el artista vuelve una y otra vez, reiteradamente, como si se tratase de iconos o signos de un lenguaje que le es propio, esto es, de un vocabulario que ha ido forjando de forma obsesiva e instintivamente en el que la imagen surrealista –nacida de impulsos automáticos y espontáneos– brilla con luz propia. Así lo definía Maud Westerdahl, sin duda una de las personas más cercanas e influyentes en la vida de Óscar Domínguez y, acaso, también, una de las personas que con mayor claridad y lucidez han escrito sobre el artista, su destino, su obra:

Español, canario, surrealista, pintor, poeta, amañado y gran bailarín de tango, Domínguez destaca con talla de coloso e imaginación de niño en una época en la que el intelectualismo gira en redondo y gira. Su pintura evoluciona a saltos, su espíritu funciona por asociación de ideas, sus grandes manos saben reparar minúsculos resortes de reloj o forjar altas estatuas de hierro y garabatear en servilletas de papel poemas difícilmente descifrables, donde los temas de su infancia, de su isla y de toda su obra afloran a borbotones<sup>98</sup>.

Este retrato coincide, como vemos, en destacar el carácter lúdico, extravagante y soñador de Domínguez, tal y como apuntase Patrick Waldberg en el perfil transcrito en páginas anteriores, a quien, asimismo, llama *arqueólogo del inconsciente*; esto es, capaz de bucear en fabulosas

---

<sup>98</sup> Maud Bonneaud y Óscar Domínguez se conocieron en el París Ocupado de 1943, y permanecieron juntos hasta principios de la década siguiente.

imágenes pertenecientes al territorio oculto de los sueños. En efecto, ya en las imágenes surrealistas de sus primeras pinturas percibimos un planteamiento incontrolado e imaginativo en el que asistimos a visiones muy peculiares por su extrañeza, inmersas en un paisaje desconocido que se nutre, fundamentalmente, de componentes oníricos. En ellas cobra especial relevancia aquella *condición mágica* que atribuyeran André Breton, Jacqueline Lamba y Benjamin Péret a las geografías atlánticas de las que era originario Óscar Domínguez, pues para estos las formas caprichosas que adopta la Naturaleza de Canarias constituían acontecimientos surrealizantes que escapaban al sentido común y a la razón. Así, como los primeros viajeros franceses a las Islas Canarias, estos hallaron en las costas insulares una realidad que creían *pura fantasía* y con el mismo asombro con el que los primeros exploradores europeos describieron la vegetación insular. Así los emisarios parisinos del Surrealismo quedaron sobrecogidos ante la superabundancia natural y las formas caprichosas de montañas y paisajes, ante el sentido mágico que cobraba este reducto de vida tan distinto al devenir asfixiante y previsible de las grandes ciudades: el hallazgo fortuito de una estrella de mar o las arenas negras de sus playas –entre otros *objets trouvés*– preconizaba ahora un sinfín de estímulos para alcanzar la poetización de la realidad en cuadros y poemas.

Como saben vinieron a la isla André Breton y Benjamín Péret y Jacqueline [Breton]. Se sorprendieron extraordinariamente de Tenerife y la llamaron «la isla surrealista». [...] Comprobaron que aquellas imágenes hilvanadas en su fantasía eran realidad aquí. Cuál no sería su sorpresa al ver *la arena negra* de las playas del Puerto de la Cruz que no habían contemplado nunca antes. Ellos habían escrito también, como concesión mental sin referente real posible, de arenas negras. Aquello fue tirarse

sobre ella y exclamar “*sable noir!, sable noir!*”. Cuando subíamos al Parque de las Cañadas (hacia el Teide) y vieron el mar de nubes, Breton hizo parar el coche, saltó y comenzó a decir «estoy viviendo dentro de una nube de Baudelaire».<sup>99</sup>

En cualquier caso, lo que sorprendió a los miembros del grupo parisino fue el hecho de que las obras iniciales de Óscar Domínguez incorporaran ya un sesgo surrealista tan marcado, en perfecta consonancia con la maquinaria clandestina, vertiginosa e irracional de este Movimiento, todo ello considerando que el pintor solo ingresaría en las filas del grupo francés de forma tardía, a mediados de los años treinta, incorporándose a las reuniones y tertulias que por aquel entonces tenían lugar en el parisino café de la Place Blanche. La capacidad innata de Domínguez para *donner à voir* escenas poéticas, propiciadas por una imaginación extraordinaria, nacidas del sueño de la razón, le otorga la merecida fama de surrealista espontáneo. El propio Eduardo Westerdahl alude –en su conocido libro sobre el pintor– a la inclinación natural de Domínguez al Surrealismo, pues –según sus palabras– el denominado automatismo psíquico descorre «la gruesa cortina de la represión y permite la entrada a un fabuloso jardín de los escándalos [...] Domínguez se sintió vivir en ese jardín, que había sido el de su infancia, el de su total existencia»<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Fragmentos de la conversación con el poeta, reproducida en *Pedro García Cabrera: el hombre en función del paisaje*, Nilo Palenzuela, editor, Colección LC Materiales de Cultura Canaria, diciembre de 1981.

<sup>100</sup> Eduardo Westerdahl, *Óscar Domínguez*, col. Artistas Españoles Contemporáneos, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971, págs. 7 y ss.

Desde sus comienzos y a lo largo de toda la década de los años treinta, se entremezclan recuerdos de su adolescencia transcurrida en Tacoronte con imágenes soñadas que brotan del caudal de su subconsciente. Así, surgen motivos consustanciales a su pintura que, paso a paso, se van metamorfoseando y modelando a los caprichos del inconsciente: la línea azul del horizonte marino contemplada desde las playas de arena negra en *Los porrones* (1935); los cardones de la vegetación autóctona canaria en *Recuerdo de mi isla* (1934) y *Madame* (1937); las cuevas excavadas en la intrincada orografía de los acantilados del Norte de la isla –escenario de sus días de infancia y donde todavía hoy es posible encontrar restos aborígenes<sup>101</sup>– en *Cueva de guanches* (1935), cuya escena ha sido interpretada como una referencia al buceo en el inconsciente surrealista; el paisaje montañoso transformado en un escenario erotizante e incruento en *L'épingle de sûreté* (1934); el riquísimo espectro de colores de la colección de mariposas que conservaba su padre en *Mariposas perdidas en la montaña* (1933) y, años más tarde, en *Les papillons et le sablin* (1943); el entorno natural y vegetal de su juventud en *Composición surrealista II* (1933) o *Los niveles del deseo* (1935); el motivo de la cometa infantil en *Le dimanche* (1935) y, en fin, la sombra ancestral del *Drago de Canarias* (1933), árbol endémico de la región macaronésica recurrente en los cuadros del pintor tinerfeño.

La mayor parte de las obras de este período permanecen bajo la estela de la influencia de Salvador Dalí, quien ya ejerció un notable

---

<sup>101</sup> Producto de sus varias visitas a Tenerife y Gran Canaria entre 1861 y 1880, Richard F. Burton dedica buena parte de *To the Gold Coast for Gold* a relatar aspectos de la cultura funeraria aborígen. Suscitan su interés los distintos yacimientos de cuerpos momificados, especialmente los innumerables cráneos y las momias que pudo contemplar en el norte de la isla y en el Museo Sebastián Casilda de Tacoronte, desmantelado en 1898. Asimismo, véase a Lázaro Santana en «Influencia de la cultura guanche en los artistas españoles contemporáneos», *Fablas*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 68, 1976, págs. 45 y ss.



magisterio sobre buena parte de los pintores españoles afines a la belleza convulsiva y compulsiva del Surrealismo –entre otros, Joan Massanet, Rodríguez Luna, Ángel Planells, Pablo Sebastián, Federico Castellón, Mariano Andreu, José Caballero o el canario Juan Ismael–. Domínguez tampoco escatima en elogios a Salvador Dalí cuando confiesa a Eduardo Westerdahl que ha podido obtener la imagen doble siguiendo las teorías del pintor catalán.

*Autorretrato* (1933), *La boule rouge* (1933) y *Le dimanche* (1935) son tres piezas representativas de este período, hoy por hoy pertenecientes a la Colección del Cabildo Insular de Tenerife. En ellas asistimos a la deformación y alargamiento desmesurado de los cuerpos, a la mutilación daliniana y al derramamiento de las masas de color que componen la imagen. En este mismo sentido es en el que Lucía García de Carpi subraya:

La viscosidad y las masas informes no son privativas de Dalí –de algún modo se hallan implícitas en todos los procesos de metamorfosis de la materia consustancial al Surrealismo–, pero sin duda constituyen una de sus señas de identidad; y en ellas encontró Óscar Domínguez un universo formal extraordinariamente cercano a las conformaciones lávicas, los caprichos orográficos y los sinuosos plegamientos de los paisajes de su infancia<sup>102</sup>.

En efecto, la estética daliniana de esos primeros años obedece a la perfección al impulso telúrico del pintor, pues en buena medida las imágenes y visiones que nos ofrece la pintura del Domínguez de los años treinta son las de *un pintor de la Naturaleza*; no de aquella entendida como

---

<sup>102</sup> Véase en «*Le dragonnier des Canaries y Dalí*», *Huellas Dalinianas*, catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y celebrada en el MNCARS y en ARTIUM, Ministerio de Cultura / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004, págs. 257 y ss.

mera copia o representación superficial, ni tampoco de la simbolista de raigambre místico-panteísta. El sentido de estas imágenes poéticas de *lo natural* no es otra cosa que una conexión íntima entre sus ímpetus interiores y los telúricos, un sentimiento de la actividad pictórica paralelo a la vida secreta, profunda e inconsciente, de la tierra, de los volcanes, que alcanza su máxima expresión en el denominado *período cósmico* de su pintura, considerado a día de hoy una de las mejores contribuciones de Óscar Domínguez a la pintura del siglo XX. Se trata de obras en las que el sentido de la anticipación a través de la imagen poética surrealista está muy presente y en las que el autor incorpora temas que nos hablan de ese mismo carácter de revelación de sus obras. Así, por ejemplo, la célebre – hoy en paradero desconocido<sup>103</sup>– *Souvenir de l'avenir* (1938) traducida al español como *Recuerdo del futuro*. En efecto, aquellas formas alargadas de sus primeros cuadros, cuyos miembros rebosaban su propio espacio para invadir lo circundante, continúan ahora prolongando su *danza surrealista*, amalgamándose, ocultándose o desapareciendo tras una sucesión innumerable de espirales, tras un caos ordenado de lianas y tegumentos en unos, de espacios gaseosos en otros, donde solo se aprecia, finalmente, el rastro fugaz e innominado de un movimiento sideral. Son escenas premonitorias o anticipatorias del desastre y, a un tiempo, son imágenes visionarias que hacen remontar la mirada hasta el origen de los tiempos, como si uno y otro polo, el pasado y el futuro, estuviesen unidos por vasos comunicantes revelados ahora por la imagen poética surrealista.

Al contemplar esta pintura cósmica tenemos la impresión de asistir al origen de una era primordial, pues lo que se lleva al lienzo es la

---

<sup>103</sup> Esta importante pintura perteneció al historiador del Surrealismo y amigo de Óscar Domínguez Marcel Jean, con quien nuestro pintor pone en práctica el juego de la decalcomanía.

petrificación de ríos lávicos, de mil formas caprichosas del paisaje que fluyen primero e inmediatamente se enfrían, espesan, detienen y solidifican. De nuevo la *heredad insular*, el *sustrato mítico* que se inmiscuye en muchos de estos óleos, aunque con una diferencia: ahora no llega a ser –tal y como ocurría en sus primeras piezas– un motivo bien definido. Se trata –diríamos– de un *sustrato magmático*, de unos efluvios intermitentes que, indómitos, brotan de su imaginario cuando menos se los espera. No resultan ociosas las consideraciones de André Breton sobre la expresión más radical del inconsciente creador, ese *automatismo absoluto* conseguido –como afirma en *Des tendances les plus récentes de la peinture Surréalisme*– «con un movimiento de brazo tan poco calculado y tan rápido como el del limpiador de cristales»<sup>104</sup>; una fuerza que, como el sustrato magmático en la creación pictórica de Domínguez, es capaz de crearse a sí misma desde la nada. Pues bien, la vehemencia de este estímulo corre pareja al fragor geológico en el interior de la tierra que, donde antes nada había, dará lugar al cráter de un volcán.

En sentido estricto, a Domínguez no le interesó la cumbre del volcán y su majestuosidad geológica como motivo pictórico o poético –frecuente en muchos otros pintores nacidos en las Islas Canarias–; en cambio, su esencia pictórica, coincide con la soterrada convulsión volcánica, con todas esas energías candentes agitándose, con el atisbo de un comienzo o la última sombra del mundo. Por eso hablamos de auténticos *paisajes interiores*, tal y como los denominara Domingo López Torres al referirse, en 1932, a una de las primeras exposiciones en las que participó el pintor en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de

---

<sup>104</sup> «*Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste*», en *Minotaure*, nº 12 – 13, Ginebra, 1939, pág. 16.

Tenerife<sup>105</sup>. Solo en una ocasión, meses antes de su muerte, Domínguez se atrevió a representar el Pico Teide en *Paisaje con decalcomanía* (1957), como si su memoria quisiera aferrarse, antes del fin, al refugio sagrado de la montaña, símbolo inequívoco de su infancia, pero también del estado *infans* de la humanidad, el punto de partida, la representación del comienzo.

Así pues, las pinturas cósmicas de 1938 y 1939 asumen esa absoluta vivacidad y ese paroxismo genésico y fecundante, aunque todo ello abismado, oculto en la intimidad de la madre tierra, en ese Teide aparentemente dormido. En este punto, podemos observar ciertas convergencias con el *vertige* espacial de Tanguy, así como los primeros pasos de una experimentación pluridimensional de la que beberán Jacques Herold, Gordon Onslow Ford o Kurt Seligmann, entre otros. Pues bien, es este movimiento de sístole y diástole lo que pinta el Domínguez de *Le souvenir de l'avenir* (1938), *Composition et squelette* (1938) o *Les Soucoupes volantes* (1939). En esta última, inquietantes acantilados de otro mundo permanecen a la deriva de los tiempos, entre espirales que anuncian anticiclones y nuevas profundidades incomprensibles para el entendimiento humano. Una gigantesca estructura espiral llama poderosamente la atención del espectador, pues parece ser el motor que pone en marcha la agitación general de todos los elementos del conjunto, con la fuerza ciclópea de un agujero negro que succiona y a la vez reconstruye el espacio circundante. Ante obras como *Lancelot 28° 33'* (1939) o *Nostalgia del espacio* (1939) cabría preguntarse hacia qué lugares apuntan sus títulos, por qué estando en París el autor se retrotrae a ese lugar de la memoria abisal, oscuro e inquietante.

---

<sup>105</sup> Domingo López Torres, «Expresión de G.A. La exposición del Círculo de Bellas Artes de Tenerife», *La Prensa*, 21 de diciembre, 1932.

Revisando algunos estudios críticos, la relación existente entre el quehacer plástico de Domínguez y su inspiración insular deriva de su descubrimiento de la decalcomanía en 1936, relieves de sueños y tinta surgidas –según Eduardo Westerdahl– de su «desván de la infancia, del repertorio concentrado de sus juegos»<sup>106</sup>; esta técnica de la creación automática es una más de las ventanas abiertas al hallazgo colectivo, al arte al alcance de todos elogiado y pretendido por el Surrealismo. Por su parte, en *Historia de la peinture surréaliste*, Marcel Jean estableció relaciones entre estas pinturas y el paisaje volcánico de las Islas Canarias. Al hilo de tales convergencias se vislumbra en ellas el mismo *paisaje lunar* de las extensiones volcánicas de Tenerife –el espléndido escenario sideral que circunda el Pico del Teide–, las de Lanzarote o, incluso, las desérticas y yermas laderas del sur de su isla natal, como evocaran las *Estampas del Sur de Tenerife* del poeta Emeterio Gutiérrez Albelo.

Su nota preponderante es la sequedad. Llanuras pardas, unamunescas, propias para el patinar de atormentadas fiebres espirituales. (De cuando en cuando, rompen la horizontalidad unas montañas que surgen violentamente del suelo, redondas o afiladas, plenas y rotundas, como enormes verrugones de la llanura). Hoscos parajes, volcánicas corrientes, profundos barrancos, desolados malpaíses... hay extensiones de tipo casi desértico, en donde la única vegetación está representada por los curvados tubos de los cardones<sup>107</sup>.

En este sentido, resulta muy significativo lo que el astrónomo Jean Mascat afirmó en 1910 con motivo de su ascenso al Teide: «el espectáculo es mágico: solamente las montañas que conocemos de la

---

<sup>106</sup> Eduardo Westerdahl, *Op. cit.*, pág. 7 y ss.

<sup>107</sup> Emeterio Gutiérrez Albelo, «Estampas del sur de Tenerife. Kodak Superficial», en *La Tarde*, 18 de abril de 1935.

luna podrían dar una idea de estas formas fantásticas y decorativas». <sup>108</sup> En esas *Impresions et observations dans un voyage à Tenerife*, la descripción del fabuloso paisaje lunar contemplado desde las cumbres incorpora ciertos atributos mágicos que, una vez más, envuelven a la isla en un área de leyenda. Son imágenes que nacen a la escritura a partir de una conmoción en la que se funden lo real y lo sobrenatural, un espectáculo ante el que las palabras, rígidas y limitadas, son incapaces de decir lo que ven los ojos. Con todo, observemos la precisión visual con la que Jean Mascart se refirió a las retamas, plantas autóctonas de Canarias también elogiadas por André Breton: en virtud de una metáfora, es el lenguaje el que crea el paisaje, una *presencia epifánica* que es necesario redescubrir desde la *imagen poética*. Al leer su descripción, por transposición analógica, el autor parece avanzarnos lo que, casi treinta años después, constituirá el motivo de las redes en la pintura de Óscar Domínguez:

Diseminados cual enormes tortas se ven unos arbustos vigorosos y espesos: son las retamas, cuya leña se recoge. Sus hojas son afiladas como aulagas y cada una está envuelta en una gruesa vaina de hielo. No podemos evitar rozarlas con la mano al pasar para escuchar su tintineo cristalino. Así, el suelo queda sembrado de arañas de cristal caídas, cuyas lágrimas centellean al sol creando un efecto mágico. <sup>109</sup>

Aunque distantes en el tiempo, se establece una auténtica alimentación por *simpatía* entre las percepciones del viajero y los cuadros de Domínguez, coincidencia solo explicable desde los parámetros del arte mágico que concilia los poderes de la Naturaleza y los del deseo restableciendo un contacto –en palabras de Octavio Paz– *erótico*,

---

<sup>108</sup> Véase en Jean Mascart, *Impresions et observations dans un voyage à Ténérife*, París, E. Flammarion éditeur, 1910, págs. 26 y ss.

<sup>109</sup> Jean Mascart, *Op. cit.*, págs. 26 y ss.

*eléctrico* en la relación del hombre con su mundo<sup>110</sup>. En sintonía con estas descripciones, los paisajes cósmicos devienen una suerte de *crystallisation*, esto es, una superposición de planos espacio-temporales, un tejido de alambres o red de confluencias expandiéndose por el lienzo. Pero en contraposición a las descripciones del astrónomo, estos nuevos paisajes pictóricos no obedecen a un deslumbramiento casi alucinatorio; estas *arañas de cristal* constriñen el espacio, impiden la mirada del espectador abocándolo a la clausura «como si la angustia de la catástrofe –subraya Emmanuel Guigon– se hubiera introducido en su pintura, como si esta manifestara el presentimiento de acontecimientos dispuestos a precipitar el mundo en el caos»<sup>111</sup>. Marcel Jean también habla de las mismas formas cristalinas como vestigios acerados y amenazantes de muerte:

Los signos de aridez se multiplican. Quizás influenciada por el aspecto de los «poliedros», uno de los objetos matemáticos fotografiados por Man Ray, la pintura deja crecer sobre sus planetas una vegetación de estepa, plantas de afiladas cuchillas que, finalmente, llenan todo el espacio del cuadro con sus densos cúmulos de redes prismáticas, agujas largas y cortantes como imágenes de la muerte en forma cristalina<sup>112</sup>.

Si estas obras tuvieron o no que ver con el clima de tensión que se respiró en los meses precedentes a la contienda bélica es algo que no está al alcance de nuestra interpretación. Por el contrario, creemos ver en ellas otro de los *signos insulares* que atraviesan la pintura de Domínguez

---

<sup>110</sup> «Volver a la magia –subraya Octavio Paz– no quiere decir restaurar los ritos de fertilidad o danzar en coro para atraer la lluvia, sino usar de nuevo los poderes de exorcismo de la vida: restablecer nuestro contacto con el todo y tornar erótica, eléctrica, nuestra relación con el mundo». Véanse las consideraciones de Octavio Paz sobre el «Arte mágico» en *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre Surrealismo. Op. cit.*, pags. 47 y ss.

<sup>111</sup> Emmanuel Guigon, *Óscar Domínguez*, Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1996, pág. 95.

<sup>112</sup> Marcel Jean, *Op. cit.*, pág. 269.

de principio a fin: el *ser insular*, su doble y dialéctica condición, el aislamiento y el anhelo hacia todo lo que comience más allá de sus arenas. Y así es que la cartografía desolada de esos paisajes cósmicos, en la que los ojos cruzan un desierto *y su secreta desolación sin nombre*, es la expresión matérica y plástica de aquel laberinto interior, conflictivo, agónico, en el que se pierde el ser insular. En los laberintos de estos cuadros, como si se tratara de un inmenso desierto, no existen muros que veden el paso al caminante, sino extensiones de mar y horizonte que se pierden en la profundidad abisal.

El estallido de la contienda bélica en 1939 interrumpe el que hemos considerado uno de los períodos más personales de Óscar Domínguez, esto es, su *etapa cósmica*, un momento en el que su pintura, llevada por la pulsión del automatismo, abre insospechados horizontes y explora una nueva forma de pintar que recibe, ciertamente, la admiración de todos. No se aprecian, en ella, influencias evidentes. Se trata, más bien, de la *estación de llegada* de una experimentación automática anterior: aquella abierta por la técnica de la decalcomanía.

A principios de la década de los años cuarenta la imagen poética de Óscar Domínguez sufre una transformación radical. De hecho, advertimos cómo en aquellos oscuros años se afianza su amistad con Picasso, con quien comparte su condición de español y exiliado en París, tanto como su carácter despierto y seductor, hasta el punto de que Domínguez acaba reconociendo su fascinación por quien considera el hombre más sensacional de la época, tal y como escribe a su amigo Eduardo Westerdahl<sup>113</sup>. La obra de Domínguez, poco a poco, va adaptando

---

<sup>113</sup> En una carta enviada a Eduardo Westerdahl desde Londres, el 12 de marzo de 1947, Óscar Domínguez afirma: «mi amistad con Picasso se afirma cada día más». Y en otra misiva igualmente enviada a su amigo el 27 de abril de 1949, preguntado sobre su posición con respecto a Picasso escribe: «¿Mi posición frente a Picasso? 100 por 100 con Picasso que es



sus trazos a las cúbicas y esquemáticas figuras del malagueño, de suerte que la mayoría de sus obras de este período están marcadas por esa atracción e influencia fatal, como el arbusto que intenta medrar a la sombra de un árbol de grandes ramas. Con todo, encontramos en este periodo picassiano de Domínguez –desarrollado entre 1942 y 1948, aproximadamente–, mucha personalidad y una lucha constante por apropiarse de las enseñanzas del malagueño sin sucumbir ante los encantos y la fuerza de su seductor estilo.

Ya años atrás, como hemos señalado, Óscar Domínguez trasladó a sus lienzos, sin apenas subterfugio, la admiración que sintió hacia la obra de ciertos compañeros de aventura artística, como en el caso de Salvador Dalí o Yves Tanguy. Incluso en el año 1943 vemos cómo el artista canario se acoge al influjo de Chirico<sup>114</sup>. Se abre así una etapa metafísica que acaso abarque tan solo una veintena de piezas realizadas en aquel mismo año. En ellas no aparecen ni las musas, ni los instrumentos musicales, ni los maniqués, ni las escenografías urbanas, frías e inquietantes del pintor italiano. Así, tal y como sucede en *La chambre noire* (1943) son los objetos los que atraen la mirada del espectador: un jarrón con tres flores blancas reposando sobre una butaca y, frente a él, un trípode con una cámara fotográfica en cuya lente se refleja, invertido, el objeto representado. Así pues, si en esas tres flores blancas podíamos atisbar un soplo de vida, inmediatamente se coarta por efecto de este mecanismo de reproducción

---

el genio de la edad atómica y un entrañable amigo». Consúltese en el Fondo Westerdahl, Archivo Provincial de Santa Cruz de Tenerife. También reproducida en Fernando Castro, *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1978, págs. 185 y 186.

<sup>114</sup> Se sabe que Óscar Domínguez realizó, en estas fechas, entre 30 y 40 réplicas de De Chirico, gran parte de ellas expuestas en galerías importantes y adquiridas por coleccionistas. Llama la atención que el pintor italiano, inmerso en procesos judiciales para perseguir estos actos, nunca hizo referencia a Domínguez e, incluso, tendía a justificarlos por más que los considerara como graves atentados contra la autoría. Léase el artículo «Los falsos Chirico de Óscar Domínguez», de Federico Utrera, en *Surrealismo Siglo 21*, *Op. cit.*, págs. 326 y ss.

técnica de la imagen. Esa fotografía detendrá su efímero acontecer, entumecerá su frescura y reducirá a un simple plano sus caprichosas y flexibles formas. Alrededor de este duelo, nadie que observe la escena, nadie que accione la cámara. Hacia el fondo del cuadro, un camino solo de líneas paralelas que aspiran, infructuosamente, hacia el infinito. Pero antes, se elevan enormes menhires y prismas acerados, límpidos, fríos, y tras ellos, el habitual cerco de redes, el límite oscuro y amenazante que ocultó aquella línea del horizonte tan cara al Óscar Domínguez de años atrás. También en la pintura *La amenaza* (1943) un frutero situado sobre una mesa de cocina esconde la sorpresa funesta, mortal, de un alacrán en su interior. El tratamiento del escenario de las obras de esta época coincide con los extraños «callejones sin salida» que encontramos en la poesía de Emeterio Gutiérrez Albelo y su *Enigma del invitado*:

Por un multiplicado  
 callejón sin salida, encaminaba  
 mis desabridos pasos.  
 Sin mirada, sin voz,  
 y masticando  
 unos chicles  
 amargos  
 de abandono infinito,  
 en medio del ocaso.  
 Al estallar las bombas  
 del público alumbrado.  
 Expuesto a mil peligros.  
 A vestir un disfraz  
 de gorrión asustado.  
 O a ahorcarme en un cuello  
 de pajarita, acaso.

(Y, sin el presentante,  
 apareció, de pronto, el presentado)<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> Fragmento nº 8 del *Enigma del invitado*. Véase en Emeterio Gutiérrez Albelo. *Poesía surrealista (1931 – 1936). Campanario de Primavera, Romanticismo y cuenta nueva, Enigma del invitado y otros poemas sueltos*. Edición crítica de Isabel Castells, La Página – Ediciones Idea, Colección Surreal, Tenerife, 2007, pág. 83.

Este diálogo entre poesía y pintura que da cuenta de los escenarios sin tiempo, petrificados y sobrecogedores, dramáticos –acaso a la espera de un terrible suceso– están muy presentes en el Surrealismo. En cierto modo esconden la conciencia de una fatalidad libremente asumida: la de sabernos –el ser humano– dueños y señores del reino de la desolación. Así, por ejemplo, el escenario lúgubre y desconcertante en el que se produce este diálogo del «Diario entre dos cruces», incluido en *Crímen*, de Agustín Espinosa:

- Muchacha, ¿dónde vas?
- Vuelan dos ángeles sobre la tumba de mi amante.
- ¿Quieres sujetarles las alas, o es que ansías, con gritos y brazos, ahuyentarlos?
- Quiero saber sin son de amistad sus vuelos, si son blandas sus manos. Si todo aletear es como yo lo he soñado. Porque temo las esposas para un viaje tan largo. Por si acaso solo mis manos puedan hacer lo que dos ángeles no hagan.  
 Quedó la calle sola. En una esquina próxima se quebró un cuerpo herido. Se oyeron, cada vez más distantes, unos lánguidos pasos. Lejos temblaba, sobre un horizonte cárdeno, un laberinto de cruces entre calles mojadas<sup>116</sup>.

Este misterioso diálogo bajo la luz oscura de un cementerio entre una «calle sola» y un «laberinto de cruces» nos remite a la atmósfera onírica en la que se suceden las escenas dechiriquianas en la pintura de Óscar Domínguez de 1943, si bien nos retrotraen al escenario dibujado para la cubierta del *libro Romanticismo y cuenta nueva*, de Emeterio

---

<sup>116</sup> Citamos este fragmento de «Diario entre dos cruces» por la edición de José Migel Pérez Corrales *Crímen y otros textos dispersos*, *Op. cit.*, pág. 36.

Gutiérrez Albelo, de extrañas figuras escultóricas bajo un horizonte de plaza espectral.

En cualquier caso, si estos escenarios surrealistas colmados de «mares petrificados», «iras de cristales» o «cielos amenazantes»<sup>117</sup> –en palabras del poeta Domingo López Torres– inundan la obra del Óscar Domínguez de principios de la década de los años cuarenta especialmente por la influencia dechiriquiana recibida, sin duda alguna sería la personalidad seductora de Picasso la que va a provocar una mayor influencia en su trayectoria artística. Resulta muy significativo que, justo en ese mismo periodo, el pintor y poeta canario insista en los motivos de la fatalidad taurinos, si bien es verdad que en obras anteriores a la guerra como *Les siphons surréalistes* (1937), *Paisaje abisal* (1939) o *L'estocade lithocronique* (1939) ya se encontraban presentes. Ahora, en este periodo, el motivo del toro herido, como si de una personificación del propio autor se tratara, se amplifica y toma nuevas connotaciones. Esta temática, cada vez más obsesiva, rebasa los años cuarenta y se adentra en los cincuenta, pues su apego a la tauromaquia va mucho más allá de la admiración profesada hacia Picasso y en su obra adquiere el sentido de símbolo de su compromiso con la creación y con la vida misma.

Con todo, en poco tiempo el pintor canario logra, nuevamente, desprenderse del lastre de reminiscencias demasiado notorias para apropiarse de un estilo personal que, desde finales de la década de los cuarenta hasta aproximadamente 1953, le proporcionará muy buena acogida por parte del público que visita sus exposiciones en París y Bruselas. Se trata de la denominada *etapa esquemática* o de *triple trait*, por cuanto asistimos al trabajo más austero que el pintor realizara a lo

---

<sup>117</sup> Domingo López Torres, *Obras Completas*, *Op. cit.*, pág. 89.

largo de toda su trayectoria, conteniendo el trazo y el color a su mínima expresión. Nunca su pintura se aproximó tanto a la depurada precisión de un dibujo.

Curiosamente, este esquematismo surge de la premisa picassiana que, una vez asimilada y explorada por completo, derivará en un recurso propio: el mimo y la demora con que el artista afronta el perfil, el borde o la epidermis de cada uno de sus objetos, que serán dibujados en tinta china y rodeados de un margen en blanco que nunca puede entrar en contacto con el color. Se produce, de esta forma, una especie de ingravidez poética en la que los objetos quedan aislados de sí mismos y de todo lo que les rodea, en la que se constriñen los espacios de intervención del color para mayor realce de la línea. Sus *leitmotifs*, salvando alguna incorporación novedosa, siguen acuciándole y surgiendo: el revólver, el abrelatas metamórfico, la máquina de coser, los pájaros, el sifón, las mariposas, el frutero, el imperdible o el teléfono. No obstante, su tratamiento es bien distinto, pues de todas estas obras emana siempre un cierto aire lúdico o, al menos, más formalista. El revólver, por ejemplo, pierde por completo su cariz amenazante y grave, el que se percibía, por ejemplo, en *La fin du voyage* (1943), donde era un componente más de una *vanitas* y su presencia concitaba al recuento inexorable de unos instantes previos a la deflagración. Nada más lejos de aquella tensión asfixiante, la de la etapa dechiriquiana, que el revólver del triple trazo, casi un objeto de juguete, casi tan cotidiano y natural que puede compartir una mesa junto a una lata de sardinas y unas cerezas, casi tan cercano al bodegón como una fruta cualquiera, como si se tratara de una de las naturalezas muertas contenidas, nuevamente, en los poemas de Emeterio Gutiérrez Albelo jugando a ser pintor con las palabras, invocando en sus versos las figuras

y objetos de un clásico bodegón en el que asistimos a la invocación de los atributos del escritor, o a su retrato frente al espejo:

*stillebem*

unos quevedos,  
empañados.  
un tintero,  
rebotante de sangre.  
una pajarita de papel, en negro.  
y un espejo  
redondo.  
—tragabolas nocturno—,  
zampándose la luna en un bostezo<sup>118</sup>.

Con todo, en esta época en la que Óscar Domínguez aborda el motivo de su querencia a los objetos como nunca antes en sus diversas creaciones, encontramos también excelentes tauromaquias, ejecutadas con una gran destreza por su configuración espacial, el equilibrio de la composición y el dominio técnico, sin olvidar algunos ejemplos en los que la figura del toro y el torero se liberan unos instantes de sus roles para asumir otros bastante más gratos. Nos referimos, por ejemplo, a uno de los carteles de la exposición en la Galerie de France en 1950 —dos toros entrelazan sus cuerpos mientras uno de ellos ofrece al otro una rosa— y a las conocidas tarjetas de felicitación navideña en las que Domínguez proponía un inusual brindis de reconciliación entre toro y torero. También resultan muy interesantes sus *ateliers*, no solo por el sentido metapictórico de una pintura que quiere referirse a la pintura inventariando su espacio de trabajo —el caballete con manivela, la paleta de colores, el pincel, el taburete, el lienzo o la ventana luminosa que se abre al exterior—, sino por

---

<sup>118</sup> Véase este poema de Emeterio Gutiérrez Albelo perteneciente al libro «Romanticismo y cuenta nueva» en *Poesía surrealista. Op. cit.*, pág. 48.

la mayor prolijidad de detalles y, de nuevo, por la relación equilibrada y sostenida entre el fondo y sus figuras. Por último, también la serie dedicada a los cuerpos híbridos, porque con ella Domínguez confirma que el instinto metamórfico que siempre ha presidido su pintura sigue vigente. En estas figuras híbridas poco importa lo que creamos ver –si un toro, un perro, un caballo o un arquero– porque probablemente sea todo eso conjuntamente. Lo esencial es el encuentro y la confusión de las líneas, la imagen doble, la cópula de los cuerpos.

De este periodo destacan sus varias versiones del *Frutero come-fruta*, pieza muy apreciada por el dinamismo que se esconde tras la quietud inherente a un bodegón cualquiera, y por el tono jocoso y divertido, surrealista y metamórfico de la propuesta, a la manera en que el poeta Pedro García Cabrera compusiese sus «enseres fonéticos» de *Dársenas con despertadores* (1936), en una suerte de cabalgata del lenguaje, risueño y contradictorio, sensorial y lúdico en donde «Habla un interruptor», «Habla un albornoz a rayas» o «Habla el pájaro del sueño».<sup>119</sup>

Asimismo, de forma paralela a este lenguaje intrascendente, Óscar Domínguez incorpora a su producción un conjunto de cartones con motivos mitológicos del año 1952 elaborados para la fábrica francesa de tapices *Les Gobelins*. Dichos bocetos fueron expuestos en 1953 en la galería *La Demeure* y uno de ellos, el dedicado a la diosa de la agricultura Ceres, hoy por hoy perteneciente a la Colección de TEA Tenerife Espacio de las Artes. Otros, como la representación de la diosa Hélice entre aviones y pájaros esquemáticos, se encuentran en paradero desconocido. Por su

---

<sup>119</sup> Pedro García Cabrera, *Obras Completas*, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, preparado bajo la dirección de Sebastián de la Nuez, con la colaboración de Rafael Fernández y Nilo Palenzuela, vol. I (Poesía: 1928 – 1946), edición e introducción de Nilo Palenzuela, Madrid, 1987.

parte, el Gobierno de Canarias conserva el boceto inicial para el *Rapto de Europa*, en el que se alude, también de forma lúdica, al mito clásico.

Resulta especialmente llamativa la falla tan abrupta que se producirá entre las obras antes mencionadas y las que inauguran la siguiente y última de sus etapas creativas, la que se extiende desde el año 1954 hasta el de su muerte, 1957. Los colores se apagan y oscurecen; regresan los tejidos acuosos y lávicos de la decalcomanía; surgen extrañas construcciones abstractas, nebulosas apocalípticas e inquietantes atmósferas crepusculares, tal y como sucede en *Apocalipsis* (1956) o *Delphes* (1957); las amplias formaciones radiales y automáticas conectan con obras de la etapa cósmica como *Los platillos volantes* (1939) o *El cometa* (1940), aunque exentas del dinamismo anterior, casi detenidas o solidificadas. Técnicas y usos antiguos para ser renovados o reinventados por la mano del artista. Llegado ya a esta etapa final, ni siquiera la naturaleza insular presentará el esplendor adánico de años atrás. Son, todas ellas, obras silenciosas y de tono aciago, distantes y replegadas en sí mismas.





Óscar Domínguez, *El drago* (1933)

### 1.6.1. La imagen onírica surrealista en Óscar Domínguez

#### 1.6.1.1. Óscar Domínguez, pintor y poeta del Drago de Canarias

Según Georges Hugnet, amigo de Óscar Domínguez y uno de los que mejor lo conocieron, «puede decirse de él más que de cualquier otro, que no pinta sino lo que sueña»<sup>120</sup>. Es esta, sin duda, una afirmación muy atrevida y, a la vez, muy acertada en tanto que, de modo escueto, destaca uno de los rasgos esenciales de su práctica pictórica. Así pues, del manantial de imágenes oníricas que manan en sus obras, tanto plásticas como escritas, destacaremos, por su recurrencia, el drago de Canarias, uno de los motivos más elocuentes en la imagen poética surrealista conseguida por Óscar Domínguez durante los años treinta. Es este un elemento totémico que, como si de un símbolo ontológico de la condición insular se tratara, Domínguez dibuja y pinta hasta el cansancio en diversas obras de su primera época; imagen, al fin, a la que su obra siempre permanecerá vinculada<sup>121</sup>.

Curiosamente, el azar ha querido que entre estas se encuentren varias de las pinturas más celebradas y conocidas del artista: *Retrato de Roma* (1933), *Recuerdo de mi isla* (1934) y *Los sifones* (1938), al igual que un dibujo realizado en 1934 para *Gaceta de arte* en el que las hojas

---

<sup>120</sup> Véase este texto de Georges Hugnet sobre Óscar Domínguez en *Pleins et déliés, souvenirs et témoignages, 1927-1947*, Guy Authier, París, 1972, págs. 179 y ss.

<sup>121</sup> Hemos tratado este mismo tema, con mayor extensión, en el texto «Óscar Domínguez: variations sur un espace insulaire», escrito con ocasión de la muestra, ya citada, *Óscar Domínguez: la part du jeu et du revé* celebrada en 2005 en el Museo Cantini de Marsella, en la que también pudo contemplarse la decalcomanía *Drago de Canarias*, así como el célebre óleo sobre lienzo de 1933, *Drago*, considerado durante mucho tiempo como una de las obras maestras del pintor. Véase en págs. 25 y ss.

lanceoladas del árbol son sustituidas por las iniciales de la revista. Asimismo, el árbol legendario de las Islas Canarias aparece asociado, en muchas de sus obras, a un piano de cola, un efecto de sorprendente extrañeza que no oculta cierta influencia iconográfica de Salvador Dalí, pero que transfiere a la mirada toda una suerte de armonías ocultas. Tal vez por este motivo insistente de sus pinturas –como por lo extrovertido, impetuoso e irascible de su carácter–, André Breton le asignó el pseudónimo *dragonnier des Canaries* (el drago de Canarias)<sup>122</sup> que será refrendado por todos, de modo que la representación plástica del *Drago de Canarias* en la obra de Domínguez «adquiere el valor de una revelación vital –apunta Fernando Castro– de cuyo sentido solo el pensamiento simbólico puede dar cuenta»<sup>123</sup>.

Nos detendremos en este punto para señalar que, al hacer suyo el motivo del drago y representarlo en sus lienzos, Óscar Domínguez no hace otra cosa que servir de transmisor de un mito de seculares raíces en el mundo del inconsciente colectivo, celebrado por los isleños como símbolo de identidad natural y aludido cientos de veces en las relaciones de los viajeros a las islas. El nombre de este árbol proviene de su identificación con el dragón que custodiaba las manzanas de oro del Jardín de las Hespérides, situadas por los viajeros clásicos en las Islas Canarias. Cuenta la leyenda que tanto a uno como a otro, si se les corta una de sus cabezas o ramas, estas se multiplican. En *El drago de Canarias* (1933), las ramas, tal que un dragón de cien cabezas, se ramifican en forma de una ancha corona de la que brotan *lenguas de dragón*, un sínfin de resistentes

<sup>122</sup> Véase en el *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, editado como catálogo para la exposición surrealista internacional celebrada en 1938 en la Galerie de Beaux-Arts de París en 1938. La editorial Siruela publicó, en España, una edición de dicho diccionario con traducción de Rafael Jackson. *Diccionario abreviado del surrealismo*, Siruela, Madrid, 2003, pág. 35.

<sup>123</sup> Fernando Castro Borrego, «Símbolos de transformación en la pintura contemporánea. (Domínguez y Millares)», en *Syntaxis*, núm. 16-17, invierno-primavera 1988, págs. 183 y ss.

y puntiagudas hojas. Desde la copa del árbol, un león –conocido símbolo surrealista– acecha, y a los pies, las raíces se transforman, analógicamente, en una suerte de abrelatas que libera los ímpetus más ignotos del inconsciente humano. Esta obsesión de Óscar Domínguez por la imagen onírica del árbol milenario nos retrotrae –insistimos– a las ya mencionadas descripciones de los viajeros a las Islas Canarias, quienes, más allá de su interés botánico, desbordaron la imagen real con aportaciones idealizadas, embellecieron su porte y significado y le atribuyeron virtudes medicinales<sup>124</sup>, y para quienes lo real y lo imaginario se engarzaban hasta el punto de confluir en un mismo relato. Así, por ejemplo, el interesantísimo relato de Bouquet de la Grye sobre el drago durante su travesía de ascenso al Teide:

Una tercera razón para no vacilar en situar en Tenerife el Jardín de las Hespérides me parece absolutamente tópica. Ese vergel estaba guardado por un dragón provisto de un número considerable de cabezas, y cuando le cortaban una, en su lugar nacían diez; los comentaristas no han dejado de darle vueltas a esta parte de la leyenda, y han llamado *drago* al guardián indígena de los corderos del toisón de oro, a los que llamaron manzanas, haciendo un juego de palabras griego.

Sin embargo, la verdad está muy próxima a la tradición. ¿Cómo consigue usted –le pregunté al director del hermoso Jardín Botánico de La Orotava– dar a los dragos (*Dracoena drago*, árboles característicos de La Orotava) una forma tan original? - Es muy sencillo –me dijo–: cuando tienen veinte años, se les corta la cabeza y les crecen diez en su lugar. Un jardinero había explicado el texto antiguo mejor que todos los comentaristas. E hizo todavía más: me entregó un trozo de la corteza de ese drago de treinta siglos de edad, que quizás haya visto a Elena, a

---

<sup>124</sup> «Este árbol posee también virtudes medicinales, que dan valor al jugo que se recoge». *Voyage autour du monde*, en Dumont d'Urville, D'Obbiny, Eyriès et A. Jacobs, *Histoire générale des voyages*, Paris, tomo I. 1859, págs. 23 y 24.

Juba, luego al señor de Béthencourt y finalmente a Humbolt, que lo midió antes de que fuese alcanzado por el rayo<sup>125</sup>.

En 1937 Óscar Domínguez realizó una de sus decalcomanías más celebradas, el *Drago de Canarias*, representación de un fósil hallado sobre una superficie mineral, espécimen arbóreo al que André Breton no dudó en atribuir aspecto jurásico en 1935, durante su visita a Tenerife. De inmediato se interponen ante nuestros ojos las fotografías solarizadas de Raoul Ubac, donde una forma fósil se levanta desde el fondo de la imagen, como el rostro fantasmagórico de un ser de tiempos pretéritos. De hecho, la presencia de este *árbol de la vida* es majestuosa, sus ramas y sus hojas lanceoladas se extienden por toda la superficie del papel, pero no deja de ser un auténtico fósil, un ser vegetal anterior al hombre, un descendiente del Gigante de Arautava –el drago más admirado de todos los tiempos, «le plus grand dragonnier du monde»<sup>126</sup>, según André Breton–, algo tan antiguo e impreciso para nosotros que solo puede revelarse a través de las formas líquidas de la decalcomanía. No lo olvidemos: en el Surrealismo, el poeta o el pintor es, antes que cualquier otra cosa, un vidente. Y esa capacidad para *resucitar* lo ignoto, lo misterioso a través de la imagen onírica, lo que se quedó perdido en el laberinto de los siglos, es lo que sitúa a Óscar Domínguez en la constelación del arte mágico surrealista. En efecto, este ser arborescente de Domínguez, ¿no parece invocar la

---

<sup>125</sup> Véase en Bouquet de la Grye, *Une ascension au Pic de Tenerife*, Institut de France, Firmin Didot et Cie., París, 1888, págs. 8 y ss.

<sup>126</sup> Véase «Le chateau étoilé», en *Minotaure*, n° 8, Skira, Ginebra, 1936, pág. 25 y ss. También reproducido en *Syntaxis*, núm. 8-9, Tegueste, Tenerife, 1985, págs. 146-159. Asimismo, consideramos de gran interés para el estudio del árbol milenario no solo desde un punto de vista científico, sino también histórico e iconográfico, los distintos estudios recopilados por la revista *Rincones del Atlántico*, Daniel Fernández Galván (ed.), en su entrega 6/7, tema al que dedica un amplio capítulo entre las págs. 124 y 180. Véase especialmente el artículo dedicado a «La sangre de drago», de Lázaro Sánchez Pinto y Rafael Zárate. La Orotava, Tenerife, 2009/2010.

imagen del árbol sagrado, del *árbol de agua* venerado por los isleños en tiempos remotos, bajo cuya sombra los enfermos ansiaban sanar por el efecto benigno de su sombra y los poderes curativos de su savia? Referido por los viajeros a las Islas Canarias y dibujado por J. J. Williams, este árbol no fue producto de una quimera ni de las creencias populares. Existió, fue visitado y venerado por el pueblo, los cronistas y los estudiosos que para contemplarlo se acercaron a la Villa de La Orotava, concretamente a los jardines de Domingo de Franchy. A André Breton solo le sería revelado en sueños, ya que este había sido derribado por una tormenta medio siglo antes a su viaje a Tenerife.

A razón de todo anteriormente señalado, podemos subrayar que la fama de surrealista que rápidamente adquiere Óscar Domínguez entre sus compañeros surrealistas le vino dada, en gran medida, por la enigmática presencia de estas poderosas imágenes naturales, transformadas oníricamente, en las imágenes poéticas de su pintura. Es en este sentido en el que Eduardo Westerdahl, a la hora de trazar una semblanza del pintor, no duda en aludir a la importancia de la naturaleza insular en la infancia del artista y en la influencia posterior en su obra:

Así transcurre su juventud entre sus primos, los Izquierdo, con juegos en el Calvario, en la plaza del Cristo, tendido todo el verano en las playas negras de Guayonge, que más tarde recordaría en París con caracteres mitológicos, corriendo como un pequeño fauno entre los célebres viñedos tacoronteros, subiendo al secular drago de su finca, nadando entre las olas de un mar inhóspito, viviendo más la naturaleza que los libros, rodeado de la libertad de los animales en el campo y frente a los extraordinarios colores de los crepúsculos vespertinos de Tacoronte, que van desde el horizonte tamizado en plata hasta el incendio total del cielo. Me atrevo a decir que estos crepúsculos le abrieron los ojos y le

iniciaron como pintor y que ellos se han dado cita en muchos cuadros a lo largo de toda su obra<sup>127</sup>.

Su mundo poético-onírico –los instintos, temores o deseos de donde emana su acción imaginante– procede, sin lugar a dudas, de una ontología propia, directa y vivencial. En el fondo de su inconsciente resuenan los ecos de un pasado, la infancia y la juventud en Tenerife, y la transfiguración de estas percepciones le proporciona el material para una imagen poética nueva. Si, como apunta Gaston Bachelard «imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva»<sup>128</sup>, es decir, transformar y trastocar lo experimentado que permanece dormido en el inconsciente, para crear algo nuevo, ese rico mundo interior de Óscar Domínguez es el que se deja ver en estas obras: la fuerza ancestral, la presencia telúrica del paisaje y el misterio de una Naturaleza sabiamente manipulada por el inconsciente.

En cierto modo, el paisaje insular elevado a la categoría de mito contaba ya, en Canarias, con un inmejorable precedente creacionista en las páginas –ya citadas en el presente trabajo– de *Lancelot, 28º -7º*, donde Agustín Espinosa acomete la personificación alegórica de los elementos primarios, esenciales, de Lanzarote e introduce a esta isla con «forma de un caballo en actitud de saltar obstáculos»<sup>129</sup> en una tradición y destino míticos a través de su «Guía Integral de una Isla Atlántica». Así, por ejemplo, es el gigante *Lancelot* quien, jugando a los dados crea las casas blancas sobre la tierra negra de Lanzarote personificadas en dos mujeres gemelas, dos pueblos vecinos aunque rivales –Nazaret y Mozaga– unidos

---

<sup>127</sup> Eduardo Westerdahl, *Op. cit.*, 1971, págs. 7 y ss.

<sup>128</sup> Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica, págs. 12 y ss.

<sup>129</sup> Agustín Espinosa, *Lancelot 28º -7º. Textos (1927 – 1929)*, *Op. cit.*, pág. 11.

ahora en un mismo origen<sup>130</sup>. El recurso de la personificación se extiende a todos los elementos de la isla, de manera que en Janubio el Lago dialoga con el Viento.

Ha llamado al viento y le ha dicho:

– Sobre mi panza, sobre la panza redonda del mar, sabes mover deliciosamente barquitos de una sola vela, barquitos de dos velas. Sobre la panza morena de la Isla, sabes mover las teclas largas de los molinos. Probablemente, sabrás hacer otras muchas cosas admirables. Pero yo te invito a que ensayes conmigo el juego de manos más estupendo que nunca hayas podido pensarte. Se trata, solo, de que aprendas a cazar mis espumas. Aprésalas como puedas. Llévalas donde quieras. Hacia el Norte, hacia el Sur, hacia el este, hacia el Oeste. Que los hombres de la Isla las vean. Tal vez no hayan visto nunca nada semejante. Creerán que son pájaros blancos, hijos del pato más albo y de la ola más salada del lago.

Todo *Lancelot, 28<sup>o</sup> -7<sup>o</sup>* supone, en verdad, la idealización poética de un paisaje, la selección y posterior depuración de unos pocos elementos –lago, viento, camello, palmera, salina– de esta forma integrados y eternizados, de la misma manera que Óscar Domínguez escoge la figura

---

<sup>130</sup> En la *Comedia del Recebimiento* (sic), escrita por Bartolomé Cairasco de Figueroa en 1582, el poeta recurre a la personificación alegórica de los pueblos de Gáldar y Guía en discusión por quién poseerá más honra para pronunciar las palabras de recibimiento del nuevo Obispo de Canarias, Fernando de Rueda; discurso que, finalmente, será dicho por el aborigen Doramas. Es, este, uno de los cuatro textos dramáticos del autor grancanario hallados por Alejandro Cioranescu en la Biblioteca de Palacio de Madrid, que se corresponde con la pieza dramática representada el día 8 de mayo de 1582 en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria con motivo de la llegada a las Islas del nuevo prelado. Se trata de una comedia –en opinión de Alejandro Cioranescu y Rafael Fernández– de un valor dramático «relativo», si bien posee un carácter ciertamente peculiar precisamente por la alegorización de la isla y la introducción del personaje de Doramas y la «selva umbrífera», tópico muy presente en la literatura canaria de todos los tiempos. Véase, a este respecto, la «Introducción» de Alejandro Cioranescu al libro *Cairasco de Figueroa. Obras inéditas. Teatro*, Goya, S/C de Tenerife, 1957. También el texto introductorio de Rafael Fernández Hernández a *Teatro canario (Siglos XVI al XX)*, 2 vols., Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1991.



del drago de Canarias como elemento identificativo de su condición insular hasta el punto de llegar a elevarlo a la categoría de símbolo.



Óscar Domínguez, *Sifones surrealistas* (1937)

### 1.6.1.2. Los sifones: imagen poética de la escritura automática

Uno de los motivos más recurrentes en el imaginario poético de Óscar Domínguez es la figura del sifón, en su doble aspecto lúdico y simbólico, objeto encontrado al azar y, a un tiempo, elegido como elemento liberador de los impulsos ocultos del deseo; piedra filosofal de la locura; bobina o motor en fuga de donde brotan *emanaciones del interior* no sujetas a control alguno, cual si de un buceo en el inconsciente se tratase. El poeta belga Fernand Dumont, en su intento de dar una explicación coherente al sentido enigmático de sus encuentros con *La Dame du Coeur*, analiza la relación entre el deseo inconsciente y la realidad visible como fruto de un destello, el producido por el *azar objetivo*:

La distancia que les separaba hasta entonces es bruscamente abolida y no de otra manera es posible explicar el papel de catalizador del hallazgo. El objeto encontrado actúa como un sifón entre dos capas de pensamientos muy diferentes entre sí, y provoca, de este modo, una repentina toma de conciencia<sup>131</sup>.

El autor de *Dialectique du hazard au service du désir* nos proporciona, sin pretenderlo, la clave para la interpretación de uno de los motivos más recurrentes en el imaginario pictórico de Domínguez. No es de extrañar que Óscar Domínguez recurra a este motivo en algunas de sus piezas más celebradas: *Los sifones surrealistas* (1937); el maniquí de la

---

<sup>131</sup> Fernand Dumont, *Dialectique du hazard au service du désir*, prefacio de Louis Scutenaire [incluye un retrato del poeta realizado por Max Servais y ocho documentos inéditos], Brassa Editor, 1979, pág. 99. El libro fue escrito por Fernand Dumont en 1942, poco antes de su desaparición en un campo de exterminio nazi.

*Rue Transfusión du sang* para la *Exposition Internationale du Surréalisme* (1938) de la Galerie de Beaux Arts, envuelto con el tul blanco de un sifón; o su óleo de 1938 titulado *Les siphons*, pieza clave que marca una inflexión entre las diferentes etapas y técnicas del pintor. En este último se convocan diversos elementos en continua metamorfosis surrealista: los paisajes desérticos que anuncian superficies siderales; el árbol milenario; la cartografía acuosa de la decalcomanía; y varios sifones de efluvios arborescentes que –cual objetos de extraño funcionamiento simbólico– nos introducen en un sórdido y extraño paisaje, peculiares sistemas de riego de los que brotan diminutas piedras ingravidas que se elevan hacia un punto desconocido, más allá de los márgenes del cuadro. El elemento líquido preside la escena: las aguas, símbolo del inconsciente, de la parte informal y femenina de donde surge –como del vientre materno– todo lo viviente. En este, como en otras de sus obras de los años treinta –*Aparición sobre el mar* (1939), por ejemplo–, esta parte inferior del cuadro ha sido realizada a partir de la técnica acuosa de la decalcomanía: un fragmento de la botánica de los fondos marinos donde seres vegetales, mudos, detenidos en este tiempo del origen, se dejan seducir por la caricia ondulante de las aguas. Se trata de una imagen poética muy intensa. La pareja de árboles –que bien podría evocar la pintura de Max Ernst que colgara de las paredes de la habitación del poeta Joë Bousquet, *Árbol solitario y árboles conyugales* (1940)<sup>132</sup>– aparece en medio de un paisaje de volcanes alineados muy parecido a las gerias desoladas y ardientes de la isla de Lanzarote o a las dunas de Gran Canaria y Fuerteventura. Cartografiando de esta manera sus islas surrealistas, Óscar Domínguez encuentra la misma «terrible soledad de un inexplicable lirismo» de la que

---

<sup>132</sup> Véase el excelente trabajo de Pierre Cabanne, publicado dos años antes de su muerte, *La chambre de Joë Bousquet. Enquête et écrits sur une collection*, André Dimanche Éditeur, Marsella, 2005.

hablara De Chirico al aludir a su pintura metafísica<sup>133</sup>, aunque el autor tinerfeño prefiera el mundo natural de sus paisajes insulares a las calles y plazas solitarias de una ciudad espectral. La sensación de extrañeza, sin embargo, es la misma: los paisajes desérticos que anuncian superficies siderales, los árboles milenarios, las cartografías acuosas y visiones monstruosas de una Naturaleza jurásica, anterior a la Historia. Al igual que los monolitos prehistóricos que motivan las formaciones rocosas sugeridas por Yves Tanguy en sus pinturas de inspiración bretona, Óscar Domínguez introduce un elemento igualmente totémico en este lienzo de extrañas resonancias.

Un año antes Domínguez había pintado *Los sifones surrealistas* (1937), en el que la *erupción* de imágenes se repite de manera más explícita: los sifones vomitan las mismas piedras flotantes, acaso burbujas o sueños, pero también porrones. Sin embargo, el motivo fundamental en esta pieza es otro: la cornada que le propina una montaña transformada en toro a un caballo de ojos dormidos y que José Pierre llamó «El Guernica de Domínguez» por el «enfrentamiento metafórico del caballo y el toro»<sup>134</sup>. Observemos, de nuevo, la naturaleza insular en la que tiene lugar la escena: las cimas de afiladas montañas negras emergiendo de un océano insondable apenas distinguible de un cielo atravesado por masas gaseosas. La cornada del toro responde a esa *fatalidad libremente asumida* presente en muchos de los cuadros de Óscar Domínguez, unas veces en forma de desgarramientos sangrantes, de arma de fuego o de paloma

---

<sup>133</sup> Véase la colección de textos de Giorgio De Chirico, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Colección de arquitectura, n° 23, edición a cargo de Juan José Lahuerta, traducción de Jordi Pinós (excepto «Sobre el silencio» y «Estatuas, muebles y generales», por Cristina Gonzalbo), Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, librería Yerba, Murcia, 1990, págs. 37 y ss.

<sup>134</sup> José Pierre, «Óscar Domínguez o el triunfo del fantasma», *Óscar Domínguez Antológica 1926 – 1957, Op. cit.*, págs. 17 y ss.

herida de muerte, como ocurre en *Autorretrato* (1933), *El revólver* (1937) o *El quinqué y la paloma* (1942).

La metamorfosis constante de animales y seres, de rostros y paisajes, acaece en otro de sus mejores lienzos, *Sin título* (1940). Espléndido homenaje al instinto de supervivencia, el pintor nos presenta una feroz batalla de insectos en la que un espacio difuminado e indefinible anuncia la disolución final. Monstruos de la razón o animales nacidos del deseo; alegorías de la vida y la muerte en perpetuo combate; los dos insectos luchan inútilmente por no desaparecer engullidos en el espacio, al instante solo un brote de verdor en medio de la deflagración circundante. Las delicuescencias de Domínguez en todas estas obras surgieron del libre juego de su imaginación y del movimiento *se laisser aller* de su mano que practica tanto en su pintura como en su obra escrita, nacida íntegramente de la práctica de la escritura automática. Se trata de dejar libre un *fondo emocional* del que, como señaló André Breton en su conferencia en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife en el año 1935, debía emerger la obra de arte. También para el poeta y crítico francés, este *foco vivo* le aporta «los más lejanos recuerdos, todas las primeras emociones de mi infancia»<sup>135</sup>.

A partir de todas estas extensiones desérticas en las que se diseminan dragos, animales y toda suerte de objetos impredecibles, su pintura aún se renovará para dar a luz una nueva etapa, la cósmica, que comporta algunos indicios de lo que posteriormente se denominará *pintura gestual*. Así pues, todo este juego de abalorios que se suceden obra a obra pronto se alargará paranoicamente y será engullido en una incontenible y absorbente convulsión. En medio de la amalgama y el

---

<sup>135</sup> *Gaceta de Arte*, núm. 35, Revista Internacional de Cultura, año 4, Santa Cruz de Tenerife, septiembre de 1935, p. 1.

estremecimiento general, todos desaparecerán dando lugar a una pintura de reminiscencias siderales en la que, poco a poco, los ojos descubrirán espacios desconocidos hasta ahora, como *la fuente petrificada en los placeres del vértigo*<sup>136</sup>.

La radicalidad del automatismo absoluto se nutre en sus inicios de los territorios caprichosos de la *decalcomanía sin objeto preconcebido* inventada por Óscar Domínguez y el *fumage* de Wolfgang Paalen. «El primero –explica André Breton– utiliza un movimiento del brazo tan rápido e incontrolado como el del limpiador de cristales», creando imágenes arborescentes, alucinantes, que «nos transportan hasta esos escenarios de la pura fascinación que no habíamos frecuentado desde que, de niños, contemplábamos en los libros la imagen en color de los meteoros»<sup>137</sup>. De Wolfgang Paalen, asimismo, se destaca el dominio de su técnica, que consiste en dejar que los colores «se deslicen sobre una hoja en blanco, y al someter esta hoja a movimientos muy rápidos de rotación y a otros alternados con diversos procedimientos mecánicos de dispersión del color», haciendo emerger unos «seres que brillan con todos los destellos de los colibríes, cuya textura es tan sabia como sus nidos»<sup>138</sup>. En efecto, al contemplar las mejores pinturas de Wolfgang Paalen, en lienzos como *Orphée* (1938), *La dépouille immortelle* (1937) –esta última perteneció a la colección de la Vizcondesa de Noailles–, o sus *Combates saturninos* de 1938, asistimos a la petrificación de mil formas que se enhebran en el espacio bajo un cúmulo de redes, dando lugar a rostros inesperados y alzamientos de intrépidas columnas de humo –«como

---

<sup>136</sup> Extraído de Óscar Domínguez, *Les deux qui se croissent*, Éditions La Fontaine, Paris, 1947.

<sup>137</sup> «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», en *Minotaure*, *Op. cit.*, págs. 16 y ss.

<sup>138</sup> «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», en *Minotaure*, *Op. cit.*, págs. 16 y ss.

figuras desmesuradas de un teatro de sombras», dice Breton en febrero de ese mismo año, en un artículo sobre el pintor aparecido en *London Bulletin*<sup>139</sup>– que crea la impresión de algo indefinible, pues sus perfiles se conforman y se deshacen continuamente.

---

<sup>139</sup> André Breton, «Wolfgang Paalen», *London Bulletin*, núm. 10, London Gallery, París, Bruselas, Amsterdam, New York, febrero de 1939.



### 1.6.1.3. La máquina infernal, metáfora poética de la utopía

A finales de los años treinta, Óscar Domínguez realiza una de las composiciones poéticas surrealistas de mayor originalidad, no solo por su modernidad y por su contundente fondo crítico; también por tratarse de una imagen rabiosamente audaz y subversiva, y de mucha inventiva desde el punto de vista visual, tal que muchas de las composiciones de esta época. Nos referimos a *La apisonadora y la rosa* (1937) y *La máquina infernal* (1937). El elemento protagonista de ambas obras, la apisonadora –imagen alegórica de la Guerra o la Civilización–, representa, metafóricamente, una utopía o bandera para la paz en un mundo de guerras sombrías. Su paso firme y devastador, su cruel imposición, su *tempus* inflexible y agónico y la sombra negra que deja a su paso quedan trastocados en el lienzo. La perspectiva misma del cuadro, realizado en contrapicado, privilegia la grandiosidad de la máquina humana, ensalza su poder aniquilador y hace temer su embestida. Frente a ella, la rosa y el vaso son objetos frágiles, mínimos; criaturas menores que logran, así y todo, fracturar lo irreductible. Con ellos, el mundo natural, al fin, conquista el espacio que le fue arrebatado, como las enredaderas que trepan y se adhieren a su estructura o las frágiles alas de la libélula, en la parte superior del cuadro que, más veloces que la máquina misma, son capaces también de dislocar la tiranía de los relojes. En uno y otro cuadro, se reivindica el marco adánico de la infancia, cuando apenas se era consciente de la existencia de unas manecillas infatigables e inflexibles; el tiempo de la utopía, un tiempo ingrátido y libre, como la cometa (al fondo de este lienzo), otro elemento iconográfico muy presente en el pintor insular.

A través de esta imagen, Óscar Domínguez compone una visión alegórica de la Utopía expresada en forma de deseo o poema. Y es que, más que por su técnica o por el acabado con más o menos perfección de sus obras, es por este tipo de motivos iconográficos desconcertantes, intensos y elocuentes –el drago milenario o la apisonadora– por lo que nuestro autor ha sido reconocido entre los artistas de la vanguardia del siglo XX. Más allá del acabado definitivo de la pieza pictórica en sus cuadros o del verso en sus escritos, lo importante en Óscar Domínguez es lo que dice su obra, la intensidad iconográfica de su escritura pictórica.

En efecto, la pintura aquí cumple la función poética de transformación de la realidad por la metáfora, pues la meta final es la encarnación de una imagen utópica inspirada por el impulso lúdico del humor y del juego creativos como únicas facultades que pueden revertir la realidad de las cosas tal y como nos ha sido dada, y proporcionar un salto hacia un mundo presidido por la imaginación. Sorprende la elección del motivo de la apisonadora - ferrocarril de forma repetida en al menos dos de sus mejores composiciones, como imagen que comparte con uno de sus compañeros de generación, Emeterio Gutiérrez Albelo, quien utilizó una secuencia igualmente atrevida y frenética en uno de los poemas más recordados de su *Enigma del invitado*:

Transformarse en tranvía enamorado  
–jupiterinamente– y poseerla.  
Estremecido desde el trole hasta la médula.  
Me gustaba por eso:  
por su especial manera  
de trepar hacia él –Europa nueva–  
con sus libros de texto bajo el brazo,  
y en su reír el terremoto de la fiesta.  
Hasta que el armatoste rechinante  
la derribó debajo de sus ruedas,  
que se afilaron, de repente,

–circulares cuchillos– y partiéronla,  
de arriba abajo, en dos partes simétricas.

(La una mitad es esa  
que ves por ahí siempre  
en su ágil unipierna.  
La otra mitad la llevas  
oculta en el bolsillo  
de tu triste chaqueta)<sup>140</sup>.

Esta relación no podemos hacerla obviando el «suicidio inexplicable e inexplicado»<sup>141</sup> con el que se abre el *Crímen* de Agustín Espinosa, el de un hombre profundamente enamorado de una mujer a la que lanza impetuosamente por el «balcón de su alcoba» al paso de un tren. La imagen de la máquina infernal o la locomotora precipitada en furiosa embestida» –como si de una fatal cita taurina se tratase– tiene su mejor correspondencia literaria, en efecto, en los versos citados del poeta icodense, quien da rienda suelta a la metamorfosis que implica el deseo o la imaginación desbordada del artista, ahora proyectada hacia todas las cosas en una querencia incontenida, así como escribía también Agustín Espinosa al comienzo de *La Nochebuena de Fígaro*: «sentía una ternura que me llevaba a acariciar todas las cosas». El poema de Gutiérrez Albelo, al igual que la pintura y la poesía de Óscar Domínguez, viene a poner el acento sobre la concepción del amor como fuerza que trasciende el mero acto sexual para devenir empatía o correspondencia que supera el mundo dado y se proyecta hacia una esfera imaginada, deseada, traída al poema o al lienzo. Efectivamente, este acto implica una disconformidad con el mundo real, con el orden de cosas establecido, especialmente en la concepción de un artista como Óscar Domínguez. Recordemos que en su

---

<sup>140</sup> Véase el fragmento n° 12 del *Enigma del Invitado* de Emeterio Gutiérrez Albelo, *Op. cit.*, pág. 166.

<sup>141</sup> Agustín Espinosa, *Crímen*, *Op. cit.*, pág. 11.

caso, como en el de otros pintores coetáneos, el principio de placer se impone al principio de realidad, ya que los sueños ejercen, según la teoría surrealista, una jurisdicción absoluta sobre la vida del hombre. Ahora, solo la función que plantean los lenguajes literario y pictórico se nos muestra como arma válida para abrir –parafraseando la conocida interpretación de André Breton sobre las decalcomanías de Óscar Domínguez– una ventana hacia nuevos horizontes. De ahí la afirmación de Paul Éluard, íntimo amigo de Óscar Domínguez, en el prólogo escrito para el catálogo de la exposición 1943 en la Galería Louis Carré: «Domínguez abre al surrealismo nuevas ventanas que dan a un mundo donde cada cual encontrará un día su bien elemental y el derecho a verlo todo»<sup>142</sup>.



Óscar Domínguez, *La apisonadora y la rosa* (1937)

---

<sup>142</sup> Paul Éluard, *Óscar Domínguez*, Galería Louis Carré, París, 1943.

### 1.6.2. La imagen poética surrealista y el automatismo en Óscar Domínguez

Frente al apego a la réplica directa de la realidad, el Surrealismo propone una vulneración de su entramado lógico o razonable, romper las expectativas del espectador, transgredir cualquier tipo de normas al hacerlo y, sobre todo, rasgar –si fuera necesario, con la cuchilla de Buñuel– las pupilas, porque solo de esta manera podría contemplarse el mundo con ojos nuevos. En efecto, a propósito de esta célebre imagen de la película surrealista *Un perro andaluz*, Guillaume La Gall escribe:

Dalí está tentado de abandonar la realidad exterior y quedarse únicamente con el poder de las imágenes mentales. Y al ser el ojo el lugar donde se forman estas imágenes, le dedicará toda su atención. La imagen del ojo seccionado por la cuchilla de *Un chien andalou* ¿no es acaso una declaración manifiesta de que el órgano de visión puede prescindir de la visión directa y limitarse a ser un nuevo receptáculo de las imágenes mentales?<sup>143</sup>

En este punto, André Breton consideró que el automatismo psíquico podría convertirse en el mecanismo ideal para dar rienda suelta al *funcionamiento real del pensamiento*. Si bien esta idea que expuso en el año 1924 iba dirigida, en un primer momento, a proporcionar fundamentos teóricos a la escritura automática, algunos años más tarde, en 1939, el poeta francés concentra su atención en la tendencia automática aplicada a las artes plásticas, auspiciado por la presencia prometedora de un grupo de pintores que amplifican los logros obtenidos

---

<sup>143</sup> Véase en *La subversión de las imágenes. Surrealismo, Fotografía, Cine*. Catálogo de la exposición realizada por el Centre Pompidou, París, con la Fundación MAPFRE, Madrid, y el Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Madrid, 2010, pág. 277.

por Yves Tanguy en su pintura espacial. Así surge lo que André Breton denomina *automatismo absoluto*, cuyo origen –sostiene– se encuentra en los espacios visionarios propiciados tanto por la *decalcomanía sin objeto preconcebido* inventada por Domínguez como por el *fumage* de Paalen. «El primero –afirma– utiliza un movimiento del brazo tan rápido e incontrolado como el del limpiador de cristales», creando imágenes en rotación concéntrica, grises y azules, lejanos y asépticos que «nos transportan hasta esos escenarios de la pura fascinación que no habíamos frecuentado desde que, de niños, contemplábamos en los libros la imagen en color de los meteoros»<sup>144</sup>.

André Breton alude al *automatismo absoluto* en la pintura surrealista en su artículo «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», publicado junto a «Prestige d'André Masson»<sup>145</sup> como antesala, y acompañado de diversas imágenes que confirmaban, de modo certero e indiscutible si cabe, el alcance de sus conclusiones: *Lancelot 28°33'* de Óscar Domínguez y una temprana *Morphologie psychologique* (1937) de Matta, entre otras. Por diversos motivos, es este un texto fundamental en el devenir de la pintura contemporánea a finales de los años treinta: porque Breton percibe, dentro de las filas del Surrealismo, aires renovadores; porque da un cambio y decide poner fin a las soflamas dalinianas que ya nada creativo pueden aportar; y porque confirma la presencia –inaugural pero prometidora– de toda una nueva cantera de pintores «suficientemente jóvenes –apunta Breton– como para no tener que rendir cuentas de sus antecedentes personales en el plano artístico». Sus nombres no eran otros que Kurt Seligmann, Wolfgang Paalen, Óscar

---

<sup>144</sup> André Breton, «Les tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», en *Minotaure*, París, núms. 12-13, mayo de 1939.

<sup>145</sup> Ambos escritos fueron incluidos en las sucesivas reediciones ampliadas de *Le Surréalisme et la Peinture*.

Domínguez, Roberto Matta, Gordon Onslow Ford, Víctor Brauner o Raoul Ubac –quienes habían participado un año antes en la exposición surrealista de la Galerie de Beaux-Arts de París– y que prosiguen la brecha abierta por la pintura de Yves Tanguy. La relevancia de este breve ensayo estriba en la capacidad de Breton para pronosticar, más allá de las luces y sombras del presente, el elemento clave, esencial, que guiará a la experimentación pictórica surrealista de aquellos años, el *automatismo*, y que también –y he aquí la importancia crucial del ensayo– resultará un elemento fundamental con posterioridad, para varias generaciones de artistas. En efecto, siguiendo las conclusiones del crítico francés, la atención al automatismo como método de expresión eminentemente surrealista trascendió pronto su campo de acción y derivó en experiencias como la Abstracción Lírica en Europa o la denominada Escuela de New York en América, propiciando en su *fuga* inagotable toda una diversidad de expresiones artísticas, entre las que destacamos la aportación del informalismo al arte español de finales de los años cincuenta.

Si bien el hallazgo del juego surrealista de la decalcomanía por parte de Óscar Domínguez es presentado por André Breton en 1936 en el contexto de la revista *Minotaure*<sup>146</sup> e inmediatamente explorado con avidez por artistas como Georges Hugnet, Yves Tanguy o Max Ernst, lo cierto es que algunas obras tempranas como *Recuerdo de mi isla* (1934) o la decalcomanía que sirve de imagen de cubierta para el libro sobre Willi Baumeister de Eduardo Westerdahl –editado por *Gaceta de Arte* también en 1934–, ponen de manifiesto que el artista había comenzado varios años antes a experimentar dicha técnica. Llama la atención, por otra parte, que su uso en los cuadros mencionados se encuentra siempre vinculado a un

---

<sup>146</sup> André Breton, «D'une décalcomanie sans objet préconçu», en *Minotaure*, París, núm. 8, junio de 1936.

paisaje insular, esto es, a un paisaje *recordado*. Esa franja ocupada por la decalcomanía convoca una imagen poética que bascula entre lo oceánico y lo volcánico, un fragmento del nacimiento de su isla natal, un símbolo de lo ignorado, un estanque oscuro, misterioso, de infinitas sugerencias, como si la utilización de la decalcomanía naciera de las fuentes ocultas del inconsciente más soterrado, desde donde es posible evocar los escenarios de la infancia de la Humanidad.

La técnica de la decalcomanía –tal y como aparece en el *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme* que sirvió de catálogo para la *Exposición Internacional* de 1938 en la Galerie de Beaux-Arts de París– resulta sencilla, ingenua como el más dócil de los juegos, y al realizarse con materiales rudimentarios, se encuentra, en verdad, al alcance de cualquier persona que quiera distraerse experimentando con pinceles y colores. La intervención del autor se reduce a extender *gouache* negro, más o menos diluido y satinado, sobre una superficie; seguidamente, esta se cubre con otra hoja ejerciendo una leve presión. Como en un golpe de dados, al levantar esta segunda hoja queda al descubierto la sombra de un paisaje indescriptible, una materia en gestación a punto de aflorar desde el mundo de lo informe al de lo verosímil. Si los primeros lienzos surrealistas de Domínguez se nutren de la recreación de la atmósfera del sueño, la decalcomanía nos introduce de lleno en el sueño mismo, en su nebulosa indefinida, como el durmiente que, al despertar, no puede recordar lo que ha soñado.

De la mano de las imágenes poéticas logradas a través de la práctica de la decalcomanía, debemos situar las pinturas cósmicas realizadas por Óscar Domínguez a finales de la década de los años treinta y que constituyen una de las expresiones más originales del automatismo, motivo por el que el artista canario, junto a Victor Brauner, Esteban



Francés, Roberto Matta, Gordon Onslow Ford, Wolfgang Paalen, Kurt Séligman, Yves Tanguy y Raoul Ubac, entre otros, conforma la generación que encontrará nuevos horizontes en una pintura esencialmente gestual.

Tal y como hemos señalado en alguna otra ocasión<sup>147</sup>, una de las anécdotas que muestran de forma más elocuente la práctica de la pintura gestual, automática, desarrollada en estos años por Óscar Domínguez como si de una escritura se tratara, es la conocida anécdota que relata Marcel Jean, sorprendido de cómo el pintor, en sus sesiones de trabajo, era capaz de pintar rodeado de los amigos que visitaban su taller y de atender a sus conversaciones. El pincel se deslizaba sin control aparente, rindiéndose únicamente al placer de las texturas y al frenesí con que el brazo del autor lo manipulaba. El resultado, según el crítico francés, eran imágenes poéticas que harían viajar nuestra mirada hasta nuevos espacios siderales, mundos en formación, escenarios inquietantes por la ausencia de la figura humana, ensoñaciones frías que bien pudieran pertenecer al comienzo o al fin de la vida en nuestro planeta, «globos que recordaban a mundos en formación» o «imágenes de la primera edad», «fisuras inquietantes, como desgarrones de la materia original. Contemplando con detenimiento las telas del periodo cósmico de Óscar Domínguez –subraya el crítico francés–, hombre de las Islas Canarias, el espíritu fascinado evocará un nuevo eco herméticamente velado de una catástrofe

---

<sup>147</sup> Para abordar el tema de la decalcomanía resulta imprescindible la consulta del catálogo de la exposición comisariada por Emmanuel Guigon, *Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo*, celebrada entre el 18 de enero y el 20 de febrero de 1994 en el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria. Asimismo, sobre la trayectoria de Óscar Domínguez como inventor de la decalcomanía surrealista publicamos el ensayo «Una fuente petrificada por los placeres del vértigo», para el catálogo *Óscar Domínguez. Decalcomanías*, editado por la Galería Guillermo de Osma en 2006 con ocasión del centenario del pintor, y en el contexto de la exposición homónima que tuvo lugar entre el 14 de septiembre y el 27 de octubre de ese mismo año en Madrid.

geológica»<sup>148</sup>. En efecto, los paisajes cósmicos de Domínguez abordan una visión casi apocalíptica del mundo, que se amplifica en su serie de pinturas con formaciones de redes hasta alcanzar imágenes insospechadas del final de los tiempos, y que acaso tenga una de sus mejores expresiones en *El cometa* (1940) –también conocido como *La solitude*–, óleo sobre lienzo que perteneció a la colección de Eduardo Westerdahl. En relación a esta obra en la que Óscar Domínguez representa la imagen de un meteorito a punto de colisionar con una ciudad fantasma –a medio camino entre la desaparición y el olvido–, Arnauld Pierre nos recuerda la visión apocalíptica de Camille Flammarion en su novela *La fin du monde*, en la que se describe el choque de un cometa con el planeta Tierra. Los cometas no son solo gérmenes de vida y de luz, sino que, subraya, «pasan también para traer la amenaza de los mayores cataclismos y se convierten en el instrumento privilegiado de la cólera celeste»<sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup> Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, *Op. cit.*, págs. 238 y ss.

<sup>149</sup> Arnauld Pierre, «Maternidades cósmicas. Una fábula científica», *Cosmos. En busca de los orígenes. De Kupka a Kubrick*, catálogo de la exposición inaugural de TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, 31 de octubre 2008 – 31 de enero de 2009, pág. 77. Véase también, en *Cosmos*, y en relación a Óscar Domínguez y su era cósmica, nuestro ensayo «Crisálidas que viajan a través de los tiempos».

### 1.6.3. La imagen poética surrealista a través del objeto

Una de las facetas que con mayor insistencia abordó el Surrealismo fue lo que André Breton denomina «crisis fundamental del objeto»,<sup>150</sup> concepto que cuestiona la funcionalidad de los objetos cotidianos y explica la necesidad de dotarlos de una nueva dimensión creativa, esto es, privarlos de su uso habitual y aportarles un funcionamiento de tipo simbólico. Estos ingeniosos artefactos –a los que «solo nos aproximamos en sueños»– se convirtieron, de esta forma, en instrumentos idóneos al servicio de la utilidad poética que el Surrealismo pretendía infundir la vida; y así como el hombre debía comenzar por desprenderse de prejuicios y fundamentos religiosos o morales que constriñeran su espíritu, los objetos debían casi desmontarse y rehacerse siguiendo las directrices del juego y la imaginación poéticas.

«El mundo de los objetos surrealistas no sería lo que es sin las creaciones de Domínguez».<sup>151</sup> La sentencia de Édouard Jaguer no puede ser más clara al respecto: la aportación del pintor canario a la imagen poética surrealista a través de sus objetos fue una de las más relevantes. Aunque casi todos ellos pueden conocerse gracias a reproducciones fotográficas, lo cierto es que, en su mayor parte, fueron destruidos o se desconoce, hoy, su paradero.<sup>152</sup> La Colección TEA Tenerife Espacio de las

---

<sup>150</sup> En «Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista (1935)» André Breton realiza una síntesis de sus reflexiones sobre la posición del Surrealismo. «Quiero recordar que, en ocasión de una conferencia pronunciada en Bruselas hace poco menos de un año, me referí muy brevemente al hecho consistente en que, a consecuencia de la aparición del Surrealismo, se estaba produciendo una *crisis fundamental del objeto*». Véase en André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, *Op. cit.*, pág. 275.

<sup>151</sup> Édouard Jaguer, «Óscar Domínguez y el Surrealismo en París», en *Surrealismo Siglo XXI*, *Op. cit.*, págs. 280 y ss.

<sup>152</sup> Pilar Carreño Corbella considera como «primer objeto» de Óscar Domínguez una intervención sobre unas calabazas que este realizó en septiembre de 1928 mientras cumplía el servicio militar en Tenerife. «La intervención del joven arista en unas calabazas posee un

Artes cuenta en sus fondos con el que quizás sea el más celebrado de todos los concebidos por el artista: *Ouverture* (1936). Una fotografía de la época nos sitúa en París en 1937, más concretamente en el estudio de Marcel Jean. En él, el historiador francés y Óscar Domínguez se encuentran en actitud reflexiva junto a una mesa sobre la que reposa, inmóvil, esta fascinante obra.<sup>153</sup> La poesía –se ha dicho muchas veces– como cualquiera de las manifestaciones artísticas, no obedece a concepto de utilidad alguna; la clave de su esencia radica en lo inútil de su composición, en su existencia propia al margen de la funcionalidad social. Aunque no podemos saber lo que ambos puedan pensar o compartir durante la contemplación de la pieza, esa instantánea da cuenta de que los surrealistas se tomaban sus juegos, sus coqueteos con el azar o el sueño, muy en serio.

La pieza en cuestión consta de una placa de zinc en forma de caja sobre la que se ha grabado la palabra «Paris». El mecanismo para este grabado no puede ser más sorprendente: mediante unas llaves de abrelatas que, enrollándose, van dejando huecas cada una de las letras. En el interior de la caja descubrimos un mango de violín con voluta al que se

---

carácter lúdico y, a la vez, efímero, ya que solo restan unas fotos tomadas en la azotea de la casa familiar en Tacoronte. Domínguez, que lleva el uniforme militar, mira cómplice al fotógrafo y, en su mano derecha, blande un estoque que apunta a una pantana rotulada con unos ojos, que sostiene con la izquierda, mientras otras tres pantanas con distintas expresiones, a modo de icono, se apilan en el suelo; en una segunda toma posa junto a un bidón de agua, coronado con las tres pantanas ya intervenidas, en idéntica postura, salvo que ahora apoya su pie sobre una de las pantanas». Véase en *Óscar Domínguez en tres dimensiones*, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2010, pág. 23.

<sup>153</sup> Años más tarde de aquella fotografía, al recordar a Óscar Domínguez, Marcel Jean subrayaría que «en la creación de objetos surrealistas, Óscar Domínguez demostró la invención y destreza más seguras. Propuso en sucesión ininterrumpida un gran número de construcciones, en que los elementos más lejanos se encontraban en el plano más inconveniente y que, de repente, les convenía perfectamente. Ninguna descripción podrá comunicar el carácter acabado de estas creaciones –la mayoría de ellas han desaparecido hoy día–, en que la idea del Ready Made conoce una magnífica renovación» [...]. Véase en *Historia de la pintura surrealista*, *Op. cit.*, pág. 238 y ss.

le han eliminado las clavijas, recreando la imagen obsesiva de la espiral a la que tanto rendimiento le sacará años después, por ejemplo, en su humorístico *Los caracoles* (1940); en él se funden caracoles y carreteras en un único desplegarse y oscilar, surgiendo un laberinto de vueltas y sinuoso movimiento sin saber qué fue primero –si el caracol o la carretera– pues tanto el uno como la otra se abren y proyectan en el espacio gracias al accionamiento de múltiples abrelatas. *Ouverture* es una pieza muy bien documentada, copiosamente reproducida y que, claro está, la crítica no ha podido pasar por alto. El mismo Édouard Jaguer, al referirse a los mejores años de Domínguez como creador surrealista, sostiene lo siguiente:

Podemos, pues, hablar de una apoteosis parisina de Domínguez ente los años 1936 y 1939. Tuvo que pasar algún tiempo, pero ni Dalí ni Kandinsky ni Papazoff lo consiguieron tan rápido. Parafraseando su famoso objeto *Ouverture*, podría decirse que en ese periodo Domínguez «abre» París, pero París, a su vez, «abre» a Domínguez su propio horizonte interior<sup>154</sup>.

La realización de este objeto y de otros como *Pérégrination de Georges Hugnet* (1935), *L'Arrivée de la Belle Époque o Voyage à l'Infini* (1935) o *Le Tireur* (1936) obedece a la celebración de diversas muestras sobre el nuevo objeto que tendrían lugar en 1936 en varias capitales europeas: París, Londres, Nueva York, además de Santa Cruz de Tenerife<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> Édouard Jaguer, *Surrealismo siglo XXI, Op. cit.*, págs. 280 y ss.

<sup>155</sup> La diversidad y el alcance del objeto surrealista, y en particular el objeto surrealista de Óscar Domínguez ha sido ampliamente estudiado por Emmanuel Guigon. El volumen *L'objet surréaliste* reúne numerosos ejemplos que conforman las distintas tipologías de objetos. Véase en JMP, París, 2005. Asimismo, conviene señalar el catálogo de Juan Manuel Bonet y el mismo Emmanuel Guigon, *El objeto surrealista en España*, Diputación Provincial de Teruel/Fundació Caixa de Barcelona, Teruel, 1990.

De forma parecida, la obra *1955* (1955), a medio camino entre la escultura y el objeto, está realizada sobre una hoja de cobre en la que puede leerse el año al que se alude, y cada una de las cifras, como las letras de *Ouverture*, surgen con la incisión que provoca el abrelatas en su superficie. Se trata de una muestra más de la unión, aproximación o ensamblaje de elementos que, en nuestra vida diaria, encontramos muy distantes. En definitiva, estas piezas inquietantes, inexplicables y absurdas, rabiosamente poéticas, no buscan otra cosa distinta del divertimento y el juego; no pretenden otra cosa que llevar hasta sus últimas consecuencias el impulso creativo del artista, quien nos sirve en bandeja la destrucción del sentido utilitario de la vida.

Al igual que en el caso de Óscar Domínguez, inventor de objetos a partir de elementos encontrados, cachivaches, artefactos y otros artilugios del ingenio, el mundo de los objetos obsesiona a artistas y poetas de la vanguardia de todos los credos. Se trata de una querencia irracional por el mecanismo manipulable, abierto al encanto de lo posible en las manos del poeta, quien habrá de otorgarle una nueva vida, al fin curado de la existencia utilitaria más inmediata.

De entre los escritores y artistas que han manifestado con mayor entusiasmo y detalle esa atracción irracional hacia los objetos que siente el habitante de la ciudad moderna, destaca la figura de Ramón Gómez de la Serna, aficionado a curiosear y fisgar el «montón de cosas» desperdigadas en el Rastro de Madrid o en los Mercados de las Pulgas de la capital francesa. Así, convencido de que «todo es posible en los Rastros»,<sup>156</sup> los sitúa como el verdadero pulmón de las ciudades,

---

<sup>156</sup> Ampliamente reseñado y celebrado en la vigésimo novena entrega de la revista *La Esfera* [año I, n° 29] de 18 de julio de 1914, el libro *El Rastro*, de Ramón Gómez de la Serna, aparecía publicado en 1914 por la editorial Prometeo y con una ilustración de cubierta de Bartolozzi, *amigo íntimo de Ramón y pombiano de primera hora. Citamos a partir de la*

muestrario de las obsesiones y secretos de la colectividad, y depositario de la mayor franqueza humana. Prueba de ello el libro publicado en el Madrid de 1914 que da buena cuenta de esa cornucopia vanguardista titulado, precisamente, *El Rastro*, en el que describe toda clase de objetos encontrados: cacharros, «navajas de afeitar»<sup>157</sup>, cascos de botellas, bastones con puños tallados, «restos informes de cosas inclasificables», estufas, pisteros, relojes de bolsillo, «las cosas del señor Andreu», los cristos, las sillas de pueblo, los animales disecados, frascos, «la arribada de todo»<sup>158</sup>, baúles, juguetes rotos<sup>159</sup>, «los orinales risibles como sombreros de copa»<sup>160</sup>, las máscaras. En cierto modo, una mirada a las páginas del libro de Ramón Gómez de la Serna nos devuelve la imagen múltiple de un mundo diverso, plural e inagotable, como si se tratara de un *collage* de Kurt Schwitters compuesto por la armonía del contraste que provoca la conjunción de materiales heterogéneos y dispares entre sí, pero que ilustra como ningún otro la radical evolución de los lenguajes artísticos de la Vanguardia, de alguna forma descritos y prefigurados en estos *collages* y miniaturas del artista dadá que ansían a toda costa reunir lo disperso en un mismo conjunto. Estos últimos objetos –*les object trouvés*– son los mismos que conmocionaban a André Breton, sensible y receptivo a los impulsos provocados por esta suerte de magia primordial en la que azar y deseo se conjugan. Así, por ejemplo, el episodio narrado

---

*edición de sus Obras completas III. Ramonismo I / El rastro / El circo / Senos, Galaxia Gutenberg, Circulo de Lectores. Edición dirigida por Ioana Zlotescu. Revisión de los textos por Juan Pedro Gabino; coordinación documental de Pura Fernández. Con el asesoramiento de José Carlos Mainer. Prólogo de César Nicolás, Barcelona, 1998.*

<sup>157</sup> «Las navajas de afeitar –escribe Ramón Gómez de la Serna– siempre recuerdan los crímenes más atroces [...]», *Op. cit.*, pág. 106.

<sup>158</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Op. cit.*, Pág. 98.

<sup>159</sup> El libro *El Rastro* está lleno de sentencias geniales y lúcidos aforismos. Véase, por ejemplo, el fragmento en el que se afirma que «un juguete roto es tan desolador como un Cristo en la cruz», *Op. cit.*, pág. 149.

<sup>160</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Op. cit.*, pág. 111.

en el tercer capítulo de *L'amour fou*, sobre el hallazgo en el Mercado de las Pulgas de París de una máscara tribal a la que el poeta de Carcassonne, Joë Bousquet, atribuyera signos premonitorios de su fatal accidente en el campo de batalla durante la primera Guerra Mundial<sup>161</sup>.

Asimismo, existe en la literatura y en el cine una presencia determinante de los objetos, excéntricos, liberados de su función primitiva, primaria y funcional, ahora al servicio de la poetización de la realidad recibida. Autómatas como en algunas escenas del cine de Segundo de Chomón, o danzantes y antropomorfos en las más conocidas escenas de *La quimera del oro* (1925) de Charles Chaplin. Existe una empatía irreprimible que se resuelve en la necesidad de insistir en el carácter mágico de la realidad inmediata: los objetos toman la palabra de la acción y se comportan en tanto que amos y señores de un nuevo orden. Las imágenes en movimiento del cine experimental y dadaísta de Hans Richter sorprende la mirada de un público ansioso de *ver*, y así, en *Vormittagsspuk* (1928), los personajes son sometidos a las caprichosas apariciones y multiplicaciones de toda clase de objetos: una pajarita se libera del cuello de su opresor para devenir cinta de ballet autómatas, un revólver danza sobre sí mismo deliberadamente, unos sombreros de bombín alzan el vuelo y doblégan a su antojo a los más honorables señores.

---

<sup>161</sup> En el *L'amour fou*, André Breton afirma: «la publicación en junio de 1934 de las páginas precedentes bajo el título de 'Ecuación del objeto encontrado', en la revista belga *Documents*, me valió pronto una larga y perturbadora carta de Joë Bousquet, quien reconocía formalmente aquella máscara como una de las que repartió a su compañía en Argonne, una noche de fango de la Guerra en la víspera del ataque en el que un gran número de sus hombres habrían de hallar la muerte y él mismo ser alcanzado en la columna vertebral por una bala que lo dejaría inmóvil. Lamento no poder citar aquí los fragmentos de esa carta que, desgraciadamente y sin duda sintomáticamente he perdido, pero recuerdo que insistía de la manera más trágica, en el rol maléfico de aquella máscara, no solamente de una protección ilusoria, sino incluso de forma vergonzosa, pesada, engañosa, *como de otro tiempo y que fue abandonada tras esta experiencia*». En *Oeuvres Complètes, Op. cit.*, pág. 708.



Nuevamente los textos Gutiérrez Albelo, ponen ante nuestros ojos uno de los mejores ejemplos literarios de la animación inusitada que adquieren estos extraños objetos surrealistas. Así, en *Enigma del Invitado* asistimos a una auténtica cabalgata espectral de objetos mecánicos en la que cada cosa adquiere movimiento y presencia encantada, no exenta de humor, en donde cada cosa es susceptible de tornarse, inmediatamente, en la siguiente, en una suerte de sueño ininterrumpido de correspondencias y encuentros insospechados, imprevisibles:

Todos los maniquíes de la ciudad fueron llegando,  
 con un estrépito de alambres y maderas.  
 Unos azules discos de gramófono  
 lucían sobre el pecho, hacia la izquierda,  
 clavados al nivel  
 de la quinta traviesa.  
 Los anunciaba una registradora,  
 rígida, de librea.  
 Ingurgitando tiques.  
 Y escupiendo tarjetas.  
 Iluminaban el salón enorme  
 mil hachones de tea,  
 y, posándose en rotos candelabros,  
 un rumor de luciérnagas.  
 Escondido en el carro de la basura, pude  
 llegar allí y colarme de rondón en la fiesta.  
 En el momento en que empezaban  
 los bailarines a autodarse cuerda.  
 Un zapato de plata, duro y frío,  
 dirigía la orquesta  
 de pistones y émbolos,  
 de palancas y ruedas.  
 Toda la noche estuve dando vueltas.  
 en una danza interminable.  
 Clavado sobre el sexo de una guitarra vieja.  
 Y la mañana abierta  
 me sorprendió tendido en la escalera.  
 Sudoroso, apagándome.  
 Succionando el pezón de una bombilla eléctrica<sup>162</sup>.

---

<sup>162</sup> Fragmento n° 21 del *Enigma del invitado*. Véase en *Poesía Surrealista, Op. cit.*, pág. 102.

Asimismo, en el caso de la obra poética de Agustín Espinosa y su texto *Crímen*, el humor y el sarcasmo adquieren una angustiosa intensidad dramática. Los objetos cobran vida, insospechadamente; la rebelión, la metamorfosis y el extrañamiento de la realidad más inmediata transitan por las páginas profundamente oníricas de este relato surrealista. Se trata de objetos de apariencia animada –tal que el maniquí intervenido por Óscar Domínguez en la exposición surrealista de 1938– que proyectan una presencia funesta e inquietante, amenazadora.

Sentía una ternura que me llevaba a acariciar todas las cosas: lomos de libros, filos de navajas, hocicos de gato, rizos de pubis, prismas de hielo, cucarachas mohosas, lenguas de perro y pieles de marta, gusaneras y bolas de cristal<sup>163</sup>.

---

<sup>163</sup> Este fragmento pertenece a «La nochebuena de figaro», en Agustín Espinosa, *Crímen y otros escritos de vanguardia*, *Op. cit.*, pág. 23. Por su parte, Isabel Castells Molina subraya que «todos los objetos de Crímen aparecen dotados de una monstruosa identidad que los convierte en asesinos; de igual modo, en la obra de Albelo, la mayoría de los objetos cobra vida para desestabilizar el pretendido dominio del hombre sobre el mundo». Véase en *Un chaleco de fantasía (1930 – 1936)*. *La poesía de Emeterio Gutiérrez Albelo*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, pág. 93.

# **CAPÍTULO II**

**ÓSCAR DOMÍNGUEZ  
Y EL LIBRO SURREALISTA**



## 2. Óscar Domínguez y el libro surrealista.

En el contexto de las relaciones poesía-pintura, Óscar Domínguez destaca sobremanera en su práctica como ilustrador de libros de poetas. Ese mismo rastro como colaborador en libros y publicaciones periódicas colectivas de contenidos artísticos y literarios puede seguirse a lo largo de toda su trayectoria. Se trata de una faceta en la que demostró un gran dominio técnico –al igual que ocurre en el terreno de la pintura– y un progresivo cambio de temas y de estilo, siempre a la búsqueda de una forma satisfactoria y personal de abordar el hecho artístico. Una cuestión crucial, por tanto, a la hora de tratar esta faceta creativa es, precisamente, reconocer su alcance, es decir, confirmar que estas incursiones en el mundo del libro –sus colaboraciones con poetas y su dedicación al dibujo– constituyen una tarea ejercida de forma plena y coherente, así como lo suficientemente abundante como para justificar la necesidad de emprender el estudio y el análisis que ya han suscitado tanto su pintura como sus objetos de funcionamiento simbólico, ámbitos en los que Domínguez realiza aportaciones cruciales para el legado artístico del Surrealismo<sup>164</sup>.

Nos ocupamos, en este sentido, de una actividad un tanto peculiar en el universo Domínguez, por cuanto le resta individualismo de una parte, pero, de otra, le permite dialogar y experimentar con otros autores y otros lenguajes artísticos. Así, el pintor canario se dejará seducir por la obra poética de algunos escritores de su tiempo –Paul Éluard, Agustín Espinosa, Robert Ganzo, Laurence Iché, Georges Hugnet, Emeterio

---

<sup>164</sup> Sobre esta cuestión puede consultarse el catálogo de la exposición *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, TEA Tenerife Espacio de las Artes – Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 2011.

Gutiérrez Albelo o André Thirion, entre otros— para transferir, al dibujo, los escenarios, experiencias o sentimientos evocados en el poema, para aproximarse y tender puentes, mediante este ejercicio de despojamiento que es el dibujo, entre el arte del *decir* y el arte del *dar a ver*. Es en este sentido en el que hemos considerado de gran importancia la revisión de la actividad editorial llevada a cabo por destacadas iniciativas como *Gaceta de Arte* en Canarias o Guy Lévis Mano en París en la década de los años 30 —en sintonía con la euforia vanguardista del momento—, así como la de sus múltiples colaboraciones en libros de poetas y publicaciones colectivas en los años parisinos de la Ocupación, período en el que Óscar Domínguez se convierte en un ilustrador ciertamente relevante en el seno del grupo surrealista clandestino La Main à Plume. Como puede comprobarse, lejos de ser considerada una actividad marginal o esporádica, la continuada participación de Óscar Domínguez bien como dibujante en distintas publicaciones, bien con la aportación de breves textos poéticos, y las variaciones que sus dibujos y escritos presentan a lo largo de su vida ponen de manifiesto hasta qué punto se trata de una tesitura en la que el artista se encuentra especialmente cómodo, tanto por su versatilidad, por su dinamismo, por su naturaleza lúdica y espontánea como por la posibilidad de convertirse en una plataforma interartística.

En el caso de artistas de vanguardia clave en la subversión de la imagen, como André Masson, Max Ernst, Hans Bellmer o Yves Tanguy, la práctica del dibujo propició, debido a sus rasgos definitorios y propios, una sintaxis específica en el conjunto de sus obras<sup>165</sup>. En este mismo sentido,

---

<sup>165</sup> De entre los muchos títulos surrealistas ilustrados que podríamos considerar paradigmáticos, quisiéramos destacar *Répétitions* (1922), primer libro de Paul Éluard de escritura plena con el que Max Ernst debuta como ilustrador; y *Dormir, dormir dans les pierres* (1927), de Benjamin Péret, publicación de las «Éditions Surréalistes» y primer libro ilustrado por Tanguy con 14 dibujos.

debemos preguntarnos qué es lo que ocurre en el caso de Óscar Domínguez. En primer lugar, debemos tener en cuenta que la actividad ilustradora de Domínguez está lejos de llegar a los ciento cincuenta y cuatro libros que culminó Picasso, ni siquiera a los alrededor de ochenta del genial Jacques Hérold, amigo y compañero de generación de Óscar Domínguez. En su caso, la cantidad no es un hecho diferencial; sí, en cambio, el alcance de los libros que ilustra y la originalidad que imprime a sus trabajos en este ámbito.

Si, como el poeta Yves Bonnefoy sostiene, «dibujar es abandonar, sacrificar los propios bienes, quemar las naves»<sup>166</sup>, esto es, un ejercicio de reducción y sencillez extrema en la que el trazo del lápiz se aproxima a la representación a través de una acción de síntesis y sugerente espontaneidad, nos encontramos con que la mayor parte de las veces, cuando no se trata de meros bocetos, los dibujos e ilustraciones elaboradas por Domínguez, dentro de ese ejercicio de síntesis, conservan una gran autonomía en relación al libro, puesto que el dibujo sobrepasa la mera función de trabajo preparatorio para cobrar su propia identidad como obra de arte. No obstante, nunca constituyen un territorio exclusivo y cerrado: sus trabajos presentan variantes y soluciones bien dispares dependiendo del período en que hayan sido realizados, pero, por lo general, responden al mismo *tempus* de su pintura. Así, por ejemplo, ocurre en el dibujo con drago y piano realizado en homenaje a *Gaceta de Arte*, o en el que realizó para la edición colectiva de *Los cantos de Maldoror*—editada por GLM, con la participación de diversos pintores surrealistas—; en ambos casos, es una misma idea la que se expresa mediante técnicas y materiales diferentes,

---

<sup>166</sup> Yves Bonnefoy, *Apuntes sobre el dibujo*, Editorial Asphodel, La Esperanza, traducción de Ferdinand Arnold, Santa Cruz de Tenerife, 1999, pág. 41.

mundos, en fin, el del dibujo y el de la pintura, independientes, pero entrelazados por vasos siempre comunicantes.

El inicio de la relación de Óscar Domínguez con el libro surrealista se remonta a sus años de juventud. Hacia 1924 se encuentran ya algunos dibujos y *gouaches* sobre papel con claras influencias del estilo *art déco* en los que se observa a un Óscar Domínguez de rudimentarias habilidades primarias dibujando personajes femeninos vestidos a la manera de las viñetas que habría podido ver en las revistas ilustradas de la época<sup>167</sup>. Con todo, se trata de trabajos aislados y que no obedecen a un ejercicio sistemático y continuado, sino a meras aproximaciones. Hay que esperar hasta finales de los años veinte y principios de los treinta para asistir al inicio de su actividad como ilustrador, momento en el que realiza trabajos de publicista diseñando carteles e imágenes gráficas para marcas comerciales, al igual que lo hicieran otros artistas jóvenes del momento, como es el caso de Remedios Varo. El fin es exclusivamente económico, pues Óscar Domínguez los concibe como mecanismo de subsistencia, hecho que no les resta ápice alguno de calidad y relevancia. De los trabajos mencionados, se conocen varios afines a la estética vanguardista de los años treinta, como *Pour toutes... le meilleur bonbon au beurre* [*Para todas... el mejor caramelo de mantequilla*], cartel publicitario realizado para la marca Krama en el que Óscar Domínguez demuestra sus habilidades compositivas y pictóricas aun proviniendo de una formación fundamentalmente autodidacta. Esta litografía posee un valor no solo artístico sino documental de una faceta de la que, hoy por hoy, se conservan muy pocos ejemplares.

---

<sup>167</sup> Varios de estos dibujos fueron reproducidos en *Óscar Domínguez y Canarias. La obra de Óscar Domínguez en las colecciones privadas canarias*, exposición comisariada por Fernando Castro Borrego y Eliseo G. Izquierdo. Antiguo Convento de Santo Domingo, San Cristóbal de La Laguna, del 21 de diciembre de 2006 al 21 de febrero de 2007.



Es otro, con todo, el cartel publicitario que llama más poderosamente nuestra atención dado el tema paisajístico que representa, y que obedece a la convocatoria que en diciembre de 1933 realizara el Cabildo Insular de Tenerife a propósito de un concurso de carteles turísticos «con motivos adecuados para la propaganda de esta isla». Óscar Domínguez obtiene el primer y segundo premio, mientras que el tercero recae en Pedro de Guezala<sup>168</sup>. El cartel escogido ganador, realizado durante su estancia en Tenerife, continúa a la perfección las premisas de la Vanguardia insular del momento: esquematismo, asepsia, prioridad de la línea sobre la curva, sentido de elevación, despojamiento y reducción de la vía emotiva o sentimental. El paisaje elegido para *El mejor clima del mundo* (1934) no podía ser otro: una estampa del sur, casi sin vegetación, sometida a la inclemencia del sol, unas pocas casas cerradas, sin presencia humana, una palmera estilizada y de escasas ramas, una suave duna de arena al fondo y el azul del cielo. Un escenario de lejanía que reivindica el paisaje pobre y por siempre desprestigiado de las tierras del sur, como en *Kodak superficial. Estampas del sur de Tenerife* escrito por el poeta Emeterio Gutiérrez Albelo<sup>169</sup>. Es este el momento de «El hombre en función del paisaje»—evocamos a Pedro García Cabrera—; el momento de eliminar

---

<sup>168</sup> En el catálogo de la exposición *Islas Raíces*, celebrada en 2005 en CajaCanarias con motivo del centenario del nacimiento de Pedro García Cabrera, el comisario de la muestra, Federico Castro Morales, aborda el caso a partir de la información recopilada en las Actas del Cabildo Insular de Tenerife, si bien antes el mismo Castro Morales y Darías Príncipe habían publicado *El Cabildo Insular de Tenerife y la actividad artística: 1913-1964. Primera etapa*. Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 1998.

<sup>169</sup> «Su nota preponderante es la sequedad. Llanuras pardas, unamunescas, propias para el patinar de atormentadas fiebres espirituales. (De cuando en cuando, rompen la horizontalidad unas montañas que surgen violentamente del suelo, redondas o afiladas, plenas y rotundas, como enormes verrugones de la llanura.) Hoscos parajes, volcánicas corrientes, profundos barrancos, desolados malpaíses... hay extensiones de tipo casi desértico, en donde la única vegetación está representada por los curvados tubos de los cardones [...]. Véase, «Intermezzo sobre el paisaje del sur», en Emeterio Gutiérrez Albelo, «Estampas del sur de Tenerife. Kodak Superficial», *La Tarde*, 18 de abril de 1935.

lo superfluo y rescatar lo eterno de todo horizonte; de elaborar mapas poéticos como *Lancelot 28° 7°*, de Agustín Espinosa, y de sustituir lo concreto por lo abstracto, como en este cartel de Óscar Domínguez.

Junto a esa actividad propiamente ilustradora en la que el papel y el lápiz se acomodan a las necesidades de la representación publicista, los dibujos más relevantes del Domínguez de los primeros años treinta se encuentran, precisamente, en el contexto de sus colaboraciones con los miembros de la revista *Gaceta de Arte. Expresión Contemporánea de la Sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes*: hablamos de dibujos elaborados para tres de las cubiertas de las ediciones por *Gaceta* durante sus cuatro años de trayectoria, entre 1932 y 1936. Otras participaciones suyas en la citada revista tienen lugar en octubre de 1932, cuando se reproducen, acompañando el artículo de Domingo López Torres «Surrealismo y revolución», dos de sus obras más emblemáticas de aquellos años: *Sueño* (1929) y *Souvenir de Paris* (1930); un año después, en diciembre de 1933, publica en las páginas de la revista su dibujo «Tarde de amor», una genial composición de evocaciones metafísicas y/o dechiriquianas que dialoga con la ilustración para el libro del mencionado Emeterio Gutiérrez Albelo, como veremos en las próximas páginas de este trabajo. En 1933 el pintor, residente en París, regresa a Tenerife, acompañado por la pianista polaca Roma, tal y como testimonian varias fotografías de la época tomadas por Eduardo Westerdahl. Entre el 4 y el 15 de mayo, el grupo *Gaceta de Arte* le organiza una exposición en las salas del Círculo de Bellas Artes de Tenerife. La reseña de la muestra se acompaña de una fotografía del pintor y del poeta Domingo López Torres rodeados de algunas de las obras que, posteriormente, colgarían en las paredes del Círculo. Quince obras, todas, de hondo calado surrealista: en el imaginario y en la técnica, en la defensa del amor contra toda rémora o

impedimento social o religioso, en cierta soledad, en cierta infinitud, en la locura voluntaria, en la ensoñación, en la poesía. Aún así, su sentido paisajístico es único: la fuerza del componente telúrico, la geografía insular, la necesidad de horadar en lo más profundo de la tierra, como ocurre en el extraño «Paisaje surrealista con pipa» de 1933, imprime a la práctica creativa de Óscar Domínguez un carácter diferencial respecto a otros pintores europeos.

Si bien los carteles publicitarios comentados poseen rasgos formales constructivistas propios de cierta vanguardia racionalista, la mayor parte de los dibujos y pinturas de este período son de influencia daliniana, tal y como hemos señalado en páginas precedentes. Como observamos en el paisaje surrealista con pipa mencionado, existe una dilatación desmesurada de las figuras o una suerte de desbordamiento de las masas de color. Estas formas presentan una sorprendente flexibilidad, se aproximan, se tocan y se funden unas en otras, anunciando el proceso gestual plenamente libre que implica el automatismo. Este cuadro de la pipa arborescente –perteneciente a los herederos del poeta Domingo López Torres– es, también, el del hueso coxis que, acabado en punta cortante, se transforma en una perilla o extraño mecanismo con el que dar cuerda a los objetos convocados en la pintura, como ocurre también en algunos de los dibujos de estos años. Y, también, es el cuadro de los huecos que se llenan –quedando su interior oculto al espectador– y de los huecos que, vacíos, se abren al tránsito de cosas y seres, a la transferencia, a la confusión entre el aquí y el allá, el *dentro* y el *afuera*. Los contrarios se solidarizan en esta obra: el imperio del aire y el de la tierra, lo abierto y lo cerrado, las formas reconocibles junto a la voluntaria deformación, la plenitud y el vacío.

## **2.1. Los libros editados por *Gaceta de Arte* (Canarias, 1933-1934).**

Ya hemos aludido en más de una ocasión en estas páginas al compromiso de Óscar Domínguez con el proyecto editorial de *Gaceta de Arte*, en tanto que corresponsal en París y puente entre el grupo tinerfeño y los surrealistas franceses, corresponsalía que deviene crucial para el éxito de la *Exposición Surrealista* tinerfeña del año 1935 –a la postre recordada como la I Exposición Internacional del Surrealismo-. Así mismo, conviene señalar que la presencia de Óscar Domínguez en el proyecto dirigido por Eduardo Westerdahl, aún desde la distancia, fue constante, a juzgar por la relevancia de sus colaboraciones no solo en las páginas de la revista sino, muy especialmente, en la colección de libros editados de forma paralela.

El primero de los títulos publicados es *Romanticismo y cuenta nueva*, de Emeterio Gutiérrez Albelo, aparecido en 1933; mientras que *Crimen*, de Agustín Espinosa, y *Transparencias fugadas*, de Pedro García Cabrera, verían la luz en 1934. No cabe la menor duda de que estas entregas obedecen, ciertamente, a una voluntad de afirmación generacional. Asimismo, conviene señalar que los dos primeros poemarios que se han mencionado, el de Emeterio Gutiérrez Albelo y el de Agustín Espinosa, son dos apuestas de enorme significación y gran relevancia en el panorama de la vanguardia hispánica. Junto a estos, *Gaceta de Arte* emprende un proyecto igual de ambicioso: abrir, en el contexto de esta colección de libros, una línea de monografías sobre artistas contemporáneos internacionales; una iniciativa de gran alcance crítico, prácticamente inédito en la España del momento y del que verían la luz solo dos entregas. La primera de ellas fue el ensayo de Sebastià Gasch

sobre Ángel Ferrant, con cubierta diseñada por el propio artista. La segunda de las monografías fue la escrita por Eduardo Westerdahl sobre Willi Baumeister, también aparecida en 1934 y con cubierta de Óscar Domínguez.

La redacción de *Gaceta de Arte* promete dar a sus lectores otros títulos, tal y como se anuncia en una nota aparecida en la vigésima entrega de octubre de 1933 de esta revista internacional de cultura, pero lo cierto es que ninguna de ellas llegaría a ser publicada. Nos referimos, concretamente, a la monografía dedicada a Pablo Picasso, preparada por Guillermo de Torre; a *Surrealismo*, de la mano de Domingo López Torres; a *Paul Klee*, por Will Grohmann; y a un libro sobre la obra del artista Ozenfant cuyo autor no se especifica<sup>170</sup>. Finalmente, ya en 1936, *Gaceta de Arte* da a conocer su cuarto y último libro de poemas, *Enigma del invitado*, de Emeterio Gutiérrez Albelo, con una ilustración en la cubierta del artista de origen sueco Carl Drerup, nombre que nos resulta familiar en el contexto de *Gaceta de Arte*, especialmente por el artículo que le dedica Eduardo Westerdahl en la entrega vigésimo sexta.

En cualquier caso, lo cierto es que de los seis títulos publicados, tres cuentan con la intervención del joven pintor Óscar Domínguez en calidad de ilustrador, por lo que su implicación en la trayectoria de la revista resulta más que evidente. Y en su caso, al igual que sucediera en las colaboraciones artístico-literarias de Henry Matisse, el dibujo resulta *un equivalente plástico del poema*, como resultado del feliz encuentro entre ambas disciplinas, ya que, como podrá comprobarse, la práctica del dibujo no parece deficitaria ni ocupa un segundo rango subordinado al texto.

---

<sup>170</sup> Véase esta nota editorial de *Gaceta de arte* en la pág. 3 del número 20 de la revista, correspondiente al mes de octubre de 1933.

**gutierrez  
albeo  
román  
ticismo y**



**cuenta nueva  
ga**

**2.1.1. Óscar Domínguez y Emeterio Gutiérrez Albelo:  
*Romanticismo y cuenta nueva* (1933)**

*Romanticismo y cuenta nueva* (1933)<sup>171</sup>, del escritor icodense Emeterio Gutiérrez Alelo, vio la luz en la imprenta Margarit y la composición de cubierta, geometrizable y lineal, con una rotulación en minúsculas, retoma el sistema tipográfico utilizado por *Gaceta de Arte* para la revista. Óscar Domínguez concibe, para su portada, una viñeta de ensoñación metafísica a la manera de las plazas solitarias y espectrales del italiano Giorgio de Chirico. Así mismo, esta escenografía tricolor –rojo, azul, gris– de Óscar Domínguez –que en esta época firma con un esquemático *Oscar-X*– recuerda, en cierto modo, su faceta de publicista, pues hay en ella cierta relación (la geometría, los colores planos, etc.) con los carteles compuestos por el pintor a principios de los años treinta.

*Romanticismo y cuenta nueva* es, sin duda, uno de los ejemplos más notables de la poesía española de la vanguardia literaria de los años treinta. Una experiencia poética de juventud, aunque ciertamente madura y de gran alcance, que participa con gran acierto de la atmósfera onírica y la imaginación surreal que le son propios a la mejor literatura del momento. La vocación vanguardista de los textos reunidos en el libro se anuncia ya en el título, pues *cuenta nueva* presupone una intención programática de ruptura, cambio o avance radical frente a lo anterior. En este sentido, extraemos el siguiente fragmento de Andrés Sánchez Robayna:

---

<sup>171</sup> Emeterio Gutiérrez Albelo, *Romanticismo y cuenta nueva*, Ediciones Gaceta de Arte, Tenerife, 1933. Cubierta 21'7 x 15'6 cm., con una viñeta de Óscar Domínguez.

Pero ni *Romanticismo y cuenta nueva* o *Enigma del invitado* son libros episódicos o circunstanciales que deban ser vistos como una aventura juvenil de extensión y alcance restringidos, ni esos libros son la única expresión de las actitudes estético – literarias de Gutiérrez Albelo entre 1927 y 1936. Ambas colecciones poéticas (y también, aunque en menor medida, *Campanario de primavera*) constituyen experiencias poéticas radicales de especial significación, y representan una aportación muy considerable a la evolución de los lenguajes poéticos en España durante el periodo anterior a la guerra civil. Tanto por su extensión –un *corpus* integrado por más de un centenar de poemas– como por su intensidad, este sector de la obra albeliana está lejos de ser una superficial incursión en la poética irracionalista.<sup>172</sup>

Al igual que los textos reunidos por Emeterio Gutiérrez Albelo en este libro, la imagen acometida por Óscar Domínguez se sitúa en el plano del extrañamiento surreal y la imaginación desbordada. Su dibujo, estructurado en tres planos, se proyecta desde el fondo mediante figuras femeninas en diferente disposición –frente o perfil–, siempre hieráticas y distantes, ocultas y solitarias, incompletas y silenciadas. Si en el libro hay mucho de incomunicación, incoherencia, negación y destrucción, también este dibujo de Óscar Domínguez alude a una identidad física poco definida, a los desdoblamientos, a las elegías esquemáticas, a la asepsia sentimental; en fin, a lo que, como el «chaleco de fantasía» que viste el poeta, solo puede concebirse más allá de lo posible. La imagen creada por Domínguez obedece a la misma estética que utilizó en el dibujo que abre la vigésima entrega de *Gaceta de Arte* y que acompaña a un texto editorial bajo el título de «actividades de g. a. en su tercer año». En este artículo se celebra «la seguridad de su alegre marcha [de la revista] y sus decididos

---

<sup>172</sup> Texto extraído de la introducción del libro Emeterio Gutiérrez Albelo, *Poemas surrealistas y otros textos dispersos* (1929 – 1936), recopilación e introducción de Andrés Sánchez Robayna, Universidad de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1988, pág. 8.



propósitos de defensa del espíritu de nuestra época»<sup>173</sup>. El dibujo mencionado es enigmático: dos caballos giran sus cabezas para observar el desolado tablero de una plaza en perspectiva donde se encuentra otro caballo, en este caso una pieza de ajedrez. Al fondo, los umbrales de cuatro pasadizos que no conducen a ninguna parte. Si resultan extraños los elementos elegidos para conformar la composición, igual de insólito parece el lema escogido por el artista para titular su obra: *Tarde de amor*. Con todo, el carácter espectral y arquitectónico de la escena lo encontraremos también en sus ilustraciones para los poemas de Paul Éluard y su libro *Poésie et Vérité 1942*, publicado en el París de 1947. En este volvemos a encontrar de forma reiterada las columnas y plazas insospechadas o relojes de sol en perspectiva que se proyectan a la manera de una plazuela solitaria y lúgubre.

En relación a esta imagen compuesta para la cubierta del libro, existen correspondencias entre los espacios ideados por Óscar Domínguez y algunos escenarios sugeridos en los versos del poeta: lugares como aquella «calle larga, larga, larga» del poema «La calle de la amargura», dedicado a Fernando de Torres Díaz, o la quietud espectral de «La oculta presencia», donde asistimos a la aparición de un hombre de gafas hondas «paseándose, solo / entre piernas alegres y bustos enlazados / en silencio, despacio». Coincidencias, ensamblajes entre palabras e imágenes, de forma que la desolación que encontramos en la solitaria plazuela de esculturas y bustos de mujer –toda una «Venus apuntalada», como reza el título de otro de los poemas– se corresponde con el escenario metafísico, asfixiante y desolador que dibujan los poemas de *Romanticismo y cuenta*

---

<sup>173</sup> Véase el dibujo «tarde de amor» en la vigésimo segunda entrega de *Gaceta de arte. Revista Internacional de Cultura*, año 2, diciembre de 1933.

*nueva*, escenarios que amplifican su carácter espectral y encuentran su condición más trágica en los versos de *Enigma del invitado*.

Crucé calles sin nombre  
de ciudades espesas.  
Pueblos desconocidos.  
Ignoradas aldeas.  
Sin recordar la hora de la cita  
ni, el punto de la espera<sup>174</sup>.

En este mismo sentido es en el que Isabel Castells Molina, al analizar la obra del poeta icodense, apunta lo siguiente:

La alusión a los «gritos», las «lagrimas» y el «mal sueño» anticipa el clima angustioso y terrorífico que constituye una de las notas más llamativas no solo de *Romanticismo y cuenta nueva* y *Enigma del invitado*, sino del surrealismo canario en general, caracterizado, desde *Crímen* hasta *Lo imprevisto*, por un tono asfixiante, disfemístico, escabroso y, desde luego, en nada frívolo ni complaciente<sup>175</sup>.

En efecto, la poesía de Emeterio Gutiérrez Albelo comparte con la de sus compañeros de generación la radicalidad expresiva, insólita, de un surrealismo transido de principio a fin por el humor negro, el erotismo, la ebriedad onírica, el expresionismo y, en fin, la violenta irrupción del deseo como ejercicio de imaginación sin límites. La alucinación y el trágico delirio de las imágenes poéticas escritas por el poeta icodense en su libro comparten algunas de las características de la escritura automática, especialmente el carácter inconsciente y arbitrario de la imagen poética anticipatoria, en tanto que para el Surrealismo todo lo imaginario es aquello que puede llegar a ser real. Así, por ejemplo, el

---

<sup>174</sup> Fragmento n° 18, en *Poesía Surrealista (1931-1936)*, *Op. cit.*, pág. 98.

<sup>175</sup> Véase en *Poesía surrealista (1931-1936)*, *Op. cit.*, pág. 182.

poema «Lo inevitable»<sup>176</sup>, dedicado a su compañero de generación Domingo López Torres, parece seguir el dictado de una ensoñación trágica que cumple con todos los atributos de la imagen surrealista: aquí –«huiste. sin remedio / sin presentir siquiera / la monstruosa constelación de arañas peludas, / que, sin cesar de florecer, / te acechaba en los últimos pasillos»– la revelación y el poder onírico de la imagen llegan a transmitir una visión futura –un *souvenir de l'avenir*, diría Óscar Domínguez– de gran extrañeza. Asimismo, a lo largo de todo este cuaderno de poemas, el escenario evocado por el poeta en sus versos se corresponde con el soñado por el pintor, de modo que imagen y palabra caminan a la par y se complementan. También en «Romance de la niña en patinette» se corrobora, una vez más, la empatía entre uno y otro lenguaje: la mirada alucinada del poeta parece haber sido interpretada por Óscar Domínguez en su dibujo, especialmente en sus referencias a los «juegos de líneas», al «pecho, hacia delante» e, incluso, al «balcón de plata» al que se asoma:

sobre un brillar de asfalto  
–iqué ágil y qué fina! –  
entre un juego de fuerzas  
de luces y de líneas.

el pecho, hacia delante  
–proa de la armonía–  
el cabello, tendido,  
–velamen de la brisa–  
tal que la samotrácica  
victoria parecía.

(desde un balcón de plata  
mis ojos la seguían.  
envuelto en puras formas  
el romance nacía.)<sup>177</sup>

<sup>176</sup> Isabel Castells señala que este poema fue titulado inicialmente «Fuga con oboes», y publicado por vez primera en el diario *La Tarde*, el 13 de noviembre de 1932. Posteriormente apareció en la novena entrega de *Gaceta de arte*. Véase en *Op. cit.*, 2007, pág. 40.

<sup>177</sup> Emeterio Gutiérrez Albelo *Poesía Surrealista* (1931 – 1936), *Op. cit.*, pág.

### 2.1.2. El libro *Crimen* (1934), de Agustín Espinosa

La tercera entrega de la colección de ediciones *Gaceta de Arte* fue *Crimen*,<sup>178</sup> libro subversivo de Agustín Espinosa –acaso el escritor más significativo de la generación de la vanguardia canaria– para cuya cubierta Óscar Domínguez realiza uno de sus dibujos más enigmáticos y ambivalentes, de una interpretación solo posible en clave onírica y que sigue las pautas dalinianas de la imagen doble.

Con todo, conviene señalar que no es nuestro propósito, como en el caso de Emeterio Gutiérrez Albelo, realizar un análisis minucioso de la obra de Agustín Espinosa, sino poner el acento sobre la relación existente entre texto y dibujo, imagen y palabra. La obra cuenta con varias reediciones y estudios entendemos que insuperables, por lo que a ellos nos referimos, y corroboramos, en todo, las tesis de José Miguel Pérez Corrales, quien ha estudiado en profundidad la obra el escritor canario, desde que en 1986 viera la luz, en dos volúmenes, su trabajo de investigación *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*.<sup>179</sup> No en vano, el centro de arte TEA Tenerife Espacio de las Artes, inauguró en abril de 2014 una sala permanente dedicada a Óscar Domínguez y las vanguardias canarias retomando este significativo lema que alude, de forma claramente intencionada, al escritor nacido en Los Realejos, Tenerife, y, por extensión, a toda la generación de vanguardia. Por otra parte, conviene señalar que este relato surrealista ha sido objeto, recientemente, de una

---

<sup>178</sup> Agustín Espinosa, *Crimen*, Ediciones Gaceta de Arte, Tenerife, 1934. Cubierta 21'5 x 15 cm, ilustrada por Óscar Domínguez.

<sup>179</sup> José Miguel Pérez Corrales se refiere a Agustín Espinosa como la figura clave de la generación de vanguardia en las islas. A este investigador debemos varios trabajos en este sentido, el primero de ellos, el citado *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, editado por el Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986.

excelente adaptación escénica, de la mano del director de escena Enzo Scala y la actriz Nuhr Jojo<sup>180</sup>. Asimismo, el carácter casi maldito de esta obra no ha impedido que, si bien de forma tardía, se hayan realizado varias ediciones del texto, siendo la primera de ellas –todo un clásico en las ediciones canarias– la que debemos a Interinsular Canaria, que 1985 publicaba *Crimen* en una edición de bolsillo de fácil distribución y divulgación y, durante mucho tiempo, único ejemplar de consulta para lectores y estudiosos de esta obra crucial –«el canto del cisne del surrealismo hispánico», en palabras de Selena Millares– de las denominadas «prosas de vanguardia»<sup>181</sup> con la reproducción de la pintura *Máquina de coser electrosexual* (1934), de Óscar Domínguez, como ilustración de cubierta. Ya en 2007 Ediciones La Página publica *Crimen y otros textos surrealistas*, hasta la fecha el volumen habitual de consulta entre los lectores<sup>182</sup>.

Las sombrías páginas de *Crimen* se nutren del erotismo más exacerbado –«ella se masturbaba sobre él mientras besaba el retrato de un muchacho de suave bigote oscuro»<sup>183</sup>– y participa de la perturbación del orden moral, del macabro humor negro y de la estética de la crueldad

---

<sup>180</sup> Una reciente adaptación teatral de la obra surrealista *Crimen*, escrita por Agustín Espinosa en 1934 se representó los días 5, 15, 22 y 29 de noviembre de 2014 en la Sala permanente de TEA Tenerife Espacio de las Artes, como actividad complementaria a la exposición abierta actualmente al público dedicada a Óscar Domínguez. La dirección de escena, a cargo de Enzo Scala, contó con la actuación de la actriz, Nuhr Jojo, quien dio vida, de forma íntegra, al texto original. Esta adaptación, tanto por el alto nivel interpretativo, como por el rigor escénico de la actriz citada, así como por el acierto del espacio escenográfico ideado para la ocasión –a cargo de Clemente Noda y Samuel Cabrera– y, en fin, por el espacio sonoro ideado por Samuel Aguilar Pereyra, ha sido considerado como un verdadero hito dentro de la producción teatral de textos de autores canarios.

<sup>181</sup> Véase el ensayo de Selena Millares «Marginales y malditos de la prosa de vanguardia: Luis Cardoza y Agustín Espinosa», en *En pie de Prosa. La otra vanguardia Hispánica*, Selena Millares editora, Iberoamericana / Vervuert, Madrid, 2014, pág. 398.

<sup>182</sup> Consulté las ediciones de *Crimen* ya citadas.

<sup>183</sup> Agustín Espinosa, *Crimen y otros escritos vanguardistas*, *Op. cit.*, pág. 11.

de escritores tan venerados por el Surrealismo como Sade y, muy especialmente, Lautréamont, cuyo propósito primero al escribir era representar las delicias de la crueldad. Su compañero de generación, Emeterio Gutiérrez Albelo, hablaría de Agustín Espinosa refiriéndose a su compromiso con esta estética que trasciende la página o el poema:

No sé si ha sido el mismo Agustín quien ha afirmado que el surrealismo –de igual manera que los «modos» anteriormente citados– no es de aquí ni de allá, de ahora ni de antes. Sino de siempre. Anterior, por lo tanto, a su nacimiento y bautismo. Siempre he creído igual. Porque –para mí– la superrealidad, más que una técnica, y una política, es: una actitud.

Y siempre, siempre, en este escritor –antes y ahora– se dio esta «evasión hacia el fondo», este interparálisis «raid» introspectivo<sup>184</sup>.

En efecto, las páginas de *Crímen* protagonizan esa tentativa de «evasión hacia el fondo» que plantean las artes irracionalistas, de forma que el lector se sumerge en una atmósfera sombría, obsesiva y trágica, que se prolonga sin remisión, de principio a fin, y que condensa y cristaliza el misterio. La obra de Agustín Espinosa se inserta así, plenamente, en la constelación de las piezas maestras del Surrealismo internacional escritas en lengua española, en la estética de un movimiento artístico y literario poroso e interactivo, donde las técnicas, los procedimientos y los imaginarios se intercambian, y donde los soportes y los materiales, aunque diferentes, permiten alumbrar un mundo rigurosamente nuevo, pleno en asociaciones y lleno de resonancias. Nilo Palenzuela subraya esta misma idea cuando afirma lo siguiente:

---

<sup>184</sup> Véase el texto publicado por Emeterio Gutiérrez Albelo en las páginas de *La Tarde*, el 2 de abril de 1935, «Agustín Espinosa. Letras a noventa días vista». Recogido, asimismo, en el estudio anteriormente citado, de Andrés Sánchez Robayna, págs. 41 y ss.

En los fragmentos de *Crimen* las metamorfosis tan queridas por el surrealismo, la conversión de lo uno en lo otro, son visibles. La muerte y el erotismo no cesan de aparecer como signo de un conocimiento que siempre es incompleto, pero que se revela en el destello azaroso de la escritura. Si evocamos imágenes de los artistas surrealistas no faltan de inmediato referencias que explican y revelan el contexto al que pertenece *Crimen*, obra absolutamente singular en el panorama literario español. Así: el erotismo y la muerte en Paul Delvaux, las metamorfosis paranoico-críticas de Dalí, los senos de Bellmer, las películas de Buñuel. Un ejemplo: en «Hazaña de un sombrero», entre el humor negro y el erotismo alucinante, el sombrero se convierte en protagonista, como sucede en algunos cuadros de Miró, de Ernst o de Magritte. *Crimen*, de Agustín Espinosa, es, como han sugerido Serge Fauchereau, Georges Sebbag o su mejor conocedor, José Miguel Pérez Corrales, una turbadora creación del surrealismo.<sup>185</sup>

---

<sup>185</sup> Este fragmento ha sido extraído del ensayo «El surrealismo en las Islas Canarias», incluido en el volumen *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Adaba Editores, Eduardo Becerra (Coord.), Raquel Arias, Belén Castro Morales, Armando Minguzzi, Claudia Montero, José Terual y Eva Valcárcel (Eds.), Madrid, 2013. El autor del texto resume de forma lúcida los avatares del Surrealismo en Canarias mencionando las obras de los principales protagonistas del movimiento hasta nuestros días, así como otros acontecimientos de interés como la creación del CAAM de Las Palmas de Gran Canaria en 1989, que, no en vano, abrió sus puertas al público con la ya citada exposición comisariada por Juan Manuel Bonet, *Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. En cambio, no registra en sus reflexiones las muestras dedicadas a Óscar Domínguez por parte de TEA Tenerife Espacio de las Artes, así como la creación misma de una amplia colección dedicada a este artista multidisciplinar – «junto con Miró y Dalí el tercer gran nombre que España dio a la pintura surrealista»–, clave en el movimiento de vanguardia en Canarias. Asimismo, la nota octava de dicho texto –se aborda en ella la práctica del fotomontaje de Juan Ismael– quedaría completa con la mención a los estudios de Marianela Navarro Santos sobre el tema, objeto en 2007 de una relevante exposición *Los sueños del durmiente. Encuentros con el foto-collage de Juan Ismael*, celebrada en las Salas de Arte de CajaCanarias y el Centro de Arte Juan Ismael (CAJI) de Fuerteventura en 2007. Asimismo, este interesante ensayo de Nilo Palenzuela retoma lo expuesto en «Encrucijadas del surrealismo: el surrealismo en Canarias», en el volumen *Surrealismo y Literatura en España*, Jaume Pont (ed.), Ediciones de la Universidad de Lleida, Lleida, 2001, págs. 157 y ss.

Este *Relato surrealista* –este es el subtítulo escogido por el autor– fue impreso en la Tipografía Sans. Óscar Domínguez firma nuevamente con un esquemático «Oscar-X» en el margen izquierdo de la imagen a cuatro colores de cubierta –negro, gris, azul cielo y blanco– justo encima del título del libro, diseñado con grandes letras en la parte inferior. De influencia daliniana, la citada cubierta del libro parece evocar el capítulo de *Crimen* «La mano muerta»: entre enigmáticos celajes, una gran mano blanca –«pálida, fina y trágica»– se eleva sobre una enorme piedra de sacrificio, mientras una figura hermafrodita cuelga de un margen de la escena, como si se tratase de un mascarón de proa surcando el viento. Sin duda, se trata de una de las pinturas que pone en evidencia la intensidad del instinto visionario del pintor, a la par que abre un intenso diálogo de resonancias con la obra escrita por Agustín Espinosa.

Yo busco una mano desesperadamente. Imitada sin fortuna en mármoles, ceras y bronce. Una mano lívida, fría, yerta. Que descorra las cortinas de mi alcoba, que guíe mis deslucidos pasos, que quiebre en el aire, entre sus dedos dulces, saetas enemigas, que se apoye en mis peores horas sobre mis desvelados hombros<sup>186</sup>.

El motivo de la mano libre, peregrina, escindida del cuerpo y como dispuesta a convertirse en el mecanismo creador de una escritura indescifrable, automatista, mecánicamente divorciada de la razón y el pensamiento humanos como una suerte de *Ángel Exterminador* –parafraseando el título de una de las películas de Luis Buñuel, en donde

---

<sup>186</sup> Citamos este fragmento de «La mano muerta» por la edición *Crimen y otros textos dispersos*, *Op. cit.*, 41.



este motivo alcanza su versión más siniestra— fue un recurso afín al Surrealismo. En este sentido, en el ámbito de los autores españoles quizás sean las alusiones metafóricas de Federico García Lorca en sus dibujos de manos cortadas, las secuencias de manos amputadas con hormigas en *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí, o el conocido retrato que Óscar Domínguez hiciera de su amante *La pianista Roma* (1933), las que mejor representan esta imagen visual amplificadas en la velocidad elocuente de sus metáforas. En el ensayo «Domínguez revólver en mano», Georges Sebbag relaciona la visión de la mano blanca pintada por Domínguez con el impulso automático de la escritura: la mano que escribe, sola, libre, al fin, al dictado del subconsciente y de la revelación oníricas. El escritor francés la describe en los siguientes términos:

Esta mano de mujer, blanca o sangrienta, volvemos a encontrarla, al año siguiente, en la portada de *Crímen*, de Agustín Espinosa. Una roca formidable, de la que cuelga una mujer desnuda suspendida en el vacío, está rematada por una mano de mujer en primer plano. Esta mano señala hacia un agujero negro que aflora en la superficie de la roca. ¿Qué roca es esta que coquetea con las nubes y parece surgir del océano? ¿La isla de Tenerife? ¿Un navío cuya proa podría ser ese cuerpo de mujer suspendido? Pero entonces, si tenemos en cuenta el agujero, ¿no se trataría más bien de un tintero del que se habría escapado la tinta negra que cubre la roca? ¿O incluso un sacapuntas en el que Domínguez le ha sacado punta a su lápiz para afilar su mina de plomo? Esa mano suelta bien agarrada a la roca parece señalar con su dedo índice el orificio del tintero o del sacapuntas (o quizás de un cañón de revólver). Tintero o sacapuntas que podrían perfectamente encontrarse en el origen de muchos crímenes<sup>187</sup>.

---

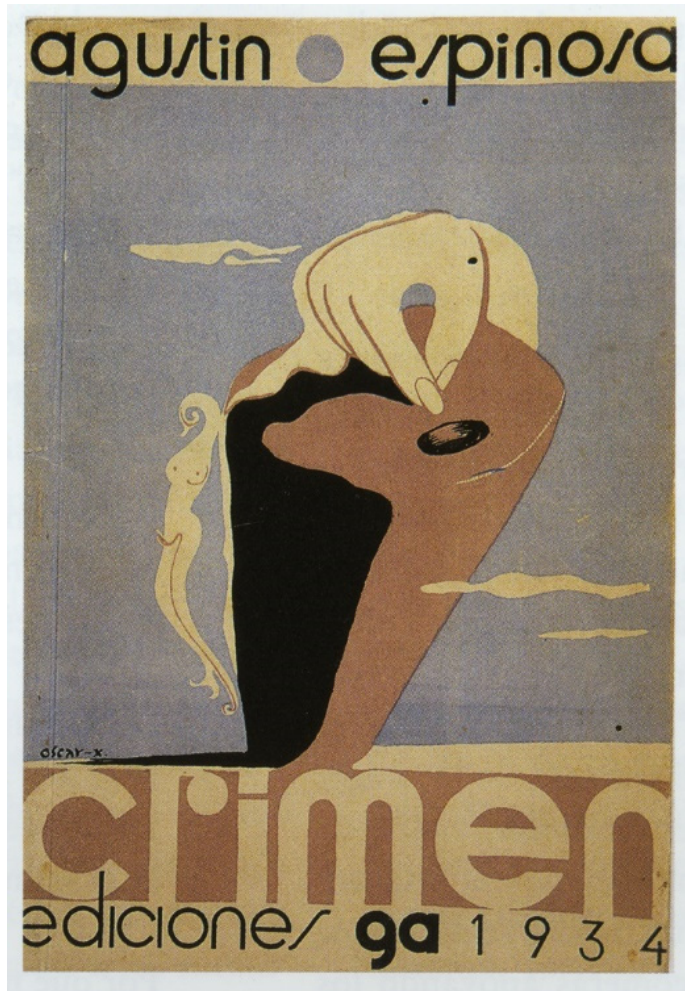
<sup>187</sup> Véase el texto Georges Sebbag, «Domínguez revólver en mano», en *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, *Op.cit.*, págs. 191 y ss.

La imagen creada por Óscar Domínguez para *Crimen* cobra, así, una significación abierta, ambivalente, plena; más que una imagen doble, las asociaciones se multiplican sorprendentemente, habida cuenta del proceso metamórfico que padecen los personajes y las figuras en su composición. Hay erotismo y misterio en la ilustración de la portada y en el relato surrealista; hay poesía, confesión, dolor, locura y exploración en los cataclismos psíquicos del hombre en *Crimen*, como también en esta colaboración de Óscar Domínguez. Debemos destacar, asimismo, el hecho de que el propio pintor pone en relación su imagen para el libro de Agustín Espinosa con la ilustración que realizaría para *Los Cantos de Maldoror* de Lautréamont pocos años después, así como con la obra *Ouvre-boîte* (1936) que sirvió de cartel de la antológica dedicada a Óscar Domínguez por el MNCARS en 1996. En cualquier caso, el diálogo establecido entre la creación visual de Óscar Domínguez y el relato poético, surrealista, de Agustín Espinosa es pleno, y existe una inusitada empatía y concordancia poética entre ambos. Sobre el capítulo de «La mano muerta» incluido en el «Otoño» del poema, José Miguel Pérez Corrales escribe lo siguiente:

«La mano muerta» era para él su mejor página, y es sin duda la más lírica del libro, si bien no por ello deje de estar fundida al resto. Espinosa parte del motivo de la mano mutilada, pese a sus muchos referentes en el cine y en el surrealismo de la época, tal y como aparece en la leyenda de Bécquer «La promesa», despojándolo de lo anecdótico y subjetivando y quintaesenciando su sentido. La mano muerta, de una intensidad alucinante, representa la busca de lo imposible y expresa como en ningún otro lugar del libro el romanticismo surrealista de Espinosa en la busca atormentada de una realidad total<sup>188</sup>.

---

<sup>188</sup> Véase en «El crimen de crimen», en *Crimen y otros escritos vanguardistas*, *Op. cit.*, 189.



### 2.1.3. El libro *Willi Baumeister* (1934), de Eduardo Westerdahl

La tercera de las cubiertas ilustradas por Óscar Domínguez –nuevamente *Óscar X*, según versa en la firma– para las ediciones de la revista tinerfeña es la que realizó para la monografía de Eduardo Westerdahl sobre el pintor abstracto alemán Willi Baumeister, publicada en 1934<sup>189</sup>. Llama la atención el hecho de que Óscar Domínguez opte, en esta ocasión, por una imagen absolutamente automática y sin referencia figurativa alguna, contrariamente a los principios geométricos de la abstracción, en un libro dedicado a un pintor eminentemente abstracto. Juan Manuel Bonet corrobora esta idea al subrayar lo siguiente:

No conocemos la reacción del alemán, pero cabría imaginarse que no se sintiera especialmente identificado con imagen tan automatista, tan enraizada en un cierto romanticismo negro, el de las «dentrites» de Georges Sand<sup>190</sup>.

Junto a esta decalcomanía que sirve de imagen de cubierta y fechada en ese mismo año, el artista ejecuta otra en la que inserta, a modo de collage, las palabras «homenaje de gaceta de arte»<sup>191</sup>. En cualquier

---

<sup>189</sup> Eduardo Westerdahl, *Willi Baumeister*, Ediciones Gaceta de Arte, Tenerife, 1934. Con un prólogo y un retrato de Willi Baumeister, así como 26 reproducciones de sus obras. Cubierta, 20'8 x 15'8 cm., ilustrada con una decalcomanía de Óscar Domínguez.

<sup>190</sup> Véanse los comentarios de Juan Manuel Bonet a la ilustración del libro de Eduardo Westerdahl en el ensayo «Óscar Domínguez y gaceta de arte [Fichas sobre tres cubiertas de *OSCAR-X*]» para la edición del catálogo de la exposición *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, págs. 97 y ss.

<sup>191</sup> Ambas decalcomanías se encuentran, hoy por hoy, integradas en los fondos documentales del coleccionista santanderino José María Lafuente, quien siguiendo los pasos de Eduardo Westerdahl por el grupo de la Escuela de Altamira, adquirió en 2006 una buena parte de los papeles, libros y documentos a sus herederos.

caso, conviene reproducir aquí la explicación que el propio Eduardo Westerdahl da a Willi Baumeister, en carta del 26 de septiembre de 1934, sobre la imagen escogida para la portada del libro que pronto vería la luz en la colección de monografías que los redactores de la revista tinerfeña venían dando a la imprenta:

La portada espero que también de mucho interés. Ha sido compuesta por nuestro compañero Óscar Domínguez, hoy en París, de la escuela surrealista. Él ha dibujado con procedimiento de pistolete, en negro, una portada y contraportada de gran efecto, cuya intención es puramente la representación plástica de un paisaje de la subconsciencia, algo cósmico, fuente de genialidad<sup>192</sup>.

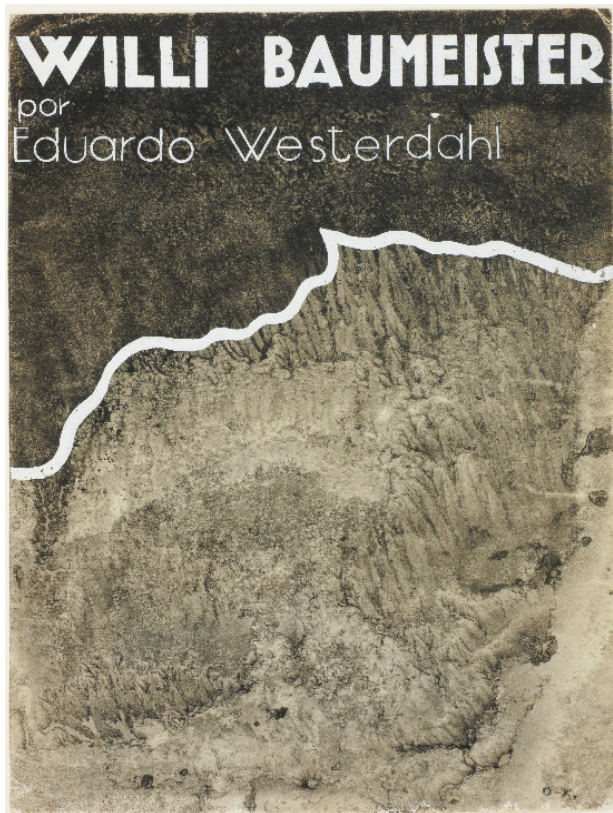
Tal y como hemos ya apuntado, ciertamente existe un valor añadido en esta ilustración de cubierta y contracubierta. Y es que, junto con el óleo sobre lienzo *Recuerdo de mi isla* (1933), se las puede considerar las primeras experiencias con decalcomanías de Óscar Domínguez, al menos las primeras pruebas dadas por válidas de aquel procedimiento automático, cuya fecha es de varios años antes de la aparición del texto de André Breton «D'une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du désir)», publicado en 1936 en *Minotaure*<sup>193</sup>, artículo que a la postre popularizaría esta nueva técnica automática entre los surrealistas más despiertos. No por azar, sino por alusiones al influjo del paisaje insular –lávico, lunar, cósmico– al que nos conducen la imágenes en esta misma entrega de la revista de Skira, aparecería publicado el célebre texto de André Breton «Le château étoilé»,

---

<sup>192</sup> Carta reproducida por Juan Manuel Bonet en el texto anteriormente citado, *Op. cit.*, pág. 111.

<sup>193</sup> «D'une décalcomanie sans objet préconçu (Decalcomanie du désir)», en *Minotaure*, n° 8, Ginebra, 1936, pág. 18 y ss.

acompañado por varias ilustraciones de Max Ernst; una de ellas, la más conocida, una proyección esquemática del pico Teide, cuyos haces luminosos recuerdan la forma de una estrella, que André Breton había visitado poco tiempo antes y cuya experiencia el poeta francés plasmaría en el quinto capítulo de *L'amour fou*.



## **2.2. El asta de lo imaginario: Óscar Domínguez y las ediciones de GLM (París, 1937 y 1938)**

Uno de los episodios cruciales en el encuentro entre poetas y pintores afines a las directrices del Surrealismo es propiciado por las ediciones GLM, iniciales del poeta de origen turco afincado en París, Guy Lévis Mano, quien fuera, además, traductor, tipógrafo y, sobre todo, editor de libros de poesía<sup>194</sup>. Óscar Domínguez realizó varias colaboraciones con GLM: en solitario, para el libro *L'hampe de l'imaginaire*<sup>195</sup>, en diálogo con los textos poéticos de Georges Hugnet (1936); y de forma colectiva, junto a los artistas más destacados del Surrealismo, encontramos a Óscar Domínguez en el conjunto de relatos oníricos *Trajectoire du rêve* (1938) –un proyecto de André Breton–, así como en las *Obras Completas* de Lautréamont, igualmente ilustradas, que verían la luz en el verano de 1938.

Conviene señalar el interés de un cuarto proyecto a dos voces, entre Óscar Domínguez y el historiador del surrealismo Marcel Jean, compuesto por las decalcomanías para el cuaderno *Grisou. La lion – la fenêtre*, inédito en la fecha establecida para su publicación, 1937, pero que vería la luz en 1990 como pronto veremos.

Al abordar la figura de Guy Lévis Mano no podemos obviar el hecho de que hablamos de un verdadero humanista, amante del arte y la poesía por igual, exquisito editor y tipógrafo; poeta él mismo y, a juzgar por los testimonios de quienes lo conocieron, un hombre de una extraña

---

<sup>194</sup> Sobre GLM, véase el estudio de Antoine Coron, *Les éditions GLM: Guy Lévis Mano: 1923-1974*, BNF, París, 1981.

<sup>195</sup> Georges Hugnet, *La hampe de l'imaginaire*. Incluye un aguafuerte de Óscar Domínguez, 25 x 18'5 cm. GLM - Colección Repères n°12, París, 1936.

generosidad; esto es, un *rara avis* que desde 1923 y hasta principios de los años setenta practicó el noble arte de dar a la luz textos de otros a través de las distintas colecciones que aglutinó su firma y con la que llegó a publicar algo más de quinientos cincuenta títulos. Esa circunstancia es aprovechada por Óscar Domínguez -ambos comparten la condición de foráneos y, ambos, también, pertenecen a la segunda generación de autores surrealistas, lo que quizás haya añadido un valor añadido a esa relación-, quien participa en cuatro libros de la colección, así como en varios Manifiestos colectivos del grupo. En este mismo sentido, conviene revisar en este punto la importancia de la editorial GLM para la difusión de las ideas surrealistas, pues la irrupción de esta joven editorial en la escena parisina es tardía, y en el momento de su aparición los dos editores habituales del Surrealismo –*Le sagitaire* y *Au sans paeil*– tienen grandes dificultades económicas y no pasan por su mejor momento, de tal manera que GLM toma el testigo de aquellas y la responsabilidad de publicar la mayor parte de las colecciones de aquella hora. En 1935 destacan varios títulos publicados por GLM, tales como *De la época en la que los surrealistas tenían razón*,<sup>196</sup> o el boletín ilustrado por los surrealistas conocido con el nombre de *Ciclo sistemático de conferencias sobre las posiciones más recientes del Surrealismo*<sup>197</sup>. Asimismo, también en 1935, aparece la colección de libros *Cuadernos de los doce*, confiada a Pierre Courthion, caracterizada, fundamentalmente, por conciliar en sus páginas a un escritor y un artista con cada cuaderno. Y, poco después, concretamente en el mes de julio, ve la luz la Colección *Repères* que, al igual que los cuadernos de poesía y pintura antes mencionados, se

<sup>196</sup> El título original de este libro anticomunista refrendado también por Óscar Domínguez es *Du temps que les surréalistes avaient raison*, GLM, París, 1935.

<sup>197</sup> El *Cycle systématique de conférences sur les plus récentes positions du surréalisme* fue ilustrado, además de por Óscar Domínguez, por Hans Arp, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Max Ernst, Alberto Giacometti, Valentine Hugo, Marcel Jean, Man Ray e Yves Tanguy.



caracteriza, fundamentalmente, por hacer dialogar en sus páginas la obra de un poeta y la de un pintor<sup>198</sup>. En efecto, si bien las ediciones GLM se caracterizaron por la calidad de los materiales, la variación constante de la tipografía, la incorporación del color en el papel y una exquisita manera de hacer, lo que mejor define su trabajo es esa apuesta interartística: el gusto por el binomio poesía-pintura, la aproximación de lenguajes que tienden a cruzarse. Esta colección de cuadernos se abre con *Nuits partagées* de Éluard y un dibujo de Dalí. Aparecen luego Le Louët – Prieto; Prassinós – Bellmer; Maïakovski – Dil; Follain – Augsburg; Breton – Duchamp; Lévis Mano – Man Ray; Courthion – Seligmann; Nezval – Toyen; Péret – Tanguy; Tzara – Giacometti; Hugnet – Domínguez; Jacob – Prassinós; Char – Picasso; Michaux – Bernal; Audiberti – Bosschère; Bertelé – Gysin; Jouve – Balthus; Penrose – Paalen; Scutenaire – Magritte; Marc – Marembert; Kafka – Ernst; Leiris – Masson; Guiette – Léger; Blanchard – Coutaud. En agosto de 1937 acaba la colección con la entrega número 25.

*L'hampe de l'imaginaire*, traducido al español como *El asta de lo imaginario*, de Georges Hugnet y Óscar Domínguez, es el título de la duodécima entrega de los veinticinco títulos que integran la ya mencionada Colección *Repères*. El dibujo de Óscar Domínguez para *El asta de lo imaginario* es uno de los más elocuentes y sorprendidos de toda su producción. Asimismo, a decir por la correspondencia entre Óscar Domínguez y Marcel Jean con Georges Hugnet en 1935, muy probablemente *El asta de lo imaginario* es el primer aguafuerte ejecutado

---

<sup>198</sup> Cada entrega de esta colección consta de setenta ejemplares numerados, hoy difícilmente encontrables en subastas y librerías de viejas ediciones. El mismo Juan Manuel Bonet, que pudo ver los veinticinco números que forman la colección durante la celebración en Tenerife, en 2011, de la exposición *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, manifestó ser la primera vez que contemplaba la colección íntegra de *Repères* reunida.

por el pintor. Una de esas cartas, escrita por Marcel Jean –en la actualidad conservada por el coleccionista francés François Letailleur– da cuenta de las dificultades iniciales para llevar a cabo la realización del grabado que debía acompañar los textos poéticos del libro<sup>199</sup>. De ascendencia futurista, la bicicleta es uno de los símbolos de la literatura y la pintura de los años en los que se gesta la nueva literatura, en la que los valores deportivos y lúdicos de lo poético confirman la relación existente entre arte y juego, de manera que la velocidad y el dinamismo poéticos hace saltar por los aires los valores tradicionales de la creación poética. En este sentido es en el que afirma Antonio Gallego Morell lo siguiente:

Se somete el lenguaje a una gimnasia; se piensa en la gimnasia como una literatura. Se sienten crujir los vocablos y la sintaxis. La poesía adquiere ritmo de vértigo, se rodea el verso de espejos para que se multiplique la imagen y se acelera el tempo de su recitado o lectura.

---

<sup>199</sup> Marcel Jean llega a Barcelona para encontrarse con Domínguez. El 20 de septiembre de 1935 envía una carta al poeta Georges Hugnet subrayando lo siguiente: «Querido Georges, ayer dejé Barcelona. Leí tu carta a Óscar [...] Debo decirte que tu aguafuerte no está hecho. Óscar y yo hemos dedicado casi 5 días a esta ocupación exclusiva, hemos recommenzado la lámina dos veces y finalmente la hemos estropeado accidentalmente. Óscar no ha hecho nunca este trabajo, le falta experiencia y «mano» (yo tampoco soy, en verdad, un experto cabal en materia de aguafuertes). Carecemos por completo de cualquier especie de instalación para un trabajo en el que la cocina es «inevitable». En fin, nos ha sido imposible poder tirar una prueba potable de este objeto después de haber removido cielo y tierra y empapado varias camisas y pares de zapatos (lluvia y calor). Te pido disculpas por estas largas excusas, pero me habías pedido algo (la lámina para el 15 de septiembre) que se ha revelado imposible a pesar de que Óscar y yo hemos puesto en ello nuestra mejor voluntad. [...] Envía aquí también boletines de suscripción Lévis Mano. Puede que mi hermano te encuentre suscriptores. En fin, en cuanto al aguafuerte, lo he dejado, he aconsejado a Óscar que espere a su regreso a París (a finales de septiembre.) La lámina se hará, todo se tirará a lo largo de un día (tú la llevarás a Lacourière) y al menos no se angustiara más (una angustia débil) con esto. Tendremos guerra en Etiopía, si no la hay en otras partes. Marcel Jean». Véase esta carta reproducida y transcrita en el texto de escrito por François Letailleur para el catálogo de la exposición *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, *Op. cit.*, pág. 144.

Más que la velocidad como tema literario es entonces importante la velocidad como estímulo de la creación poética<sup>200</sup>.

En efecto, en ese contagio y diálogo entre el arte y la literatura Óscar Domínguez retoma uno de los elementos más apreciados por la primera vanguardia, como lo es cierto tributo a la velocidad y al carácter lúdico, deportivo e intrascendente del juego poético. Se trata, más bien, de manipular ese símil de la velocidad en un objeto bello, estilizado, femenino y, tal que bicicleta, inútil. Escoge, así, el motivo de la bicicleta, aparentemente intrascendente, divertido, para establecer un diálogo abierto e ininterrumpido con su amigo Georges Hugnet, a quien también dedicaría uno de los objetos de funcionamiento simbólico más conocido, *Peregrinaciones de Georges Hugnet* (1935) – hoy por hoy perteneciente a las colecciones del MNCARS– sin duda por la inclinación de este a hacer uso en todo momento de este medio grácil e inofensivo de locomoción. En un texto incluido en su libro de memorias y testimonios, Georges Hugnet rememora los años de la Ocupación y sus salidas diurnas en bicicleta con la que se desplaza de un lado al otro para llegar a tiempo a sus desayunos con Picasso en el restaurante de la calle Grands-Augustins, o de noche para ir de un lado al otro en medio de una ciudad en sombras sorteando los controles alemanes.

Tal y como decimos, Óscar Domínguez escoge un motivo ágil y lúdico que adquiere un extraño sentido simbólico con la inclusión del pájaro posado sobre el manillar y el reloj de bolsillo que sostiene la joven, de espaldas pero en actitud expectante; acaso preparada para el salto o el movimiento más audaz, como los personajes con sombrero y levita que

---

<sup>200</sup> Antonio Gallego Morell, «El deporte en la literatura (auge de un tema de la poesía española de los años 20)», en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura de vanguardia*, edición de Gabriele Moreli, Pre-textos, Valencia, 2000, pág. 133.

aparecen danzando junto a un cañón de guerra en el film surrealista de Erik Satie y René Clair, *EntreActo* (1924), teniendo por telón de fondo, al igual que en el dibujo de Óscar Domínguez, un horizonte abierto, lleno de expectativas. Con todo, el humor negro y la metamorfosis –fuerzas de eje que atraviesan toda su producción de principio a fin– hacen su aparición más sorpresiva: la bicicleta dibujada por Óscar Domínguez realiza un trayecto quizá menos ambicioso, pero más inquietante. Sobre ella, la mujer de la brújula, aquella que sabiamente guía las emociones del poeta hacia los escenarios jamás intuidos de la imaginación, recostada sobre el lomo de la máquina, se metamorfosea sutilmente en toro. Nuevamente viene a nuestra mente la jupiterina metamorfosis en «tranvía enamorado» del personaje de los poemas de Emeterio Gutiérrez Albelo: a decir por el vello que cuelga del manillar y la tijera que sustenta la rueda, la bicicleta de Georges Hugnet adquiere forma de una inquietante asta taurina, en una imagen absolutamente desconcertante a la vez que llena de profundo misterio y lirismo.

### 2.2.2. El caso del libro de Óscar Domínguez / Marcel Jean, *Grisou. Le lion – La fenêtre* (GLM – 1937), JLM, 1990.

En una carta dirigida a su amante Marcelle Ferry y fechada el 9 de abril de 1937, Óscar Domínguez afirma haber recibido la imagen de la portada de su libro *Grisou*, que compara con «una explosión en la noche»<sup>201</sup>. En cualquier caso, si bien fue en el año 1937 cuando GLM anunció la publicación de *Grisou* de Óscar Domínguez y Marcel Jean, el libro no se llegó a editar por falta de suscriptores<sup>202</sup>. Finalmente, en 1990 Jean Luc Mercié lo edita respetando en lo posible el proyecto inicial de GLM y en diálogo y acuerdo con Marcel Jean, quien conservaba a buen recaudo los trabajos realizados por Óscar Domínguez en su estudio cincuenta años antes. Finalmente, y a partir de las dieciséis planchas seleccionadas de entre las sesenta originales reproducidas en fototipia, la edición se publica con una tirada limitada a veinticinco ejemplares. Así lo cuenta Jean Luc Mercié, testigo de excepción y protagonista, al fin, de aquella aventura:

En el otoño de 1989 invité a Marcel Jean a escribir sus memorias y le pedí noticias de *Grisou*. Había conservado –en un embalaje de papel burbuja– la totalidad de los monotipos, alrededor de 60, impresos en

---

<sup>201</sup> Véase en la correspondencia, inédita, incluida en la última sección del presente trabajo.

<sup>202</sup> Óscar Domínguez / Marcel Jean, *Grisou. Le lion – La fenêtre*, París, JLM, 1990. Libro anunciado por GLM en 1937, aunque editado en 1990 en las ediciones de Jean Luc Mercié (JLM). Carpeta 22 x 27'5 cm. con 16 reproducciones en fototipia de decalcomanías automáticas de interpretación premeditada. Edición compuesta por 25 ejemplares. Varios ejemplares HC, reservados al editor, contienen un monotipo 21'5 x 25 cm. original de Marcel Jean, realizado en París, 1936, mientras Óscar Domínguez y Marcel Jean preparaban su colaboración en la octava entrega de la revista *Minotaure*, «D'une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du désir)». La edición incluye una nota del editor: «Annoncé par GLM en 1937, *Grisou* paraît chez JLM en 1990 sous la forme initialement prévue d'un album de 16 reproductions en phototypie de décalcomanies automatiques à interprétation préméditée. La préface d'André Breton, elle, n'a jamais été écrite. JLM».

papeles diversos: intentos, maculaturas, obras terminadas. Grisou acababa de encontrar un editor. El álbum, como indica Marcel Jean en *Au galop dans le vent*, había tardado 53 años en pasar de las manos de GLM a las de JLM<sup>203</sup>.

La decalcomanía interpretada –cuyo resultado queda condicionado por la introducción de una imagen– permitió a Óscar Domínguez introducir nuevos elementos y explorar las distintas combinaciones y posibilidades de dicha técnica, aprovechando siempre el apremio del estímulo automatista. También en este caso, como en un salto de pértiga, la imagen súbita aparece, aunque moderada por el cálculo y la preparación de las plantillas. Con todo, tanto en unas como en otras –en las decalcomanías sin objeto preconcebido y en las interpretadas– existe turbación, inquietud por el resultado, proyección inmediata de un estado creativo, ruptura con los cánones del oficio artístico, espera, sorpresa, arte en estado bruto, expresión fiel y automática de las voces interiores del hombre salvaje.

Como sabemos, esta heterodoxia en la utilización de materiales y técnicas artísticas tuvo sus primeros referentes con el advenimiento del espíritu romántico, con Goethe y William Blake. Son bastantes los escritores que, simples aficionados a las artes plásticas, se embarcan en la creación valiéndose de los impulsos del azar, con salpicaduras y manchas de cenizas, café, *gouache* o tinta sobre cualquier material. Recordemos, además de los mencionados, las *kleksografías* de Andreas Justinus Kerner, las *dendritas* de Georges Sand –precedente directo de las decalcomanías de Óscar Domínguez–, las pinturas de Víctor Hugo o el dibujo automático

---

<sup>203</sup> El testimonio de Jean Luc Mercié sobre el proceso de edición del libro puede leerse en el catálogo de la exposición *Décalcomanies surréalistes 1936 – 1938*, Guillermo de Osma, Faggionato fine arts, Galería milano, 1996, págs. 7 y ss.

de Théophile Gautier<sup>204</sup>. En efecto, no son pocas las deudas que las decalcomanías de Óscar Domínguez, el *frottage* de Ernst, el *grattage* de Francés, el *décollage* de Malet, el *fumage* de Paalen, el *rayogramme* de Man Ray o el *brûlage* de Ubac contrajeron con las teorías románticas. Fue Goethe quien, por primera vez, llamó a hacer arte como la naturaleza crea un árbol, cuestionando a todos aquellos autores que decían componer una pieza musical o un lienzo por partes o procesos. Según su opinión, el creador concibe su obra de arte de una sola vez, a partir de una única raíz y con la misma savia con la que un árbol alimenta a todas sus ramas. Desde la primera nota, desde la plantilla de instrumentos con la que parte, el músico va desgranando la totalidad de su sinfonía. En el principio está siempre contenido el final. En este mismo sentido se expresó el dramaturgo y pintor sueco August Strindberg: «La fórmula del arte futuro (y como todo el resto del arte que acaba) es la de imitar cada vez más a la naturaleza; y sobre todo, imitar su manera de crear»<sup>205</sup>. Así pues, aquel «pensamiento no dirigido» que prevalece en estas técnicas automáticas del Surrealismo y, muy especialmente, este don de espontaneidad propio de Óscar Domínguez; esto es, su complicidad con el juego y su confianza en la revelación en el lienzo, su trabajo ajeno a fórmulas y rutinas, su

---

<sup>204</sup> La exposición *La cime du rêve. Les surréalistes et Victor Hugo*, incluyó en su catálogo de obras expuestas varias «manchas de tinta» de Victor Hugo junto a decalcomanías realizadas por Óscar Domínguez, Marcel Jean e Yves Tanguy. Además, esta misma sección dedicada a las «manchas» de tinta que practica el poeta francés, incluyó el manuscrito del texto de André Breton «D'une décalcomanie sans object préconçue», aparecido en la revista *Minotaure* y que da carta de naturaleza a este tipo de escritura pictórica e involuntaria inventada por el autor canario a imagen y semejanza de las profundidades marinas y paisajes lunares de su isla natal. Vicent Audinet afirma: «la cuestión del carácter involuntario o no de los impulsos mecánicos que operan en este proceso es, al menos en el caso de las manchas de Hugo, casi indisoluble: de hecho acontecen en tanto que deja a sus manchas vivir su vida; sucede también que descubre en ellas ciudades o castillos, y las subraya. Interpretar una mancha, en esta perspectiva mimética, es volver a descubrir una figura en el contorno de una roca, de una montaña, de un precipicio o de una nube». Véase en el catálogo editado por la Maison Victor Hugo, Musées de la Ville de Paris, París, 2015, págs. 74 y ss.

<sup>205</sup> «Du hasard dans la production artistique», *Revue des Revues*, París, 5 noviembre de 1894.

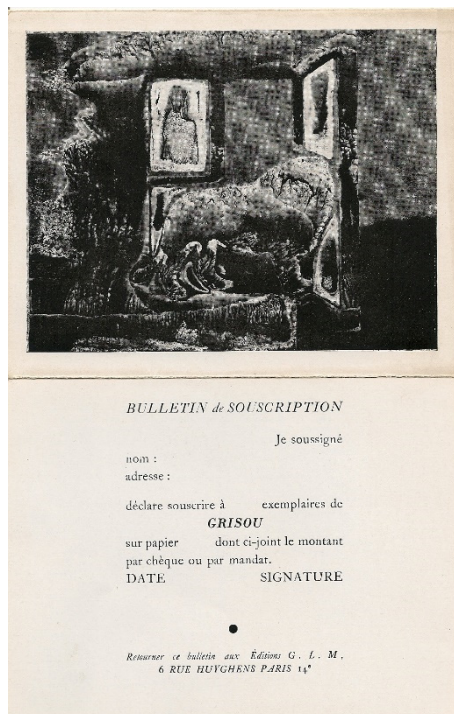
producción convulsa e incontenible y su despreocupación artística traducen el mismo latido arrítmico, multiforme y antojadizo de la Naturaleza. La escritura de estas composiciones en decalcomanía produce texturas delicuescentes, mórbidas, gelatinosas; dibuja infinitas nervaduras y porosidades que bien podrían traer hasta nuestra memoria algas, rocas, arrecifes de coral, madréporas, magma volcánico. Un mundo solo aparentemente dormido, en constante pero imperceptible movimiento, sin tiempo ni historia, de ayer o de mañana, real o imaginario.

Son muchos los artistas que pusieron en práctica esta técnica –Yves Tanguy, Georges Hugnet, Max Ernst, Enrico Donati, entre otros– todos ellos persiguiendo realidades visionarias mediante un proceso de creación en el que interviene el azar en estado puro. En esta actividad, como en ninguna otra, se cumple la máxima de Johan Huizinga, la del *homo ludens*, el hombre que juega voluntariamente con la clara conciencia de sentirse absolutamente libre. Con la práctica, Óscar Domínguez irá explorando las posibilidades de su técnica, trabajando conjuntamente con Marcel Jean en la introducción de elementos que aporten nuevos hallazgos. Así surge la utilización de plantillas que combinan la intervención libre y caprichosa del azar con la intencionalidad y el deseo, como en el caso de las figuras del león y la ventana en la serie *Grisou*. En ella, la elección de los motivos responde a las pautas marcadas por el imaginario surrealista: un león –símbolo del deseo insaciable de la imaginación y del impulso creativo– frente a una ventana –quizás un mundo distinto o por descubrir– está a punto de inaugurar una nueva mirada.

Esta serie de decalcomanías, *Grisou*, retoma una las obsesiones de André Breton y los surrealistas, como lo fue el ansia de ver y dar a ver nuevas escalas de realidad a través del libre juego de la poesía. No es de



extrañar, en este sentido, el modo en que André Breton valoraba los poderes visionarios de la decalcomanía inventada por Óscar Domínguez, cuando subraya los poderes ilimitados de la imaginación y creatividad humanas que tienden puentes hacia el infinito: «Para abrir a voluntad su ventana a los más hermosos paisajes del mundo y de otros lugares»<sup>206</sup>.



<sup>206</sup> «D'une décalcomanie sans objet préconçu (Decalcomanie du désir)», en *Op. cit.*, pág. 18 y ss.

### **2.2.2. *Trajectoria del sueño* (1938) y *Obras Completas de Lautréamont* (1938): dos proyectos colectivos de GLM.**

El cuaderno de relatos oníricos recopilado por André Breton *Trajectoire du rêve*<sup>207</sup> se publica en las ediciones de Guy Lévis Mano en marzo de 1938. El libro reúne textos de una serie de pensadores y poetas considerados precursores del imaginario surrealista, la mayoría de ellos pertenecientes a cierta heterodoxia cultural y literaria –Paracelso, Georg Christoph Lichtenberg, Carl-Philipp Moritz, Albrecht Durer, Jerome Cardan, Pouchkime, entre otros–, junto a los escritos de autores vinculados a la estética surrealista como Marcel Lecomte, Michel Leiris, Ferdinand Alquié, Benjamin Péret, Pierre Mabille<sup>208</sup>, Paul Éluard, Maurice Blanchard, Georges Hugnet, Gisele Prassinis, Georges Mouton, Armel Guerne, Henri Pastoureau y J.M. Bellaval. Siguiendo la máxima de la publicación colectiva usual en el Surrealismo, cada fragmento o relato se acompaña de un dibujo, y en ese ámbito se encuentran las colaboraciones de Giorgio De Chirico, Yves Tanguy, Andre Masson, Remedios Varo, Max Ernst, Jacqueline Breton, Rene Magritte, Man Ray, Wolfgang Paalen, Kurt Seligmann, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Maurice Henry, Marcel Jean, Espinoza y Roberto Matta. *Trajectoria del sueño* –según palabras de André Breton– se presentó como un homenaje a Freud, pues poco antes de su

---

<sup>207</sup> André Breton, *Trajectoire du rêve*. Antología de textos oníricos acompañados con ilustraciones de Jacqueline Breton, Giorgio De Chirico, Salvador Dalí, Óscar Domínguez, Max Ernst, Espinoza, Maurice Henry, Marcel Jean, René Magritte, Andre Masson, Roberto Matta Man Ray, Kurt Seligmann, Wolfgang Paalen, Yves Tanguy y Remedios Varo. La ilustración de Óscar Domínguez, «Souvenir de l'avenir», acompaña un texto de Georges Hugnet. Libro 19'5 x 14'5 cm. con cubierta en azul marino, GLM, París, 1938.

<sup>208</sup> En palabras del escritor francés, el sueño provoca «un salto hacia el conocimiento». Resulta imprescindible mencionar, en este punto, el trabajo, fundamental, de Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, préf. J.-B. Pontalis, Gallimard, París, 1974.

publicación, el neurólogo y fundador del psicoanálisis, «ilustre maestro» de la revelación onírica, era apresado en Viena por las tropas nazis.

En cierto modo, la idea de concebir un libro colectivo dedicado al sueño muestra la confianza que los surrealistas depositan en los impulsos secretos del ser humano, pero también en la idea de revolución que debería provocar la esperanza de un sueño colectivo en la imaginación y en el amor<sup>209</sup>. El lema del dibujo preparado por Óscar Domínguez para esta ocasión, *Souvenir de l'avenir*, retoma el título de una de las pinturas más citadas del artista, realizada ese mismo año, e inscrita en el comienzo del denominado por la crítica «período cósmico» del pintor. Sin embargo, este dibujo para *Trayectoria del sueño* pertenece, en verdad, a la misma serie de representaciones de objetos y autómatas surrealistas que obsesionan al pintor en ese mismo período. El dibujo en cuestión es hermano del objeto –hoy en paradero desconocido– *Jamais*, presentado en la célebre Exposición Internacional del Surrealismo celebrada en 1938 en la Galerie des Beaux-Arts de París, junto al Maniquí intervenido con sifón y tul en la *Rue Transfusion du sang*, para la misma controvertida exposición de la que nos han llegado numerosas imágenes a través de importantes fotógrafos: Denise Bellon, Man Ray, Robert Valencey o Raoul Ubac, entre otros<sup>210</sup>. En

---

<sup>209</sup> El escritor peruano César Moro, en una reseña sobre el volumen editado por André Breton para las ediciones de G.L.M., subraya hasta qué punto «en el sueño y por el sueño deben resolverse los problemas capitales del hombre: al amor, la locura: es decir: la poesía, la revolución». Véase en *Los anteojos de azufre*, André Coyné (ed.), Lima, 1958, págs. 25 y ss.

<sup>210</sup> El volumen *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, contiene abundante información gráfica sobre esta muestra surrealista. Junto a las reproducciones de diversas fotografías que recogen el espectacular espacio expositivo ideado para la muestra, se incluye la transcripción de los artículos periodísticos que dieron cuenta en la prensa del momento de esta controvertida exposición. Entre ellos encontramos el artículo de Raymond Cogniat de 14 de febrero para la *Revue d'Information Artistique*; el texto de Georges Charensol de 19 de enero para el *Journal de Paris*; el artículo de veinte de abril de Louis Brunet «Qu'en pensez-vous? Du surréalisme?» para *La Croix*; el texto de Cheery Curmudgeon de 21 de enero «Le vernissage de l'Exposition Surréaliste» para *Chronique des Arts et de la Curiosité*; el artículo de Guy Crouzet «Actualité du Surréalisme» para *La grande revue*; así como los textos de Raymond Lécuyer «Le surréalisme en Floraison», de 22 de enero; de André Lhote «La peinture:

este inquietante objeto unas piernas de mujer con tacones se introducen en el pabellón de un extraño gramófono, como si su cuerpo hubiese sido devorado por una flor carnívora. Por su parte, el dibujo presenta una trompeta de gramófono que se abre como la cola de un cisne y, en vertical, a la manera de un vestido de vuelo. La parte inferior de la trompeta se dobla transformada en aguja, al igual que se contorsionan el cuello del cisne, la mano de mujer, el estrado sobre el que reposa el gramófono y la base de este que se abre tal que un abrelatas. Divertidas analogías y correspondencias con las que Óscar Domínguez consigue crear un escenario inverosímil, metafórico, onírico, con el que acompañar al texto de su amigo y poeta Georges Hugnet<sup>211</sup>.

En 1938, Guy Levis Mano edita las *Obras Completas* del Conde de Lautréamont<sup>212</sup>. Se trata de una edición especial enriquecida con los dibujos compuestos para la ocasión por varios pintores surrealistas de primera fila: Victor Brauner, Óscar Domínguez, Max Ernst, Espinoza, René Magritte, André Masson, Echaurren, Joan Miró, Wolfgang Paalen, Man Ray, Kurt Seligmann e Yves Tanguy. La aportación del pintor insular, concretamente la perteneciente al «Canto III» de los *Cantos de Maldoror*, demuestra, al margen de los aspectos técnicos del dibujo, sin duda

---

du naïf au pervers» también de 22 de enero; y, en fin, los artículos anónimos para *Times* y para *Le Journal*, de 21 y 25 de enero respectivamente. Véase *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History*, volumen I: 1863 – 1959, Phaidon y Bruce Altshuler, Londres, 2008, págs. 281 y ss.

<sup>211</sup> A partir del lema de Óscar Domínguez, *Recuerdo del futuro*, Georges Sebbag aborda los distintos tipos de *anticipación* descritos por André Breton para la expresión «le souvenir du futur»; esto es, «las promesas, las profecías y los antecedentes». Véanse las páginas dedicadas a Óscar Domínguez en *Memorabilia. Constelations inaperçues. Dada et le surréalisme*, 1916 – 1970, Éditions Cercle d'Art, París, 2010, págs. 128 - 132.

<sup>212</sup> Comte de Lautréamont, *Oeuvres complètes. Contenant Les Chants de Maldoror, les Poésies, les Lettres, une Introduction par André Breton, des Illustrations par Victor Brauner, Óscar Domínguez, Max Ernst, Espinoza, René Magritte, André Masson, Matta Echaurren, Joan Miró, Paalen, Man Ray, Seligmann, Tanguy. Une Table analytique, des Documents, Répercussions*. Libro 19'5 x 14'5 cm. con cubierta marrón, GLM, París, 1938.

excelentes, su sensibilidad para dejarse seducir por el libro y captar, perfectamente, el pulso devorador de cada una de sus frases, el aliento de la divinidad que anida en su protagonista, sus fulgurantes pesadillas; en fin, el estallido de una creatividad literaria que, a la par que el talante atípico e irreductible de su personaje protagonista, doblega y supera, uno a uno, cualquier límite o barrera impuesto por la costumbre o la razón. Todo ello se percibe en el dibujo resultante de esta lectura, que parece aludir, directamente a un fragmento: «bello como la flor del cactus [...] mordida en el cuello por un escorpión de la gran especie»<sup>213</sup>. ¿Quién es ese personaje que se yergue con «crestas de pórvido», e impetuosamente, desde el fondo de los cráteres y las corrientes submarinas? ¿Qué pretende encontrar en la lejanía del horizonte hacia el que eleva sus ojos? ¿Por qué no siente frío y se enfrenta, semidesnudo, a su padecimiento? ¿Qué tristeza infinita le hostiga, qué noble resolución le hace renunciar al mundo y dar la espalda, incluso, al amor? ¿Cuál es el amargo desaliento que corrompe su juventud y que, como el veneno de un escorpión, le ha provocado la muerte en vida? Sin duda, el joven Mario, pero también Maldoror, y el propio Lautréamont, y con él, el lector. Y es su figura –sola, herida y sufriente, alzada sobre un embarcadero o plataforma que colinda con el abismo, con la ferocidad de un océano implacable– la que lleva a la tinta Óscar Domínguez. La visión que Óscar Domínguez nos da a ver a través de su dibujo para el «Canto III» de *Los Cantos* comparte algunas obsesiones con la ilustración elaborada para la cubierta de *Crimen*. De hecho, tal y como afirma Georges Sebbag, la afinidad entre ambas imágenes subraya «el parentesco de los textos de Lautréamont y de Espinosa»<sup>214</sup>. No es esta

---

<sup>213</sup> Consultamos la edición de *Los Cantos de Maldoror* editada por Cátedra, Letras Universales. Edición y traducción de Manuel Serrat, Madrid, 1988, págs. 185 y ss.

<sup>214</sup> Véase a Georges Sebbag en «Domínguez revólver en mano», en *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, *Op. cit.*, pág. 199.

la primera vez que se señala esta filiación literaria, pues José Miguel Pérez Corrales subrayó en su edición crítica a la obra de Agustín Espinosa las coincidencias *crueles* de ambos textos –en el sentido de la *estética de la crueldad* preconizada por Antonin Artaud en *El Teatro y su doble*<sup>215</sup>–, pues «acaso sea Lautréamont, junto con Bécquer, el escritor más presente en *Crimen. Los Cantos de Maldoror*». Asimismo, desarrolla esta relación de proximidad subrayando siguiente:

Lautréamont afirma escribir «para representar las delicias de la crueldad» (I, 4). *Crimen* está hecho de similares «páginas sombrías» (I, 1) dictadas por un «corazón desconcertado» (V, 7). Pesadillas; imágenes violentas; aires de farsa; obsesión de la muerte; polución del mundo de la infancia y de los símbolos tradicionales; visión desengañada y ácida de la vida y del hombre; atracción por la sangre, por la prostitución, por lo desmedrado, lo inmundo y lo miserable; escenarios de plazas y callejas de arrabal; quiebra del sujeto; radicalidad estética e ideológica, en fin, son aspectos que estrechan la familiaridad entre una y otra obra<sup>216</sup>.

No solo Agustín Espinosa se deja seducir por *Los Cantos de Maldoror*<sup>217</sup>. Es evidente que su lectura por parte de Óscar Domínguez late, asimismo, en dos de sus mejores óleos de la etapa surrealista: *Ouvre-boîte* (1936) y *La vague* (1938), así como la ya citada ilustración de cubierta del relato surrealista *Crimen*, de Agustín Espinosa. En cierto modo, se trata de tres imágenes que se complementan y que muestran distintos resultados

---

<sup>215</sup> Antonin Artaud, «El teatro y la crueldad», en *El teatro y su doble*, Pocket Edhasa, Barcelona, 1978, pág. 95. y ss.

<sup>216</sup> Citamos un fragmento de la introducción de José Miguel Pérez Corrales a la edición de *Crimen*, *Op. cit.*, pág. 28.

<sup>217</sup> Nótese que en *Heraldo de Madrid*, el 25 de diciembre de 1930, el escritor publica, igualmente, un amplio texto denominado «Esquema de Lautréamont B.». El texto está recogido en el volumen dedicado a los textos escritos por Agustín Espinosa entre 1927 y 1936. Véase en *Op. cit.*, págs. 66 y ss.

de una misma búsqueda expresiva. «Erguí la cabeza como la proa de un navío levantada por una enorme ola»<sup>218</sup>, escribe el poeta. El pintor responde con la misma figura masculina de espaldas, el embarcadero, la proa del barco y la herida mortal provocada por una escopeta. En el óleo sobre lienzo *La vague* (1938) presenta la misma oscilación y encrespamiento marino. En ambas obras, como en el dibujo, sus característicos abrelatas –que para descubrir lo que guardan en su interior, han de agrietar la hojalata– se entremezclan con la temática de Lautréamont. Poeta y pintor nos resultan, hoy, muy próximos: «Recibí la vida como una herida y no he permitido que el suicidio curara la cicatriz. Quiero que el Creador contemple, a cualquier hora de su eternidad, su abierta grieta. Este es el castigo que le inflijo», exclama Mario en el «Canto III».

La figura de Lautréamont encarna perfectamente los ideales poéticos del Surrealismo, esto es, la fascinación por un personaje y una obra que sienten hermanas de su propia rebelión y la indagación vital de un ser en el que arte y vida se confunden e intercambian. La apropiación de la figura de Isidore Ducasse por parte del Surrealismo es total: *Los Cantos* se convierten en lectura obligada de la poética surrealista, hasta el punto de que la figura de Lautréamont es constantemente evocada por poetas y pintores como una de las fuentes principales en las que bebe la tradición heterodoxa del Surrealismo. En lengua española también se propagaron *Los Cantos* de forma sorprendente; en 1925 nos encontramos con una edición de la obra en Biblioteca Nueva traducida por Julio Gómez

---

<sup>218</sup> *Los Cantos de Maldoror, Op. cit.*, págs. 185 y ss.

de la Serna. Sirva este fragmento del poeta peruano César Moro como ejemplo:

El Surrealismo es el cordón que une la bomba de dinamita con el fuego para hacer volar la montaña. La cita de las tormentas portadoras del rayo y de la lluvia de fuego. El bosque virgen y la miríada de aves de plumaje eléctrico cubriendo el cielo tempestuoso. La esmeralda de Nerón. Una llanura inmensa poblada de sarcófagos de hielo encerrando lianas y lámparas de acetileno, globos de azogue, mujeres desnudas coronadas de cardos y de fresas. El tigre real que asola las tierras de tesoros. La estatua de la noche de plumas de paraíso salpicada con sangre de jirafas degolladas bajo la luna. El día inmenso de cristal de roca y los jardines de cristal de roca. Los nombres de SADE, LAUTRÉAMONT, BAUDELAIRE, RIMBAUD, JARRY, en formas diversas y delirantes de aerolito sobre una sábana de sangre transparente que agita el viento nocturno sobre el basalto ardiente del insomnio<sup>219</sup>.

---

<sup>219</sup> Este fragmento de César Moro «El Surrealismo es el cordón» fue publicado en la tercera entrega de la revista *Poesía*, Mensual de literatura (sin fecha). Aparece recogido en el libro de prosas reunidas de César Moro bajo el título de *Los anteojos de azufre*, André Coyné (ed.), Lima, 1958, pág. 32.



### 2.3. Óscar Domínguez en los años de la Ocupación

Tras su viaje de retorno desde Marsella a París, Óscar Domínguez nunca volvería a retomar el periodo cósmico, de tal suerte que abandona los caminos del automatismo gestual que tanta inquietud y asombro causaba entre sus amigos surrealistas. Cabría preguntarnos qué habría sucedido –en qué pintor se hubiese convertido Domínguez– de haberse instalado en Nueva York junto a figuras de primer orden como Marcel Duchamp, Max Ernst, Roberto Matta o Yves Tanguy, ciudad que pronto relevaría a París como capital mundial del arte, precisamente en un momento en el que un grupo de pintores neoyorquinos aprendía las enseñanzas del automatismo para llevarlas a su máxima expresión, al terreno del expresionismo abstracto americano.

A su regreso a la capital francesa Domínguez se convierte en el principal ilustrador de *La Main à Plume*, un grupo surrealista clandestino que, sorteando el control nazi, desarrolla una intensa actividad surrealista y edita publicaciones –en su mayor parte colectivas– en las que participan poetas y pintores.<sup>220</sup> En 1941 ven la luz *Noués comme une cravate*, de Christian Dotremont o la plaquette *Transfusion du verbe*, ambos con ilustraciones de Óscar Domínguez. Asimismo al año siguiente *La Main à Plume* publica la miscelánea con cubierta Picasso<sup>221</sup> *La conquête du monde par l'image* (1942) –recoge la teoría de Domínguez y Sábato sobre los espacios litocrónicos y «la petrificación del tiempo». De ese mismo

---

<sup>220</sup> Sobre el controvertido tema del Surrealismo durante la Ocupación de París, consúltese el libro de Michel Fauré en *Histoire du surréalisme sous l'Occupation*, La Table Ronde, París, 2003. Asimismo, el artículo, del mismo autor, «En France, sous l'Occupation», publicado en el catálogo, fundamental, *La planète affolée. Surréalisme, dispersion et influences (1938-1947)*, Flammarion / Musées de Marseille, París, pág. 67 y ss.

<sup>221</sup> La cubierta Picasso estampa una imagen de su conocido objeto *Cabeza de toro* (1942) formada por un sillín de bicicleta y un manillar.

año es el cuadernillo poético de Paul Éluard *Poesie et Vérité*, santo y seña de las ansias de Liberación de París que juega un papel esencial en el contexto de la Resistencia y que, a la postre, se convertiría en un poema esencial en la educación general básica del sistema educativo francés. Tras la contienda, en 1947, Óscar Domínguez ilustra el poema de Paul Éluard en un más que generoso formato, conservando, eso sí, el título original de *Poesie et Vérité 1942*. Pero 1942 es también el año en el que Domínguez ilustra el poemario de Laurence Iché *Au fil du vent*, una de cuyas viñetas sirve de frontispicio para la colección de cuadernillos poéticos *à deux Les pages livres de La Main à Plume*,<sup>222</sup> espacio en el que se vuelven a dar la mano poesía y pintura. De ese mismo año data, en fin, la aparición del libro *Domaine*, de Robert Ganzo, para el que Domínguez realiza ocho aguafuertes de una logradísima ejecución.

Con todo, a la hora de ejemplificar la actividad de La Main à Plume basta con fijarnos en la veintena de títulos publicados en 1943. Además de la edición del poema de Noël Arnaud, *Aux absents qui n'ont pas toujours tort*,<sup>223</sup> destaca, sobre todo la publicación de *Le Grand Ordinaire*. Publicado en 1943 –aunque datado por sus autores de 1934 con el propósito de evitar la censura–, *Le Grand Ordinaire* consta de un amplio texto de André Thirion al que acompañan unas ilustraciones pornográficas y burlescas compuestas por Óscar Domínguez que persiguen mofarse del

---

<sup>222</sup> AAVV, *Les pages livres de La Main à Plume, Paris, 1941-1944*. La colección completa consta de doce cuadernillos de 14 x 11'5 cm., con textos poéticos e ilustraciones de escritores y pintores surrealistas. La viñeta de cubierta de las once primeras entregas se corresponde con una de las ilustraciones realizadas por Óscar Domínguez para el libro *Au fil du vent*, mientras que el dibujo de portada de la duodécima entrega es obra de Picasso.

<sup>223</sup> Arnaud, Noël, *Aux absents qui n'ont pas toujours tort*, La Main à Plume, Paris, 1942. Ilustrado con un aguafuerte original de Óscar Domínguez. Ejemplar 14 x 11'5 cm., sobre papel auvergne.

Mariscal Petain, Jefe de Estado en la Francia no ocupada por el Nazismo –régimen de Vichy–, centro de la política colaboracionista con Alemania.

Hoy sabemos que la actividad de este grupo no se limitaba solo a la publicación de cuadernillos colectivos sobre arte y poesía, sino que existía una comunicación fluida con muchos miembros de la Resistencia. Sabemos que la financiación de La Main à Plume se realiza con la ayuda de algunos simpatizantes y colaboradores que, como Picasso, lo apoyan económicamente. Y, por supuesto, también conocemos de la actividad, intensa, de falsificación de cuadros que algunos hábiles pintores de aquel momento practicaban, realizando especialmente réplicas de De Chirico y Picasso haciéndolas pasar por originales con la finalidad de dotar de recursos económicos a esta organización y, claro está, subsistir en los duros años de la guerra.<sup>224</sup> A todo ello se suma, además, el hecho de que el período de la Ocupación francesa sigue siendo, en aquel país, un asunto tabú que no ha sido suficientemente estudiado, lo cual no ha contribuido a poner en valor la actividad clandestina de los poetas y pintores de La Main à Plume en el contexto de la Resistencia. Creemos y apoyamos esta tesis, a la vista de los documentos y testimonios que hemos podido analizar. Así, por ejemplo, en la dedicatoria que Laurence Iché dirige a Óscar Domínguez en *Au fil du vent* puede leerse lo que sigue: «à Óscar Domínguez notre boîte aux lettres vive et aérodynamique de Tacoronte» [*a Óscar Domínguez, nuestro correo vivo y aerodinámico de Tacoronte*]. Este documento excepcional viene a certificar la participación activa de

---

<sup>224</sup> Óscar Domínguez y Manuel Viola, entre los más activos. Una interesante descripción de la actividad de los artistas españoles en los años de la Ocupación se la debemos al peridista y escritor César González-Ruano. Véase, por ejemplo, su «Ficha impresionista de veinte artistas españoles en París (1940-1942)», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IV, nº 1-2, enero-abril de 1946, Barcelona, 1946, págs. 187 y ss.

Domínguez como *correo*, esto es, mensajero clandestino en el contexto de la Ocupación.



### 2.3.1. Óscar Domínguez y la *Antología del humor negro de André Breton (París, 1940)*.

Ya hemos mencionado el hecho de que con el inicio de la guerra en Europa muchos artistas e intelectuales viajan desde el norte hasta el sur de Francia, concretamente hasta el departamento de Marsella, con la esperanza de obtener un visado que les permita partir hacia tierras americanas. La villa conocida por el nombre de Air-Bel, sede del Comité Americano de Ayuda a los Intelectuales coordinado por Varian Fry, se convierte en el albergue de André Breton y en un lugar reunión de muchos artistas y escritores surrealistas, con la esperanza de conseguir la documentación necesaria para abandonar país. El poeta Bernard Noël en el citado libro *Marseille – New York*, editado por la editorial marsellesa André Dimanche, cuenta la historia de aquel episodio crucial para la aventura surrealista y su diáspora. Durante el tiempo que transcurre en aquella región del sur de Francia los surrealistas se entretienen en la realización de numerosos juegos de creación colectiva, como el denominado cadáver exquisito o los dibujos comunicados, si bien el más célebre de todos es el ya aludido *Juego de Marsella* –conjunto de naipes dibujados por los surrealistas que enriquece, hoy por hoy, las colecciones del Museo Cantini de Marsella, gracias a la donación realizada por la hija de André Breton, Aübe Elléouët, en el contexto de la polémica subasta en 2003 por Calmens & Cohens de los archivos y colecciones del padre del surrealismo–, la que acaso sea la expresión más alta de las experiencias colectivas promovidas por el Surrealismo<sup>225</sup>.

---

<sup>225</sup> En el catálogo de la exposición *Éxodo hacia el sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto 1938 – 1942*, se exhibió este *Juego de Marsella* junto a otras pinturas y dibujos colectivos procedentes, en su mayor parte de las colecciones de los herederos de André Breton. Asimismo, la alusión a Bernard Noël, véase en *Op. cit.*, 1985.

Seguramente fue su condición de exiliado español lo que impidió a Domínguez obtener la documentación necesaria para abandonar el país. Al igual que él, también los pintores Jacques Hérold y Victor Brauner se vieron obligados a volver sobre sus propios pasos: el primero se instala en la región de Lubéron; el segundo, en Basses-Alpes. Domínguez, por su parte, vuelve a su estudio parisino del Boulevard Montparnasse. De ese mismo año de 1940 data la ilustración que realiza para la *Antología del humor negro*,<sup>226</sup> sin duda un capítulo excepcional en la trayectoria ilustradora del pintor de origen canario.

En sus inicios, el Surrealismo fue, antes que cualquier otra cosa, un movimiento literario que supo valorar y rescatar de la tradición cultural precedente a algunos autores por una misma sensibilidad, un estilo precursor o, simplemente, una forma similar de plantearse la existencia. Así pues, despreciando lo normativo y con el fin de convulsionar las bases del buen gusto y la moralidad burguesa, los surrealistas propician el rescate de autores marginales, incomprendidos o nunca justamente considerados. La aparición de la *Antología del humor negro*, preparada por André Breton, da buena cuenta de este hecho. El escritor francés selecciona un total de cuarenta y cinco escritores entre los que se encuentran Jonathan Swift, escogido por Breton por su papel como inventor de *la broma feroz y fúnebre*; Lichtenberg, profeta del azar; la *figura deslumbrante de luz negra* del Conde de Launay; o Sade, por sus *horizontes múltiples*<sup>227</sup>. Tampoco pueden faltar a la cita *el genio* de

---

<sup>226</sup> Breton, André, *Anthologie de l'humour noir*, París, 1940. Los ejemplares de lujo, 23 x 15 cm., incluyen una decalcomanía en la cubierta intervenida directamente por Óscar Domínguez con un dibujo original a tinta. Incluye una tarjeta en la portadilla inicial del libro en la que puede leerse: «M. Marcel Duchamp étant actuellement en Amérique, la couverture des exemplaires de luxe est de M. DOMINGUEZ».

<sup>227</sup> «El Surrealismo proclama toda la fuerza del deseo y la legitimidad de su realización. El Marqués de Sade es la figura central de su panteón». Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, Éditions du seuil, 1964.

Duchamp; Baudelaire, *surrealista en la moral*; así como Kafka, Fourier, Poe, Nietzsche, Rimbaud, Jarry, Gide, Rousell o el *umor* (sin *h*) de Vaché. Se trata de un selecto muestrario de la idea de humor negro que Breton desea configurar, y que define como «la rebelión superior del espíritu».

Como reza una hojilla inserta en el libro, estaba previsto que su cubierta llevase una reproducción de una obra de Marcel Duchamp, pero debido a que este se exilia en América, el encargo recae en Óscar Domínguez. El pintor retoma la técnica de la decalcomanía para realizar la imagen de portada del libro, y solo en los ejemplares de lujo, Domínguez interviene sobre ella con tinta color turquesa, y, aunque cada ejemplar presenta variantes, en todos ellos dibuja de forma esquemática motivos muy afines a su obra: el teléfono, la lámpara, la mesa, el escorpión y el revólver.<sup>228</sup> Asimismo, en la composición se imponen las perspectivas y el rigor geométrico de los objetos, así como un cierto sentido arquitectónico. El lector y/o espectador puede intuir las sombras proyectadas por el revólver, los paisajes solitarios y silenciosos en los que tiene lugar la escena, detenidos y congelados en el tiempo, así como un abanico muy reducido de elementos que obsesionan a Óscar Domínguez y que este respire de forma insistente en la mayoría de sus naturalezas muertas con arma de fuego: el revólver, la caja de mariposas, el escueto bodegón, las redes al fondo impidiendo la entrada y la salida tal que una celosía inexpugnable.

Partiendo del extremo de la flecha pasando sobre el pesado pájaro  
por los obstáculos 1,2,34, etc. y llegando a la línea del horizonte.  
Astrakan, bandido de Guayonje, Tacoronte, Tenerife, Islas Canarias,

---

<sup>228</sup> En su texto «De una antología con humor preconcebida. Óscar Domínguez y la *Anthologie de l'humour noir*», Eliseo G. Izquierdo analiza en detalle este importante episodio en la trayectoria del Surrealismo. Véase en *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, Ediciones la Bahía / Ediciones del Umbral, Isidro Hernández Gutiérrez (ed.), Madrid, 2011, págs. 167 y ss.

robaba máquinas de coser y de escribir para decorar su cueva, en Guayonje, increíble pero cierto.

Astrakan moría, la más roja flor de la historia entre los labios, en una guerra civil. ¿Crimen o suicidio?<sup>229</sup>

Al igual que sucede en su poema para la revista *Le Potomak* el revólver toma diferentes posturas sobre una mesilla con los cajones desvalijados, en medio del escenario yerto de la decalcomanía, hasta tal punto depurado, hasta tal punto llenos de aristas y sombras, que la muerte –la de las mariposas disecadas, la del revólver, la de las frutas que nadie se llevará a la boca– se adueña por completo de ellos.

En este sentido, si la imagen poética surrealista ha de ser, necesariamente, una imagen tan fortuita e inconsciente como reveladora, pues muestra o anticipa lo que vendrá de la misma forma en que en pensamiento de André Breton lo imaginario es todo aquello que tiende a devenir real, este texto poético nos retrotrae a composiciones, en este caso pictóricas, en las que Óscar Domínguez practica el autorretrato introduciendo un motivo premonitorio y de humor negro en relación a su propio destino. Así, el *Autorretrato* de 1933 debe considerarse como una de las más elocuentes imágenes surreales de su primer período creativo. Se trata de una pintura que, aunque de pequeñas dimensiones, hoy en día consideramos clave en el itinerario creativo del pintor, tanto por la imagen poética *anticipatoria* que despliega como por su alusión autorreferencial. El pintor se representa a sí mismo dotado de una mano desproporcionada o acromegálica, a todas luces excesiva, que parece convocar, tantos años antes, el acto de un suicidio, por lo que la crítica ha querido ver –se ha dicho muchas veces– una revelación visionaria de su propio destino trágico, primero en la enfermedad y luego en el propio acto del suicidio

---

<sup>229</sup> AAVV, *Le Potomak*, n° 1, París, 1948, pág. 1.



que acometió en la noche del día treinta y uno de diciembre de 1957, cuando los amigos de la Viscondesa de Noailles lo esperaban para festejar la llegada del año nuevo. Es esta, por tanto, una pintura que debemos enmarcar dentro de la estética del humor negro surrealista<sup>230</sup>, en la medida en que el joven Domínguez juega –mientras realiza un gesto obsceno con el índice de una de sus manos– a interpretar la escena de su propio final trágico.

---

<sup>230</sup> En su texto, «El hombre de la fatalidad» Sarane Alexandrian compara este autorretrato de signo premonitorio de Óscar Domínguez con el que realizó Victor Brauner anunciando, también de forma presentida, la pérdida de un ojo como consecuencia de un proyectil lanzado por el pintor canario al calor de una discusión con otros surrealistas: «El autorretrato de Domínguez muestra su cabeza de perfil, frunciendo el ceño con aire arisco, con un brazo que pasa por encima y extiende una larga mano con un pulgar ensangrentado sobre un óvalo agujereado que se asemeja, incontestablemente, a un ojo. La apertura, ante la que se estira ese brazo, tiene por un lado un gran hueco rojo (como una cuenca de la que se hubiera arrancado ese ojo) y por el otro una mano cerrada con un dedo que se alza hacia el cielo en señal de acusación». Véase el texto de Sarane Alexandrian en *El Surrealismo Volcánico*, Instituto Cervantes de París – Gobierno de Canarias, París, 2006, pág. 67. Sobre el mismo tema puede consultarse el artículo de Pierre Mabille publicado en *Minotaure*, «L'oeil du peintre», *Op. cit.*, pág. 53.

### 2.3.2. Óscar Domínguez y los poetas Christian Dotremont y Laurence Iché.

Óscar Domínguez se convierte en uno de los más activos colaboradores del grupo surrealista de poesía y pintura *La Main à Plume*, que lleva a cabo una intensa y continuada actividad editorial sorteando la censura y dando forma a publicaciones, en muchos casos colectivas, en las que participan poetas y pintores de distinta procedencia; a los jóvenes e inquietos poetas se sumarían las colaboraciones de algunas firmas del Surrealismo anterior al estallido de la contienda bélica, como es el caso de Raoul Ubac, Jacques Hérold u Óscar Domínguez. En 1941, nuestro autor dibuja un motivo para el cuaderno poético *Noués comme une cravate*, de Christian Dotremont,<sup>231</sup> quien con posterioridad sería conocido especialmente por su pertenencia al grupo Cobra. Nos atrevemos a afirmar, en cualquier caso, el hecho de que esta ilustración es una de las creaciones más logradas y poéticamente subversivas compuestas por el artista canario. En esta observamos la figura de un brazo reversible de cuyo codo surge una protuberancia en forma de pezón, sujeta un objeto desconocido. ¿Un ser de alas plegadas que, invertido, oculta parte de su cabeza y de su pico? ¿Una suerte de blasón? ¿Una mujer vuelta sobre su cabeza y cuyos pies se transforman en un objeto afilado y cortante? Sorprende, asimismo, la delicadeza y firmeza del dibujo, además de cómo persevera Domínguez en el diseño estilizado de los dedos, tan afines a su pintura. Estos curiosos y dúctiles brazos, ingeniosos aunque imposibles, manipulan, probablemente, los impulsos automáticos de la escritura y los ponen al servicio de la creación poética o artística. Se trata, por tanto, de un tema

---

<sup>231</sup> Christian Dotremont, *Noués comme une cravate*, Ediciones *La Main à Plume*, París, 1941. Cuadernillo con cubierta en azul, 20 x 14 cm., ilustrado con un dibujo reversible de Óscar Domínguez.

de primer orden dentro del Surrealismo. Basta aludir a los dibujos de Federico García Lorca o a varias composiciones de Salvador Dalí o Luis Buñuel, ya en la pintura, ya en cine –acaso la referencia más directa nos lleva a evocar en *Un perro andaluz*<sup>232</sup>, aunque también encontramos muestras de gran interés en la obra de pintores como Yves Tanguy y su *La main dans les nuages* (1927) o poco antes en algunos de los dibujos de André Masson, como en el caso de su *Retrato de André Breton* (1925), en el que el rostro durmiente del fundador del Surrealismo se disuelve en viscosidades y nerviosas ondas caligráficas de las que surge una misteriosa mano, cofre de los impulsos automáticos y liberadora del trazo enigmático del funcionamiento real del pensamiento. Este motivo recurrente en el Surrealismo, y al que ya hemos aludido al tratar el relato surrealista *Crimen*, de Agustín Espinosa, encuentra su forma literaria más acabada e inquietante, especialmente en el capítulo dedicado a «La mano muerta», cuyas formas inertes recobran vida en la imaginación desbordada del protagonista asesino. Robert Desnos, por su parte, interpreta el motivo de la mano como elemento de salvación y refugio:

Como una mano que en el instante de la muerte y del naufragio  
se levanta al modo de los rayos del sol poniente, así surgen  
por todas partes tus miradas<sup>233</sup>

También las redes de líneas dibujadas y entrelazadas en la mano de Óscar Domínguez aparecen por todas partes de forma obsesiva. Varias

---

<sup>232</sup> La película ha sido objeto, en fechas recientes, de una revisión crítica y de varias exposiciones con motivo de la celebración de los ochenta años de su aparición. *Un perro andaluz. 80 años después*. Cinco miradas contemporáneas / Recorrido visual por la temática de *Un perro andaluz*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2010. Otro trabajo de C.B. Morris es *Jirafas que arden. El cine de Salvador Dalí*, Centro Cultural generación del 27, Málaga, 2004.

<sup>233</sup> Véase este poema de Robert Desnos en la *Antología de la poesía surrealista* de Aldo Pellegrini, *Op. cit.*, 129.

de las ilustraciones de este período realizadas por nuestro autor siguen el mismo esquema de simplicidad y economía de medios, volviendo una y otra vez sobre unos motivos reincidentes hasta el cansancio, regodeándose en la representación de extremidades deformes e inquietantes alargamientos, como ocurre en la edición colectiva *Transfusion du verbe*,<sup>234</sup> en donde participan, junto con Domínguez, otros artistas colaboradores con La Main à Plume, como Picasso o Raoul Ubac. En este caso, se trata de un dibujo que parece servir de boceto o maqueta del objeto móvil *Femme couché* (1942), acaso una de las piezas más valoradas de Óscar Domínguez por su rareza y, en fin, porque no han llegado hasta nosotros sino muy pocos ejemplos de estas esculturas u objetos móviles conocidos como «mujeres desmontables», formadas por cuerpos de extremidades punzantes en forma de medias lunas.

En 1942 ve la luz la que acaso sea la publicación colectiva de mayor relevancia de aquella hora. Nos referimos a *La conquête du monde par l'image*, en donde se recoge de forma íntegra la teoría de sobre los espacios litocrónicos y «la petrificación del tiempo». Aunque esta publicación aparece firmada en solitario por Óscar Domínguez, sabemos de su participación conjunta con Ernesto Sábato. La revista reproduce en su cubierta un objeto de Picasso y una cita de Goethe que legitima la reivindicación sobre el rol del artista en la vida moderna: «es necesario que la fuerza creativa del artista haga surgir sus imágenes, los ídolos que moran en su organismo, en el recuerdo, en la imaginación [...]»<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup> AAVV, *Transfusion du verbe*, Ediciones La Main à Plume, París, 1941. Publicación colectiva en cuadernillo 25 x 20 cm. Se reproduce un boceto de Óscar Domínguez que representa cuatro estados de una de sus figuras u objetos móviles desmontables.

<sup>235</sup> AAVV, *La conquête du monde par l'image*, Ediciones La Main à Plume, cuaderno 26'5 x 20 cm., París, 1942. Con imagen de cubierta, *Cabeza de toro* (1942), obra de Picasso. Edición de 450 ejemplares impresos sobre papel Hélio y cubierta en color marrón o rojo.

Asimismo, en el otoño de 1942 se publica –en una tirada de trescientos ejemplares, generosa para el contexto de escasez en el que ve la luz– un cuadernillo de poemas de dieciséis páginas con textos de la escritora Laurence Iché. El título parece eludir de forma directa el conflicto bélico, al igual que evita cualquier alusión directa a la Resistencia, si bien en sus páginas es posible encontrar, aunque veladas por el juego sutil de la metáfora, algunas referencias que hacen presagiar un tiempo de miseria y desesperanza, que se corresponde, ciertamente, con el perfil afilado y punzante de las cristalizaciones y asfixiantes redes de los dibujos y viñetas de Óscar Domínguez para el cuaderno de poemas *Au fil du vent*<sup>236</sup>. Con todo, una de las viñetas del libro serviría de imagen de cubierta para la serie de doce cuadernillos poéticos que componen *Les pages libres de La Main à Plume*. En ella Óscar Domínguez representa unos ojos de mujer – el primero cerrado y abierto el segundo–, como si se tratase de una metáfora de las dos visiones o las dos concepciones del mundo, distantes y contradictorios, en los que se debate la Europa de aquellos difíciles años.

El poemario de Laurence Iché abre sus páginas con una ilustración en la que asistimos a la aparición de un desconcertante desnudo femenino envuelto en redes y con los miembros alargados de forma desproporcionada: muslos, sexo y torso, todo el cuerpo emerge de una tela de araña. Los senos caen a la altura del cuerpo, pero también se transforman en siluetas de lo que podrían ser brazos o manos de mujer. Asimismo, dos senos de proporciones gigantescas y en forma de

---

<sup>236</sup> Iché, Laurence, *Au fil du vent*, 1942. Ediciones La Main à Plume. Cuadernillo 20 x 15 cm. Lucien Cario fue el impresor de esta nueva entrega poética del grupo de la Resistencia. Los seis primeros ejemplares, de autor, fueron impresos en papel Auvergne, con una doble serie sobre viejo Japón e Ingres para el frontispicio y las ilustraciones de Óscar Domínguez. Los cuarenta y cuatro ejemplares siguientes, numerados del n° 7 al n° 50, fueron impresos en Ingres, mientras que se escogió papel Hefio para los doscientos cincuenta ejemplares corrientes.

medialuna hacen las veces de cabeza. «La tela de araña –afirma Rose-Hélène Iché– se pierde en una línea de fuga horizontal, perpendicular a un trazado de cuerdas que evoca el ángulo derecho de un marco de cuadro»<sup>237</sup>, mientras que en el margen inferior derecho se descubre la inscripción «Domínguez – 42». Las intervenciones de Óscar Domínguez en el libro parecen ir a la par que los versos de la poetisa. La primera de las viñetas creadas por el autor de origen canario parece introducir pictóricamente los versos de *Au fil du vent*:

Cortes de las tijeras del péndulo  
 En los dedos de clavecín  
 En tu pecho de fósforo  
 abierto en un viento de abanico.  
 El viento, ese gran escultor de erecciones únicas  
 En el juego de bolos disparado  
 Bajo el sombrero – melón del hábito  
 Las aventuras se tejen  
 En golpes de agua que tejen nuevamente el aire  
 Para que tiemblen las linternas  
 Como un ojo falso  
 Para que se mitiguen las luces  
 Como gritos de chimeneas en el viento  
 Todo podrido aliento de película  
 Mientras que las montañas son nubes en reposo  
 En las hierbas nostálgicas  
 Plumeros de invenciones giratorias

En el dibujo compuesto por Óscar Domínguez una miríada de pechos se abren y despliegan en forma de abanico, parafraseando los versos: poema y dibujo establecen un tejido compenetrado e inseparable, una unión entre imagen y palabra que se miran desde uno y otro lado del espejo. Este cuerpo de mujer en medialuna poetizado por la escritora francesa se corresponde plenamente con las figuras que Óscar Domínguez

---

<sup>237</sup> Véase en «Óscar Domínguez y Laurence Iché», texto incluido en *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, *Op. cit.*, pág. 240.

pinta en sus óleos de 1941 y 1942: cuerpos femeninos desmembrados, acometidos desde la fragmentación y la mutilación; enredados en una suma de lianas invisibles, *au fil du vent*, que atraviesan la composición como si se tratara de un enigmático pentagrama. Esta imagen obsesiva y siniestra, profundamente onírica –«tu pecho de fósforo / abierto en un viento de abanico»– establece vasos comunicantes con las muñecas desmontables y atadas con cuerdas, de Hans Bellmer: cuerpos fracturados y descompuestos de la misma manera que en el relato surrealista de Agustín Espinosa el protagonista y criminal confiesa hacerse «dormido entre veinte senos, veinte bocas, veinte sexos, veinte muslos, veinte lenguas y veinte ojos de una misma mujer»<sup>238</sup>. En ambos casos la pulsión erótica viene precedida del exceso y la fatalidad:

El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación [...] El arrancamiento del ser respecto de la discontinuidad es siempre de lo más violento. Y lo más violento para nosotros es la muerte; la cual, precisamente, nos arranca de la obstinación que tenemos por ver durar el ser discontinuo que somos<sup>239</sup>

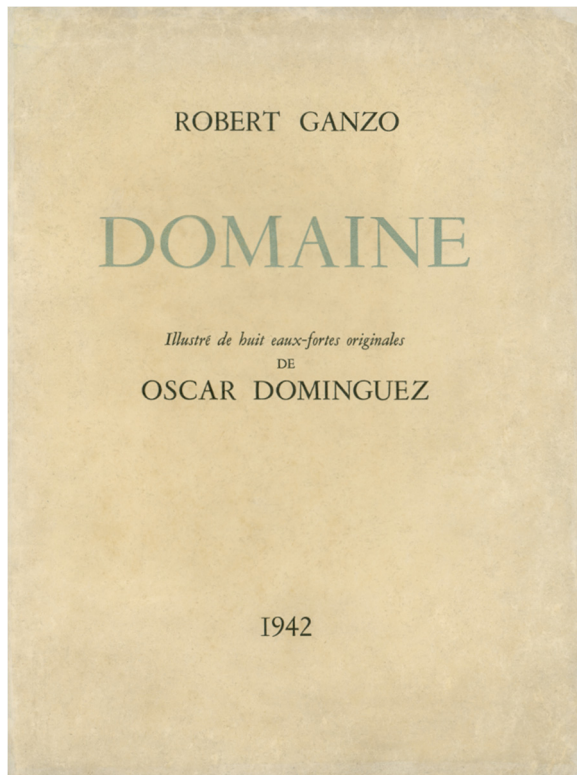
Esta reflexión de Georges Bataille se centra en la tentación que supone para el hombre exceder los límites: el amor es un exceso, una transgresión física y moral en la que el deseo supera la razón. En las ideas del pensador francés erotismo y muerte comparten el carácter sagrado, pues la entrega amorosa es un morir en tanto que el individuo deja de ser para albergar al otro. Así, los cuerpos entrelazados por redes y lianas en

---

<sup>238</sup> Agustín Espinosa, *Crimen y otros escritos vanguardistas*, *Op. cit.*, pág. 17.

<sup>239</sup> George Bataille, «El erotismo en la experiencia interior», *El Erotismo*, Tusquet, Barcelona, 1997, pág. 21.

las viñetas dibujadas por Óscar Domínguez para *Noués comme une cravate* y *Au fil du vent* parecen traslucir esa misma contradicción.





### 2.3.3. Óscar Domínguez y Robert Ganzo, *Domaine* (1942)

En 1942 Óscar Domínguez ilustra el cuaderno *Domaine*,<sup>240</sup> del poeta de origen venezolano Robert Ganzo, residente en París desde la década anterior. Durante los años de la Ocupación el poeta participa de forma muy activa, aunque clandestinamente, en la Resistencia silenciosa que desarrolla el grupo de poetas y pintores en el París Ocupado. Su familiaridad con la literatura no es casual; Robert Ganzo había sido *bouquiniste* en los márgenes del Sena, además de librero –en el momento del estallido de la Guerra el poeta regenta una librería en la calle Vaugirard, cerca de Odeon–, y su oficio le sirve para entrar en contacto con escritores y artistas del grupo clandestino, convirtiéndose su establecimiento en un lugar ciertamente frecuentado por escritores y artistas.

El libro de poemas en el que participa Óscar Domínguez, *Domaine*, está compuesto por un único texto dividido en veintiún fragmentos. Ese *territorio, espacio o dominio* en el que se sitúa el poema no es, sin embargo, terrestre; carece de una geología y de una geografía reconocible. Estos pequeños extractos poéticos se mueven, más bien, dentro del corpus intangible de las ideas y, concretamente, aluden al proceso mismo de la composición poética, temática sin duda singular si tenemos en cuenta los años sombríos de la Ocupación en los que se escribe y se publica el libro<sup>241</sup>. No olvidemos que el grupo de intelectuales al que pertenece Robert Ganzo, La Main à Plume, intenta convertir la

---

<sup>240</sup> Ganzo, Robert / Domínguez, Óscar, *Domaine*, París, 1942. Cuaderno 25'5 x 15'5 ilustrado por 8 aguafuertes originales de Óscar Domínguez. Edición en los talleres Duran, París, en junio de 1942.

<sup>241</sup> Quizás esta misma razón justifique la naturaleza incorpórea, aérea y tan escasamente comprometida del conjunto.

escritura en una trinchera que los salvaguarde durante esta convalecencia de silencio y castración de comienzos de la década de los cuarenta.

Aunque podría resultar contradictorio, el hermetismo de *Domaine* tiene mucho que ver con ese ámbito del mecanismo real del pensamiento desde donde el Surrealismo acomete la misión única y verdaderamente auténtica de llevar a cabo el desarrollo de una escritura surrealista, libre, al fin, de cualquier condicionante real o histórico. Aunque la tirada y la recepción que recibió el libro fue limitada en su momento<sup>242</sup>, a partir de 1947, con la aparición del poemario *Langage*, Robert Ganzo adquiere cierto reconocimiento como escritor, reforzado, sin duda, por la aparición, poco tiempo más tarde, del libro *Cinco poetas asesinados*<sup>243</sup>.

A nuestro entender, los ocho aguafuertes concebidos por Óscar Domínguez para *Domaine* son los más logrados de toda su producción, inspirados en la materia sideral, ingrávida, cósmica «como polen llevado por la brisa» que sugieren los textos, en sintonía con los procesos, las técnicas e incluso el imaginario ya experimentado pocos años antes por el canario no solo en sus paisajes de redes, sino también en su etapa cósmica. Acaso por esa razón el poeta haya invitado al pintor a participar en la edición del libro, pues, en efecto, existe una empatía entre ambos mundos, de forma que palabra e imagen se confirman y reafirman desde uno y otro lado del espejo:

---

<sup>242</sup> El veinticinco de febrero de 1942 L. F. P. publica la primera edición del poema de Robert Ganzo, con una tirada limitada a los ciento sesenta y cinco ejemplares. El quince de junio de ese mismo año aparece una segunda edición, esta vez numerada y firmada por los Óscar Domínguez y Robert Ganzo, conteniendo entre los textos poéticos ocho aguafuertes originales. En este caso se utilizó para la impresión papel Rives B. F. K., y sería editado bajo el cuidado de los dos autores en los talleres de Duran, París.

<sup>243</sup> Se trata de una antología de cinco de los poetas asesinados por las tropas nazis: Max Jacob, Robert Desnos, Benjamin Fondane, Georges Chennevière y Saint-Pol-Roux.

Este poder, un dios de agua lo asume.

Hechicera me enciendo  
 en el azul lejano de una luz.  
 Y así en mi letargo primero  
 cuando la sangre libre ya de granos  
 hallados en los umbrales del crepúsculo  
 cedía a los reflejos marinos  
 el cristal de mis tentáculos

¿Qué viento mudo me lleva y deja  
 mi cuerpo con nuevo semblante,  
 sorprendido de que nada lo hiere  
 en sus idas y venidas?<sup>244</sup>

Algunos, de hecho, se encuentran próximos a sus trabajos de finales de los años treinta: son los de ambientación cósmica y litocrónica, caracterizados por la nitidez de la línea en las cristalizaciones y los movimientos siderales, por el aspecto acerado de los cuerpos y por la sensación de contenido silencio y quietud de milenios, apenas enturbiados por la conmoción y el dinamismo de las nubes. Tanto estas cristalizaciones como las estelas de cometas fugaces dialogan con algunos óleos sobre lienzo pintados por Domínguez en esos mismos años. Un ejemplo de ello es *El cometa* (1940) o *El soplo* (1940), obra, esta última, en la que el artista realiza un verdadero *viaje a la semilla*. En el cuadro se muestra, por un lado, el viaje desde la superficie al centro: una fisura vertical en algún lugar habitable e impreciso, que deja al descubierto sus diferentes estratos, las diversas capas que, desde la superficie al centro, se superponen. Por otro lado, el viaje del presente al pasado más remoto, bien de la mano de la aborígen durmiente, bien del extraño huevo del que

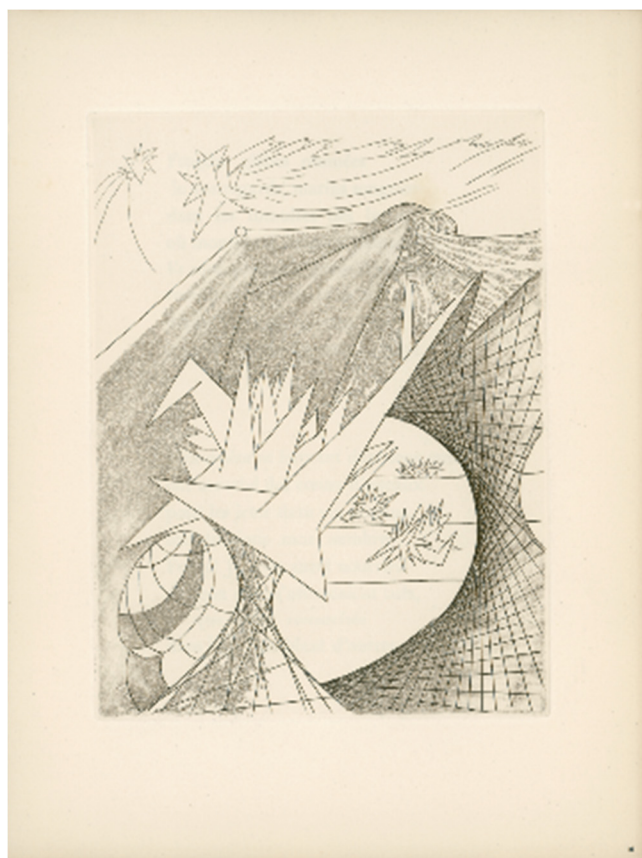
---

<sup>244</sup> Consultamos la edición de Gallimard, Robert Ganzo, *Poèmes*, París, 1942, págs. 81 y ss. A manera de antología poética el libro incluye los poemarios *Orénoque*, *Rivière*, *Lespugue* y *Domaine*.

podría surgir un mundo nuevo. Por último, un viaje desde la consistencia de los materiales hasta su disolución, bien transformado en el soplo de la joven, bien en las nebulosas que enturbian la atmósfera superior del cuadro. En otros dibujos del mismo cuaderno observamos una temática próxima a sus composiciones de cuerpos «desmontables» de principios de los años cuarenta: formas voluptuosas, cuerpos mutilados, contorsionados o superpuestos, confundidos entre lo uno y lo múltiple, entre varias dimensiones posibles.

En *Domaine*, el poeta se sitúa en un escenario de luces apagadas, sombras y reflejos inciertos, a veces marinos, a veces imprecisos; se escuchan ecos póstumos, clamores atroces y largos suspiros. Y la voz poética, el yo, apenas un rostro desconocido, se busca sin descanso, sin reconocerse en todo lo que le rodea. Se trata de una búsqueda en la que ha de dar la vida, de un suicidio que exige un espacio radical, terrible, donde reconocer, al fin, las «formas de un nuevo universo, / con mis ojos de bruma abiertos / bajo el vals secreto de mi ser». Y allí se desvanece, se desliza, para aproximarse y encontrar, de repente, el azul. ¿Lo sublime? ¿Lo indecible? ¿La materia invisible, incognoscible, de la obra de arte? ¿Las palabras de un poema? ¿El silencio primero y último de la creación? Nada sabemos con precisión después de leer la obra de Robert Ganzo. Tampoco los dibujos de Óscar Domínguez desvelan ninguna clave. Pero se aproximan con suma sensibilidad a esta aventura de sobrecogedoras imágenes del poeta. Sus desiertos son fluidos –como pide el poema–, sus horizontes se hunden, sus monstruos presentan cristales en sus tentáculos, sus fragmentados miembros femeninos giran como alas de pájaros. Y hay lugares y rostros calcinados, restos, sin duda, de la zozobra de una existencia. Y se infiltra, a través de sus líneas, de sus redes podridas, el mismo silencio de anémona. En definitiva, de la palabra al dibujo, del

dibujo a la palabra, la imaginación crea imágenes nunca antes visitadas, puras apariencias, o sortilegios; la fundación de nuevo *dominio*.



**2.3.4. Dos libros eróticos por Óscar Domínguez en 1943: Óscar Domínguez / André Thirion, *Le grand ordinaire*, París, 1934, [1943] y Óscar Domínguez / Georges Hugnet *Le feu au cul* (1943).**

En el año de 1943, se publican *Le Gran Ordinaire*<sup>245</sup> y *Le feu au cul*,<sup>246</sup> el primero escrito por André Thirion y el segundo por Georges Hugnet, ambos acompañados de las ilustraciones eróticas de Óscar Domínguez. Se trata de un capítulo aparte en su trayectoria como dibujante, seguramente porque la complicada situación sociopolítica en la que estos se gestaron sería difícilmente repetible.

Con *El Grand Ordinaire*, Óscar Domínguez se suma a esa tradición de tono burlesco que tiene como objeto calumniar a todo un sistema político y militar a través de su figura más insigne: el jefe militar, el dictador. Entre otros ejemplos, nos interesa destacar, por una cuestión de proximidad en el tiempo y en el contexto, *Sueño y mentira de Franco* (1937), de Picasso, compuesto por dos aguafuertes tirados en los parisinos talleres de Roger Lacourière, y en donde se aprecian dieciocho viñetas en forma de episodios satíricos que narran las hazañas calumniosas del

---

<sup>245</sup> André Thirion / Óscar Domínguez, *Le grand ordinaire*, París, 1934 [1943]. La edición consta de un ejemplar único, marcado con la letra A, con el texto manuscrito y los dibujos originales de Óscar Domínguez; tres aguafuertes y dos ejemplares de un aguafuerte suplementario. Además, 5 ejemplares de lujo, 19 x 14 cm. sobre papel *auvergne*, marcados de la B a la F (letra F), con dos aguafuertes y fragmento manuscrito de Thirion y otro aguafuerte suplementario. Otros veinte ejemplares numerados I-XX con un aguafuerte original, además de otros siete ejemplares nominativos a dos colores y 95 ejemplares de los que consta la edición corriente en papel Vélin numerados de 1 a 95. Todos contienen siete ilustraciones impresas de Óscar Domínguez.

<sup>246</sup> Georges Hugnet / Óscar Domínguez, *Le feu au cul*, París, 1943. La edición consta de diez ejemplares sobre papel Japón Imperial, marcados desde la A a la J. Se compone de dos tomos: el primero con un dibujo original y dos grabados en cuatro estados, y el segundo seis dibujos.

general: embestido por un toro, disfrazado con una mantilla y un abanico o atacando al sol a lomos de un puerco, el personaje deviene caricatura ridícula.<sup>247</sup> En otro orden de cosas, el dibujo de André Masson para la segunda entrega de *CLÉ*<sup>248</sup>, que denomina «Franco a la hora de tomar el té» sorprende por la esperpentización del personaje, convertido casi en un ser putrefacto y fantasmal, como alegoría de la desolación y desintegración que amenaza a todo el país. El libro se inscribe, así, en una tradición satírica de burla a los monarcas y a su comitiva de cortesanos y otros séquitos. Sin duda una de las piezas cumbre del género se la debemos también a dos autores de origen español: los hermanos Gustavo Adolfo Bécquer y Valeriano Bécquer, quienes conciben *Los Borbones en pelota*, título de un álbum de textos y láminas satíricas del siglo XIX en el que a lo largo de ochenta y nueve escenas burlescas y pornográficas pintadas a la acuarela se caricaturiza a personajes públicos de finales del reinado de Isabel II, especialmente los huéspedes de la Casa Real. Las viñetas, mordazmente antimonárquicas, muestran a la reina y a su comitiva practicando sexo en las alcobas, como una ridícula y jocosa caricatura de la vida política de la España del momento<sup>249</sup>.

Cuando André Thirion y Óscar Domínguez publicaron *Le Grand Ordinaire* tuvieron la prevención de asignarle, como fecha de edición, el

---

<sup>247</sup> Se trata, sin duda, de imágenes que, hoy por hoy, cuando se cumplen cuarenta años de la muerte del dictador, cobran toda su actualidad. Véase el tomo *Picasso. Libros ilustrados*, Colección de la Fundación Pablo Ruiz Picasso (1988-2008), Ayuntamiento de Málaga, 2009.

<sup>248</sup> Véase en la revista *CLÉ*, Bulletin Mensuel de la F.I.A.R.I. (Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant), n° 2, febrero de 1939.

<sup>249</sup> Las acuarelas que componen *Los Borbones en pelota* fueron publicadas en revistas periódicas entre 1865 y 1872. Con todo, no vieron la luz en formato libro hasta 1991, con estudios de Robert Pageard, Lee Fontanella y María Dolores Cabra Loredo. Véase en El Museo Universal, Madrid, 1991.

año 1934, estrategia que, en el año 1943, en plena Ocupación, le permitió pasar desapercibido al control de la censura. Las ilustraciones de Óscar Domínguez –aparecido, por la misma razón, sin mención alguna al editor– contienen alusiones descaradas y sádicas, que se mofan del Mariscal Petain, Jefe del Régimen de la región francesa de Vichy, quien ejercía una escandalosa represión en nombre de la moralidad, la familia y el orden. Una vez más, Óscar Domínguez hace gala de un sentido del humor sarcástico, subversivo, sin medida: con sus bigotes y medallas tan reconocibles y característicos del personaje, el Mariscal Petain aparece retratado en situaciones vergonzantes o un tanto indecorosas, unas veces semidesnudo y otras siendo penetrado por varios órganos sexuales masculinos, como impúdicos proyectiles precipitándose sobre su uniforme.

Del libro *Le Gran Ordinaire* conocemos dos ediciones de lujo, además de las corrientes. La primera edición es el ejemplar personal de André Thirion, que procede de la colección suiza del coleccionista de literatura erótica Gérard Nordmann –hoy forma parte de la Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes–; enriquecida con distintos dibujos originales de Óscar Domínguez trazados a tinta azul, además de varios grabados, uno de ellos dedicado por Domínguez al propio Thirion: «pour mon très cher ami Tirion (sic) O. Dominguez 43». Cuenta, además, con una hoja manuscrita que contiene el prefacio a la reedición de 1970 y, finalmente, una felicitación del año nuevo de 1958. Tampoco se queda a la zaga el ejemplar propiedad de la muy relevante Colección bibliográfica y documental José María Lafuente. En este caso, el libro realza su valor con varios aguafuertes originales, con un texto inédito del pintor dirigido a Berthelot Ferry y un dibujo –también de Domínguez– realizado sobre una hoja de cuadrícula. No obstante, lo más peculiar del libro es, como no



podía ser de otro modo, su *Gran Ordinario*. A tinta china sobre fondo oscuro descansa el mandatario militar, degradado hasta la animalización, absurdo e irrisorio con su bigote francés y ojo de almendra al estilo picassiano, ridículo y obsceno al dejársele al descubierto la piel zigzagante de su pene flácido, eso sí, merecedora de varias condecoraciones.

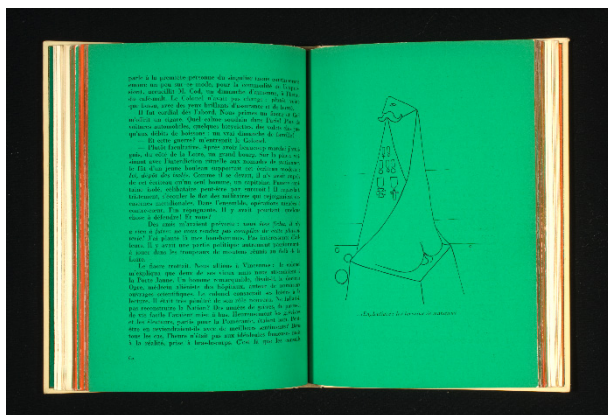
En cualquier caso, los dibujos y grabados compuestos por Óscar Domínguez para este *Gran Ordinario* dirigido al general francés, corroboran la fidelidad del pintor para con el contenido del libro citado. Dicho en palabras de Gérard Durozoi –autor de la *Histoire du mouvement surréaliste* editada por Hazan– el trabajo de nuestro autor pone de manifiesto su «originalidad» con comparación con otras colaboraciones entre un pintor y un poeta.

En la mayoría de los casos, se trata, en efecto, de añadir a un texto un trabajo plástico, sin que este último mantenga con él una relación directa: los grabados que figuran en las tiradas de autor de las *Éditions Surréalistes* son realizados por artistas a los que se sospecha cómplices de los poetas, pero esto no implica sino una connivencia general del espíritu, y no una significación común al texto y a la imagen. El modo de actuar de Domínguez es muy distinto, aunque solo sea en la medida en que *Le grand ordinaire* es desde el principio un libro ilustrado –cuyos ejemplos de autor no hacen sino confirmar su tonalidad general–; por eso Domínguez, por una parte, tiene en cuenta perfectamente el texto, del que transporta en imágenes ciertos pasajes, mientras que, por otra parte, propone de ese mismo texto una interpretación que, lejos de falsearlo, explicita particularmente una de sus dimensiones<sup>250</sup>.

---

<sup>250</sup> Véase la cita en el texto de Gérard Durozoi «*Le grand ordinaire*, elogio de una complicidad», en *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, *Op.cit.*, págs. 289 y ss.

En el caso de *Le feu au cul*,<sup>251</sup> del poeta Georges Hugnet, el poemario posee la particularidad de que los dibujos de Óscar Domínguez, en tinta roja, de trazo geométrico y con aspecto lúdico, fueron realizados sobre los textos de Georges Hugnet; esto es, el rojo del dibujo se superpone al negro del poema. Se trata de escenas más pornográficas que eróticas, a la manera de un poético camasutra, que buscan, sin duda, una suerte de subversión e insubmisión al orden dictatorial y moralista que les tocara vivir en aquellos controvertidos años. Óscar Domínguez se deja llevar por la descarga incontenible y obscena, y por la descarada sexualidad que emana del poema. Poema y dibujo muestran, así, las múltiples contorsiones de ambas líneas –la de la escritura y la del dibujo–, fundidos en los diversos acoplamientos de los cuerpos en el acto sexual.



<sup>251</sup> GEORGES HUGNET / ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *Le feu au cul*, París, 1943. La edición consta de diez ejemplares sobre papel Japón Imperial, marcados desde la A a la J. Se compone de dos tomos: el primero con un dibujo original y dos grabados en cuatro estados, y el segundo con seis dibujos.

**2.3.5. La pintura y la literatura libres en la Miscelánea  
*Vrille*, y el poemario de Amy Bakaloff, *Sombre et noir*  
(1945).**

En 1945 se publica el libro colectivo *Vrille. La peinture et la littérature libres*.<sup>252</sup> Es un año de euforia generalizada por cuanto finaliza la Guerra. La tradición de las ediciones colectivas es amplia en el Surrealismo, por lo que no sorprende que sea *Vrille* una de esas plataformas interartísticas en la que poetas, ensayistas y pintores colaboran para un fin común, más en estos momentos en los que se vive un clima de libertad y un horizonte de expectativas totalmente nuevos. En el apartado de los textos destacan nombres de primera fila como los de Bataille, Desnos, Mabille, Michaux, Blake, Arp o Butor. En el de las ilustraciones, Domínguez, Ernst, Cocteau, Hugo, Picasso, Delvaux, Hugnet, Dalí, Chirico o Tanguy, entre otros. Por su parte, a Óscar Domínguez también se le asigna la responsabilidad de ocuparse de la ilustración de la cubierta. Su dibujo, de trazo vigoroso y rudo, destaca por la configuración espacial —el marco arquitectónico en que tiene lugar la composición—, por el carácter escultórico de las figuras, por el juego de luz y sombra y, muy especialmente, por cómo el pintor ha conseguido tratar, en solo un dibujo, la proximidad, la transposición o la simbiosis que puede existir entre las palabras y las imágenes. En efecto, mientras la figura de la izquierda, masculina, escribe en un papel el plano de un edificio, la de la derecha,

---

<sup>252</sup> AAVV, *Vrille. La Peinture et la Littérature Livres*, Publicación colectiva, Editions du Petit Mantais, Paris, 1945. Libro de gran formato, 32 x 25 cm., con cubierta ilustrada por Óscar Domínguez.

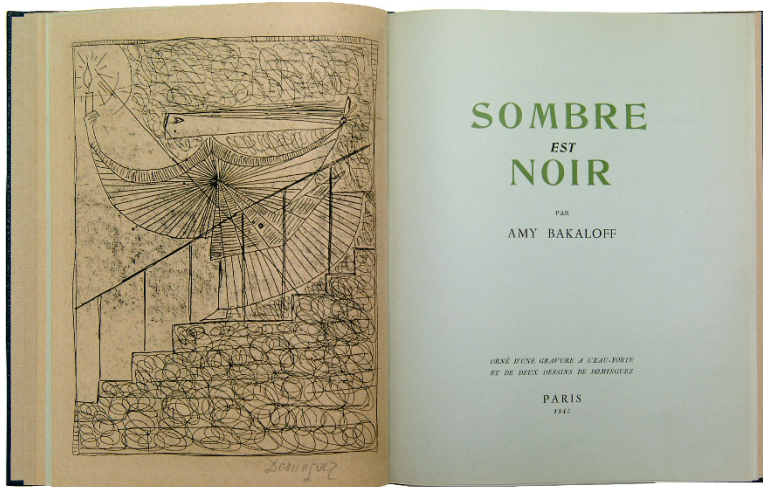
femenina, pinta palabras en un cuadro, resumiendo así la interacción de las artes en su conjunto.

Con todo, 1945 es también el año en el que Óscar Domínguez ilustra con un grabado al aguafuerte y dos dibujos el poemario de Amy Bakaloff, *Sombre est noir*,<sup>253</sup> cuyo texto había sido escrito durante la Guerra. Con una tirada de 232 ejemplares, este cuaderno alude de forma explícita a esos años sombríos en los que fueron compuestos sus poemas. Los dibujos realizados por Domínguez tampoco escaparon de los designios rehumanizadores propios de la *poética de la guerra*. La ira, el desaliento, el tono violento y la expresión desmesurada se abren camino en estos dos dibujos de mujeres sufrientes. Aunque distintos en sus detalles, ambos coinciden en lo esencial: a la mujer que languidece, exhausta de dolor, le faltan fuerzas para mantenerse en pie. La mujer que clama, con la expresión desencajada y el brazo alzado, es consciente del sinsentido de su grito, y acepta, resignada, el brazo de la amiga que le impide avanzar contra el enemigo. Al fondo, apenas unas llamas que dan cuenta de la acritud de los bombardeos. Por el contrario, y a pesar de que *la sombra sea siempre negra*, en palabras de Amy Bakaloff, el aguafuerte de Domínguez parece presagiar aires nuevos, en ese signo de esperanza personificado en la muchacha que porta una vela mientras baja unas escaleras. Se trata, sin duda, de una imagen, esta última, de claras influencias picasianas y que Óscar Domínguez toma y reinterpreta introduciéndolo en su vocabulario visual, al igual que hará con otros motivos de este período: el caballo

---

<sup>253</sup> Amy Bakaloff / Óscar Domínguez, *Sombre est noir*, Editions de Minuit, París, 1945. Contiene un aguafuerte de Domínguez, firmado y numerado a lápiz de 24 x 19 cm., además de la reproducción de dos dibujos a tinta y fechados en 1945. La tirada consta de 232 ejemplares sobre papel velín azul de la papelería Ruyscher. Incluye una nota final, a modo de coda: «Les poèmes qui composent cette plaquette ont été écrits au cours des jours sombres de l'occupation. Certaines d'entre eux avaient déjà paru dans la clandestinité; les poèmes numéros XI et XII sous le signe des Editions de Minuit dans le volume portant comme titre *L'Honneur des poètes-Europe*; le poème numéro V dans *L'Eternelle Revue*».

gimiendo o gritando de dolor, la mujer tumbada, el quinqué, la flecha o lanza que se vuelve ágil trazo de un lápiz a caballo sobre la mano que dibuja. En efecto, varios de estos mismos motivos son, también, los que se despliegan a lo largo del que a la postre sería el volumen más ampliamente ilustrado por Óscar Domínguez: *Poésie et vérité* 1942, editado por Les Nourritures Terrestres e impreso el 1 de octubre de 1947 en el taller de estampación de Roger Lacourière.



#### 2.4. Poesía y pintura en *Poésie et vérité* 1942 (1947)

El cuadernillo de poemas de Paul Éluard *Poésie et Verité* se da a conocer en la clandestinidad de las ediciones La Main à Plume en el año 1942<sup>254</sup>. Se trata de una pequeña *plaque* de bolsillo, si bien su tamaño difiere en mucho de la importancia que el texto del poeta habría de adquirir tras su difusión. Durante los cinco años siguientes se suceden las ediciones y traducciones de este célebre texto, cuyo título coincide con el de la autobiografía de Goethe. La primera, en la editorial Les Relais de la Fontaine; la segunda, una edición en la Collection des Cahiers du Rhône, ambas en el transcurso de 1942. El interés que despierta el poema de Paul Éluard resulta incuestionable a decir por la inusual difusión que disfruta el texto. Una tercera edición vería la luz en las ediciones de la London Gallery Editions, en el año de 1944, en la que se da a conocer el poema a través de la versión inglesa que realizan Roland Penrose y E. L. T. Mesens, *Poetry and Truth 1942*, y que contiene, además, un retrato del poeta en las páginas iniciales realizado por Man Ray. Ya en 1945 Guy Lévis Mano retoma la edición del poema y lo publica bajo el título de *Liberté*, en clara alusión al poema extenso que abre las páginas del libro como si se tratara de un canto a la Resistencia, y cuyos versos contienen el germen de un mensaje esperanzador: «empiezo de nuevo mi vida / he nacido para conocerte / para nombrarte / Libertad». En efecto, el poema con el que se

---

<sup>254</sup> PAUL ÉLUARD / ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *Poésie et vérité* 1942. Libro 34 x 26,5 cm., editado por *Les nourritures terrestres*, París, el 1 de octubre de 1947, en las prensas de Roger Lacourière. Incluye 32 aguafuertes de Óscar Domínguez. La tirada consta de 221 ejemplares en papel *chiffon*, de los que 35 están acompañados de una *suite* de las primeras pruebas, la descomposición de la plancha en colores y un aguafuerte adicional.

abre el volumen, *Liberté*, es uno de los más célebres de Paul Éluard y uno de los más conocidos de toda la literatura francesa del siglo XX. Convertido en un auténtico *himno* sus estrofas transmiten un mensaje de optimismo combativo, además de una viva reivindicación de la libertad como principio y derecho inherente a la condición humana. Y estas directrices poéticas fueron perfectamente interpretadas por Óscar Domínguez a través de una serie de motivos que se repiten a lo largo del libro de forma obsesiva, como son la mujer con antorcha, el quinqué, los pájaros,<sup>255</sup> las estrellas, las columnas en pie o las flechas. Motivos, todos, de una peculiar connotación entusiasta e incluso triunfal que coincide con imágenes presentes en su obra desde años atrás y que el pintor adapta al *tempo* y a la urgencia dramática y utópica de la poesía de su amigo Paul Éluard<sup>256</sup>. También el poeta menciona expresamente en sus versos muchos de estos motivos, de forma que se consolida la perfecta simbiosis entre palabras y dibujos, como sucede con la imagen de la flecha en los poemas «Un feu sans tache» o «Bientôt»; o incluso el de la llama, que se corresponde con los versos que anuncian lámparas encendidas en el poema *Liberté*. Con todo, esta interacción constante que hace que a lo largo del libro imagen y texto se vayan enriqueciendo y complementando mutuamente, se hace más evidente en el sol estrellado que, a modo de clímax visual, sirve como broche al estallido verbal originado por la palabra *Liberté* con la que se cierra el poema.

---

<sup>255</sup> El motivo de los pájaros ha inspirado los versos de diversos poetas. Sobre los pájaros de Georges Braque escribió Saint-John Perse su conocido poemario *Pájaros*. Consultamos la edición de El pájaro Solitario, Pre-textos. Prólogo, traducción y notas de Esperanza López Parada, Valencia, 1997.

<sup>256</sup> Sobre la relación de Paul Éluard con Óscar Domínguez y otros artistas coetáneos merece especial atención el catálogo editado por el Centre Georges Pompidou, *Éluard y sus amigos los pintores*, París, 1983.

Sin embargo, tal y como lo conocemos hoy, *Poésie et Verité* 1942, con unas dimensiones muy superiores a las de su primera versión e ilustrado con aguafuertes de Óscar Domínguez, confirma que se trata de un libro ciertamente excepcional. En su edición se han tratado generosamente tanto los poemas como los dibujos: unos y otros –y esto es una característica fundamental de la edición– aparecen engarzados en las páginas del libro a la manera de dos cuerpos que se funden y forman un único lenguaje, tal y como vimos en el apartado dedicado al libro compuesto con Georges Hugnet en 1943. Las ilustraciones de Óscar Domínguez se encuentran todavía imbuidas por una clara influencia picasiana, si bien el lector atento sabrá reconocer hasta qué punto el pintor canario reconduce a su manera ese lenguaje hasta simplificarlo y hacerlo indefectiblemente suyo. En una carta dirigida a Eduardo Westerdahl y firmada el 12 de marzo de 1947, el artista da cuenta a su amigo de la frenética actividad que desarrolla durante ese año, y alude al proceso de composición de las imágenes que arropan y amplifican el texto de Paul Éluard: «estoy ilustrando un libro de Éluard con 32 aguafuertes. [...] En fin, me falta tiempo para todo». Al año siguiente Óscar Domínguez vuelve a mencionar este trabajo al subrayar que la edición ilustrada se encuentra ya en circulación.<sup>257</sup> Asimismo, por la amplitud del formato y el tratamiento del dibujo dentro de la página, hablar de *Poésie et vérité* nos lleva a pensar en otros títulos que guardan cierta semejanza en esta cuestión formal nada baladí en tanto que marca una tendencia en la edición de libros ilustrados: el dibujo aparece con o junto al cuerpo textual, de forma que se realza la impresión visual de ambas líneas –la del dibujo y la de la caligrafía–, como si uno y otra no fuesen más que el haz y el

---

<sup>257</sup> Correspondencia perteneciente al Fondo Westerdahl, custodiada en el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, y recogida, asimismo, en la monografía de Fernando Castro Borrego, *Op. cit.*, pág. 28 y 29.



envés de una misma realidad. Así sucede, por ejemplo, en el volumen auspiciado por Tériade, *Le chant des morts* (1948), con cuarenta y tres poemas de Pierre Reverdy atravesados por los vigorosos y densos trazos de las litografías de Pablo Picasso.

Tal y como explica D. A. Dondis en su conocida introducción al alfabeto visual *La sintaxis de la imagen*, «en las artes visuales, la línea es el elemento esencial de la previsualización, el medio de presentar en forma palpable aquello que todavía existe solamente en la imaginación»<sup>258</sup>. Los dibujos y viñetas compuestas por Óscar Domínguez producen ese extraño efecto, en tanto que se trata de dibujos ciertamente esquemáticos en su diálogo con los poemas de Paul Éluard. A la vez, esa mano que dibuja y que entreteje líneas de sentido retoma también otras imágenes recurrentes de años anteriores que, aunque ya extinguidas, renacen ahora desde la misma nada. Así, por ejemplo, las cristalizaciones que tanto recuerdan a su etapa de las redes, pero también a su amistad con Jacques Hérold; o la llave y la cerradura presentes en las cartas de Marsella y, cómo no, en *El cazador* de 1933. Precisamente el motivo de las cristalizaciones, las armas de fuego, los pájaros, las velas encendidas, los arcos o las cerraduras volvermos a encontrarlo en las viñetas originales dibujadas por el pintor directamente a tinta china en el reverso de las hojas en blanco del ejemplar personal de Óscar Domínguez y Maud Bonneaud, dedicado a Maud tras la separación de la pareja. El libro incluye un poema inédito manuscrito de Paul Éluard en la portadilla de la edición, justo bajo el título *Poésie et Vérité 1942*, así como una dedicatoria del pintor.

---

<sup>258</sup> Véase D. A. Dondis en *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976, pág. 57.

Los días han dado el día  
 a Maud y Óscar reunidos  
 de dos hacemos solo uno  
 y de uno este día ha hecho dos  
 desdoblados separados reunidos  
 maquillados más bellos

que la naturaleza doble  
 del hombre con su doble

de la mujer sola  
 que acapara al hombre  
 dos sí hacen no<sup>259</sup>

Años más tarde, tras la muerte del poeta, cuya desaparición provocará en Óscar Domínguez –en la palabras de Patrick Waldberg– «un vacío que el tiempo no podrá colmar», el nuestro autor ejecuta otras figuras realizadas en punta seca para ilustrar el libro de Paul Éluard, *Un poème dans chaque livre*, de 1956<sup>260</sup>. Esta edición publicada en homenaje de Paul Éluard reúne doce textos del escritor procedentes de varios de sus poemarios y son acompañados por dieciséis obras gráficas originales de diversos artistas: Jean ARP, André Beaudin, Georges Braque, Marc Chagall, Max Ernst, Alberto Giacometti, Valentine Hugo, Henri Laurens, Fernand

---

<sup>259</sup> El poema fue escrito el once de marzo de 1948. Se trata del ejemplar n° 213. La dedicatoria es la siguiente: «Mi Maud, a quien siempre querré como a una margarita (1)»; «sobre todo después del día en el que el divorcio comenzaría con los responsables de las injusticias más amorosas que nunca. Óscar 1952». Ejemplar perteneciente a la Colección Guillermo de Osma, Madrid.

<sup>260</sup> Paul Éluard, *Un poème dans chaque livre*, Louis Broder, París, 1956. Libro ilustrado, 190 x 182 cm., con dieciséis planchas en aguafuerte originales de varios artistas: Pablo Picasso, Jean Arp, André Beaudin, Georges Braque, Marc Chagall, Óscar Domínguez, Max Ernst, Alberto Giacometti, Valentine Hugo, Henri Laurens, Fernand Léger, Jacques Villon, Yves Tanguy, André Masson y Joan Miró. Edición limitada a 120 ejemplares numerados e impresos en papel vélin de Rives.

Léger, André Masson, Joan Miró, Pablo Picasso, Yves Tanguy, y Jacques Villon. También es ésta una colaboración puntual. En ella el pintor de origen canario introduce una figura de mujer ejecutada mediante sencillos trazos y en donde parece combinar cierta práctica de refinamiento formal del dibujo y la línea con algunas deformaciones de cuerpos acromegálicos que nos retrotraen años atrás, durante la Ocupación, cuando repetía una y otra vez figuras desmontables que aparentaban movimiento, y cuya más alta resolución alcanzaría la forma de objeto en caoba.



## 2.5. Otros encuentros poesía-pintura en Óscar Domínguez

Quizás una de las aproximaciones más acertadas sobre la poética del dibujo se la debemos al pintor Fernand Léger, quien utiliza la imagen de un paisaje de invierno –silencioso, solitario, escueto, desnudo– para aludir al proceso de reducción y síntesis que practica el dibujante al hacer uso de la línea como forma de expresión esencial, como si de la contemplación del campo en los meses de diciembre o enero asistiéramos a la desnudez absoluta y una imagen esencial de los árboles, desprovistos ya de sus hojas. Casi como si se tratara de llevar a la práctica esta ingeniosa teoría, los motivos que han obsesionado a Óscar Domínguez a lo largo de su trayectoria creativa encuentran, a principios de los años cincuenta, una nueva forma de expresión muy personal a la que ha llegado a partir de una evolución formal de reducción y economía de medios. Es así como la actividad artística de Óscar Domínguez consigue soltar amarras y desprenderse de cualquier influencia más o menos directa o notoria. Si bien la pintura picassiana, no solo desde el punto de vista formal, sino incluso desde la elección de los temas, había condicionado, en parte, su visión del hecho plástico, tal y como sucede en *Poésie et Vérité 1942* (1947), ahora la aparición de un nuevo período *esquemático* o de «triple trazo» le permite realizar un tipo de composiciones ciertamente austeras, de trazos contenidos y calculados, en donde el color toma un protagonismo totalmente nuevo, y las líneas, en un acto disciplinado de expresión mínima, perfilan cada uno de los objetos representados sugiriendo solo su presencia, sin llegar a dotarlos de una apariencia de realidad o forma totalmente definida. Nunca como ahora su pintura se aproximó tanto a la depurada precisión de un dibujo. Y aunque este esquematismo de vocación colorista nace de la influencia picassiana,

aquella, una vez adoptada y traducida a claves propias, dio lugar a esta forma de expresión tan peculiar.

El cuidado y la demora con que el artista afronta los perfiles, las epidermis o los bordes de cada una de las figuras convocadas en el lienzo, dibujados en tinta china y rodeados de un margen en blanco que nunca puede entrar en contacto con el color, se percibe a cada instante. Y mediante esta técnica, el pintor logra crear una especie de ingravidez poética a base de líneas y márgenes en blanco, en la que los objetos quedan aislados de sí mismos y de todo lo que les rodea, y en la que se constriñen los espacios de intervención del color para beneficio y mayor realce de la línea. Los temas o motivos a los que recurre el pintor siguen siendo, en su mayor parte, los que siempre le han acompañado: el abrelatas metamórfico, la máquina de coser, el revólver, los pájaros, el sifón, las mariposas, el laberinto, el frutero, el imperdible, el teléfono o el fascinante mundo de las tauromaquias. No obstante, el tratamiento practicado es bien distinto, ya que percibimos que de todas estas obras emana, ahora, un cierto aire lúdico o más formalista, que en parte podría dialogar con el lirismo colorista de un determinado Paul Klee o bien con las construcciones lineales de un Torres García. El revólver, por ejemplo, pierde por completo su cariz amenazante y grave, como el que se percibía en *La fin du voyage* (1943) o en su texto poético escrito para la revista *Le Potomak* (1948) donde venía a formar parte de una *vanitas*, y su presencia concitaba el recuento inexorable de los instantes previos a la deflagración. Nada más lejos de aquella tensión asfixiante, la de la etapa dechiriquiana, que el revólver del triple trazo, casi un objeto de juguete, casi tan cotidiano y natural que puede compartir una mesa junto a una lata de sardinas y unas cerezas, casi tan cercano al bodegón como una fruta cualquiera.

De estos años son, asimismo, sus *ateliers*, de mucho interés no solo por el sentido metapictórico de la propia pintura inventariando su espacio de trabajo –el caballete con manivela, la paleta de colores, el pincel, el taburete, el lienzo o la ventana luminosa abierta al exterior–, sino por la mayor prolijidad de detalles y, de nuevo, por la relación equilibrada y sostenida entre el fondo y sus figuras. Por último, también la serie dedicada a los cuerpos híbridos, porque con ella Domínguez confirma que el instinto metamórfico que siempre ha presidido su pintura sigue vigente. Como sucede en una conocida fotografía de mediados de los años cincuenta y en la que Óscar y Maud posan junto a un mural con formas híbridas en los jardines de la Vizcondesa de Noailles, en Hyères, en estas figuras híbridas o de cuerpos multiplicados poco importa lo que creamos ver –si un toro, un perro, un caballo o un arquero– porque probablemente sea todo eso conjuntamente: asta de la metamorfosis o de la imaginación plena y en la que un conjunto de imágenes toman la palabra o el trazo para confundirse en una caótica y a la vez ordenada danza de figuras no ya dobles sino profusamente entrelazadas.

También en esta etapa encontramos excelentes tauromaquias, ejecutadas con gran destreza por su configuración espacial, el equilibrio de la composición y el dominio técnico, sin olvidar algunos ejemplos en los que la figura del toro y el torero se liberan unos instantes de sus roles para asumir otros bastante más gratos. Nos referimos, por ejemplo, a uno de los carteles de la exposición en la Galerie de France en 1950 –dos toros entrelazan sus cuerpos mientras uno de ellos ofrece al otro una rosa– y a las conocidas tarjetas de felicitación navideña en las que Óscar Domínguez proponía un inusual brindis de reconciliación entre toro y torero. En estas últimas, el dibujo posee un carácter práctico, habitualmente apegado al uso de la carta autógrafa y a la graciosa

felicitación de año nuevo; o bien como mero apunte o divertimento en los márgenes de la página, a la manera de una miniatura esquemática. Este mismo proceso sucede, por ejemplo, en su ilustración del libro *Vers luisant* (1954) de Raymonde Aynard,<sup>261</sup> ilustrado por un solo dibujo de Óscar Domínguez. En este una niña juega a la comba mientras sostiene una vela, y precisamente el mismo motivo lo encontremos en tarjetas de felicitación, retomando uno de los símbolos –la muchacha que lleva una vela antorcha como señal de libertad y conocimiento– más apreciados por nuestros autor.

Con todo, con la llegada de la década de los años cincuenta las colaboraciones con escritores y poetas se van haciendo cada vez más escasas y puntuales. En estos años encontramos una divertida ilustración de Óscar Domínguez, *Figura musical*, compuesta para la cubierta de la entrega número 73-74 de la revista *La Nef*, en su monográfico dedicado a «La radio, cette inconnue» (1951).<sup>262</sup> En directa sintonía con el contenido al que aluden los textos de la revista, el presentador o cantante de la viñeta tiene gracia y dinamismo ante el micrófono; trasmite fuerza por la certeza de la línea y el vigor del color verde. Llama a la diversión y al baile, y todo en él es música.

---

<sup>261</sup> Raymonde Aynard, *Vers luisants*, Pierre Seghers ed., Cahiers P.S., Poésie 54, París, 1954. Libro 18 x 11 cm., ilustrado con un motivo infantil de Óscar Domínguez.

<sup>262</sup> *LA NEF* Numéro spécial: «La radio cette inconnue». París, Ed. du Sagittaire. Cubierta de Óscar Domínguez. Numéro 73-74, febrero – marzo de 1951. Sumario: Colette, P. Eluard, P. Gilson, J. Cocteau, M. Jouhandeau, R. Char, J. Tardieu, etc. Illustrations: J. Cocteau, F. Léger, M. Prassinis.





# **CAPÍTULO III**

ÓSCAR DOMÍNGUEZ, ESCRITOR



### 3. Óscar Domínguez, escritor

#### 3.1. Ejes transversales en la poética de Óscar Domínguez

Toda la obra de Óscar Domínguez, y especialmente la obra escrita –cuyo texto principal es el poema surrealista *Los dos que se cruzan*<sup>263</sup>– aparece transida, desde sus manifestaciones juveniles hasta las de madurez, por unos ejes o directrices que, en buena medida, van a determinar su estética, además de incidir en un determinado imaginario, en unas imágenes constantes, en unas claves compositivas propias y en un lenguaje, poético o pictórico, sumamente original. Nos referimos a varios principios que se manifiestan igualmente en sus textos o en sus pinturas, pues su trayectoria creativa está marcada por la repetición y/o insistencia, obsesiva, sobre estos mismos puntos de fuga: la escritura automática o la tendencia natural hacia lo espontáneo o lo irracional; la metáfora y la metamorfosis como mecanismo para trastocar lo obvio; el impulso de juego como actitud vital del autor que contagia a toda su producción artística; la antítesis y los recursos de oposición como mecanismos de tensión y conciliación permanentes; y, finalmente, el amor, el *leit motive* más importante en la obra de Óscar Domínguez, el elemento reconciliador de todas las contradicciones y escisiones posibles.

---

<sup>263</sup> Óscar Domínguez, *Les deux qui se croisent*, col. L'Age d'Or, Fontaine, París, 1947. Este relato o poema surrealista cuenta con una edición facsímil, editada al cuidado de Carlos Gaviño de Franchy y con un texto introductorio de Fernando Castro Borrego. Véase en Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Tenerife, 2006. Conviene señalar, con todo, que el texto fue reproducido íntegramente en la primera entrega de la revista *Papeles Invertidos* (Santa cruz de Tenerife, 1978), con traducción de Maud Westerdahl y Carlos Gaviño de Franchy, y al cuidado de este último y el poeta Carlos E. Pinto.

### 3.1.1. La escritura automática en la obra de Óscar Domínguez.

En su libro dedicado a sus escritos sobre Surrealismo, *La búsqueda del comienzo*, el poeta Octavio Paz subraya que la escritura automática es uno de los modos más seguros «para devolver a la palabra humana su inocencia y a su poder creador originales».<sup>264</sup> En efecto, el Surrealismo alberga la ingenua esperanza del lenguaje *originario*, aquel que es capaz de desandar los pasos y llevar al hombre hasta un estado primero en el que las palabras fluyen de forma natural y dejan brotar desde el interior la verdadera imagen del ser humano.

A la hora de abordar el controvertido tema de la escritura automática y de analizar sus ramificaciones en un artista pleno como Óscar Domínguez, debemos subrayar que, precisamente, el Surrealismo fue antes que nada – debemos recordarlo en este episodio– un método o procedimiento automático aplicado a la escritura, si bien pronto rebosaría los estrechos límites del lenguaje escrito para abarcar cualquier tipo de manifestación creativa, desarrollándose de forma paralela en la pintura. El automatismo es la técnica clave del Surrealismo, que en una disciplina artística como en otra permite ejercitar la liberación total del impulso creativo y dejar fluir el libre juego de asociaciones, tal y como lo propusiera Freud en el ejercicio del psicoanálisis. Para la palabra o para la imagen plástica, esta técnica de la inmediatez, de la priorización del acto sobre la reflexión, abre las puertas de lo inconsciente y permite la expresión libre y directa, sin mediación ni control de la razón ni del buen gusto. Tal y como sugiere Aldo Pellegrini:

En el caso del automatismo se aprovecha la calidad creadora, podríamos decir, los valores energéticos del material que surge, para captarlo en estado naciente, en su pureza máxima, gracias a la absoluta espontaneidad que

---

<sup>264</sup> «Reducido a sus propios medios, el surrealismo no ha cesado de afirmar que la libertad del hombre debe ser total. En el seno de una sociedad en la que realmente hayan desaparecido los señores, nacerá una poesía que será creación colectiva, como los mitos del pasado. Asistirá el hombre entonces a la reconciliación del pensamiento y a la acción, el deseo y el fruto, la palabra y la cosa. La escritura automática dejaría de ser una aspiración: hablar sería crear». Véase en Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo. Escritos sobre Surrealismo*, *Op. cit.*, pág. 36.

concede el método. Lo que cuenta en un texto automático no es el documento en sí, ni su posibilidad de ser interpretado, sino el hecho de constituir un paisaje total, con el clima, los accidentes, las tormentas, las explosiones, de esa zona del espíritu que ningún mecanismo especulativo puede dar a conocer en toda su belleza y violencia primitiva, en su grandeza y esplendor original. El modo como se desencadena el chorro verbal (mecanismo semejante al que los antiguos llamaban inspiración), parece resultado de potencias centrífugas que parten de lo profundo del espíritu donde se hallarían sometidas a intensa presión<sup>265</sup>.

Este procedimiento se usa por primera vez aplicado a la escritura poética por André Breton y Philippe Soupault, quienes relatarían a sus compañeros de generación el escenario de sus primeras tentativas poéticas y las circunstancias que rodearon al hallazgo del *automatismo psíquico* aplicado a la escritura. Según sus palabras, gustaban de reunirse, casi como un placer secreto, en la casa-museo del pintor simbolista Gustave Moreau, escenario lóbrego y a la vez luminoso, solitario y mágico, que se convirtió en refugio de aquellos jovencísimos poetas tal vez porque presintieran que habría de convertirse en un espacio ideal para la inspiración<sup>266</sup>. En efecto, el marco sagrado de la pintura cedió al hallazgo y fue allí donde André Breton y Philippe Soupault esbozaron los principios de una poesía revolucionaria, surgida de la práctica colectiva y ejemplo, para todos los demás poetas y pintores, de cómo debía concebirse una experimentación escandalosa por anti-artística y desinhibida. Corría el año 1919 y los primeros capítulos de *Les champs*

---

<sup>265</sup> Introducción a la *Antología de la poesía surrealista*, *Op. cit.*, pág. 23.

<sup>266</sup> La obra de Gustave Moreau ha inspirado a numerosos poetas, escritores y artistas de varias generaciones, desde Théophile Gautier hasta Marcel Proust, de un siglo al otro, quienes han hallado en su obra una fuente de inagotables resonancias. La casa del pintor simbolista, situada en el número catorce de la parisina calle de Rochefoucauld, reúne, aún hoy, un conjunto encomiable de su obra, y ha sido lugar de secreta reunión y culto de numerosos poetas y creadores de todos los tiempos. En el libro *Gustave Moreau par ses contemporains*, el poeta francés Bernard Noël subraya «la elocuencia silenciosa» de su pintura; esto es, la facultad inspiradora de su obra. «Se diría que Moreau ha querido inspirar la concentración. La actitud de la concentración invita al pensamiento, pero igualmente invita a algo que le es próximo, y que Moreau considera como indispensablemente unido a la pintura: el silencio». Véase en Las Ediciones de París, edición de Frédéric Chateil, prefacio de Bernard Noël, París, 1998, pág. 7. Por otra parte, de entre las ediciones dedicadas a los pintores simbolistas destacamos, en el presente estudio, el catálogo de la exposición *Los Pintores del alma. El Simbolismo idealista en Francia*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2000.

*magnétiques* serían publicados entre octubre y diciembre de ese año en la revista *Littérature*. Con *Les Champs magnétiques* nos encontramos, en verdad, frente al primer texto surrealista, puesto que surgió de las aplicaciones sistemáticas de la escritura automática.

Sin duda, el aura de lo pictórico, las delicadas y frágiles figuras de Gustave Moreau, la luz de sus cuadros como un leve destello en medio de la oscuridad, obran el milagro de la poesía, y la casa del pintor se convierte, de esta forma, en morada para el trabajo del poeta. Este libro, escrito en varios días y bajo los efectos alucinógenos del automatismo, es uno más de los incontables vínculos entre poesía y pintura enmarcados en lo que se conoce como arte moderno –del Simbolismo a la actualidad, pasando por las Vanguardias–, de ahí que se nos antoje un punto de especial interés a la hora de abordar la obra de autores como Óscar Domínguez, a quien el Surrealismo debe la invención de la decalcomanía –principio del automatismo absoluto–, y para quien, como venimos viendo, frente a la página en blanco, pintar o escribir se le antojan el resultado de un idéntico impulso creativo y expresivo en tanto que proyección directa de su vida.

Desde sus primeros planteamientos, Breton sugería que no se trataba de que cada autor debiera establecer los límites de su compromiso con la escritura, sino que el Surrealismo planteaba, por definición, la necesidad de un nuevo lenguaje: aquel que emana del *modèle purament intérieur*. No en vano, la definición esbozada por André Breton en el *Manifiesto* de 1924 aludía al Surrealismo en los términos de un «automatismo psíquico puro por el cual nos proponemos expresar, ya sea verbalmente, ya por escrito, ya de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento»<sup>267</sup>. De un lado, si lo que define al Surrealismo es un *automatismo psíquico* que busca expresar *el funcionamiento real del pensamiento*, entonces lo que en verdad se persigue no es otra cosa que dar carta de naturaleza al discurso visual, analógico, de la mente; esto es, a un discurso que hace de la imagen su principal unidad de

---

<sup>267</sup> André Breton, *Primer Manifiesto*, *Op. cit.*, págs. 17 y ss.

acción, ajeno a preocupaciones estéticas y morales, y que no está sometido al control de lógica alguna, puesto que esta se nutre de las fuentes interiores del espíritu. Por otra parte, Breton argumenta que dicho automatismo puede ser transmitido «por escrito», «verbalmente» o «de cualquier otra manera», lo cual incide en la idea de un arte ajeno a cualquier clasificación genérica, y al servicio de *todos*, como ya hemos apuntado en capítulos precedentes.

Llama la atención el hecho de que Óscar Domínguez, a finales de los años treinta, no abriera una línea dibujística paralela a los procedimientos del automatismo pictórico que ya él practicaba. Recordemos, en este punto, las imágenes espontáneas y diagramáticas creadas por André Masson a partir de azarosas líneas trazadas a tinta china. Como si se tratase de una escritura sin control ni medida, el lápiz o la pluma quedan sometidos por entero al impulso de múltiples convulsiones rotativas, a la manera de un grafismo visual que deviene forma y cuerpo en la libre asociación de elementos. Un dibujo o escritura que, al igual que sucede con la obra de Henry Michaux o Unica Zürn, en virtud de la sinuosidad con que la mano se desliza sobre la página en blanco, produce formas y movimientos orgánicos muy próximos a una escritura de carácter visual, más presentativa que referencial o descriptiva, y que se nutre del cordón umbilical que la une al principio del *pensamiento inconsciente*. En efecto, en sus obras se pone de manifiesto una tendencia automatista original y convulsa, el surgimiento de toda una serie de grafismos que fluctúan entre las aceleraciones y las digresiones sobre el papel. En el caso de los tres artistas mencionados, escritura y dibujo se confunden, pues la primera participa de la espacialidad desbordada propia de la pintura, mientras que el dibujo se nutre de una secuencia de signos que es consustancial a la escritura. Sin embargo, esto no ocurre en la obra de Óscar Domínguez, aunque este tipo de grafismo pictórico está en el origen de los paisajes de tinta de sus decalcomanías. Frente a estas, verdaderos desbordamientos de los cauces plásticos al uso, sus dibujos e ilustraciones se vuelven decididamente esquemáticos; en ellos, la línea y los blancos de la página se tornan protagonistas del conjunto.

Si bien en el dibujo, como decimos, y en las ilustraciones que realiza en colaboración con diversos poetas, Óscar Domínguez avanza hacia una inequívoca depuración de la línea y del trazo, en el ámbito de la escritura existe una vocación automatista plena, que lleva su poesía por los caminos de la asociación libre de imágenes y por los juegos verbales, seducido por el impulso libre y transgresor de la expresión automática. Más allá de otras tentativas de menor calado, es en 1947 cuando Óscar Domínguez publica su primer y único conjunto cerrado, íntegro, de poemas. En efecto, *Los dos que se cruzan* aparece publicado en 1947 en la prestigiosa colección parisina «La Edad de Oro» de ediciones Fontaine. Con anterioridad a este cuaderno, encontramos en su producción algunos poemas sueltos, producto de la espontánea improvisación o de una inspiración fugaz. Asimismo, junto a estos textos debemos tener en cuenta otros publicados en revistas o catálogos de exposiciones y, finalmente, los fragmentos poéticos que nuestro autor diseminó en las diferentes cartas manuscritas, como sucede en la correspondencia dirigida a Marcelle Ferry, que ha sido analizada y presentada por vez primera en el presente trabajo<sup>268</sup>.

Junto a todo esto, también debemos subrayar la alusión a la obra de teatro, en paradero desconocido, *Difícil para el automóvil, fácil para la bicicleta e infantil para el bastón del ciego*, según el testimonio de Maud Westerdahl, una pieza que «se acabó al primer acto y se perdió, después de una sola función en casa de un coleccionista amigo, el Mr. Robson de *Los dos que se cruzan*». El texto dramático de esta obra olvidada obedecía, igualmente, a las leyes de la escritura automática, y su escritura era, afirma, «delirante, pero a través de lo demencial se notaba vagamente la voz de un pintor en lucha con su propia creación»<sup>269</sup>.

En los textos de Óscar Domínguez, y especialmente en *Los dos que se cruzan*, resulta inútil buscar un hilo discursivo claro, si bien la técnica de la

---

<sup>268</sup> Una de las misivas enviadas por Óscar Domínguez a su amante aparece reproducida en el texto escrito por Gérard Durozoi para el catálogo de la exposición *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, *Op. cit.*, pág. 305.

<sup>269</sup> Maud Westerdahl, «Óscar Domínguez o la convivencia con los mitos», *Op. cit.*, págs. 53 y ss.



escritura automática no trae consigo tampoco la acumulación caótica de material inconsciente. En este sugerente poemario, Óscar Domínguez organiza, con la inestimable ayuda de Maud Bonneaud, todos los materiales surgidos espontáneamente, teniendo en cuenta su propio estilo o las necesidades del libro en su conjunto. Los distintos fragmentos que componen el libro adquieren cierta estructura y se ordenan secuencialmente, en unas ocasiones mediante subtítulos y, en otras, a través de los mensajes que se intercambian los dos que se cruzan durante diecisiete días. Así, lo que en un principio podría parecer caótico, inconexo y desordenado, adquiere una secuencia estructural que da forma a las imágenes alucinadas del libro. Conviene recordar aquí la definición que, de la escritura automática, apunta el escritor Bernard Noël, quien subraya el carácter gestual, inmediato y espontáneo del acto automatista, al tiempo que dirigido por la técnica del autor y su disposición hacia la creación. Si existe en el automatismo descontrol y delirio en las imágenes esbozadas, también hay sentido y dirección:

El automatismo no es el arrebato incontrolado que sugiere la palabra, sino un impulso dirigido cuya trayectoria une dominio y espontaneidad, puesto que un estado de concentración la prepara. Entonces todo converge, toda la intensidad física y mental, hacia un gesto que es una descarga de energía tanto como un acto plástico<sup>270</sup>.

En efecto, en *Los dos que se cruzan* se pueden encontrar muchos pasajes en los que predomina la asociación libre de elementos, sin condicionamientos ni criterios previos, sin límites métricos ni rítmicos, sin vínculos semánticos aparentes: «Flor de caracol / Amor de flechas / Cardenillos de microscopio / Entre Limoges y París / Aurora boreal de la perla». No obstante, en el mismo libro se puede apreciar que al gesto de la escritura inicial, espontánea e incontrolada, lo acompaña la técnica adquirida por el escritor

---

<sup>270</sup> Bernard Noël, *Écrire-Voir*, Centre Joë Bousquet et son temps, Maison des Mémoires – Maison Joë Bousquet, Carcassonne. Textos reunidos por René Pinies, págs. 18 y ss. Edición publicada con motivo de la exposición *Bernard Noël y la pintura*, celebrada en la Casa Joë Bousquet entre el 8 de noviembre de 2002 y el 25 de enero de 2003.

quien, preso de sus fantasmas, deja que la escritura fluya libremente hacia el territorio de sus obsesiones, sensaciones y pensamientos ignotos. La escritura automática está condicionada, de esta forma, por todo lo que el escritor lleva consigo en su maleta de viaje; es decir, el escritor no está solo en su taller frente a la página en blanco, sino que, en el primer impulso de ejecución de la escritura, su gesto se encuentra tan acompañado técnicamente como arropado por las imágenes que manan de la materia de su memoria, de su subjetividad, y que ahora emergen en virtud de la sacudida de la creación lingüística. De este modo, la escritura automática adquiere el sentido de una revelación y, en ella, encontramos elementos que desvelan la propia condición vital del escritor como es, en este caso, el recuerdo nostálgico de la Naturaleza sobreabundante de su isla natal, Tenerife, espacio que adquiere en el pensamiento del poeta el sentido de una revelación de libertad plena, disfrazándose, así, bajo la metafórica indumentaria de un pirata –sin leyes ni ataduras–, solo y desnudo frente a la inconmensurable imagen del espacio primero de sus juegos de infancia:

#### CUARTO DÍA

##### Primer mensaje

El pirata moría  
riendo hacia las nubes  
sobre la playa negro terciopelo  
en Tenerife.  
Amor de pirata<sup>271</sup>  
amor de aire  
arco iris de taberna  
tabaco ron y golondrina muerta

---

<sup>271</sup> Fernando Castro subraya el carácter feliz de la adolescencia de nuestro pintor y poeta, quien gusta de jugar a «los piratas» en el contexto natural de la isla de Tenerife: «los juegos infantiles de Domínguez tuvieron como escenario las playas de arena negra de Tacoronte, donde jugaba a *los piratas* con sus amigos, y los escarpados barrancos, como el de la Arena, o el jardín de su casa de El Calvario, que estaba presidido por un venerable drago que más tarde derribó un temporal». Véase en *Op. cit.*, pág. 17.

*Los dos que se cruzan* –Fernando Castro Borrego lo denomina «miniatura poética»<sup>272</sup>– fue escrito «en el primer trozo de papel al alcance de su mano, fuera mantel de restaurant o cajetilla de cigarros»<sup>273</sup>; esto es, por impulso, de forma intermitente, como instantes de revelación plena, por lo que dista mucho del proceso constructivo al que somete su escritura Pedro García Cabrera en *Dársena con despertadores*, si bien ambos buscan conjugar frente a su mirada la chispa de la imagen poética por definición, la más arbitraria y desconcertante, la más alucinada y alucinante, siguiendo las premisas de la composición automática, pues la imagen poética, en palabras del poeta simbolista Saint-Pol-Roux es la llama o chispa que enciende en el infinito<sup>274</sup>. Así lo explica Pedro García Cabrera:

El procedimiento empleado para la elaboración de los mismos consistió en confeccionar dos largas listas de palabras autónomas, generalmente nombres, adjetivos, verbos que, bien iba viendo o bien me venían a las mientes en mis paseos por la vega lagunera. Cada dos relaciones de vocablos, que me suministraban la materia prima para cada composición, las apareaba, siguiendo el orden en que fueron surgiendo espontáneamente. Esta manera de unir las palabras daba por resultado imágenes más o menos extrañas, según la mayor o menor proximidad significativa de los términos enlazados, siempre de dos en dos. Así, la tercera relación de frases binómicas participaba de un cierto automatismo psíquico y amanecían estructuras de una lógica estrictamente poética.

---

<sup>272</sup> Véase el texto introductorio a la edición facsímil ya citada.

<sup>273</sup> «No escribía: lanzaba vehemente unos garabatos en el primer trozo de papel al alcance de su mano, fuera mantel de restaurante o cajetilla de cigarros. Para complicar más, lo hacía en francés o en lo que creía que era francés, puesto que escribía *oui*: hui. Traducir esto al francés de verdad, recomponer y estructurar sin traicionar y hasta que él estuviera conforme, era un trabajo de fina relojería. Una vez legible la maqueta de *Los dos que se cruzan*, André Breton se mostró entusiasta y es por su deseo de verlo publicado que se editó el libro». Véase este texto de Maud Westerdahl, en «Óscar Domínguez o la convivencia con los mitos», texto mecanografiado sin fecha [Archivo Hugo Westerdahl]. Recogido también en *Papeles invertidos, Op. cit.*, págs. 53 y ss; y en *Eduardo y Maud Westerdahl. 2 miradas del siglo XX*, CAAM, Gran Canaria; Caja General de Ahorros de Canarias, Tenerife, 2005, pág. 40.

<sup>274</sup> Véanse las reflexiones del poeta simbolista de Camaret, Saint – Pol – Roux, de *L'Art Magnifique suivi de Réponses et de petit traité de déshumanisme*, Ediciones Rougerie, introducción de Gérard Macé, Limoges, 1978, págs. 44 y ss.

Esta primera fase de elaboración de cada poema se continuaba en una segunda en que procedía al ensamblaje de todas las parejas nupciales ya logradas. En esta segunda fase unificadora intervenían entonces los artículos, adverbios, preposiciones y conjunciones, si bien todas estas partes oracionales se distribuían siguiendo vínculos sintácticos<sup>275</sup>.

Como vemos, el poeta de *Dársena con despertadores* asume como carta de navegación propia lo aportado por los principios del juego surrealista y la técnica automática, cuya realización pictórica tendría en el *Retrato de la pianista Roma* (1933) de Óscar Domínguez –las manos libres, al fin, sobre el teclado, desprendidas del cuerpo– una de sus mejores invocaciones. La citada técnica retoma, en cierta medida, la idea del *Libro mallarmano*, abierto a una significación sin límites y de infinitas resonancias, y donde quien escribe no es más que un simple transmisor; o, de la misma forma, las experiencias automáticas de Breton y Soupault –seducidos por el lenguaje simbólico de Gustave Moureau– que perpetúan la aspiración de Isidore Ducasse: un *livre futur* donde la poesía debe ser hecha por todos.

Según Maud Westerdahl «una persona totalmente surrealista como lo fue Óscar Domínguez, tenía que expresarse a veces sin pinceles»<sup>276</sup>. Aunque no han llegado a nosotros, escribió otros muchos textos poéticos hoy en paradero desconocido, prosas, canciones y una obra de teatro ya aludida *Diffícil para el automóvil, fácil para la bicicleta e infantil para el bastón del ciego*. No obstante, sí contamos con su poemario *Les deux qui se croisent* (1947), un juego de palabras, situaciones, encuentros y disparates de todo tipo del que rescatamos

---

<sup>275</sup> Pedro García Cabrera, *Obras Completas, vol. I (Poesía: 1928-1946)*, edición e introducción de Nilo Palenzuela, Consejería de Cultura y Deportes de Gobierno de Canarias, 1987, pág. 91. Véase el texto de Isabel Castells «A la mar fui por imágenes: la poética visual de *Dársena con despertadores*», en *las Actas del Congreso Internacional Pedro García Cabrera*, celebrado en la isla de La Gomera entre el 10 y el 14 de octubre de 2005 con motivo de la celebración del centenario del nacimiento del poeta. Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, Castro Morales (coord.), vol. II., La Laguna, Tenerife, 2007, págs. 477 y ss. Asimismo, en la misma publicación puede encontrarse el ensayo de Patricia Pareja Ríos «Los senos de tinta, de Pedro García Cabrera, o la escritura surrealista como cuerpo de (l) un delito», *Op. cit.*, págs. 497 y ss.

<sup>276</sup> Véase en «Óscar Domínguez o la convivencia con los mitos», *Op. cit.*

un fragmento del capítulo «Sueño de M. Robson». En él asistimos al tratamiento simultáneo de la imagen poética, pictórica y cinematográfica:

Una lluvia torrencial, un velero atraviesa la lluvia como un pájaro.  
Flecha y pájaro avanzan, un relámpago ilumina un paisaje cósmico.  
Este paisaje está cortado por un rectángulo semejante a una pantalla de cine.

En claroscuro se desarrolla la escena siguiente:

El punto central de la Plaza de la Bastille. A la izquierda, perspectiva muy alargada de una pared blanca sobre la cual se ve un cartel donde está inscrita la palabra: ESCRIBIR.

A la derecha un inmenso obelisco en el que están suspendidos, unos sobre otros, anuncios de barbería, anuncios de tabaquería, de remendones, de zapateros, etc...

En primer plano, del lado izquierdo y del derecho, aparecen los dos que se cruzan, uno viniendo del Norte, el otro del Sur. Se cruzan y desaparecen por los costados de la pantalla.<sup>277</sup>.

---

<sup>277</sup> *Los dos que se cruzan, Op. cit.*, págs. 11 y ss.

### 3.1.2. El impulso de juego en la escritura de Óscar Domínguez.

La escritura empleada por Óscar Domínguez en el poemario *Los dos que se cruzan* se presenta envuelta en una finísima película de aparente exactitud y racionalismo. La pieza inicial anuncia la llegada de dos personajes que, «con una puntualidad milimétrica», se cruzan siempre a la misma hora y en el mismo punto, como dos muñecos salidos de un reloj de autómatas, repitiendo siempre idénticos movimientos. Desde sus respectivas trayectorias –«uno viniendo del Norte y el otro del Sur»–, los dos personajes «se cruzan siempre en el punto central de la plaza de la Bastille»; traen pájaros y flechas, lanzan mensajes, dejan caer pergaminos, en un movimiento continuo que se anuncia exacto, siempre «a las cinco y un minuto». Nada sabemos sobre la personalidad de ambos personajes; ninguna descripción certera, ninguna clave psicológica; ninguna señal que nos haga pensar que el autor ha construido previamente –con cierto método o con un mínimo de estudio– a sus personajes. Más bien parece una escritura que surge como resultado de un entretenimiento y con el claro propósito de dejar volar la imaginación. De hecho, la propia redacción del libro, una suerte de cajón de sastre donde se mezclan sin concierto poemas y prosas, aforismos y textos instructivos, breves reflexiones sobre pintura con canciones o juegos de palabras con fragmentos de tono y voluntad infantiles, incrementa la sensación de que tal heterogeneidad del conjunto, de que esa escritura tan deshilvanada es el resultado, simplemente, de un momento de distracción creativa por parte de su autor.

No otra cosa puede entreverse del ludismo inocente que predomina en algunos de sus pasajes: «El caracol enemigo mortal del kilómetro / La hormiga enemiga mortal de la tonelada / La ballena enemiga mortal del centilitro / La cebra enemiga mortal del milímetro». Muy en sintonía con las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, resulta obvia la voluntad de intrascendencia, la ruptura con otro tipo de literatura más profunda o realista o apesadumbrada de épocas anteriores. Es en este sentido en el que Eduardo Westerdahl afirma:

Se entendería mal la obra de Domínguez si se le quisiera dar un carácter metafísico o trascendentalista. Hay que mirarla con los ojos que él la vio. Es la paciente testificación de un poeta que va día tras día descubriendo las cosas de este mundo en su doble aspecto de la realidad y el deseo. Cada objeto aparece siempre con otra posibilidad y sus experiencias muchas veces tienen humor y siempre un alto rango poético: un cangrejo descomunal, un pájaro de hierro, una máquina que no está hecha para función alguna, unos cuernos por auricular de teléfono, un toro en pie con catalejo, un toro con bigotes, un toro con cuernos de manillar de bicicleta y una rueda, un minotauro, un caballo-mujer, un gato florero, un frutero come frutas, etc.<sup>278</sup>.

Así pues, el libro *Los dos que se cruzan* es un buen ejemplo de cómo el juego del lenguaje poético lo impregna todo, y todo está transido de principio a fin por el carácter lúdico propio de la literatura de vanguardia. Los dos autómatas parecen ser proyecciones del sueño de M. Robson, una suerte de inventor que trabaja en la construcción de una extraña «máquina para realizar el movimiento perpetuo», encerrado en «una habitación triangular» junto a la Plaza de la Bastille, desde donde es testigo del cruce incesante de los dos autómatas. La identidad de los dos personajes, como señalamos anteriormente, queda diluida en una realidad paralela que posee sus propias normas de exactitud, de idas y venidas desde un punto indeterminado hasta el punto de encuentro de la Plaza de la Bastille. Tras varios intentos de llamar la atención de ambos con toda suerte de carteles, anuncios publicitarios y otros objetos, M. Robson coloca en la plaza un velador con «dos soberbias estilográficas» que serán tomadas por los dos personajes, destinados, a partir de ese día, a lanzarse mensajes escritos diariamente. Pero antes de seguir avanzando en el libro, merece la pena detenerse un poco en esa máquina u objeto que tanto tiempo ha costado construir a M. Robson:

Curioso aparato basado en el principio de la brújula, donde dos bolas de estaño se cruzan indefinidamente. Esta máquina, dorada, plateada y encerrada en una

---

<sup>278</sup> Eduardo Westerdahl, *Óscar Domínguez*, Gustavo Gili, Colección nueva Órbita, Barcelona, 1968, pág. 11.

caja de caoba barnizada, está colocada frente a la ventana. Veinte horas de cada veinticuatro, M. Robson permanece sentado ante su invento, manipulando, añadiendo nuevas piezas, puliendo las antiguas. Su mirada es penetrante, en ocasiones soñadora; y ocurre que, desesperado, toma el aparato y lo tira al suelo. Los engranajes ruedan por las tres esquinas de la habitación, y son precisos varios meses, o varios años, para reparar el mal.

Se trata, sin duda, de un objeto cuya construcción responde a la fascinación de su autor por los inventos inservibles, sin justificación estética ni científica, escasamente profesional, al margen de las definiciones más concienzudas y rigurosas, y tan efímero como fetichista, tan subjetivamente funcional como poco práctico. Es decir, a la manera con la que Óscar Domínguez elaboró cualesquiera de sus objetos surrealistas, M. Robson se presenta, en el ámbito de la escritura, como su *alter ego* al plantearse la posibilidad de crear esta máquina para controlar o reproducir el movimiento perpetuo, un objeto incongruente y turbador a cuya contemplación y estudio se entrega apasionadamente su creador. Su mecanismo no es científico y sus parámetros responden mejor a las reglas de un juego, de tal forma que nuestro M. Robson y, por extensión, Óscar Domínguez, se convierten en sendos *homo ludens*.

En verdad, toda la escena inicial del libro es de ascendencia onírica, puesto que transcurre «en un paisaje» que se encuentra «cortado por un rectángulo semejante a una pantalla de cine». Se trata, además, de una escena urbana donde los anuncios, los carteles publicitarios y la pantalla del cinematógrafo nos recuerdan elementos recurrentes de la vida moderna en una gran ciudad, como en la que vive su autor. El cine, que deslumbra y asombra a los surrealistas por su capacidad de *dar a ver* nuevas imágenes –dinámicas, rapidísimas, desbordantes– y que ejerce una influencia decisiva en la mirada del creador del arte nuevo. Es entonces cuando *los dos que se cruzan* comienzan a intercambiar enigmáticas confidencias basadas en un conjunto de asociaciones libres en verso.



## PRIMER DÍA

*Primer mensaje*

¿La guerra ?

No.

¿La paz ?

No.

¿La pintura ?

No.

¿La ciencia ?

Nunca.

¿El amor ?

Sí

¿El espacio ?

Siempre.

¿Siempre ?

No.<sup>279</sup>

Si bien el encuentro entre los dos personajes tiene visos de quererse matemático, lo cierto es que una vez que comienzan a enviarse estos mensajes o telegramas poéticos todo se desajusta y distorsiona por la incorporación de elementos que se transforman, por los juegos de palabras, por los poemas telegramáticos, las imágenes gratuitas o, incluso, el humor negro. De hecho, por más que el escritor insista en que los dos personajes se encuentran siempre «muy exactamente», lo cierto es que no son capaces de hacerlo a las cinco en punto, sino como bien se constata, una y otra vez en las páginas del libro, lo hacen «a las cinco y un minuto muy exactamente». Y es precisamente en ese margen extra de un minuto, a través de esa fisura temporal, por donde parece colarse todo lo disímil, todo lo sorprendente que, a continuación, se irá desplegando a través de las páginas de su libro. Así, el escenario medido por las acciones de los personajes, sometidas al cálculo y la precisión matemáticas, el control del espacio y del tiempo, el orden y la exactitud, son rebasadas por el triunfo de lo irracional. A medida que avanzan las páginas, la cuadrícula de los encuentros, aparentemente perfecta, se desdibuja y se difumina en virtud de la intromisión del azar y del juego; es decir, de todo lo que es ajeno a la ciencia y a la razón.

---

<sup>279</sup> *Los dos que se cruzan, Op. Cit.*, pág. 25.

## SEGUNDO DÍA

*Primer mensaje*

Flor de caracol  
 Amor de flechas  
 Cardenillo de microscopio  
 Entre Limoges y París  
 Aurora boreal de la perla

*Segundo mensaje*

Benjamín flor de jazmín  
 Dame tu pequeña mano  
 Yo te ofreceré un Pernod  
 Que signifique revolución.<sup>280</sup>

En efecto, vemos cómo este «Primer mensaje» nos invita a pensar en esa otra manera de aprehender el mundo, sin las soluciones empíricas y autorizadas del cientificismo, y que suponen un conocimiento diferente, el del poeta, el que antes de las vanguardias ya buscaron los poetas modernistas y simbolistas, cuyas lecciones retoma el Surrealismo. Atrás quedaba para ellos el mesianismo de una ciencia que, segura de sí, indicaba una sola vía: el progreso. Quisieron ahondar, pues, más allá de este mero caparazón, de este supuesto avance del individuo que, por contra, suponía la anulación de las cualidades humanas. La mecanización, el capitalismo, la igualación del individuo en la masa, el carácter utilitario y eficaz de las obras humanas, en fin, el susodicho progreso no era sino un mero retroceso. De ahí la otra vía, aquella que buscaron valiéndose del pensamiento oriental, del influjo de la Cábala, del pitagorismo, y de múltiples otras doctrinas herméticas y ocultistas que desde el principio de los tiempos hasta el siglo XX se habían mantenido, soterradas y latentes, en la memoria colectiva.

Óscar Domínguez demuestra ser, en todo momento y a lo largo de toda su trayectoria, un artista con una concepción poética de la vida y de la creación, y nada es lógico en él. Todo parece indicar, más bien, que su lógica está presidida por esa actitud lúdica ante la vida que venimos desarrollando.

---

<sup>280</sup> *Los dos que se cruzan, Op. cit. 26.*

## OCTAVO DÍA

*Primer mensaje*

¿Qué piensa el toro del traje del torero?  
 ¿Y el caballo que él mata?  
 ¿Qué piensa el pájaro del rojo vivo?  
 ¿Qué piensa el león del horizonte?  
 Y el armario de espejos ¿qué piensa en la habitación de hotel?  
 La brújula ¿por qué piensa siempre en el Norte?  
 Quien hace el abanico ¿pensará en el calor?  
 ¿En qué piensa aquel que abre una lata de sardinas?  
 ¿Y la gallina? ¿qué piensa la gallina de una pelota de golf?<sup>281</sup>

En esta composición, valiéndose de las aproximaciones que proporciona la metonimia, además de los paralelismos, las anáforas y otras repeticiones, el escritor contrapone a la seriedad de la vida, el carácter lúdico del juego, a la utilidad y fecundidad de la primera, lo gratuito y estéril del segundo. El escritor encadena una serie de preguntas retóricas en cascada una tras otra, comenzando por una alusión a la tauromaquia. Observamos que bajo gran parte de la producción de Óscar Domínguez subyace una fatalidad, ese conflicto entre la vida y la muerte que lo lleva a asumir, de principio a fin, el hilo que Ariadna va dejando a su paso. Su elección de la tauromaquia va mucho más allá de la admiración profesada hacia Picasso por aquellos años. En su obra el toro es el símbolo de su compromiso con la creación pictórica y con la vida misma, siempre dispuesto a entregarse hasta el final; es una apuesta por el todo o nada en el que el artista tiene la obligación de *s'engager tout entier*, como nos lo recuerda Michel Leiris en su conocido ensayo en su conocido ensayo sobre la literatura considerada como una suerte de tauromaquia, que sirve de prólogo a su *L'âge d'homme*.<sup>282</sup> Domínguez, por su parte, aduce estas palabras: «si se pinta en serio, es a vida o muerte: como un buen torero ante su toro»<sup>283</sup>. Esa obsesión taurina o dedaliana lo acompañó hasta el final de sus días, de forma

---

<sup>281</sup> *Los dos que se cruzan, Op. cit.*, 33.

<sup>282</sup> Leiris, Michel, *L'âge d'homme précédé de De la littérature considérée comme une tauromachie*, Gallimard, París, 2002, pág. 12 y ss.

<sup>283</sup> Mercedes Guillén, *Conversaciones con los artistas de la escuela de París*, Madrid, Taurus, 1960.

que, a partir de la regresión insular que atisbamos en algunos de sus lienzos cósmicos, su pintura evoluciona hacia una encrucijada vital que apunta ya el laberinto de soledad en el que se debatirá el pintor, ante los primeros síntomas de una enfermedad incurable y el presentimiento de la muerte.

Si continuamos analizando otros tantos fragmentos del libro, descubrimos otros momentos similares a la invención del objeto de M. Robson citado anteriormente. Nos referimos a la descripción de una serie de artilugios de genial inventiva y decididamente humorísticos, subversivos, surgidos de una mente fantasiosa y lúdica. Así por ejemplo, en el «Tercer día», encontramos la «descripción y uso del *kiriús-kiriús* o tenazas para obtener el dinero de los cepillos de las iglesias»; y en las páginas que dan cuenta de los mensajes del «Séptimo día», leemos con sorpresa la descripción de un «vaso con bigotes para escapar de la policía», productos ambos del desparpajo y la burla desenfadadas. Están escritos siguiendo las pautas de un texto instructivo o de un manual de instrucciones de cualquier aparato o artículo extraordinario e insólito. Cabría preguntarse, con todo, si no encontramos incluso en estos fragmentos de escritura auspiciada por la agilidad y dinamismo lúdicos cierto carácter teatral por cuanto representan acciones que deben llevarse a cabo a través de la manipulación de un objeto con un fin irónico y humorístico. En este sentido, cabría subrayar que la acción representada por los personajes de este cuaderno poético se aproxima mucho al pulso dinámico de las secuencias dramáticas, y el escenario en el que todo sucede, con una «exactitud muy angustiada» bien podría evocar alguna pieza teatral de Antonin Artaud –estamos pensando en obras como *Ya no hay firmamento*, en la que los actores atraviesan constantemente la escena de parte a parte ante la caída, inminente, de la luna sobre la tierra, y depositan sus esperanzas en la estrella Sirius–; o bien, por su arrebatado humor y sarcasmo, a *El deseo atrapado por la cola*, escrita por Pablo Picasso en el París ocupado por las tropas nazi de 1941, y representada de forma clandestina en la casa del escritor Michel Leiris<sup>284</sup>. No en

---

<sup>284</sup> La obra se representó el 19 de marzo de 1944 en el apartamento de Michel Leiris, quien fue el encargado de seleccionar a los actores de la farsa teatral. Así, encontramos a Georges Hugnet acometiendo el acompañamiento musical y a Albert Camus en el papel de director de escena. Asimismo, el reparto quedó del siguiente modo: Michel Leiris (*Le Gros Pied*), Raymond Queneau

vano, varias experiencias de teatro experimental en Canarias han llevado a escena, aunque nunca de forma íntegra, el texto escrito por Óscar Domínguez, trasladando a la escena las acciones y el juego que plantea la pieza a través de su escritura marcadamente surreal<sup>285</sup>.

Por otra parte, existe también en este libro del pintor y poeta Óscar Domínguez una llamativa combinación de verso y prosa, cuya referencia o fuente principal –aunque remota– podríamos hallarla en libros como *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez o incluso, en *Versos y estampas* de Josefina de la Torre y, más próximamente, en el *Diario de un sol de verano* de Domingo López Torres, donde también se intercalan fragmentos en prosa con poemas de forma constante, además de una tendencia clara a la brevedad del discurso poético. Con todo, entre el poemario de Domingo López Torres y *Los dos que se cruzan* existen diferencias sustanciales de escritura y contexto que los alejan de forma irremediable, pues frente a la estética veintiesetista del poemario escrito en 1929 por quien fuera su amigo de días insulares, Domingo López Torres, la escritura de *Los dos que se cruzan*, ya en el mediosiglo, se aleja de cualquier punto de referencia cierto y se deja llevar por el impulso de una escritura subversiva y surrealista en estado puro, lejana y distante de la

---

(*L'Oignon*), Zanie Campan (*La Tarte*), Simone de Beauvoir (*Sa Cousine*), Jean- Paul Sartre (*Le Bout Rond*), Louise Leiris (*Le Deux Toutous*), Jacques-Laurent Bost (*Le Silence*), Germaine Hugnet (*L'Angoise grasse*), Dora Maar (*L'Angoise maigre*) y Jean Aubier (*Les Rideaux*). Conviene señalar que esta pieza teatral fue objeto de una exposición celebrada en 2009 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, comisariada por Françoise Lévêque, Carlos Pérez y Juan Manuel Bonet. Véase *Picasso: el deseo atrapado por la cola*, Fundación Bancaja, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.

<sup>285</sup> En efecto, según la información recogida en el servicio de documentación de la Escuela de Actores de Canarias, durante la temporada de 1979-1980 la compañía Zaranda Troupe representó en las islas de Tenerife, Gomera, El Hierro y Lanzarote el espectáculo teatral *Los dos que se cruzan*. Asimismo, en 1987 la compañía Saltimbamqui Club de Clowns, representó la obra teatral *Delicias bananeras*, basada en textos de *La cena de Bethania*, de Tomás Morales; y *Los dos que se cruzan*, de Óscar Domínguez, siendo los actores en escena Carlos Belda, Carmen López, José M<sup>o</sup>. Pantín y Lola Persan, y estando la puesta en escena en manos de José del Río. La pieza fue representada en toda Canarias, salvo en las islas de La Gomera y El Hierro. Más recientemente varios fragmentos del texto citado de Óscar Domínguez fueron utilizados por Luis Alemany en la dramaturgia de la obra *Cabaret Atlante* (2002), bajo la dirección de Enzo Scala. En esta ocasión los actores fueron Fran Gómez, Eva Luna, Mar Moya, Chema Pantín, Fran Pedrianes, Alexia R. Bello, y Esther Taular. Por último, conviene señalar la interesante aportación que ha realizado el IES La Laboral (La Laguna) con la obra teatral *Esperando a André Breton*, representado por el alumnado de Bachillerato de Artes Escénicas, Música y Danza. Esta obra teatral, en la que se toma como una de sus fuentes los textos de Óscar Domínguez fue galardonada con el primer premio autonómico, en la categoría escolar de la duodécima edición de los Premios Buero de Teatro Joven.

construcción depurada, purista, breve y precisa de la escritura del joven poeta. Ahora bien, entre ambas producciones sí que existe una tendencia hacia lo lúdico, de manera que el juego preside ambos textos, si bien el carácter lúdico, vanguardista, deportivo y marino del primero, juvenil, propio de la nueva literatura, se diferencia en mucho del impulso de la escritura de *Los dos que se cruzan*, donde el juego con el lenguaje se encuentra impregnado en todo momento por la irracionalidad y radical inventiva de la imagen surrealista, así como por el humor negro.

Asimismo, conviene señalar que este proceso creador se relaciona con las ideas del filósofo Friedrich Schiller escritas en su *Educación estética del hombre*<sup>286</sup>. La actividad artística se plantea, en estos términos, como una forma de superación de la razón y de la ciencia. Así, el filósofo alemán habla de dos instintos reinantes en todo escritor, en todo artista: uno *sensible*, arraigado a la Naturaleza y a las pasiones; el otro *formal*, que tiene que ver con la razón y con el juicio crítico. Con todo, Schiller subraya la idea de una tercera fuerza, la que denomina «impulso de juego» que equilibra y armoniza ambas potencias. El concierto de lo emocional y de lo racional logra su realización únicamente a través del *juego*; esto es, del arte o la creación, pues, en rigor, –sostiene el filósofo alemán– «el hombre solo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y solo es enteramente hombre cuando juega». Así pues, la creación – la poesía– se concibe como ese estado en el que el hombre manifiesta al fin su voluntad, pues solo en ese momento logra ser auténticamente libre.

Óscar Domínguez busca alcanzar ese estado de libertad en el instinto de la creación artística que preside sus obras. En este sentido, *Los dos que se cruzan* es, además de una delicada miniatura poética, además de un exaltado texto en pos de una vida superior para el hombre a través del amor, un divertimento, un juego con las imágenes y las palabras, un puzzle que, con ingenuidad y embeleso infantil, recompone el sentido del viaje de Óscar Domínguez por los

---

<sup>286</sup> Friedrich Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Anthropos, edición bilingüe, estudio introductorio y traducción de Jaime Feijóo, Barcelona, 1990. Véase la cita en la «Décimoquinta carta», págs. 229 y ss.

vericuetos de la creación y la imaginación más desbordada. Y en último lugar, pero no por ello menos importante, este libro constituye el hallazgo de un lenguaje nuevo –el Surrealismo–, de un caudal informe y muy abundante de imágenes que trascienden cualquier limitación creativa. Todo ello, conjuntamente, le aporta los instrumentos necesarios para poner a flote toda la potencia de su inventiva. Por eso, quizá, este poemario incluye algunos ensamblajes palabra-imagen intensamente metafóricos. Como el que se cita a continuación, un breve fragmento en el que el poeta aporta una serie de extravagantes instrucciones para desdeñar el arte viejo u obsoleto y dar el primer paso hacia una poesía o una pintura verdaderamente surrealista.

Atraviesa el plomo por la gran novia rubia, toma los dientes centrales del perro que ladra a la luna nueva; quema a fuego lento las plumas que tú sabes, tomadas al pájaro pesado. Rompe el espejo envejecido por el tiempo. Y el todo envuelto en la piel del sapo, hazlo quemar a fuego vivo, rodeado por el triángulo medio de los ciegos<sup>287</sup>.

---

<sup>287</sup> *Los dos que se cruzan, Op. cit.,* pág. 48.

### 3.1.3. Metáfora, metamorfosis y humor negro.

Si existe un eje crucial en la obra de Óscar Domínguez que destaca sobremanera sobre todos los temas y motivos de su producción plástica y poética, este es, sin duda alguna, la metamorfosis, que en poesía se manifiesta a través de los procedimientos léxicos y semánticos de la metáfora. No en vano, el poeta Paul Éluard, en el prólogo al catálogo de la exposición de Óscar Domínguez en la galería Louis Carré, denominó la obra de aquel como «elevada pintura pletórica de metamorfosis»<sup>288</sup>. La metamorfosis podría concebirse como un elemento que, de ser utilizado, aportaría al poema una cierta dosis de mutación y cambio, de tal suerte que lo que ha sido fijado por la escritura no llega al receptor de modo unívoco; antes bien, adquiriría el dinamismo de una obra en movimiento, y así, en constante transformación, en una pirueta que la imaginación impulsa, las cosas, seres, objetos y lugares mudarían de aspecto una y otra vez, con cada lectura, sin fin posible.

La metamorfosis, al igual que la crisálida que espera pacientemente en su nido de seda hasta la eclosión a la superficie, nace del deseo de superación del mundo recibido y emerge, imparable, subversiva, desde el pensamiento irracional con el propósito de quebrantar y, al fin, superar lo inmediato. Es la insurgencia del Verbo; la divergencia y la multiplicidad de la imagen. Si en la plástica opera a través del poder proteico de la imagen pictórica, en poesía encuentra su motor en el impulso de la metáfora absoluta en la que lo uno se convierte en lo otro.

Los surrealistas, inmersos en la necesidad de obtener lo que André Breton denominó la *écriture de la pensée* –esto es, una escritura automática no como fin en sí mismo, sino como mecanismo para enriquecer exponencialmente el horizonte de expectativas de cada individuo–, jugaron a las asociaciones libres de palabras, las liberaron de relaciones viciadas, las ubicaron en contextos insólitos y abusaron de recursos como la aliteración, la

---

<sup>288</sup> Óscar Domínguez, Galería Louis Carré, 1943.



anáfora o la enumeración, lo que favorece aún más, si cabe, *la certitude du jamais vu*, el truco de magia en el que algo desaparece para reaparecer metamorfoseado.

La insistencia de Aragon en *Le Libertinage* de que la enumeración era necesaria para intensificar la libre asociación de las palabras, era compartida claramente por Péret, cuya utilización en *Le grand jeu* de la metáfora, la enumeración y la rima confería una disposición hipnótica a una serie de definiciones excéntricas<sup>289</sup>.

En efecto, ese salto mortal que constituyen, por ejemplo, las metáforas, puede trastocar por completo el significado de un poema si estas se suceden en cascada, en series o enumeraciones a cada cual más sorprendentes, estrategia ampliamente practicada por los poetas surrealistas. Así, todas estas asociaciones irracionales, llámense metáforas poéticas o metamorfosis pictóricas, suponen, de un lado, cambio radical y dinamismo, del otro, son la fuente primordial de toda génesis, de todo nacimiento de la imagen nueva, pues en esta subyace el deseo irrefrenable de ir siempre más allá y ver, al igual que «el león fantasma» –acaso aquel que se asoma a las ventanas de las decalcomanías de Domínguez–, «la fuente petrificada en los placeres del vértigo».

#### DECIMOSEXTO DÍA (sigue)

M. Robson sube la escalera con pasos lentos y monótonos como siempre. Son las once de la noche.

Es imposible describir su sorpresa cuando comprueba, al entrar en su habitación, que en su cama duerme un enorme leopardo.

El pobre hombre, espantado, cierra la puerta y desciende a toda velocidad. Al llegar a la calle, encuentra a todos los ocupantes de su edificio y de inmuebles vecinos, enloquecidos, víctimas de una aventura semejante.

En esta noche memorable del año de gracia de 1946 París está encantado. Cantidad de fenómenos inexplicables se producen por doquier.

---

<sup>289</sup> Véase el libro, fundamental, de C. B. Morris, *El Surrealismo y España (1920 – 1936)*, Espasa, Colección Austral, pág 192.

Plaza Pigalle, a medianoche, todas las mujeres que se encuentran en este lugar y sus alrededores experimentan un deseo irresistible de llorar a lágrima viva. Las calles y los cafés están invadidos de mujeres llorando desesperadamente.

Otros fenómenos curiosos:

Todos los relojes adelantan bruscamente 3 horas.

El agua sale verde de los grifos.

Las máquinas de escribir martillean caracteres chinos.

En los auriculares de todos los teléfonos no se escucha más que *La cabalgata de las Walkirias*.

Plaza de l'Étoile, una mujer encinta da a luz un rinoceronte amarillo, con un pequeño reloj de platino rodeado de brillantes alrededor del cuerno.

Todos los pobres de París reciben un giro telegráfico de quinientos mil francos y, cosa más grave, ¡ilástima!, el oro líquido del Banco de Francia se transforma en una enorme cantidad de grillos que echan a correr en todas direcciones haciendo un ruido espantoso...

En los túneles del metro, una invasión inexplicable de gordos cocodrilos interrumpe completamente el tráfico.

En las calles, surgen clavos del pavimento con las puntas hacia el aire como la hierba y solo algunos faquires llegan a circular, y son atosigados con encargos y comisiones por el buen pueblo de París, inmovilizado en su puesto.

Los casos de locura se multiplican de hora en hora: las mujeres se arrojan por las ventanas, los padres matan a sus hijos.

El desorden reinante en la ciudad es indescriptible.<sup>290</sup>

En este fragmento de *Los dos que se cruzan*, el mundo salta por los aires. Una sociedad moderna, la parisina de 1946, urbana y deshumanizada por su propia voluntad de mejora técnica y mecanización, rodeada de millones de objetos con los que es imposible toda comunicación, es superada, o literalmente aplastada, por los instintos reprimidos o salvajes de algunos, por sucesos insólitos e inexplicables que se producen en una esquina y en otra de la ciudad, en una escena que tiene mucho de teatro de la crueldad. El lector asiste a la abolición de los roles sociales, a la rebeldía de la Naturaleza, a la subversión de los límites que impone la razón, al descontrol temporal y a otras aberraciones. Un trastocamiento, en fin, imaginado por un Óscar Domínguez que parece proponer una revolución en todos los órdenes de la vida y que, en palabras de Domingo Pérez Minik, es un «disidente perenne, de esos que después de cualquier revolución no saben construir un mundo nuevo»<sup>291</sup>.

<sup>290</sup> *Los dos que se cruzan*, *Op. cit.*, págs. 46 y 47.

<sup>291</sup> Domingo Pérez Minik, en «De André Breton a Óscar Domínguez», *Op. cit.*, págs. 85 y ss.

Cuando el mundo entra en metamorfosis, la escritura que quiere dar cuenta de ella debe desaprender muchos de sus hábitos y estructuras concebidos, la coherencia pasa a un segundo o tercer lugar, la lógica del pensamiento que la gobierna se trastoca y el resultado es, inevitablemente, desconcertante. El mundo habitual se desprende de su fijeza y certidumbre para elevarse sorprendente y extraño. La vida física y material, con el reposo tranquilizador de sus objetos, recibe una animación que, en tanto que cosas inanimadas, no les corresponde, pero tal y como afirma André Breton al referirse a la escritura de Lautréamont, «un principio de mutación perpetua se ha apoderado tanto de objetos como de ideas, y tiende a su liberación total, lo que implica la del hombre»<sup>292</sup>. A manera de la tinta delicuescente de sus acuosas decalcomanías sin objeto preconcebido, el espacio y el tiempo ordinarios se diluyen y se escapan por entre los dedos, y se abre, a su paso, la caja de las posibilidades ilimitadas de lo real. Es entonces cuando lo uno se transforma en lo otro, cuando la melena del león se encuentra en la chispa fugaz de una cerilla, al igual que la chispa luminosa de la cerilla está contenida en la melena del león<sup>293</sup>.

En cierto modo, Óscar Domínguez se proclama emisario de la llama de la dualidad, portador de la chispa de la metamorfosis más radical: la del propio ser. Desde Hoffman y Jean Paul, a través de Nerval y hasta Rimbaud, *yo es otro*. Óscar Domínguez, heredero de esa tradición de la disgregación y de la incertidumbre, despliega a través de toda su obra una suerte de obsesión por el disfraz y el ocultamiento metamórfico. Así, encontramos su rostro oculto por el sombrero daliniano, imitando al genial pintor, en el temprano autorretrato de 1926; u otra vez jugando a ser pintor junto a la ventana de una estancia parisina con avioneta y Tour Eiffel al fondo; también, por supuesto, el pintor y poeta se

---

<sup>292</sup> André Breton, *Antología del humor negro*, Anagrama, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, pág. 152.

<sup>293</sup> El juego “el león está en la cerilla” obedece a una anécdota de los surrealistas, reunidos en torno a André Breton en marzo de 1953 en el café de la Place Blanche. En medio de una discusión sobre la analogía, el poeta francés se apresura a frotar una cerilla y declara que el león se encuentra la cerilla de la misma forma que en la cerilla se encuentra el león. Véase a Georges Sebbag, en *En Jeux surréalistes*, ediciones Jean Michel Place, textos reunidos y presentados por Georges Sebbag, París, 2004, págs. 7 y ss.

disfrazada de suicida en su célebre autorretrato de 1933. En todas estas representaciones, donde oculta su rostro real bajo el tamiz del otro, aparece desarrollando una acción diferente, como sucede ya al final de su vida, en el autorretrato con cara de payaso de 1957. Pero sin duda, los más sorprendentes son aquellos en los que aparece metamorfoseado en animal –simpático hipopótamo o bestia taurina–, hecho que podría interpretarse como un quiebro de su personalidad, tal y como sucede en el conocido autorretrato de 1941, con cabeza de toro. En el poemario *Los dos que se cruzan*, además del fragmento ya comentado, se dan otros momentos de singular transformación, bien en forma de Astrakán, de pirata o, utilizando la metonimia, se esconde tras el dibujo esquemático y picassiano de una gran nariz acromegálica:

## DÉCIMOQUINTO DÍA

### Primer mensaje

La gran nariz triangular y blanca  
 Olfatea la hoja en la bagatela pompeyana  
 Donde el toro completamente inventado  
 Aparece como un fantasma moscovita  
 Muy cruel y muy ruin  
 La gran nariz triangular y blanca  
 Del gran acromegálico  
 Olfatea la doble paloma blanca de la esperanza  
 La naricilla rosa triangular y blanca  
 Olfatea la enorme nariz del gran acromegálico  
 La perfecta nariz griega triangular y blanca  
 Olfatea el pequeño pedo de Madame de Pompadour  
 lástima  
 La nariz podrida del mariscal  
 Olfatea el cadáver de Franco.<sup>294</sup>

Tal y como observamos en este texto poético, el cuerpo es a menudo un muñeco manejado por no se sabe quién; una prolongación física ajena y, en algunos casos, ridícula para su propio ego. El poeta adquiere una identidad cambiante que sufre múltiples mutaciones, en un juego surrealista y metamórfico que adquiere diversos perfiles, múltiples rostros, dividido y

---

<sup>294</sup> *Los dos que se cruzan*, *Op. cit.*, pág. 44.

fragmentado por la franja imprecisa que alimenta sus contradicciones. Por otra parte, las alusiones autorreferenciales que hallamos en el texto –«el gran acromegálico»; «la gran La gran nariz triangular y blanca»– trazan una significativa red de encuentros y relaciones entre su poesía y su pintura, pues en cierto modo, diríase que estos versos dialogan con el óleo sobre lienzo de 1941 *Cabeza de toro*, una pintura realizada justo después de la estancia de Óscar Domínguez en Marsella y su regreso a la capital francesa, en un año de escasa producción pictórica como consecuencia del conflicto bélico que amenaza a Europa y la consecuente itinerancia. La pintura en cuestión rinde tributo al personaje mitológico del Minotauro, si bien la figura antropomórfica que mezclan rasgos taurinos y humanos, así como la monstruosidad de la sonrisa y la mirada de esta bestia en posición de ser retratada han hecho pensar a la crítica en la idea de que, en verdad, Óscar Domínguez ejecuta un atrevido y mordaz autorretrato. Las pezuñas del animal se metamorfosean en prominentes manos, y en ellas se apoya su cabeza en actitud reflexiva. Se trata de una imagen desconcertante, desagradable por esa confusión entre lo animal –el vello, los cuernos, la corpulencia, la agresividad del toro– y lo humano –la provocadora sonrisa en los labios, los larguísimos dedos, su pose ante el autor del cuadro. A todo esto se suma la nariz –esa «gran nariz triangular y blanca» del poema– en forma de cañón recortado o de escopeta, introduciendo sarcásticamente y con humor negro una de las obsesiones más visibles en Óscar Domínguez, con lo fue la delgado frontera que separa la vida y la muerte; esto es, la obsesión por el límite, el exceso, la vida y la muerte.

Casi todas las composiciones de esta época –objetos, dibujos y pinturas– representan extrañas metamorfosis de cuerpos acromegálicos, –«olfatea la enorme nariz del gran acromegálico»– de anatomía fragmentada e insinuantes formas taurinas, como no solo ocurre en el autorretrato con cabeza de toro y en el poema mencionados, sino también en su serie de figuras desmontables realizadas entre 1941 y 1942. A esta de las figuras desmontables pertenecen sus esculturas transformables con las que Domínguez apresa las distintas posibilidades espacio-temporales de una figura femenina cuyos

miembros versátiles y metamórficos adoptan, nuevamente, un extraño aspecto taurino. Así pues, todas sus facetas creativas –el dibujo, la pintura y la escultura– se funden en las mismas preocupaciones, y no son más que la proyección de un único artista expresándose a través de medios, técnicas y materiales distintos. De hecho, resulta sorprendente la complementariedad entre sus esculturas y sus pinturas, espejo e imagen reflejada de una misma obsesión, como ocurre entre su pieza escultórica *La femme couché* (1942) y cuadros como *La main passe* (1941), *Cálculo* (1942) o *Femme sur divan* (1942). Y es que los diferentes caminos emprendidos por Domínguez, a simple vista dispersos, se reconcilian en un mismo punto.

De alguna manera toda la literatura surrealista es deudora de los signos metamórficos de la imagen, pero en caso de Óscar Domínguez existe un impulso natural no solo hacia la transformación constante de objetos y seres en su poesía y en su pintura, sino que además su personalidad misma adquiere un carácter plural y cambiante, en permanente rotación. Existe, en este sentido, cierta relación con los textos más subversivos de Emeterio Gutiérrez Albelo. En el *Enigma del invitado* el protagonista del poema aparece convertido –en el sexto fragmento– en un «cirujano inexperto»; y en el siguiente, adopta la figura de un «asno enfermo», para poco después vestir «un disfraz / de gorrión asustado», hasta la transformación más increíble de todas, absolutamente colosal, en la que el personaje se transforma en «tranvía enamorado». Tal y como apunta Antonio Zaya:

La pintura de Domínguez expresa su negativa a elegir a ninguno de los dos de sí mismo. Así es una metamorfosis, «un caimán» en París, un «dragonnier des Canarias», pero también una máquina de coser ultrasexual y una carretilla de lujo para la acción. La pluralidad de Domínguez es camaleónica, transformista, con tal de comunicar y reunir a los dos cruzados mediante atracciones y

repulsiones simultáneas, esotéricas, en medio de relaciones íntimas, en una insoluble unidad de contrarios<sup>295</sup>.

En efecto, la lucha dionisiaca entre sus dos personalidades – «macrocéfalo feroz y melancólico», lo llamó su amigo Patrick Waldberg, pero también «niño, por la voluntad de someter aquel mundo a su capricho»– está presente en sus escritos, y Óscar Domínguez parece ponerse en cuestión una y otra vez, con un gesto irónico y mordaz propio de un surrealista que bebe en la fuente del humor negro. Y es que, siguiendo las tesis de quien fuera uno de sus mejores amigos y críticos de su obra, Eduardo Westerdahl:

Domínguez siempre estuvo jugando al límite de la realidad y del sueño, lo que permite pensar que los Dos pueden, además de otras interpretaciones, representar lo vivido y lo deseado, la frágil franja entre el ser y el no ser, lo querido y lo temido en una amplia gama de recuerdos, hechos, pensamientos, emociones, sensaciones en un sutil y complicado cocktail, dentro de una mente a la vez sabia e infantil, abierta a todo y enamorada de lo irracional, conviviendo a gusto o no, pero a su aire, con sus amigos fantasmas y dentro del diálogo mudo de los dos que se cruzan.<sup>296</sup>

---

<sup>295</sup> Antonio Zaya, *Óscar Domínguez*, Colección La era de Gaceta de Arte, Gobierno de Canarias, Madrid, 1992, pág. 46.

<sup>296</sup> Maud Westerdahl, *Op. cit.*, pág. 53 y ss.

### 3.1.4. El amor en la escritura de Óscar Domínguez

En el libro ya citado *La búsqueda del comienzo*, el poeta mexicano afirma categóricamente –siguiendo una de las ideas clave de este movimiento de vanguardia– que solo el amor, en el sentido más amplio de la palabra, abre el camino de la perfección al ser humano, pues «el amor nos revela la forma más alta de libertad».<sup>297</sup> El poeta hace suya, de este modo, una de las ideas clave del Surrealismo, que busca en la belleza convulsiva del amor la síntesis y la reconciliación de todas las contradicciones, el punto sublime en el que no existe ni tiempo pasado, ni presente, ni futuro, sino el instante de la libertad más absoluta solo alcanzada por el deseo ilimitado y el juego de creación. En este sentido es en el que Octavio Paz retoma las palabras de D. H. Lawrence cuando afirma que «el verdadero tema de nuestro tiempo –y el de todos los tiempos– es el de «la reconquista de la inocencia por el amor»<sup>298</sup>. El poeta asimila los dos polos –el amor y la creación poética– y los relaciona para dar cabida a ese *salto* en el que la libertad individual es posible.

Poesía y amor son actos semejantes. La experiencia poética y la amorosa nos abren las puertas de un instante eléctrico. Allí el tiempo no es sucesión; ayer, hoy y mañana dejan de tener significado: solo hay un siempre que es también un aquí y un ahora. Caen los muros de la prisión mental; espacio y tiempo se abrazan, se entretajan y despliegan a nuestros pies una alfombra viviente, una vegetación que nos cubre con mil manos de hierba, que nos desnuda con sus mil ojos de agua. El poema, como el amor, es un acto en el que nacer y morir, esos dos extremos contradictorios que nos desgarran y hacen de tal modo precaria la condición humana, pactan y se funden<sup>299</sup>.

Se trata, como vemos, de un concepto que en el Surrealismo es asimilable a ese estado de gracia de la creación poética; el tiempo del poema

---

<sup>297</sup> Octavio Paz, *La búsqueda del comienzo*, *Op. cit.*, pág. 40.

<sup>298</sup> Octavio Paz, *Op. cit.*, pág. 41.

<sup>299</sup> Octavio Paz, *Op. cit.*, pág. 42.



pertenece al tiempo del *instante*; esto es, un *tempo* que rompe la linealidad del lenguaje cotidiano, comunicativo y práctico para adentrarse en la profundidad de una vivencia interior plena y duradera. Bajo esta perspectiva hablamos, por tanto, de la poesía como de aquel tipo de juego que permite una vivencia absoluta del tiempo o del instante que, conectados mediante un imperceptible cordón umbilical, nos une al lenguaje del origen.

Llama nuestra atención, en este sentido, hasta qué punto esta afirmación revela uno de los aspectos de la personalidad de Óscar Domínguez más visibles en su obra escrita y en su pintura: el sentido del placer que predomina en todas las facetas de su vida y de su obra. Cuando hablamos de este autor, nos estamos situando ante un artista de imaginación polifacética y abierto, receptivo y plural, en el que el arte va de la mano de la vida y nunca resulta contrario a esta, puesto que, tal y como sostiene Fernando Castro Borrego, «ambos planos, el de la vida y el de la obra, son indisociables en él»; y esto mismo es lo que hace de Óscar Domínguez un creador «que ejemplifica el *modo de ser* surrealista»<sup>300</sup>.

## TRIGÉSIMO DÍA

### *Primer mensaje*

Tomas el perfume de la tierra rociada por la lluvia  
 Te vistes con las hojas secas del parque  
 Y las más bellas flores de *Chez Baumann*  
 Y te tocas con el pájaro  
 Haces tus collares de llaves oxidadas  
 De guijarros pulidos por el mar durante mil años  
 Y avanzas como Josefina por el boulevard  
 Tú paloma blanca en la ciudad  
 Saltamontes en la montaña  
 Agua fresca en mi pensamiento  
 Tú, que sabes hablarme tan bien del aire

---

<sup>300</sup> Subraya, en este sentido, Fernando Castro Borrego, el hecho de que «en Domínguez hay ejemplos de todos o de casi todos los principios que informan el ideario surrealista y que constituyen su escala de valores: el amor absoluto, la muerte elegida, el azar objetivo, el humor negro, el automatismo, etc.». Véase en *Óscar Domínguez*, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, Madrid, 2011, págs. 7 y ss.

Jugando conmigo a juegos de palabras abiertas  
 Donde tu humor aferra la aventura empleando la palabra exacta  
 En la cita de los leones de mayor talla<sup>301</sup>  
 Tú que pelas las naranjas como nadie en el mundo<sup>302</sup>  
 Tan abierta a la gran caricia  
 Friolera sobre la alta veranda  
 Rodeada por las damas blancas que amas  
 Y que te dan miedo  
 Porque no te gusta torcer la ropa, lástima  
 Tú la asombrada del átomo  
 Dándome explicaciones físicas  
 Sobre la playa negra a la que iremos un día  
 Portadora de microscopios en venta  
 Para ir a los Pirineos  
 Amo  
 Lo sabes tan bien como yo.<sup>303</sup>

Acceder el territorio del amor y de la poesía significa abrir la puerta hacia lo imprevisible, lo insólito y lo mágico. El Surrealismo anhela alcanzar una forma de superación del ser humano, y muchos de los medios expresivos y/o subversivos utilizados por los poetas y artistas de este movimiento con el propósito de doblegar la realidad recibida y el orden lógico de las cosas —el sueño, el desplazamiento de objetos de su marco habitual para buscar el extrañamiento, el humor, el azar u otros procedimientos del juego creativo— señalan hacia este mismo punto: la liberación y el trasvase de toda clase de límites no solo racionales, sino también espacio-temporales, en favor de la realización plena del individuo. En efecto, el procedimiento de la escritura automática, libre, empleado por Óscar Domínguez supone la pretensión de abolir cualquier tipo de norma impuesta y toda condición que restrinja, de algún modo, la libertad.

La vacuidad que padecen los personajes del relato poético *Los dos que se cruzan*—apenas unos simples autómatas que, en palabras de Maud Westerdahl,

---

<sup>301</sup> Parece una alusión velada al Canto III de Maldoror que el propio Óscar Domínguez ilustra para las ya aludidas *Obras Completas* publicadas por GLM en 1938. El texto de Lautréamont dice así: «bello como la flor del cactus [...] mordida en el cuello por un escorpión de la gran especie». Véase en *Op. cit.*, pág. 185 y ss.

<sup>302</sup> Es esta una imagen que se repite en los escritos dedicados a su amante de 1935 y 1936, la escritora Marcelle Ferry, incluidos en el presente trabajo.

<sup>303</sup> *Los dos que se cruzan*, *Op. cit.*, págs. 40 y 41.

practican «un diálogo de sordos», si es que practican diálogo alguno—, podría hacernos pensar en un retrato del hombre de ciudad moderna, asediado por la desidia y la angustia ante una vida insustancial e impersonal, lo que los convierte en simples muñecos ridículos llamados a encontrarse y distanciarse el uno del otro una y otra vez. Aunque ambos quieren acercarse y entenderse, no consiguen sino la más cruel e inexplicable soledad.<sup>304</sup> Solo el acontecimiento feliz del encuentro de ambos personajes y la reivindicación del amor viene a romper la incomunicación y propicia el final del texto. El poeta proclama el triunfo total del amor como solución a todas las contradicciones, tal y como leemos al final del libro.

#### DÉCIMO SÉPTIMO DÍA

*Primero que se cruza:*

Todo me lleva a creer en el amor, amigo.

Todas nuestras fórmulas se tocan para el amor y por el amor. Una palabra de más, y el pájaro se rompe, una caricia más dulce y el estuche se cierra, una hora de retraso y se encuentra la flor ya abierta, un regalo exacto y las perlas rodeadas por el rojo de labios están ahí.<sup>305</sup>

El amor es un exceso, una transgresión física y moral en la que el deseo supera la razón y aspira al *ideal* de una armonía que no se posee. La fantasía e imaginación desbordante de Óscar Domínguez se nutre del deseo por alcanzar un ideal inalcanzable, y así surge el mito ineludible del regreso al hogar, «a esa playa negra a la que iremos un día» que simboliza el tiempo de la infancia y de la naturaleza primigenia, el encuentro con un espacio natural, sagrado, evocado y detenido en el tiempo sin edad del poema. Y es así cómo la palabra poética construye un mundo mítico, envuelto en su halo mágico, hecho realidad solo en el poema, como si le fuera concedido un instante de salvación y libertad a través de las imágenes que convoca la memoria. Tal y como afirma Mircea Eliade, «el mito se realiza en un tiempo intemporal, en un instante sin duración,

---

<sup>304</sup> Maud Westerdahl, *Op. cit.*, pág. 53 y ss.

<sup>305</sup> *Los dos que se cruzan*, *Op. cit.*, pág. 45.

tal como ciertos místicos y filósofos se imaginan la eternidad».<sup>306</sup> Es el tiempo ilimitado de la poesía, que en el caso de la literatura afín a la vertiente surreal, encuentran en la secuencia irracionalista –utilizando las palabras de Vicente Aleixandre– un nido de imágenes e instantáneas que ofrecen una visión cercana a experiencias indecibles como el amor. La conclusión a la que llegan *Los dos que se cruzan* permite que acabe la trayectoria autista de los dos personajes así como todas las contradicciones desplegadas en el libro; y el final llega, precisamente, con la constatación del amor como único vehículo en el que los individuos avanzan hacia sí mismos o hacia un sentido de la realidad distinto: aquel que pertenece al mundo de lo no pronunciado, pues, para decirlo con palabras del poeta argentino Roberto Juarroz:

La poesía es una visionaria y arriesgada tentativa de acceder a un espacio que ha desvelado y angustiado siempre al hombre: el espacio de lo imposible, que a veces parece también el espacio de lo indecible.<sup>307</sup>

Y de nuevo, en el mismo texto, extraemos este verso de Óscar Domínguez: «Como se ve una vez en la vida», haciendo referencia, una vez más, al amor entendido como un estadio privilegiado del individuo, como una experiencia en la que lo físico se acompaña con lo metafísico, el erotismo con el amor sublime. Y en este orden de cosas, libertad y amor ya no se oponen: recordemos el título del poemario de Robert Desnos –*La liberté ou l'amour!*– o gran parte de la poesía amorosa de Paul Éluard: «Millares de hombres y millares de mujeres, cautivados y cautivas que, de repente, se liberan, por una palabra, por un gesto, por una mirada. Un ojo, una boca, un cuerpo que abre todas las puertas. Y el mundo se ilumina»<sup>308</sup>. En el mismo sentido, años antes de los versos de Óscar Domínguez, Luis Cernuda escribía: «Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien / Cuyo nombre no puedo oír sin

---

<sup>306</sup> Citado por Ernesto Grassi en *Arte y Mito*, Colección Ensayos, ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1968, cap. V.

<sup>307</sup> Roberto Juarroz, *Poesía y Realidad*, Pre-Textos, Valencia, 1992, p.8.

<sup>308</sup> Paul Éluard, «Picasso bon maître de la liberté», *Œuvres complètes*, II, Gallimard, Paris, 1996.

escalofrío; (...) Librementemente con la libertad del amor, / La única libertad que me exalta, / La única libertad porque muero»<sup>309</sup>. En efecto, el «Primer mensaje» que intercambian los autómatas de *Los dos que se cruzan* en su noveno día está dedicado por completo a ella, la amante. Se produce una cascada de elementos fruto de la asociación automática que establecen toda una serie de símiles con “Ella”. Podrán observarse alusiones a motivos temáticos muy presentes en su pintura (el león, el revólver o Picasso):

Como se ve una vez en la vida  
 Como una paloma blanca con el pico de oro fino  
 Con alas de punta de diamante  
 Ella  
 Como el cocktail revelación  
 Como la flor de la era cuaternaria  
 Como el león fantasma  
 Como la sombra a las seis  
 Como la fuente petrificada en los placeres del vértigo  
 Como C de Cleopatra  
 Flecha como pantera negra  
 Arco iris como el perfume de su piel  
 Revólver como envidia  
 Escorpión como la invención desde la nada  
 Picasso como la maravilla de la era atómica  
 Ella  
 Todo tomar y todo dejar [...]»<sup>310</sup>

Como puede comprobarse, en la escritura de Óscar Domínguez se cumple a la perfección el triángulo de André Breton *La poésie, l'amour, la liberté*. Así, en la poesía puede concebirse la misma libertad que en el amor, y que, en su caso, tiene que ver con una libertad mental y verbal que sobrepase todas las leyes lingüísticas aceptadas categóricamente. Y la libertad en el amor tiene que ver con el desprecio de los tabúes sexuales, de ahí que Maud, en el «Segundo mensaje» del undécimo día arda en las llamas del amor: «Maud teléfono esmalte fuego del horno / Gran calor temperatura de temperaturas / He aquí la gran Alquimia he aquí la gran ilusión». Evocan sin duda estos versos

<sup>309</sup> Luis Cernuda, «Si el hombre pudiera decir», *La realidad y el deseo [1924-1962]*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992.

<sup>310</sup> *Los dos que se cruzan*, *Op. cit.*, pág. 45.

los aguafuertes de Óscar Domínguez para el libro *Domaine* que ya hemos tratado, tanto en los desnudos entrelazados y los cuerpos femeninos amputados y en escorzo, como en la figura femenina que se transforma en lenguas de fuego y su rostro queda reducido a cenizas. El amor es sensualidad, placer, éxtasis y violencia, pero también superación de la condición limitada de lo humano.

### 3.2. Óscar Domínguez y *Los dos que se cruzan*.

En 1935, Óscar Domínguez realiza uno de sus cuadros más enigmáticos, *Le dimanche o Rut Marin* y, en 1947, se deja seducir por las palabras y escribe *Los dos que se cruzan*, libro sin duda desconcertante cuya pareja de protagonistas coinciden, como acabamos de ver, siempre en un punto, la Plaza de la Bastilla, a una misma hora, las cinco y un minuto. Se trata de un encuentro inexorable: ha de producirse siempre, en el lugar y el tiempo estipulados. No es otra cosa que un movimiento perpetuo del que nadie –salvo M. Robson– parece percatarse, precisamente porque se ha convertido en un hecho reiterativo. Recordemos que el propio Óscar Domínguez señala que este escenario para el encuentro «está cortado por un rectángulo semejante a una pantalla de cine» aunque poco después M. Robson, para realizar un experimento, colocará un «velador de prestidigitador». Como vemos, realidad y ficción se dan la mano, de modo que lo que M. Robson observa por su ventana, aunque aparentemente real, podría no ser otra cosa que un trasunto de sus sueños, un mero reflejo en su curioso invento –«un aparato basado en el principio de la brújula, donde dos bolas de estaño se cruzan indefinidamente»–, una suerte de ilusionismo cinematográfico o un simple truco de magia.

Con todo, el ambiente marcadamente surreal de *Los dos que se cruzan* evoca, del mismo modo, algunos de los motivos, inquietantes, de la pintura surrealista. En su ensayo sobre esta obra poética de Óscar Domínguez, Isabel Castells subraya que la actitud de los dos personajes traídos al papel por la imaginación de Óscar Domínguez recuerda algunas escenas de la pintura del artista belga Paul Delvaux, en cuyas obras «no es infrecuente la imagen de seres cruzándose en inhóspitos parajes (pensemos, por ejemplo, en un lienzo como *La entrada en la ciudad*, de 1940)<sup>311</sup>». En efecto, no resulta fácil esconder el hecho de que esta secuencia poética ideada por Óscar Domínguez ha sido

---

<sup>311</sup> Véase el texto «Los dos que se cruzan y la escritura», en *Surrealismo Siglo 21, Op. cit.*, págs. 332 y ss.

trazada por un pintor que escribe asistido por disparatadas imágenes – desbordantes, oníricas e incomprensibles– que asedian su imaginación a cada paso, de modo que el relato de los encuentros entre los personajes está plagado de alusiones a la propia materia pictórica, tal y como hemos señalado. Asimismo, resultan evidentes las alusiones a las pinturas de plazas y escenarios metafísicos de Giorgio de Chirico, en las que asistimos a una profunda extrañeza, no solo por la perspectiva escogida por el artista, sino también por la total ausencia de la figura humana y la preferencia por un mundo espectral y objetual, tal y como sucede en la escena soñada por Óscar Domínguez, en la que dos autómatas van y vienen de un lado al otro sin que intervenga ningún otro personaje. Y es que, en cierto, modo, el escenario que propone la encrucijada de los dos personajes se corresponde con la creación delirante y sin memoria del creador metafísico, cuya visión de las cosas le otorga siempre una percepción distinta y diferenciada de la común y cotidiana. No en vano, el azar ha querido que en sus escritos *Sobre el arte metafísico* ponga como ejemplo una escena que pareciera salida del cuadro *El cazador* de Óscar Domínguez, o que el canario se inspirase en ella; esto es, una suerte de correspondencia o de azar objetivo entre pintura y texto escrito que sorprende, una vez más, por su afinidad:

Pongamos un ejemplo: entro en una habitación, y veo a un hombre sentado en una silla, del techo pende una jaula con un canario, en la pared descubro cuadros, en una estantería libros; nada de ello me sorprende, nada me asombra puesto que el collar que enlaza unos recuerdos con otros me explica la lógica de lo que veo; pero admitamos que por un momento y por causas inexplicables e independientes de mi voluntad se rompa el hilo de ese collar, quién sabe *cómo* vería al hombre sentado, la jaula, los cuadros, la estantería; quién sabe qué estupor, qué terror y, tal vez, qué dulzura y qué consuelo encontraría mirando esa escena<sup>312</sup>.

---

<sup>312</sup> Véase en *Sobre el arte metafísico*, *Op. cit.*, pág. 41.



Este libro está plagado, además, de imposibles, de correspondencias entre seres y objetos de lo más dispares, de distorsiones sensoriales, de preguntas sin respuesta, todo ello tratado con desparpajo y alto componente poético, con el humor, el ingenio y la ligereza de una greguería. Muchos de estos componentes ya habían sido esbozados por Domínguez años antes, precisamente en el cuadro mencionado: *Le dimanche o Rut Marin*. En él se tocan o coinciden elementos opuestos: la levedad de la cometa y la pesantez del ancla, el haz y el envés de un espejo –o de una pantalla de cine–, el elemento físicamente presente –la cometa– con el hueco de su ausencia, las dos cabezas de caballos distintos, el cielo con la tierra, la velocidad con la quietud, la libertad con el encierro. Sin embargo, por más que se haya querido dilucidar el sentido último de este lienzo, lo cierto es que Domínguez logra con maestría su propósito de sugerir sin llegar nunca a decir, de lanzarse a la gran aventura de crear un mundo con claves distintas a las conocidas, de abrir escalas en la realidad e inaugurar una visión liberada del pensamiento tradicional. De la misma manera que en el libro es incapaz de dar respuesta a preguntas enigmáticas –«¿Qué piensa el león del horizonte?» [...] «Y el armario de espejos, ¿qué piensa de la habitación de hotel?»–, y en el libro «el desorden reinante en la ciudad es indescriptible», así consigue en el cuadro que la turbación y el desarreglo general impidan explicar de modo lógico lo que, en sí, es inexplicable. ¿Por qué el torso del caballo blanco puede cruzarse con el torso del caballo negro, cual fusión caótica del día y la noche? ¿Por qué de las patas de estos animales, cual árboles, surgen ramas y hojas que los retienen e impiden su galope? ¿Por qué Domínguez deja fuera de nuestro campo de visión al otro protagonista del cuadro, ese algo o alguien que sostiene el hilo de la cometa suspendida en el cielo? ¿Por qué unas anclas detienen el movimiento de unas patas delanteras? ¿Cuál es la verdadera misión de esa pantalla o cristal esperpéntico: burlarse, desquiciar o transformar la realidad? ¿Por qué el título de la obra dice tan poco o nada de la misma? Probablemente son todas estas incógnitas las que conviertan a este lienzo en uno de los ejemplos más logrados del sentido metamórfico que Óscar Domínguez extraía tanto de la vida como

de la pintura: las cosas son y no son como las vemos o percibimos, pues existe un motivo oculto, acaso poético, que da sentido a las grandes pasiones humanas.

Tal y como hemos subrayado en páginas precedentes, observamos hasta qué punto en sus pinturas, objetos, decalcomanías, dibujos o escritos, Óscar Domínguez privilegia todo lo que surge de forma automática y espontánea frente a lo que exige la mediación de la mente, porque, aunque el resultado sea incomprensible, díscolo o extravagante, resulta tanto o más sugestivo que la obra minuciosamente pensada y elaborada. Por ello, la manipulación de los materiales –sean estos colores o palabras– está indisolublemente ligada a un universo caótico en el que reina la plena libertad. A ello se refirió, en tono poético, en *Los dos que se cruzan*:

Deja caer lentamente y gota a gota los colores fríos, luego los cálidos, una hora después las curvas inventadas, la ternura, el odio y la esperanza. Extiende sobre esta mala ejecución una gran cobertura de negro aterciopelado. Espera pacientemente pensando en cosas bellas, vigila con amor tu línea del horizonte, y sobre todo, no pierdas ni por un instante la confianza en ti mismo.

Cuando las mariposas vuelvan a alzar el vuelo y hagan que la bola caiga de la columna, verás aparecer sobre el terciopelo la verdadera pintura que buscas.<sup>313</sup>

Detengámonos, por un momento, en dos de sus frases: «espera pacientemente pensando en cosas bellas» y «verás aparecer sobre el terciopelo la verdadera pintura que buscas». Si interpretamos adecuadamente estas palabras, diríase que la pintura tiene vida propia, que el creador *participa* pero no determina la realización final, que esa forma última no es la culminación de un proceso sino, más bien, una *aparición* sobre la tela. Lo impreciso o *imprevisto* –recordamos aquí el poemario escrito en 1936 por López Torres–, incontrolado e informe de la mancha inicial toma cuerpo quizás por una necesidad, si nos

---

<sup>313</sup> Óscar Domínguez, *Op. cit.*, págs. 40 y ss.

atenemos a la definición bretoniana del azar objetivo –aquella forma de manifestación de la necesidad–, quizás por la perfecta cooperación de lo consciente y lo inconsciente, o quizás porque el artista ha de trabajar como la caprichosa Naturaleza, sin objetivo ni significados previos, como una válvula de escape, como una intensa energía que no precisa de modelos, única e irreductible. Si para Domínguez cualquier elemento al alcance de su habilidad manual acaba convirtiéndose en un elemento susceptible de ser incorporado a su obra, tanto en lo que se refiere a su pintura como a sus objetos, también en sus incursiones en la escritura podemos adentrarnos en un terreno específicamente abierto a la espontaneidad.

En cualquier caso, este fragmento del libro obedece a lo que podríamos considerar una suerte de pequeño manual de instrucciones para –utilizando las palabras de Paul Éluard– *dar a ver* todo un caudal de imágenes surrealistas. Llama la atención, en esto, la exhaustividad del proceso descrito por el poeta, aún cuando esta se inscribe dentro de lo que podríamos denominar la expresión mágica surrealista. La descripción de Óscar Domínguez recuerda, en mucho, a la que hiciera André Masson en el comienzo de su actividad plástica y escrita. Este pionero de la imagen surrealista, en cuyas manos pintar y escribir son a menudo dos vertientes de la misma operación visionaria, describe su experimentación con el dibujo y la escritura automáticos mediante el siguiente proceso:

Materialmente: un poco de papel; un poco de tinta.

Psíquicamente: es necesario hacer el vacío en sí mismo; el dibujo automático bebiendo de su fuente en el inconsciente, debe aparecer como un nacimiento imprevisible. Las primeras apariciones gráficas sobre el papel son gesto puro, ritmo, encantación, y como resultado: puros garabatos.

Es la primera frase.

En la segunda frase, la imagen (que estaba latente) reclama sus derechos. Cuando la imagen ha aparecido, es necesario detenerse: esta imagen no es sino un vestigio, un trazo, un naufragio...<sup>314</sup>

Una lectura rápida de las experiencias narradas por André Masson nos hace caer en la cuenta de hasta qué punto el lenguaje utilizado para referirse a la expresión poética y a la expresión pictórica resultan intercambiables, pues el artista habla de «escritura automática» y de «frases» para abordar su encuentro con la expresión más radical, poética y pictórica. De forma parecida, en el caso de Óscar Domínguez resulta imposible deslindar la actividad pictórica de su faceta poética: el autor de *Los dos que se cruzan* no solo concibió la creación artística como un fin en sí mismo, como función primordial del espíritu, de modo que escribir un poema, inventar una imagen para el juego de las definiciones o tomar el pincel, llegó a convertirse en una forma de vida, cuando no una religión verdadera.

*Los dos que se cruzan* se publica en un año crucial para Óscar Domínguez, pues coincide con la publicación del libro *Poésie et Vérité 1942*. Es, asimismo, el año en el que es visitado por el cineasta Alain Resnais, a quien debemos las únicas imágenes filmadas del pintor en su estudio.<sup>315</sup> El libro está compuesto mediante fragmentos cuyos tipos de escritura varían: puede detectarse el relato breve, el poema, el texto instructivo, la descripción objetiva o técnica, el aforismo, la canción o la crítica artística, todo ello bien aderezado de humor, repeticiones, rimas, anáforas, antítesis, imágenes, preguntas retóricas, juegos de palabras, en fin, toda una serie de recursos poéticos puestos al servicio de la liberalización de la creatividad, de una imaginación que pueda aspirar así a la analogía universal. Ni se trata, claro está, de un libro escrito con un hilo discursivo claro, ni la técnica automática trae consigo la acumulación

---

<sup>314</sup> Citado André Masson, *Catalogue raisonné de l'oeuvre peint 1919-1941*. vol. I, ArtAcatos Sàrl, 2010, París, pág. 37.

<sup>315</sup> Véase el artículo de José Andrés «Un film sin historia o Los dos que se cruzan. *Visite à Monsieur Domínguez* [Alain Resnais, 1947]». En *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, *Op. cit.*, págs. 355 y ss.

caótica de material inconsciente. Con la inestimable ayuda de Maud Bonneaud, Óscar Domínguez organiza posteriormente todos los materiales surgidos de forma espontánea, teniendo en cuenta su propio estilo o las necesidades del libro en su conjunto. Por este motivo, los fragmentos poseen estructura y se organizan secuencialmente, en unas ocasiones mediante subtítulos y, en otras, a través de los mensajes que se intercambian los dos que se cruzan durante diecisiete días.

En el noveno día, uno de los personajes que se cruzan señala en su primer mensaje: «Como se ve una vez en la vida». Luego, en la misma composición, descarga toda una serie de imágenes de gran belleza poética que hablan de fosilización y de edades inmemoriales que no pertenecen a la Historia: «Como el cocktail Revelación / Como la flor de la era cuaternaria / Como el león fantasma / Como la sombra a las seis / Como la fuente petrificada en los placeres del vértigo». En efecto, existen diversas alusiones a una suerte de involución temporal dentro del *tempo* del poema en el que transcurre la extraña interacción de los dos personajes que entran y salen de la escena escogida –la plaza de la Bastille– como si de un sueño onírico se tratara –el sueño de Mr. Robson–, y en el que toda realidad resulta moldeable a un presente poético en el que no existe pasado ni futuro semejante al que sugiere alguno de los títulos más emblemáticos dados por Óscar Domínguez a su pintura, como la obra perteneciente a la antigua Colección Marcel Jean, *Souvenir de l'avenir* (1938), hoy en paradero desconocido. El tiempo de la poesía es un tiempo otro, incongruente e inverosímil, ajeno al devenir racional y mensurable de los relojes, distinto de la progresiva linealidad de los acontecimientos históricos.

#### NOVENO DÍA

##### *Primer mensaje*

Como se ve una vez en la vida  
 Como una paloma blanca con el pico de oro fino  
 Con las alas de punta de diamante

Ella  
 Como el cocktail Revelación  
 Como la flor de la era cuaternaria  
 Como el león fantasma  
 Como la sombra a las seis  
 Como la fuente petrificada en los placeres del vértigo  
 Como C de Cleopatra  
 Flecha como pantera negra  
 Arco iris como el perfume de su piel  
 Revólver como envidia  
 Escorpión como la invención desde la nada  
 Picasso como la maravilla de la era atómica  
 Ella  
 Todo por tomar y todo por dejar  
 Ella lágrima difícil fácil  
 Que sabe escribir y muy mal calcular  
 Una oruga le haría recular de horror  
 Pero no un toro de lidia al que se le vence  
 Naturalmente  
 Ella la loca del país con su vestido de lechuga marchita  
 E...<sup>316</sup>

El momento culminante del poema se alcanza con *tout à prendre et à tout laisser*, es decir, todo por tomar y todo por abandonar o, bien mirado, todo por aprender y todo por olvidar. Existen, además, ciertas alusiones, veladas, que nos hacen pensar que se trata de un texto dedicado a Maud Boneaud, al referirse a un sujeto femenino «ella», con cualidades propias de un espíritu creativo y una buena sintaxis –«sabe escribir y muy mal calcular»–, y un carácter fuerte de gran personalidad, cualidades de sobra reconocidas en la figura de Maud. Asimismo, a lo largo de todo el poemario se percibe el esfuerzo por *ver* como por primera vez, recobrando la capacidad del asombro, y esta involución para Óscar Domínguez no solo significa ajustarse a las premisas del «arte común» al alcance de todos enarboladas por el Surrealismo –ese acto subversivo de no considerarse artistas–, sino incluso de *desaprender*, de olvidar todo lo académico y declararse *amateur*. Esta vocación de *naturalidad* sin fisuras fue señalada por Maud Westerdahl en una serie de escritos sobre quien, entre 1945 y 1950, fue su compañero:

---

<sup>316</sup> *Los dos que se cruzan, Op. cit., págs. 34 y 35.*

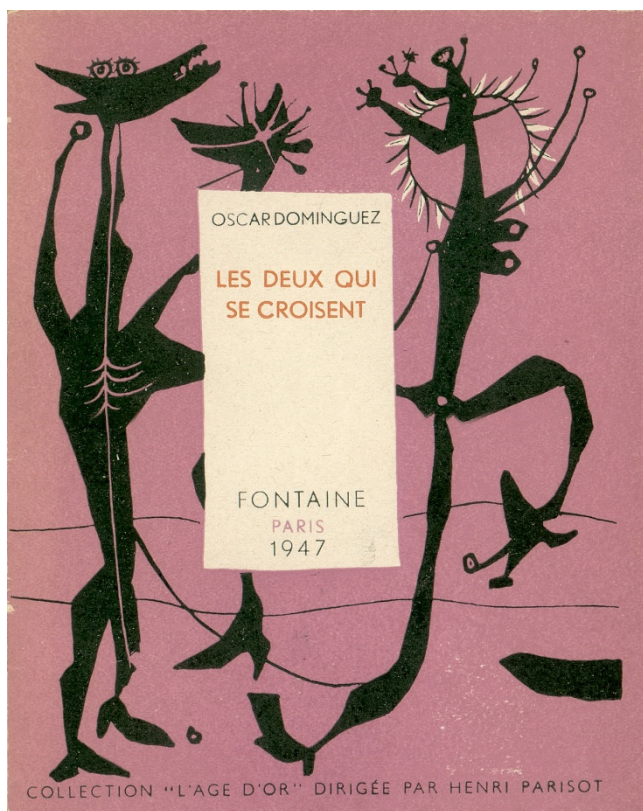
*Nunca pienso* –decía Domínguez–, orgulloso de una afirmación tan valiente entre intelectuales. Ser telúrico, preso de sus fantasmas, hundido a gusto en los olores, las savias, la sabiduría del Atlántico y de la isla. Funcionaba su mente por receptividad. Cualquier fenómeno exterior desencadenaba una serie de reacciones perfectamente inesperadas, pero legibles para quien supiera seguir el hilo de Ariadna de su laberinto apasionado, infantil y apasionante. El juego gratuito, la intensa sensibilidad, la asociación de ideas, la liberación de mitos y tabúes oscuros salían a chorros poéticos, sin explicación inmediata. También sin ningún afán de belleza o pretensión literaria.<sup>317</sup>

El libro de Óscar Domínguez se incorpora por mérito propio a la nómina de escritores canarios que publicaron bajo las pautas del surrealismo, si bien se diferencia de aquellos en que la pieza prescinde de las convulsiones trágicas, negras e insólitamente macabras que encontramos en *Crímen* o incluso en *Enigma del invitado*. No es, en este sentido, una obra comparable, ni por extensión ni por el alcance de la escritura, a la obra de Agustín Espinosa. Tampoco se inscribe en la estética del humor negro que, hoy por hoy, fascina a los lectores de *Enigma del invitado*, del poeta icodense. Por el contrario, Óscar Domínguez practica una suerte de humor absurdo que recorre las aventuras de los personajes del libro de principio a fin, no exento de pasajes sorprendentemente metamórficos –un ciervo-volante que se cree rinoceronte, un toro deviene gran agromegálico y, poco después, un mariscal–; de acumulaciones caóticas –fantásticos *collages* de «revólvers, flechas, pájaros muertos, espirales, pequeños guijarros, flores marchitas, damas de bastos»–; de inmersión en las rarezas de lo insólito –«en los túneles del metro, una invasión inexplicable de gordos cocodrilos interrumpe completamente el tráfico»–; de solapada burla a la iglesia –«con la cal del huevo el papa reparaba la fuente»–; de fragmentaciones corporales –«la gran nariz triangular y blanca / Olfatea la hoja en la bagatela pompeyana»–; y de asociaciones automáticas de objetos –«flor de caracol / amor de flechas / cardenillo de microscopio / entre Limoges y París / aurora boreal de la perla.»–; entre otros *leit motifs* específicos de la

---

<sup>317</sup> Maud Westerdahl, «Óscar Domínguez, poeta», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 10 de febrero de 1968.

escritura surrealista. *Los dos que se cruzan* se convierte, así, en una narración poética onírica, plagada de coincidencias y de incoherencias, de continuos guiños al mundo de la pintura, con imágenes sorprendentes en situaciones imposibles que suscitan en el lector el delirio poético.





### 3.3. El poema *Mi Negro Cuervo*.

#### Mi Negro Cuervo

Mi negro cuervo de pico de oro fino, frágil entre lo más frágil, sueño delirante, saltamontes a cinco dimensiones, pompa de jabón de Marsella, pluma de plomo, mi aburrimiento de vivir, mi idea de suicidio, flor que se hace rosada a fuerza de ser blanca, como un bogavante muy cansado, mi hermoso ejemplar de aurora boreal mal reproducida en una caja de cerillas, lo único, lo irresistible, la esperanza, la estrella en la funeraria, bulle como una herida que vives en una corrida conmigo, sin mí, y para decirlo todo: MI GUITARRA<sup>318</sup>

Tal y como hemos subrayado en varias ocasiones, las imágenes que propone Óscar Domínguez en sus textos poéticos se nutren de visiones delirantes que se encadenan una tras otra sin ningún propósito, vínculo o sentido aparente. De hecho, en este poema titulado «Mi negro cuervo» se producen una serie de encuentros extraordinarios y sorpresivos que, como propulsados desde la espita de sus sifones surrealistas, se dispersan por el aire en una amplia cascada de visiones y emociones inusuales precisamente por su aproximación, por su coincidencia insólita en un mismo espacio imaginativo, en un verso próximo, en el instante breve de su revelación. Las palabras manan directamente desde el interior y *automáticamente*, sin que nada se interponga entre la mente y el papel en blanco, sin explicaciones, sin nexos que faciliten el tránsito ni la comprensión entre elementos tan disímiles como un «saltamontes a cinco dimensiones» o una «pompa de jabón de Marsella». En este poema, además, el poeta insiste en abrir nuevamente la caja de sus temas

---

<sup>318</sup> Recogido por Antonio Zaya en Óscar Domínguez, *Op. cit.*, pág. 53; y, antes, por Fernando Castro Borrego en *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, *Op. cit.*, pág. 192. Reproducido en la ya citada monografía publicada en 1978 por Fernando Castro Borrego en la editorial Cátedra. Véase la pág. 192.

más obsesivos, motivos impregnados de humor negro como «mi idea de suicidio, flor que se hace rosada a fuerza de ser blanca» y que parecen contener un cierto carácter anticipatorio o premonitorio, a decir por el triste final del pintor y poeta, predicho años antes no solo en sus textos poéticos, sino también en su conocido autorretrato de 1933<sup>319</sup>. No en vano el poeta belga Fernand Dumont subraya el carácter anticipatorio de la escritura automática en estos términos:

Todo lo que se escribe automáticamente tiene una significación a menudo reveladora. Por otro lado, es lo que confiere al texto automático este valor irremplazable de la autenticidad<sup>320</sup>.

Estas palabras del autor de *La region du coeur* parten una lanza por la consideración del elemento imprevisible, y en tanto que no-razonado, *verdadero*, no contaminado ni por prejuicios, ni por modas, ni por presupuestos morales. En cierto modo, está aludiendo al automatismo buscado por Óscar Domínguez en la escritura y en la pintura: en ambos medios persigue el regreso a los inicios de la expresión poética, en los que se prima más la imagen sorpresiva del resultado que el procedimiento o la técnica empleada. Como registro privilegiado del azar objetivo, la escritura automática es una fuerza magnética guiada por la necesidad y el deseo, que establece analogías inesperadas entre las cosas, arrojando luz a la sórdida apariencia de la vida cotidiana. Asimismo, conviene señalar el hecho de que Óscar Domínguez se refiere a esa misma imagen –el cuervo negro– en una carta enviada a Maud en el verano de 1947 en la que manifiesta haber soñado con un pájaro que destrozaba los cuadros pintados en su taller. Parece evidente que el origen del poema se encuentra en aquel trágico espectro nocturno:

---

<sup>319</sup> En su texto, «El hombre de la fatalidad» Sarane Alexandrian subraya sobre Óscar Domínguez: «es un pintor original, fogoso, de fuerte temperamento, cuya inspiración, rebosante de humor negro, es a veces de una crueldad inexorable». Véase el texto de Sarane Alexandrian en *El Surrealismo Volcánico, Op. cit.*, pág. 65.

<sup>320</sup> Fernand Dumont, *Dialectique du hasard au service du désir, Op. cit.* pág. 99.

Ayer noche me he quedado muy impresionado leyendo en France. Soir la muerte de Manolete, especialmente después de nuestra velada en casa de tus amigos de Limoges (...). Estoy muy cansado y triste y todavía no he visto a nadie. Soñé ayer por la noche con un cuervo negro que entraba en mi taller y rompía les carreau y los cuadros; debe de ser una mala cosa y estoy muy impresionado por este sueño<sup>321</sup>.

Resulta inevitable la comparación de este texto de Óscar Domínguez con el célebre texto poema de Edgar Allan Poe, en el que asistimos a la misteriosa aparición de un pájaro negro –«fantásticos terrores jamás sentidos»– en la alcoba de un desdichado amante que acabará perdiendo la razón. En efecto, la escritura de Óscar Domínguez, alejada del optimismo bretoniano, deviene sombría y enigmática, adversa y melancólica. De hecho, esta composición se inicia con una enumeración de metáforas que aluden a sí mismo transformado en un cuervo de pico de oro, describiéndose como un ser en exceso frágil e ingrátido, pero con plumas de plomo. Contradicción y fracaso evidente: no puede volar porque su cansancio –se ve como «un bogavante muy cansado»–, su aburrimiento y su atracción por el suicidio pesan demasiado en su vida. De modo que todo lo bello –la pompa de jabón o la flor blanca– estallan en el aire, pierden su inocencia –los pétalos se tiñen de rosado– o, incluso, fueron trampas para sus ojos, como el colorido fascinante de la aurora boreal, ahora desvanecido en una simple reproducción fotográfica y reducido su sortilegio a la pequeña llama de una cerilla. Los contrarios se aproximan, la esperanza y la desesperanza, la luz de una estrella y la oscuridad de una funeraria, y todo parece precipitarse hacia un único final o principio, una herida abierta, una sangre que no se nombra pero que gotea. Y la sorpresa final: una guitarra. ¿Hueco, sonido, mujer? Imposible establecer puentes entre todo lo anteriormente sugerido por el poeta y esta alusión final. Puede considerarse una imagen producto del azar o del deseo, o también el resultado imprevisible del automatismo poético. Puede ser también que, inmerso ya en el laberinto de

---

<sup>321</sup> Fernando Castro, *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, *Op. cit.*, pág. 184.

sus obsesiones, en un escenario cerrado y oscuro, quisiera el poeta un giro final que le permitiera volver al principio de su composición, a un estado de cosas más diáfano y amable en el que puede incorporarse la suave música de una guitarra.

### 3. 4. Pequeño poema para Maud.

Pequeño poema para Maud

Imposible para el Abate Pierre  
 Fácil para el Vagabundo  
 Imposible para el Papa  
 Fácil por Haistain  
 Imposible para (...)  
 Fácil para Francia  
 Imposible para Napoleón  
 Fácil para Sacha Guitri<sup>322</sup>  
 Es decir, para decirlo de una vez:  
 Imposible para el Automóvil  
 Fácil para la bicicleta  
 Imposible para el can del ciego  
 Fácil para Mau  
 Imposible para el Caimán<sup>323</sup>.

Óscar Domínguez, surrealista tan convencido como todos y cada uno de los poetas y artistas que suscribieron sus Manifiestos, tiene la firme convicción de que el eje central de este movimiento ha de ser el hombre. Recordemos, en este punto, alguna de las premisas de la declaración colectiva del 27 de enero de 1925<sup>324</sup>, donde sus firmantes se posicionaban al margen de la literatura y apostaban por la liberación total del espíritu. Solo así puede ponerse en valor una composición como “Pequeño poema para Maud”, precisamente en virtud de su pequeñez y aparente irrelevancia, desprovisto casi por completo de elementos retóricos o intrínsecamente poéticos. Lo menos que le importa al autor es la complejidad del mensaje, o el cuidado de la forma, o la selección de la palabra exacta o la búsqueda de la esencia o la delectación

---

<sup>322</sup> Sacha Guitry (San Petersburgo, 21 de febrero de 1885-París, 24 de julio de 1957) fue un actor, dramaturgo, escenógrafo, director de cine y guionista cinematográfico francés. Famoso por su humor caústico, escribió más de cien obras teatrales, muchas de ellas adaptadas por él mismo para el cine y actuó en casi la totalidad de sus treinta y tres películas, entre las que destacan *Le Roman d'un tricheur*, *Désiré* y *Mon père avait raison*, entre otras.

<sup>323</sup> «Pequeño poema para Maud», ca. 1945. Fernando Castro, *Op. cit.*, pág. 193.

<sup>324</sup> Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, Éditions du Seuil, París, 1948, pág. 42.

en la belleza misma. No. Óscar Domínguez, fiel a la enseñanza de Lautréamont –«La poesía debe ser hecha por todos»– utiliza un sencillo esquema de contraposiciones para traducir, divertida, poética y esquemáticamente, su personal escala de valores.

Así, propone una enumeración de doce elementos con asíndeton, y esos doce versos se presentan, además, en estructuras paralelas formadas por un adjetivo inicial seguido de un circunstancial de finalidad. A su vez, los doce elementos mencionados alternan en virtud de su naturaleza negativa o positiva. Todo lo que, en este poema, rechaza el autor –el Abate Pierre, el Papa, Napoleón, el automóvil, el perro del ciego o el caimán– encuentra su reflejo positivo o recomendable en otros tantos elementos: el vagabundo, Einstein, Francia, Sacha Guitry, la bicicleta o Mau Mau, muy probablemente un diminutivo cariñoso para referirse a su amada Maud. Es decir, se manifiesta en defensa de los desposeídos, del científico pacifista y judío, de su país de adopción, del mundo del cine, de los medios de transporte más divertidos y dinámicos, del amor. Y ambos polos, por muy opuestos que se encuentren, por más incompatibles que parezcan, se dan cita en el poema; dos realidades que marchan hacia direcciones opuestas y que nos evoca tanto *Los dos que se cruzan* como algunas de sus obras pictóricas más conocidas: *Le dimanche* (1935), el *León – bicicleta* (1936) o, incluso, el objeto *Peregrinaciones de Georges Hugnet* (1935).

Si para André Breton y los poetas del Surrealismo la coincidencia y los encuentros fortuitos toman un valor premonitorio acerca del destino humano, las correspondencias que se advierten en la escritura de este texto poético de Óscar Domínguez ponen de manifiesto una profusa red de analogías que, sin perder el valor individual, buscan la expresión de un *lenguaje cero*, común, innato y siempre conmovedor. Un lenguaje que puede unir lo uno y lo otro, que puede resquebrajar los razonamientos más firmemente instalados para, finalmente, instaurar un orden nuevo, irracional, libre y maravilloso.

### 3.5. Poema escrito por Óscar Domínguez para *Le Potomak*.

Partiendo del extremo de la flecha pasando sobre el pesado pájaro por los obstáculos 1,2,34, etc. y llegando a la línea del horizonte. Astrakan, bandido de Guayonje, Tacoronte, Tenerife, Islas Canarias, robaba máquinas de coser y de escribir para decorar su cueva, en Guayonje, increíble pero cierto.

Astrakan moría, la más roja flor de la historia entre los labios, en una guerra civil. ¿Crimen o suicidio?

Tras la aparición de *Los dos que se cruzan*, Óscar Domínguez se encarga de la ilustración de varias publicaciones al tiempo que da a conocer otros textos poéticos suyos, si bien esto último de forma más dispersa y puntual. Así, por ejemplo, en 1948, el nuevo proyecto que funda la revista parisina de arte y literatura *Le Potomak*, dirigida por C. Azénor y A. Axel, encomienda a Óscar Domínguez su primera página, en la que aparecerán, juntos, un texto poético y un aguafuerte suyos. Aunque la nueva revista promete una periodicidad anual, y parece, desde un principio, cargada de buenas intenciones, lo cierto es que solo lograrían ver la luz dos únicas entregas, editadas consecutivamente en 1948 y 1949, y con una tirada escasa, de tan solo noventa y cinco ejemplares. Esta publicación ofrece a sus lectores aguafuertes originales de Azénor, Alice Axel, Bessy, Óscar Domínguez y Talari, así como escritos sobre arte y poesía firmados por Jean Cocteau, C. Lhote, Mauric Bessy, O. Bailly y M. Leroux. La colaboración de Óscar Domínguez en esta revista es, como decimos, doble, pues el aguafuerte concebido para esta ocasión va acompañado de un texto cuyo protagonista, Astrakan, natural de Guayonge (Tacoronte), «robaba máquinas de coser y de escribir para decorar su gruta».

Más allá de la imposibilidad de interpretación de este extraño texto, lo cierto es que está lleno de alusiones a su tierra natal y al escenario de su infancia y adolescencia, transcurrida en las tierras de Tacoronte. Por su parte, el dibujo, en aguafuerte, presenta a un extraño personaje u objeto plegable en el

que se conjuntan varios revólveres apuntando a blancos distintos, como si de una disparatada secuencia de armas de fuego en movimiento del cine experimental del dadaísta Hans Richter se tratara. Una vez más, la obsesión por la muerte, en este caso vinculada a este guerrero de sus versos, «la más roja flor de la historia entre los labios», cuya vida segará una bala, curiosamente en medio de una guerra civil, la misma que tantos problemas le causó a él y que derivó en su exilio parisino.

Esta imagen que acompaña al poema está elaborada de forma muy esquemática, y en él el artista introduce nuevamente motivos clave en su obra, tanto pictórica como poética. En esta ocasión, la mesilla y el revólver multiplicado en tres o cuatro figuras expectantes y apuntando en varias direcciones. La elección del arma de fuego constituye un motivo muy frecuente en sus pinturas a partir de 1943, especialmente en las obras denominadas *El mapamundi* y, especialmente, *El fin del viaje I y II*, composiciones –estas últimas– en las que regresa una y otra vez a la obsesiva imagen del revólver que invitara a pensar en su trágico final. En este tipo de composiciones se cumple aquella «terrible soledad de un inexplicable lirismo», de la que hablara el italiano De Chirico al aludir a la pintura metafísica<sup>325</sup>. Y es que Óscar Domínguez, en esta serie ejecutada con una factura compositiva y calidad plástica innegables, logra *hacer suyos* buena parte de los presupuestos desarrollados por aquella escuela pictórica, introduciendo, eso sí, no pocas innovaciones. En *La chambre noire* –felizmente traducido con el juego de palabras *La cámara oscura*–, se cumple a la perfección el deseo de crear esa misma atmósfera espectral, *metafísica*, en la que la sensación de extrañeza viene dada tanto por la ausencia humana como por el espacio que ocupan los objetos –una cámara fotográfica en acordeón, un florero con pajaritas de papel, un taburete– en la estancia representada, espacios de premonición y desasosiego que incitan a la espera de un acontecimiento inminente detenido en el instante eterno de la pintura.

---

<sup>325</sup> En Giorgio De Chirico, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, *Op. cit.*, pág. 109 y ss.



Por otra parte, la alusión al arma de fuego en el texto recuerda a aquel que deja sobre una mesita de noche el suicida del relato de Rigaut —«ese revólver con el que nos mataremos esta noche si nos da la gana...»— seleccionado por André Breton en la ya citada *Antología del humor negro*. No en vano, una de las características primordiales del verdadero humor negro es que subraya, con crueldad, *lo absurdo de la existencia*. El poema plantea una incógnita sobre la suerte del personaje, muerto por «crimen» o «suicidio», aniquilado de una u otra forma por la irrupción de una guerra civil<sup>326</sup>. Sin duda, las alusiones autobiográficas resultan evidentes: Óscar Domínguez, que gusta del disfraz en sus autorretratos pictóricos —ya sea disimulado en la figura de un toro, de un hipopótamo, de un paseante con sombrero, de un pirata o de un personaje que pinta—, encuentra en la figura de Astrakan su *alter ego*: un personaje indómito, primitivo y telúrico, habitante de oscuras grutas —como un solitario y cruel Asterión que espera paciente a su redentor—, envuelto en su abrigo negro de astrakán y temible por la acometida de su violencia, tal y como lo describiera Brassai, quien afirmaba haber visto a Óscar Domínguez provocando el pánico a su alrededor blandiendo un arma entre la multitud:

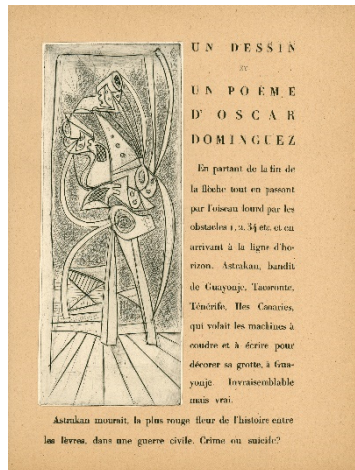
Una hora más tarde estoy con Picasso. Le encuentro con Óscar Domínguez, un buen mozo canario, apasionado también de los toros... Se le ve aquí cada vez con más frecuencia. Pintor muy dotado, con una facilidad escandalosa, aprende mucho de Picasso, quizá demasiado: algunos de sus cuadros son *a la manera de...* Picasso tiene debilidad por esta especie de oso —de gigantesca cabeza de hidalgo, desproporcionada, adornada con un bigotito y que viste un pesado abrigo de felpa—, pero atractivo y de poderosa vitalidad. Le gusta su espíritu vivaz, su humor negro y puede que también lo que hay de violento e inquietante en su sangre española... este corpachón aparentemente pacífico

---

<sup>326</sup> Óscar Domínguez no está solo en la alusión al suicidio con arma de fuego. De algo manera, en su gesto está contenido el de otros poetas ilustres que apretaron el gatillo antes que él en señal de hartazgo y fatiga. El caso de Mariano José de Larra, quien se quitara la vida un 13 de febrero de 1837 en su domicilio madrileño disparándose un tiro en la sien con una pistola de cachorrillo, acaso sea el suicidio más ejemplar de toda nuestra literatura.

oculta un demonio, y nadie está seguro cuando, con la colaboración del alcohol, se enfurece... Le he visto a Domínguez blandir una navaja con el pulsador a punto o el revólver, creando el pánico y haciendo el vacío a su alrededor<sup>327</sup>.

Resulta también digna de comentar la metáfora que acompaña a la evocación de ese personaje tan extravagante de Guayonge: «la más roja flor de la historia entre los labios». Él, Óscar Domínguez, un Astrakan poético, pictóricamente amenazado por diversos revólveres,<sup>328</sup> es también una bella rosa, efímera y frágil, condenada inexorablemente a que la historia, con su paso firme e inmisericorde, la aplaste.



<sup>327</sup> Brassã, *Conversaciones con Picasso*, Aguilar, Madrid, 1966, págs. 221 y ss.

<sup>328</sup> La imagen compuesta por Óscar Domínguez para ilustrar este enigmático texto sobre Astrakán sería reproducida con posterioridad por Gaston Criel, con ocasión de un cuaderno de poesías publicado por el editor Jacques Brémond en 1982 bajo el título de *Le poète et ses poèmes*. El dibujo de Óscar Domínguez, impreso sobre una tablilla de papel de buen gramaje, aparece reproducido a la manera de obertura del libro, en las primeras páginas.

### 3.6. Poema *El acepillador de espectros*.

#### EL ACEPILLADOR DE ESPECTROS

En forma de palomas blancas de azúcar de Cuba  
 Cepillando la sombra de una paloma  
 Plana y llena de fuegos artificiales  
 Para lograr después un lamentable cansancio físico  
 Cerca de ciertos detalles microscópicos de una moneda de un franco  
 Amores de vampiros a la hora del teléfono matutino  
 Hay una posibilidad entre cien de colgar el traje, milagrosamente  
 En los cuernos redondos de la jirafa.  
 Vampiro y jirafa representando la gran patria de los piratas  
 En la Sociedad de Naciones Desunidas  
 A treinta metros cincuenta centímetros del Palacio de Injusticia  
 (sin ventanas ni puertas para mejor esconder los crímenes abominables)  
 Responsabilidad limitada y Compañía de creación  
 De cierto número de cementerios reservados a vampiros machos  
 Permanencia de la ambulancia criminal  
 De sindicatos de revólveres unidos  
 Punto a parte  
 París sex-appeal. Schiaparelli  
 El rapto de Leonardo da Vinci por Pancho Villa ebrio. SIC.  
 Los interminables regimientos de críticos de arte analfabetos  
 Perfectos ignorantes del arte, en favor de las damas blancas de la histeria  
 Cepillados de Cuba a azúcar azúcar azúcar blanca de paloma.  
 Para hacer caer la lluvia.<sup>329</sup>

La escritura de este raro texto poético es deliberadamente desordenada, arrítmica y caótica, a la manera de un cajón de sastre en el que cabe casi cualquier idea que se le pase por la cabeza a su autor. Caemos pronto en la cuenta de que se trata de un texto poco elaborado lingüísticamente, sin duda escrito con cierta rapidez y sin intención de perfeccionar, siquiera posteriormente, su expresión. Por el contrario, todo parece indicar que el autor

---

<sup>329</sup> Recogido por Antonio Zaya en *Óscar Domínguez, Op. cit.*, pág. 55; y antes, por Fernando Castro Borrego en *Óscar Domínguez y el Surrealismo, Op. cit.*, pág. 192.

se inclina por una suerte de *simpleza absoluta*, para lo que utiliza un lenguaje directo y espontáneo, y que compartía la opinión de Antonin Artaud sobre el lenguaje: *un moyen de folie*. En este sentido, conviene recordar el único poemario de tendencia surrealista del poeta canario, coetáneo de Óscar Domínguez, Pedro García Cabrera, que ya mencionamos en el capítulo anterior. Escrito, como hemos dicho, en 1936, *Dársena con despertadores* es el resultado de un proceso riguroso de escritura automática: en una primera fase, se elaboraron dos listas de palabras creadas aleatoriamente y, en la segunda, se hacen coincidir ambos listados también de forma fortuita. El hilván de la escritura se pretende automático, y el resultado es altamente trasgresor e indisciplinado, sorprendente tanto desde un punto de vista formal como significativo. Muy próximos a los versos de *Dársena con despertadores* suenan algunos del poema que estamos analizando, concretamente los ocho primeros versos: «En forma de palomas blancas de azúcar de Cuba / Cepillando la sombra de una paloma / Plana y llena de fuegos artificiales / Para lograr después un lamentable cansancio físico / Cerca de ciertos detalles microscópicos de una moneda de un franco / Amores de vampiros a la hora del teléfono matutino / Hay una posibilidad entre cien de colgar el traje, milagrosamente / En los cuernos redondos de la jirafa.». Parece casi un intento de desaprender nuestro conocimiento del mundo, de fundar nuevos vínculos entre las palabras, cuando no de contradecir las normas gramaticales sobre las que se sustenta una lengua, como se evidencia en el uso del neologismo «acepillador».

Otro elemento destacable en esta composición son los personajes que habitan con normalidad las obras pictóricas y poéticas de Óscar Domínguez, en este caso la figura del pirata —«la gran patria de los piratas»— preferida, sin duda, por su carácter proscrito, salvaje y al margen de todo orden social, imagen con la que tantos críticos de arte han identificado la personalidad ácrata y «desplazada»<sup>330</sup> del pintor y poeta canario. Se trata de un disfraz que obsesiona a Óscar Domínguez, como puede comprobarse en la conocida fotografía de

---

<sup>330</sup> Véase el retrato de Óscar Domínguez por Patrick Waldberg citado en el presente trabajo.

Michel Sima, en la que Óscar Domínguez, en su estudio, mira profunda y fijamente a la cámara, apoyado en una mesa con dos obras escultóricas suyas: a la izquierda, una mujer transformable; a la derecha, de fino alambre, una maqueta de *El pirata*. Es esta última una figura que representa, aunque no sin humor y desparpajo, a un ser inadaptado y obstinado, al margen de la norma y las convenciones sociales, sin ataduras, pícaro, insolente y –parafraseando los conocidos versos de José de Espronceda– cuya única patria es la libertad.

En el texto, pueden detectarse otros versos cuyo tono es burlesco – «De sindicatos de revólveres unidos»–, así como imágenes que persiguen la subversión, como «el rapto de Leonardo da Vinci por Pancho Villa ebrio» o «Los interminables regimientos de críticos de arte analfabetos / Perfectos ignorantes del arte, en favor de las damas blancas de la histeria», además de la intromisión de fragmentos con un fin puramente rítmico, lúdico e insustancial: «Cepilladores de Cuba a azúcar azúcar blanca de paloma». Sin embargo, llaman la atención, dentro de un poema que, como hemos señalado, nace con el propósito del entretenimiento, de contradecir unas normas demasiado serias –las del lenguaje, las de la poesía al uso– para aceptar las normas del juego, sin importar el resultado y disfrutando de la libertad del instante creativo; llama la atención, decimos, otros versos que contradicen en buena medida la idea de una composición irracional. Nos referimos a «En la Sociedad de Naciones Desunidas / A treinta metros cincuenta centímetros del Palacio de Injusticia (sin ventanas ni puertas para mejor esconder los crímenes abominables)». En ellos, aunque solapado por el humor y la ironía, se desvela cierto tono crítico de carácter político.

Sorprenden, en este sentido, las palabras de Maud Westerdahl cuando subraya, al analizar el libro *Los dos que se cruzan*, el hecho de que sus dos protagonistas realizan todo tipo de acciones, y en ese “todo tipo de acciones” pudieran entrecruzarse otras no conocidas o poco recomendables, y que no solo estuviera refiriéndose a los autómatas, sino al propio Óscar Domínguez:

Que sean portadores [los dos personajes] de mensajes y deseos de transmitirlos, no cabe duda, pero también se dedican a asuntos triviales como robar dinero o engañar a la policía. ¿Será este lado lúdico un biombo para esconder o tapar otras verdades?<sup>331</sup>

Quizás estas notas de Maud se refieran a la actividad de falsificación de cuadros que, durante los años de la Ocupación, y en el contexto del grupo de poetas y pintores de la Resistencia –entre ellos, Óscar Domínguez y Manuel Viola, los más activos–, realizan copias falsas de varios pintores de reconocido prestigio internacional para luego venderlos como originales, acaso con el propósito de dotar de una estructura financiera a esta organización clandestina, pero no cabe duda que también con el propósito de sobrevivir en aquellos duros años<sup>332</sup>. Este episodio no siempre conocido de la biografía de Óscar Domínguez es el que más ha influido en cierta consideración negativa de su persona y de su producción artística, a la que quizás hayan contribuido, también, los comentarios apresurados, y no siempre halagüeños, de algunos de los biógrafos del autor de *Las señoritas de Avignon*. Cuando estos visitaban el taller del malagueño, en varias ocasiones le encontraban acompañado del pintor canario, al que aprovechaban para describir de forma despectiva e irónica, aludiendo, de paso, a su destreza en el pincel y la asimilación de diferentes estilos.

Por último, cabe mencionar el leve humor negro del poema – «Permanencia de la ambulancia criminal»–, pues el autor destruye, o se burla, o mancilla, ideas, personas o lugares que carecen de esa connotación negativa:

---

<sup>331</sup> Maud Westerdahl, *Op. cit.*, págs. 53 y ss.

<sup>332</sup> Olivier Bot y Rose-Hélène Iché subrayan lo siguiente a este respecto: «Hasta entonces, los panfletos de la Resistencia se habían autofinanciado. De hecho, la ayuda de Londres empezó a llegar a finales de año. El grupo La Main à Plume, sin recursos, se ve obligado a iniciar un verdadero tráfico de cuadros. Se trata de seguir con las actividades editoriales frente a la propaganda nazi y colaboracionista. Estos cuadros, muchas veces sin firmar, demuestran el talento y la ingeniosidad de Domínguez puesta al servicio de la lucha armada». Véase Olivier Bot y Rose-Hélène Iché, «El Surrealismo en el marco de los años sombríos: destellos de exilios y llama de la resistencia», en *Éxodo hacia el Sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto, 1938 – 1942*, catálogo de la exposición comisariada por Ana Vázquez de Parga, OAMC, Cabildo Insular de Tenerife, 2006, págs. 103 y ss. También puede consultarse a este respecto, el interesantísimo artículo de Federico Utrera, «Los falsos Chirico de Óscar Domínguez», en *Surrealismo Siglo 21, Op. cit.*, págs. 326-331.

«De cierto número de cementerios reservados a vampiros machos». En fin, un poema plagado de extrañezas para el lector, probablemente resultado de un sueño adverso, un sueño de espectros.

### 3.7. Texto poético *El enano de guerra.*

#### EL ENANO DE GUERRA

Negarlo todo para afirmarlo todo.  
 Y el enano de la guerra pasea por el Bulevar Saint-Germain  
 Como pieza de convicción.  
 El Doctor Delangle lo paró a los ochenta centímetros exactamente  
 Con tres inyecciones de penicilina  
 Muy exactamente, muy científicamente, etc. Ni más ni menos, ochenta  
 centímetros con tres inyecciones de penicilina.  
 La liberación del átomo -el único liberado en esta historia -  
 Hizo, de un robusto mocetón, un enano de guerra.  
 «-Vaya, vaya, la es la guerra». -decía su Mamá.  
 Rindiendo homenaje a la ciencia -  
 «Ochenta centímetros, todavía queda algo, no está todo perdido».  
 Se hizo muy inteligente  
 Según opinión e informes de muy grandes sabios.  
 Se esconde en París en algún lugar del Norte.  
 La inteligencia le volvió tímido y orgulloso.  
 (Al Doctor Delangle, orgulloso solamente).  
 El enano ya no ve el rojo: lo ve negro, a veces violeta.  
 Fervoroso amante de la soledad  
 Poco sociable como el escorpión,  
 Canta en su apuro, una triste canción: Bikini.  
 Y las estrellas del cielo profundo  
 Le pican el ojo al pobre enano de guerra...  
 Condecorado, como es natural, con la Cruz de la Legión del deshonor<sup>333</sup>.

El atolón Bikini, situado en el Océano Pacífico, es una de las treinta y seis porciones de tierra que conforman las Islas Marshall. Muy a su pesar, Bikini ha pasado a la historia porque el ejército norteamericano realizó allí toda una serie de pruebas nucleares que derivaron, entre 1946 y 1958 –los últimos doce años en la vida de Óscar Domínguez–, en el lanzamiento de veintitrés bombas de hidrógeno y atómicas. ¿Es a esta circunstancia a la que se refiere el verso «Negarlo todo para afirmarlo todo»? También sería oportuno saber que, con

---

<sup>333</sup> Recogido por Antonio Zaya en Óscar Domínguez, *Op. cit.*, pág. 54; y antes, por Fernando Castro Borrego en *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, *Op. cit.*, pág. 192.



antelación a estos acontecimientos, durante la Segunda Guerra Mundial, la laguna de este atolón servía como cementerio de naves estadounidenses.

Dos extraños personajes protagonizan este poema: un enano de guerra y el Doctor Delangle. El primero de ellos fue, en años previos a la contienda, un hombre no solo normal, sino que destacaba, incluso, por su corpulencia física: «un robusto mocetón». El poeta lo señala sin ambages: fue la liberación del átomo, esto es, la bomba atómica, lo que destrozó su vida. De hecho, la virulencia de su impacto lo deja como ausente, triste y abatido, sin una visión clara de la realidad y muy aminorado: «El Doctor Delangle lo paró a los ochenta centímetros exactamente / Con tres inyecciones de penicilina / Muy exactamente, muy científicamente, etc. (...)». Ahora, este superviviente de guerra es incapaz de reinsertarse en la sociedad y se ha convertido en un solitario que, de vez en cuando, entona la triste canción de Bikini, lugar al que, por muchos años, sus pobladores originales –expulsados y asentados, actualmente, en las Islas Kili– no podrán regresar.

Ninguno de los estudiosos de la obra pictórica o poética de Óscar Domínguez ha señalado, siquiera puntualmente, la visión crítica que este tenía respecto al momento histórico que le tocó vivir.<sup>334</sup> No obstante, esta composición es un buen ejemplo para confirmar que, aún sumido en la aureola de juego, del automatismo creativo, de la exacerbación de la subjetividad y de la superación, por la vía surrealista, de muchos clichés emocionales, técnicos e imaginativos, este autor supo también posicionarse ideológicamente ante acontecimientos tan dolorosos e infames como que un país muy poderoso condene a los habitantes de otro al exilio, destruya y contamine su pequeño paraíso con el único fin de probar su armamento de destrucción masiva.

---

<sup>334</sup> En este punto podríamos considerar que sí existen varios hechos, objetivos, que nos llevan a considerar cierta actitud de compromiso en Óscar Domínguez, al contrario de lo que la crítica ha señalado. Así, por ejemplo, el mero hecho de haber firmado el manifiesto contra la sumisión intelectual al estalinismo *Du temps que les surréalistes avaient raison* (1935) pone de manifiesto una actitud crítica comprometida.

El poema en cuestión carece de todos los aditamentos propios de la poética de Óscar Domínguez que se han tratado anteriormente. Se trata de una composición de verso libre, sin ritmo aparente, en el que predomina un lenguaje desnudo de recursos para realzar, en lo posible, la historia del enano de guerra. Es obvio que el objetivo de quien escribe es mostrar una terrible injusticia, señalar con dedo acusador a los culpables y dar cuenta de la hipocresía con la que, frecuentemente, se trata de limpiar la imagen indecente del verdugo. En este punto, Óscar Domínguez echa mano de toda su ironía y concluye el poema refiriéndose al soldado superviviente: «Condecorado, como es natural, con la Cruz de la Legión del deshonor».

### 3.8. El poema *Tacoronte*, dedicado a Ginés Parra.

Mi estimado Parra

En Tacoronte, amigo mío,  
 El café y la mirada de la mujer mata los caimanes.  
 En Tacoronte, amigo mío, el rojo es negro  
 de rabia y la línea canta como un canario.  
 En Tacoronte, amigo mío, la perspectiva Papá no tiene ningún  
 prestigio, y la Ópera es engullida hasta el fondo del Atlántico,  
 Lancelot 65.08  
 Odeon.  
 En Tacoronte, amigo mío, ni visto ni conocido y el aerostato es  
 una realidad  
 En Tacoronte, amigo mío, el agua es vertical  
 y la lluvia horizontal  
 En Tacoronte, amigo mío, yo tenía dos dromedarios bomberos, y  
 un barco marítimo de  
 revolución  
 En Tacoronte, amigo mío, la mosca pica mucho y matamos la  
 hormiga con zapatos de cocodrilo  
 En Tacoronte, amigo mío, muy cordialmente

Domínguez<sup>335</sup>

Durante los meses de mayo y junio de 1948, los artistas Óscar Domínguez y Ginés Parra realizan una muestra de sus trabajos en la exposición celebrada en la parisina Galería Breteau. Para esta exposición, se publica un rudimentario catálogo en papel kraft con algunos dibujos y dos textos poéticos de los artistas a modo de correspondencia o intercambio postal entre ambos. Efectivamente, en sus páginas se dan la mano poemas y dibujos *à deux*, y por esta misma circunstancia se trata de un libro peculiar y de coleccionista, elaborado de forma no profesional y con materiales pobres; a su manera, un *libro objeto*, aunque ciertamente distante de todos aquellos

<sup>335</sup> Texto aparecido en el cuadernillo *Domínguez / Parra*. Catálogo 32 x 23'5 cm., de la exposición de ambos artistas celebrada en la parisina Galerie Breteau en 1948. Se realizó una tirada de 400 ejemplares impresos sobre papel kraft, con textos de Ginés Parra y Óscar Domínguez con caracteres autógrafos, además de cinco dibujos originales de ambos artistas.

de cuidada concepción, diseño y elaboración. En *Domínguez / Parra* son dos los artistas que se reúnen para compartir lenguajes, espacio de representación e imaginarios, tanto poéticos como pictóricos. Sin duda, un ejercicio de generosidad y de colaboración sin fisuras que transmiten diálogo afable, experiencias compartidas e indagaciones interartísticas realmente modernas y dinámicas.

El artista canario, por su parte, insiste en sus obsesivos toros-arqueros; parece ser que necesita volver a ellos cada cierto tiempo para repensarlos, perfeccionarlos o conferirles una forma definitiva y convincente. Junto al motivo del toro, también puede observarse en este cuaderno, casi obsesivamente, el tema del «pájaro»; un pájaro de alas múltiples, del que se privilegian algunas de sus partes y se eluden otras tantas. De hecho, estas figuras esquemáticas que acompañan los textos escritos dialogan con las esculturas diseñadas por Domínguez para la casa de la Vizcondesa de Noailles en esos años, realizadas con un tratamiento similar al empleado en sus dibujos y pinturas del momento: esquematismo, economía de medios y reducción de las formas a su expresión más depurada que encuentra en el soporte de la línea una curiosa silueta en lo alto de los muros de la residencia de los Noailles. Conocidas son las fotografías que dan testimonio de, al menos, tres de estas esculturas, en las que el artista da rienda suelta a algunos de sus personajes más obsesivos: una niña con vela, un gato muy similar al que acompaña los poemas de Paul Éluard en *Poésie et vérité* 1942, publicado un año antes –libro que hemos analizado en el presente trabajo–, así como unos pájaros-triángulos.

En lo que concierne al poeta, estos textos de Óscar Domínguez retoman otro de los temas fundamentales de toda su producción, como lo fue la evocación onírica, mítica e idealizada del paisaje de su isla natal y el alarde de la condición mágica de aquella Naturaleza por sí misma surrealista, debido a su superabundancia, a su omnipresencia exacerbada. Esta composición parece, más bien, una invitación turística para que su

amigo Parra venga a visitar Tacoronte, localidad de nacimiento del pintor canario. El spot publicitario lo dirige, directamente, a una segunda persona, su amigo Ginés Parra, por lo que utiliza ocho vocativos, todos referidos al «querido amigo», y lo hace con desparpajo y sin dudas o temores, precedidos siempre de la anáfora «En Tacoronte». A partir de aquí, se despliega el poder ilusionista del poeta, que no duda en valerse de metáforas, símiles y personificaciones para obrar el milagro. Así, exalta la mirada y la presencia magnética de la mujer canaria, resalta el temperamento de sus gentes y el canto de sus pájaros (los canarios), porque en su Tacoronte se puede estar lejos de los males de las grandes urbes, porque la vida aquí es bastante precaria pero tendente a la maravilla, es más diáfana y natural que el agua y la lluvia, y más libre porque no hay muros que puedan contener el mar que cerca su isla.

Al igual que el poema, basta con echar un vistazo a la lista de obras catalogadas en el cuadernillo para caer en la cuenta de los temas canarios sobre los que el pintor ha querido orientarse: *Tajaraste* (1948), *Tacoronte* (1948), *Gofío* (1948) o *El centauro de Tacoronte* (1948), en su mayor parte dibujos ejecutados con líneas cada vez más esenciales, en los que, a partir de figuras reconocibles, asistimos a una suerte de involución de los motivos hasta transformarse en meras estructuras lineales, muy parecidas a las figuras musicales de un pentagrama. Resulta obvio el esquematismo: hasta qué punto el artista ha extremado la selección de su idea, muy próximo al elementalismo del dibujo infantil, pero sin la improvisación e impureza natural que tanto atrae en estos impulsos creativos de los niños. Aunque espontáneos e intrascendentes, los dibujos de Óscar Domínguez para el libro conjunto con Ginés Parra resultan depurados y muy escuetos, como toda idea bien ejecutada. De igual forma, su poema goza de esa mirada primera no exenta de idealización –«el agua es vertical y la lluvia horizontal»– y de un uso hiperbólico de la imagen surrealista –«en Tacoronte, amigo mío, yo tenía dos dromedarios bomberos, y un barco marítimo de revolución»–, como si el autor fuera un niño grande que escribiera de forma disparatada y sin control, cuando, en verdad, se

está valiéndose de símbolos –el dromedario, el barco– para ocultar sus propios sentimientos o inquietudes sobre la vida en un pueblo pequeño de una isla.

Como queda demostrado, Óscar Domínguez escribe impulsiva y lúdicamente esta composición con la intención de mantener un diálogo relajado con su amigo Parra, situación que aprovecha para dejar libre el impulso de su imaginación y así conseguir una expresión totalmente nueva y descodificada, sin premisas de ningún tipo.

### 3.9. Poema «En el aire: un torador muerto»

En el aire: un torador muerto  
 En la llanura, una guitarra llena de rosas  
 En tus ojos, tus ojos  
 En los 7 días de la semana, 1 día para hacerte sufrir  
 En el día para hacerte sufrir, una guitarra  
 En la guitarra, el más grande secreto.

Cuando salgas del hospital, te contaré pequeños secretos  
 Los grandes secretos, me los guardo para mi guitarra  
 Mi guitarra te ama, como todas mis cosas  
 pero tú que pelas tan bien las naranjas, ¿sabes que ha sido de mi guitarra?

León: te quiero.

Óscar<sup>336</sup>

Este poema de Óscar Domínguez fue dedicado y enviado en 1936 por el propio autor a Marcelle Ferry, su amante entre 1935 y 1936. La fecha del envío, el 27 de noviembre de 1936, puede leerse con claridad, pues se encuentra impresa sobre la dirección del destinatario. Respecto a este último, si bien en el poema no aparece ninguna alusión explícita al nombre de la persona a la que se dedican estos versos, el texto se cierra con una sentida manifestación de amor a un destinatario imaginado en sueños cuyo apodo no es otro que «León», uno de los seudónimos utilizados por Óscar Domínguez para hacer referencia a la escritora Marcelle Ferry. Por lo tanto, este poema es una de las más de treinta misivas enviadas por Óscar Domínguez a su amante de aquellos años, correspondencia inédita que, de forma excepcional, se ha conservado casi intacta e íntegra, como analizaremos en el cuarto capítulo del presente trabajo.

---

<sup>336</sup> Este poema se acompaña de un dibujo en el que una mujer momia yace en una cama junto a una guitarra que parece cobrar vida propia y sufrir una involución natural. Su traste y sus cuerdas se desarman y vegetalizan, hasta el punto de que, de las raíces surgidas nace una flor.

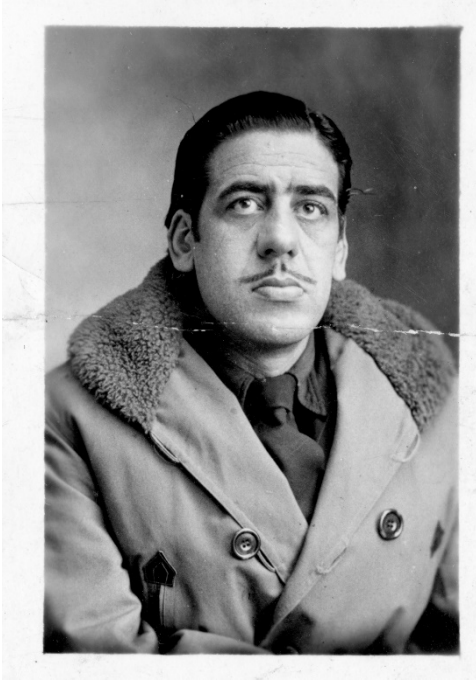
En apenas unos pocos elementos, el poeta consigue esbozar todo un paisaje. Como si se situara ante un lienzo en blanco, trabaja con orden, desde el interior mismo de la tela o el punto más lejano de la obra, hasta la piel del cuadro, es decir, el elemento más cercano al espectador, donde se concitarán todas las miradas. Son tres los elementos, en una perfecta gradación de dentro a fuera y de lejos a cerca. En efecto, lo primero que sitúa es el aire; seguidamente, la llanura y, por último, “tus ojos”, el elemento eje de la composición. Y en esos tres escenarios coloca, después, un elemento: en el aire, el toreador, al fondo de la imagen; en la llanura, la guitarra, a media distancia; por último, en los ojos de su amante, coinciden ojos y miradas, porque no otra cosa que los ojos de Marcelle Ferry pueden contemplarse desde sus ojos. Sorprende, sin duda, la economía del lenguaje, la depuración de las palabras que, a modo de tres firmes y certeros trazos con el pincel y haciendo uso de la anáfora, el paralelismo y la elipsis, dibujan toda la atmósfera en la que va a tener lugar el poema.

En «un toreador muerto», puede observarse una alusión a quien escribe, imagen que muy probablemente confirma el fin de su relación amorosa con Marcelle Ferry, con quien intenta comunicarse mediante esta carta. Como sabemos, la identificación de Óscar Domínguez con la sufridas figuras de la tauromaquia —el toro o el torero herido, el minotauro en su laberinto— es una asociación recurrente en su obra pictórica y literaria —*L'estocade lithocronique* (1939) o *Tête de taureau* (1941) son algunos ejemplos—, si bien esa visión metamórfica del yo se volverá cada vez más obsesiva en la década de los años cuarenta y cincuenta, llegando a solaparse el poeta y el Minotauro —el «minotauro con frac», lo llama su amigo André Thitton—, imagen de enorme carga visual y emocional, por cuanto convergen en ella la soledad consustancial del artista, su naturaleza impulsiva e incombustible, la desproporción brutal de sus facciones acromegálicas y su destino trágico libremente asumido, todo ello cualidades potenciales, también, de la bestia. De hecho, la obsesión taurina o dedaliana de Óscar Domínguez encierra una terrible fatalidad: su obra fue ya reflejo fiel de su vida —hemos tratado este mismo tema a la hora de analizar



los textos poéticos de *Los dos que se cruzan*— evolucionando hacia un encierro o *laberinto de soledad* que no podía hallar mejor réplica, en el lienzo o en el poema, que el duelo mortal en una plaza o el extravío en un escenario sin límites.

A partir de estos tres primeros versos, se suceden otros tres que, con similar disposición rítmica, incorporan la anadiplosis, juego de repeticiones que propician la aparición del segundo protagonista del poema: la guitarra. Se trata de un instrumento musical sin duda metafórico que encierra no poca carga erótica y sentimental. Esta guitarra suya encierra, como su corazón, una caja de resonancia inmensa donde se encuentran todos los secretos del amor. Seguidamente, el poema sufre una fisura, pues la temporalidad hace su entrada: «Cuando salgas del hospital, te contaré pequeños secretos». No obstante, no se pierde el espíritu lúdico y despreocupado de todo el conjunto, ni la frescura de lo que ha sido elaborado sin apenas reflexión. La música de la guitarra parece conectar al poeta con su amante, no obstante, Óscar Domínguez sabe que ni si quiera a ella será capaz de confesarle el secreto de su música interior.



# **CAPÍTULO IV**

**CARTAS DE ÓSCAR DOMÍNGUEZ  
A MARCELLE FERRY**

**[CORRESPONDENCIA INÉDITA]**



#### 4.1. Introducción

Las cartas que a continuación reproducimos y comentamos se corresponden con un período temporal que abarca entre el 13 de enero de 1936 y el 16 de agosto de 1938, y dan buena cuenta de la relación amorosa entre Óscar Domínguez y la escritora Marcelle Ferry a través de una treintena de misivas enviadas por el pintor y poeta a la que fuera su amante en mitad de los años treinta. Conservadas por ésta y, tras ella, por su nieta hasta hace unos años, hemos podido acceder a estos valiosísimos documentos que aportan nueva información sobre una época difícil y, a la postre, crucial en la vida de Óscar Domínguez.

De entre las cartas escritas durante su estancia en la capital francesa podemos subrayar que, en su mayor parte, estas fueron redactadas sobre papel de restaurantes y cafés parisinos con señas impresas de los establecimientos. De estas, tres son telegramas (16'5 x 11'5 cm.) y veintiocho, cartas de diferente tamaño (en su mayor parte de 27 x 21 cm.), de muy bella factura y firmadas por Óscar Domínguez, generalmente en la parte inferior derecha, con las señas «Óscar». La relación de Óscar Domínguez con Marcelle Ferry –a quien el pintor denomina con diferentes apodos– era conocida, como también que, antes, Marcelle Ferry había sido pareja de Georges Hugnet –a principio de los años treinta– y, a partir de 1933, de André Breton, con quien vivió en la residencia de la rue Fontaine durante casi un año, hasta que este conociera a Jacqueline Lamba, en 1934.

Todo parece indicar que la escritura de Óscar Domínguez, también en estas misivas a su amante, se encuentra atravesada de principio a fin por la flecha de las mismas obsesiones que encontramos en su pintura de aquellos años. Su escritura goza en ellas de un tono desenfrenado y una extraordinaria capacidad lírica, en sintonía con la temperatura iconográfica de su obra pictórica, en esos años plagada de ensoñaciones sorprendentes y llamativas imágenes.

Tal o tal palabra pronunciada en la playa abre las sábanas de la cama como si de una lata de sardinas se tratara, y aparece, de nuevo y brillante como un pez, el revólver del suicidio. El agua del mar se vuelve alcohol; enciendo un cigarrillo de tal manera que un recuerdo de azufre, de plomo coge la forma de una llama tan grande que todas las palabras no bastarán para apagarla<sup>337</sup>.

Asimismo debemos tener en cuenta el hecho de que en aquellos años tendría lugar el que sería su último viaje a Canarias, justo en los meses en los que aumenta considerablemente el clima político en España y se produce el estallido de la Guerra Civil, que frustraría los anhelos de libertad de toda una generación de intelectuales, escritores y pintores entre los que se encuentra Óscar Domínguez. De ahí el notable interés de este conjunto de cartas que ofrecen un testimonio valiosísimo no sólo de la vida sentimental del autor canario –activa, pasional y desenfrenada– sino también de sus inclinaciones políticas, a pesar de que sus compañeros de generación lo hayan retratado, en varias ocasiones, como un ser ajeno a toda dialéctica e ideología; esto es, al margen de compromisos, ideales o militancias. Si se demostrase lo referido en estas misivas, como en la fechada el 18 de mayo de 1936, se confirmaría su participación, de signo republicano, en acciones socialmente subversivas y anticlericales:

Estoy trabajando en una actividad política de ataque y violencia. Ayer conseguimos ocupar el palacio del Arzobispo y el seminario con éxito. En su lugar, haremos una casa para el pueblo y unos colegios. Ya he quemado varias pequeñas iglesias y algunos fetiches religiosos. Todo eso empieza a cansarme y cada vez te quiero más. Soy realmente desdichado sin ti. Esta isla que junto a ti sería como un poema de amor y aventuras. Sin ti se vuelve una jaula<sup>338</sup>.

Las Ediciones Surrealistas publicaron en 1938 el único cuaderno de poesías de Marcelle Ferry, bajo el título de *L'île d'un jour*, ilustrado por Yves

---

<sup>337</sup> Véase la carta n° 30, de 16 de agosto de 1936.

<sup>338</sup> Véase la carta de 18 de mayo de 1936 reproducida en las páginas que siguen.

Tanguy, y cuya edición estuvo al cuidado del poeta Benjamin Péret.<sup>339</sup> No sabemos a ciencia cierta si la alusión a las islas, «esas zonas ultrasensibles de la tierra» en palabras de André Breton, tiene algo que ver con la historia de amor vivida con Óscar Domínguez, pero lo cierto es que el pintor recurre a menudo a imágenes idealizadas y surrealistas de su isla natal como anzuelo para la seducción de su amante. Así, por ejemplo, en la carta fechada el 26 de febrero de 1936, leemos:

Te miraré siempre a la cara, a los ojos. A las demás mujeres bastará con verlas de perfil. Entonces saco treinta leones en flor de las violetas, cambio el agua del Atlántico por gasolina, le prendo fuego y hago correr las bestias por la playa de arena negra. Todo eso lo hago solo por tí<sup>340</sup>.

Las cartas dan cuenta de la corta duración de esta historia amorosa, si bien llama la atención el hecho de que Marcelle Ferry las haya guardado y conservado tan bien durante tanto tiempo; síntoma, quizás, de su aprecio por el joven insular. Estas cartas se encuentran en buen estado y, en su mayor parte, poseen los sobres originales, timbrados, con vistosos sellos de época, con los que fueron enviadas a la atención de Marcelle Ferry, sin bien en el presente trabajo nos hemos limitado a ofrecer solo su contenido.

A finales de los años treinta, Marcelle Ferry se casa con el bailarín, escritor y coreógrafo Jean Levy, al que se le conocerá como Jean Ferry, y con quien firmará varios manifiestos, escritos y declaraciones colectivas surrealistas hasta finales de los años cuarenta. De entre sus amigos destaca el que también fuera gran amigo de Óscar Domínguez, el escritor y crítico Patrick Waldberg, pero también el poeta Benjamin Péret.

---

<sup>339</sup> El escritor André Thirion –con quien Óscar Domínguez publicara el libro «Le grand ordinaire» en 1943– habla de ella en su libro *Revolucionarios sin revolución*. Véase en editorial Cuadernos para el diálogo, traducción de Esther Benítez, Madrid, 1975.

<sup>340</sup> Véase la carta n° 6, del 26 de febrero de 1936.





Cartas de Óscar Domínguez a Marcelle Ferry  
[Correspondencia inédita]

Lundi —

1

1881

Cher ami:

J'ai l'envie de vous voir.

Voulez vous me fixer un ~~rendez-vous~~  
rendez-vous? Je profiterais, pour  
vous emprunter le tableau que  
je vous ai promis.

A bientôt, j'espère. Très  
amicalement.

Oscar.

115 Rue Caulaincourt.

Paris 18.

LE COLISEE  
PARIS  
CHANGEMENTS  
10-11

1<sup>341</sup>

Jueves

¡Querida amiga!

Tengo ganas de verla.

¿Quiere darme una cita? Aprovecharé la ocasión para llevarle el cuadro que le prometí<sup>342</sup>.

Hasta pronto espero. Con mucho cariño.

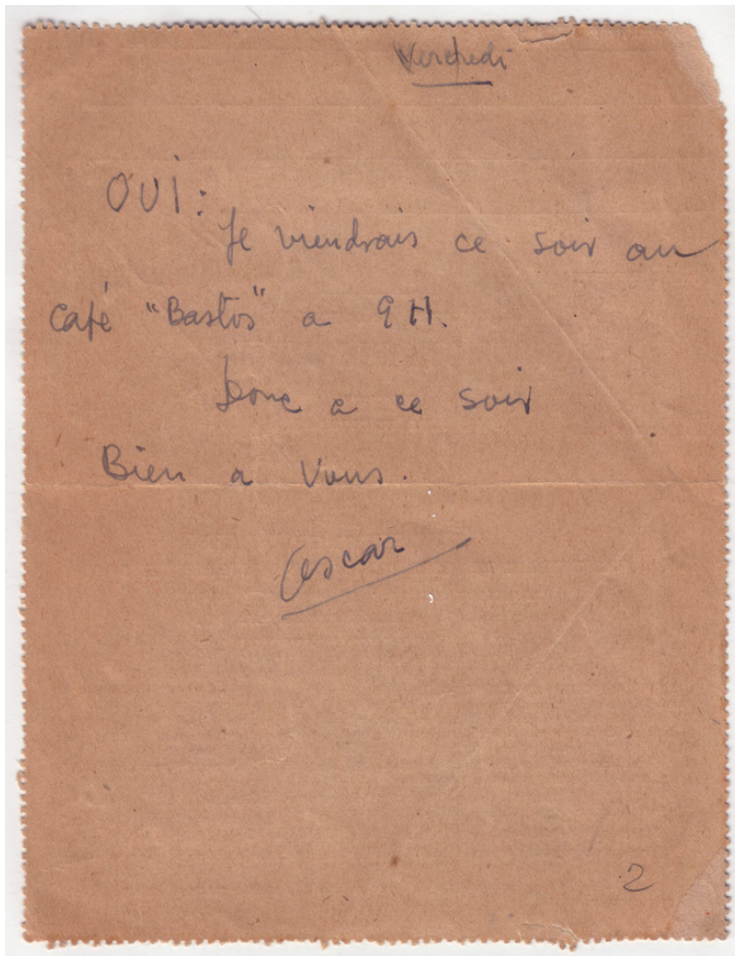
Óscar.

115, Rue Caulaincourt, París

---

<sup>341</sup> Telegrama 14 x 11'5 cm., escrito desde el Bar Grill, *Le Colisée*, el 13 de enero de 1936, enviado por Óscar Domínguez a Marcelle Ferry con el propósito de concertar una cita.

<sup>342</sup> Se trata del óleo sobre lienzo, 93 x 73 cm., *Le dimanche ou Rut Marin* (1935), una de las pinturas más conocidas y reproducidas de Óscar Domínguez, en la actualidad perteneciente a la Colección TEA Tenerife Espacio de las Artes. Una foto de la época, inédita, recoge al pintor junto a su amante sentados frente al cuadro ofrecido como regalo por Óscar Domínguez.



2<sup>343</sup>

Viernes

Sí:

Iré esta noche al bar «Bastos» a las 9 h.

Hasta esta noche entonces.

Atentamente.

Óscar.

---

<sup>343</sup> Telegrama, 14 x 11'5 cm., escrito en la Plaza Vaugirard, el 15 de enero de 1936.

Samedi

Chère amie:

Demain, Dimanche

je serais au café "George V" aux  
champs Elyées a 6 h. pour aller  
au surprise partie. Je serais très  
content de vous voir donc a demain  
Bien a Vous.

Georges

3

3<sup>344</sup>

Sábado

Querida amiga:

Mañana, domingo, estaré en el bar «George V» de los Campos Elíseos a las 6 h. para ir a una fiesta sorpresa. Me haría muy feliz verla. Hasta el domingo entonces.

Atentamente.

Óscar.

---

<sup>344</sup> Telegrama, 14 x 11'5 cm., escrito desde la Plaza Vaugirard, el 18 de enero de 1936.

Paris, Jédi 1936.

Viola: \* Je vous attend,  
avec tout mon amour et  
mon desir. Le plus viv.

Oscar

\* C'est tout mon espoir



4<sup>345</sup>

París, jueves 1936

Viola :

La espero con todo mi amor y mi deseo. *El más vivo.*

Óscar.

\* Esa es toda mi esperanza

---

<sup>345</sup> Carta, 21 x 16 cm., escrita desde París al n° 11 de la Plaza Vaugirard, París, con sobre timbrado y fechada el 24 de enero de 1936.

Cafe Bastos 5H.  
14 Février 1936

? Alors je vous dit:  
Merde  
Grease

5

5<sup>346</sup>

Café Bastos 5 h.

14 de febrero 1936

? Le digo entonces: Mierda.

Óscar.

---

<sup>346</sup> Nota, 21 x 13 cm., escrita en el Café Bastos, París, y enviada al n° 11 de la Plaza Vaugirard, con sobre timbrado y fechada el 14 de febrero de 1936.

CAFÉ-BRASSERIE  
 "Royal Capucines"

24, Boulevard des Capucines

Teleph. : CAUMARTIN 08-50

— INTER 08-51

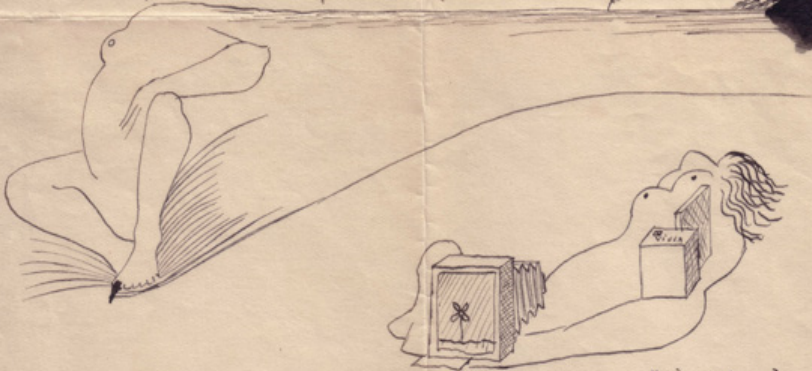
— INTER 08-52

Paris 26 Février 1936

Viola:

Je fait dauser ma plume, pour te distraire quelques minutes. Tu est ci petite, ci seul dans cette grande piece d'hospital, comme une violette dans une plume de sable. Alors je viens, je t'embrase bien fort, et je te dit: canaille Tu est certainement la femme que epluse les oranges de une façon formidable. Alors je t'embrase bien fort, et je te dit: canaille

Je te regarderais toujours tes 2 yeux. A les autres femmes ça serais de profil, tres suffisant. Alors je sort ~~de~~ <sup>de</sup> lions fleuris des violettes Je change l'eau de ~~de~~ L'Atlantique, pour de l'esance, je met des feu et je ferais caurrir les betes pour la plage des sable noir. Tout cela je le fait seulement pour toi. (1)



Avec tout ce que ~~les~~ tu aimes

DS

CAV

(1) Et monter 7 etages avec des malles.

G<sup>347</sup>

París, 16 de febrero de 1936

Viola:

Hago bailar mi pluma para distraerte algunos minutos. Estás tan pequeña, tan sola en esta habitación de hospital, como una violeta en una duna de arena. Entonces voy hacia ti, te beso y te digo: canalla.

Probablemente seas la mujer que mejor pela las naranjas. Entonces voy hacia ti, te beso y te digo: canalla.

Te miraré siempre a la cara, a los ojos. A las demás mujeres bastará con verlas de perfil. Entonces saco treinta leones en flor de las violetas, cambio el agua del Atlántico por gasolina, le prendo fuego y hago correr las bestias por la playa de arena negra. Todo eso lo hago solo por ti. (1)

Con todo lo que amas.

OS

CAR

(1) Y subir siete pisos cargado con troncos.

---

<sup>347</sup> Carta sin sobre, 27 x 21 cm., escrita sobre papel timbrado del parisino *Café-Brasserie Royal Capucines*, y fechada el 26 de febrero de 1936. Incluye un dibujo original a tinta china con un motivo surrealista, compuesto al estilo daliniano, en el que se aprecian dos cuerpos de mujer proyectados sobre un horizonte en lontananza con el que los cuerpos se fusionan. Se trata de una carta de amor en la que Domínguez menciona varios motivos del paisaje de su isla natal, hiperbólicamente, para impresionar a su amante y destacar, asimismo, el origen mítico y salvaje de sus raíces insulares: «Entonces saco treinta leones en flor de las violetas, cambio el agua del Atlántico por gasolina, le prendo fuego y hago correr las bestias por la playa de arena negra. Todo eso lo hago solo por ti». El pintor y poeta utiliza el juego de la metamorfosis de la realidad insular, como si fuera un mago, utilizando el tópico de la imagen mítica de las Islas Canarias y su condición de «zonas ultrasensibles de la tierra», en palabras de André Breton, en donde todo es posible; al igual que es posible el amor como máxima manifestación del impulso poético. Asimismo, la referencia a la transmutación del agua del mar en gasolina la encontramos, de forma explícita, en su obra poética, *Los dos que se cruzan* (1947), texto analizado en las páginas precedentes. En el «Segundo mensaje» del «Trigésimo Día» el poeta escribe: «El agua del mar se había transformado en petróleo y un niño jugaba con cajas de cerillas en la playa». Véase en *Los dos que se cruzan*, *Op. cit.*, pág. 41.

Chère Lion:

Je suis désolé, sans Lion. Mais ma pensée viens  
jusque a ton lit et j'emporte ton, toi. J'arrive a te garder  
toute vivant avec moi. Le jour que on se rend-compte  
de cette vol maudit, le directeur de l'hospital ferait, cer-  
tainement une enquête, mais cela serais inutile, On  
n'arriverais pas a comprendre. Seulement toi et moi  
sommes les seuls a conceitre cette secret.

A demain, Lion, je t'embrasse tres fort

Oscar

7<sup>348</sup>

Querido León:

Estoy desolado sin mi león. Pero mis pensamientos llegan hasta tu cama y te llevo conmigo. Consigo tenerte de verdad conmigo. El día en que se den cuenta de este robo inaudito en el hospital, seguramente el director abra una investigación<sup>349</sup>. Pero eso no servirá de nada. Nadie podría entenderlo. Sólo tú y yo conocemos este secreto.

Hasta mañana, León, un beso muy grande.

Óscar.

---

<sup>348</sup> Carta 21 x 13 cm., escrita en el Café *À tout va Mieux*, enviada a la dirección del Hospital Laennec, con sobre timbrado y fechada el 28 de febrero de 1936.

<sup>349</sup> Las alusiones a la convalecencia de Marcelle Ferry en el hospital se reiteran en varias misivas. Así, por ejemplo, en el poema inserto en la edición de *Le grand ordinaire* (1943) ya comentado en páginas precedentes: «cuando salgas del hospital, te contaré pequeños secretos». Sin duda aquel texto debió de formar parte de este conjunto de cartas, aunque por alguna razón fue disgregada del resto.



## LE DÔME

CAFÉ-BAR AMÉRICAIN

108, Boulevard du Montparnasse, 108

Téléphone { DANTON 64-16  
DANTON 72-30  
LITTRÉ 20-39

R. C. Seine 253.114

PARIS, le dimanche 4 H.

Mme Simi:  
Je t'aime. Rien que à toi. Tu est la femme que  
epluse les oranges, de une façon merveilleuse. Tu serais toujours la  
plus désiré, la plus étrange, la plus aimé. Je t'embrase avec  
tant mon désir.

Ni les chevaux que finissent pour une boule blanche  
Ni la rancentrie des statues avec le Soleil de 6 heures  
Ni les femmes d'orizont  
Valent ton regard.

A Mardi, ma grande chérie.

Oscar

BENEDICTINE



g<sup>350</sup>

(París, el domingo a las 4h)

Mi León,

Te quiero. Sólo a ti. Eres la mujer que mejor pela las naranjas.  
Siempre serás la más deseada, extraña y amada. Te beso con todo mi  
deseo.

Ni los caballos que en una bola blanca acaban.

Ni el encuentro de las estatuas con el sol de las seis.

Ni las mujeres del horizonte valen tu mirada.

Hasta el martes mi amada.

Óscar.

---

<sup>350</sup> Carta 27 x 21 cm., escrita sobre papel timbrado del Café – Bar Americano *Le Dôme* (París), enviada a la dirección del Hospital Laennec con sobre timbrado y fechada el 02 de marzo de 1936. Se trata de una declaración de amor que acaba en forma de poema surrealista, muy en sintonía con el estilo dinámico, extravagante y disparatado que hemos conocido en el poemario *Los dos que se cruzan*.

J'avais écrit hier soir pour vous:  
 "Le dernier baladin du monde occidental  
 habite au 83 Bd. Maitparvasse; avez vous  
 oublié cette adresse?"  
 Le dernier baladin du monde occiden-  
 tal ferait 1000 Kilomètres à pied, pour  
 vous retrouver, et 100 km. pour avoir  
 une lettre de TOI. —

Cette matin, quand je descendais pour  
 mettre la lettre à la poste je trouvais  
 la votre. Je suis content non que de  
 voir votre écriture.

Je ne vous ai vu pas un moment.  
 Je rêve de vous surtout. Vous ~~êtes~~  
 venu l'autre soir, avec une robe de chambre  
 et une petite pantère dans vos bras.  
 Vous m'avez parlé "Oscar, tu est futur  
 comme cette pantère, tu le sauras,  
 après je remarquais que c'était des  
 éponges que vous avez dans vos 9

bras. . . .

Je suis amoureux pour toujours, que  
 je vous aimerais toujours, Viola, mon  
 amour, ma vie, mes rêves, mes desirs  
 son toujours avec toi. Tu es la flamme  
 éternelle, que allume ma goutte, toute en  
 me brûlant. C'est pour cela mon amour  
 que je t'aimerais toujours. Parce que tu  
 est méchante, et tu es jolie comme le  
 fond de la mer. Tu es par fais  
 une chose tellement authentique, tellement  
 inoubliable. . . . Tu sais c'est vraiment  
 drôle, je pourrais te dire, de tout mon  
 cœur, les plus jolies paroles, que je sache  
 je pourrais te caresser avec toute la passion  
 que tu écrites. . . mais je te dirais  
 aussi "Merde" de la façon plus authentique  
 Lila mon amour ma grande  
 câssaille, j'embrasse ton petit cou  
 avec toute mon envie, avec suavité  
 je t'aime Oscar

Anoche te escribí: «El último comediante del mundo occidental vive en el 83 del bulevar Montparnasse». ¿Has olvidado esta dirección?

El último comediante del mundo occidental recorrería 1000 kilómetros a pie para encontrarte y 100 kilómetros para tener una carta tuya.

Esta mañana, cuando bajé a mandar la carta que te escribí, encontré la tuya. Me satisface el mero hecho de ver tu letra.

No te olvido ni un solo momento. Sueño contigo muy a menudo. La otra noche viniste con un traje roto y una pantera en tus brazos. Me dijiste: «Óscar, estás perdido, enciende esta pantera, la salvarás». Después caí en la cuenta de que eran esponjas lo que llevabas en los brazos...

Estoy convencido para siempre de que os amaré siempre Viola. Mi amor, mi vida, mis sueños, mis deseos, serán siempre para ti. Eres la llama eterna, la que ilumina mi cueva y me quema a la vez. Por eso, mi amor, te querré para siempre. Porque eres mala y guapa como el fondo del mar. A veces eres una caricia tan auténtica, tan inolvidable... Es realmente extraño, sabes, podría decirte, de todo corazón, las palabras más bonitas que conozco, podría acariciarte con toda la pasión que conoces... pero también te diría «mierda» de la manera más auténtica. Lila, mi amor, mi gran canalla, beso tu pequeño coño con todas mis ganas, sediento.

Te quiero.

Óscar.

---

<sup>351</sup> Carta 18 x 13'5 cm., escrita en París sobre papel de un cuaderno, y enviada la dirección del Hospital Laennec, con sobre timbrado y fechada el 3 de marzo de 1936.

Donc, j'attends les événements, avec courage. Ce qu'il faut surtout c'est ta franchise, la plus grande, même pour les choses plus déchirantes. Je vois que tu m'expliques tout. J'ai même du courage pour te perdre, si ta vie t'oblige à ça, alors je dirais, merde à tout, je partirais sans mot dire; il est évident, que l'amour n'est pas toujours très violent, comme chez moi, dans ce moment.

J'embrase, Viola, bien fort, dans tes lèves;

Oscar

Ecris moi, j'attends ta réponse.

10<sup>352</sup>

Espero con valentía los nuevos acontecimientos. Lo que necesito sobre todo es tu franqueza, tu total franqueza, hasta para las cosas más desgarradoras. Quiero que me lo expliques todo. Tendría el valor de perderte *si tu vida me obligase a ello*. Entonces lo mandarí a la mierda y me iría sin decir palabra alguna. Es evidente que el amor no siempre es tan violento como lo es ahora mismo para mí.

Te beso, Viola, muy fuerte en tus labios.

Óscar.

Escríbeme, espero tu respuesta.

---

<sup>352</sup> Carta 20 x 13'5 cm., con sobre timbrado y fechada el 19 de marzo. Escrita sobre papel de cuadrícula y enviada a la clínica de maternidad *Charenton le Pont*. La alusión al carácter «violento» del amor incide en el retrato de un Óscar Domínguez contradictorio y ambivalente, seducido y arrastrado por el mundo de las pasiones hasta límites imprevisibles.



BARS-GRILL-BRASSERIES-RESTAURANTS-THÉ-GLACIER

*"Chez Dupont tout est bon,,*

(MARQUE DÉPOSÉE)

Mais, certainement je comprend tout, absolument tout chez toi; c'est si facile; C'est chez moi que je ne comprend plus rien: je ne saisis pas l'explication, pour que je t'aie écrit une lettre si absurde, comme ma dernière. C'est la conséquence, certainement, de mon état d'abandonnement, complet. Ma vie actuel, me rend impossible ma vie même. Je suis très impliqué, je ne comprend plus rien.

Tu peux compter sur moi pour tout. Il faut que tu arrives à vivre, libre, avec les choses que sont à toi, ou trouves ensemble une formule. Ta petite Soelle sera à toi, tout seul tu mérites ça. C'est lamentable que le monde soit rempli des créatures. Ils nous rend la vie impossible à tous, ils font encore tout, par catégoriser ses enfants, c'est ça plus grand joie de voir son ~~point~~ <sup>point</sup> positive dans son enfant... Dans ces conditions ils font <sup>leur</sup> contre pas ce plaisir à eux. Pense que ta Soelle est si exécrable que toi. Compte sur moi pour tout. Je suis ton ~~ami~~ <sup>ami</sup> à toi, je veux te défendre.

Avec l'envie de teulasser très fort.

Oscar

Eh bien moi, je suis toujours très amable pour écrire le français. Je n'arrive pas à te dire ça que je pense exactement. Je voudrais te voir donc le lundi, à 3 h. Si tu peux t'arranger pour être seul, ça serait très bien. Commence pour ça, Arrange toi pour être seul à 3 h.

Por supuesto que lo entiendo todo, lo entiendo todo de ti, es tan fácil. Es a mí mismo a quien no entiendo. No sabría explicarte por qué te mandé una carta tan absurda como la última. Supongo que es la consecuencia de mi estado de ánimo. La vida actual hace que mi propia vida sea imposible. Soy muy impulsivo. Ya no entiendo nada.

Puedes contar conmigo para todo. Tienes que conseguir vivir libre con las cosas que te pertenecen. Juntos encontraremos una solución. Tu pequeña Joelle sería tuya, sólo tuya. Te lo mereces. Es una vergüenza que el mundo esté lleno de cretinos. Nos hacen la vida imposible a todos y lo hacen todo para que sus hijos también sean unos cretinos. Su mayor felicidad es verse a sí mismos reflejados en sus hijos. En estas condiciones, *hay que luchar en contra* de ellos y no rendirse. Piensa que tu Joelle está tan enferma como tú. Cuenta conmigo *para lo que sea*. Yo soy tu hombre, quiero defenderte.

Con ganas de besarte muy fuerte.

Óscar.

Escribeme. Todavía me cuesta mucho escribir en francés. No consigo decirte exactamente lo que pienso. Quisiera verte el lunes a las 3h. Si pudieras conseguir estar sola estaría bien. Empieza por eso. Intenta estar sola a las 3h.

---

<sup>353</sup> Carta 27 x 20 cm., escrita sobre papel timbrado del restaurante parisino *Chez Dupont tout est bon*, enviada a *Charenton le Pont*, con sobre timbrado y fechada el 21 de marzo 1936.

Je suis contre, ta dernière lettre, je voudrais  
 te voir plus vivante, plus toi-même, sans l'in-  
 fluence du passé, Tu es beaucoup plus personnel  
 plus vivante. Je suis sûr que tu es un être  
 charmant, plus charmant encore, quand tu es  
 toi.

Ce qu'il faut surtout c'est débarrasser l'amour  
 de toute idée, toute pensée, toute symbolique, fabriquée  
 sur une formule littéraire. L'amour est <sup>un</sup> mystère  
 pas recherché, c'est plus pur, plus vivante, plus mystérieux  
 plus spontané.

Comme l'enigme des choses, tu sais bien, avec  
 tout son éclat poétique, je sais voir les choses, les  
 sentir, avec tout son naturel, et son mystère. C'est ma  
 vie, même, c'est justement pour ça que je  
 voudrais garder dans l'amour ce vrai mystère des  
 choses réelles. Ta lettre me fait penser à la  
 forêt, mais je sent le voile du décor.

Je suis pro, avec toi je n'ai pas des  
 secrets, c'est pour cela que je te dis ce  
 que je pense, après d'avoir lu ta lettre.

Je t'embrasse toujours, avec tout mon  
 amour, et mon désir.

Oscar

A demain, je réécris vers 4 h.



Estoy en contra de tu última carta. Quisiera verte más viva, tú misma, sin la influencia del pasado. Tú eres mucho más personal, más viva. Tengo la seguridad de que eres una persona encantadora, y más encantadora aún cuando eres tú misma.

Lo que hay que hacer es liberar el amor de toda idea, pensamiento o símbolo fabricado a partir de una fórmula literaria. El amor es un lirismo no buscado; es más puro, más vivo, más misterioso, más espontáneo.

Me gusta el enigma de las cosas, en su belleza poética; yo sé ver las cosas, sentirlas con todo su valor, su misterio. Es mi vida, y precisamente por eso quiero guardar en el amor este verdadero misterio de las cosas reales. Tu carta me recuerda al bosque pero se nota la tela del decorado.

Soy puro contigo, no tengo secretos, por eso te digo lo que pienso después de haber leído tu carta.

Te sigo besando con todo mi amor y mi deseo.

Óscar.

Hasta mañana, llegaré sobre las 4h.

---

<sup>354</sup> Carta 21 x 16 cm., con sobre y fechada el 24 de marzo de 1936. Enviada a Madame Berthelot Ferry a la clínica de *Charenton le Pont*.

Toutes les choses rentrent dans la littérature, dans la peinture, dans l'esculture, dans le passé, dans l'avenir, et même, dans les oranges. Ça c'est évident. Ex. Exemples: La cigarette que je viens de jeter le soir que on se donne cette après midi, le cheval mangeant une rose ect... Si tu penses un peu, tu arriveras facilement à comprendre. Dans ces conditions je met dans le passé ma lettre, ta lettre ect... et tout ça que je peux te dire c'est que je suis très content, que tu est un être magnifique que je t'aime d'amour.

Passons donc à la question des influences: Même formule que pour le passé. En conséquence, je t'aime encore plus. A demain, grande canaille: je ne t'embrasse pas mais demain si t'esculture magnifiquement classique, de ta mère n'est pas la bas j'espère t'embrasser...

Oscar

Il faut faire des projets, pour tout ça que on prépare pense sérieusement à tout ça.

Todas las cosas entran en la literatura, la pintura, la escultura, en el pasado, el futuro y también en las naranjas<sup>356</sup>. Es evidente. Por ejemplo: el cigarrillo que acabo de apagar, el beso que nos hemos dado esta tarde, el caballo comiendo una rosa, etc. Si lo piensas un poco, podrás entenderlo fácilmente. En estas condiciones, pongo en el pasado mi carta, tu carta, etc. Y todo lo que te puedo decir es que estoy muy feliz, que eres un ser magnífico que quiero con todo mi amor.

Pasemos entonces a la cuestión de las influencias: misma fórmula que para el pasado. Por consiguiente, te amo aún más. Hasta mañana, canalla: no te beso pero si mañana la escultura magníficamente clásica de tu madre no está, espero besarte...

Óscar.

Tenemos que hacer proyectos para todo lo que estamos preparando. Piénsalo seriamente.

---

<sup>355</sup> Carta 21 x 16 cm., escrita desde el parisino Café Royal, y enviada a Madame Berthelot Ferry a Charenton le Pont, con sobre timbrado y fechada el 25 de marzo de 1936.

<sup>356</sup> El comienzo de esta misiva recuerda la conocida cita de Andre Bretón, expresada en su *Segundo Manifiesto Surrealista*, en la que el poeta manifiesta que existe un punto sublime en el que «la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente». Véase en *Segundo Manifiesto, Op. cit.*, págs. 162 y ss.

Il est évident que on doit se parler  
 avant ton départ. Pense que je resterais  
 sans rien, après ta partie...  
 J'ai le cafard... un cafard noir, comme  
 un rideau de velours...  
 J'aimerais j'aurais le courage pour tout...  
 j'ai confiance en toi. je veux que  
 tu me rendentes tout avant ton départ  
 Avec un baiser, très long... très fort, dans  
 tes lèvres...

Oscar

Dans tes yeux...  
 les paroles...  
 Derrière tes yeux  
 des larmes que surtout jamais  
 Peins tes mains  
 me brâmpé  
 Dans mes mains  
 un couteaux

13<sup>e</sup>

13<sup>357</sup>

Es evidente que tenemos que hablar antes de que te vayas. Piensa que me quedaré sin nada después de tu ida.

Estoy triste. Me siento como si una tela negra de terciopelo me envolviera.

Te quiero. Tendría valor para lo que sea. Confío en ti.

Quiero que me lo cuentes todo antes de irte.

Con un beso, muy largo..., intenso, en los labios...

Óscar.

En tus ojos  
 Las palabras  
 Detrás de tus ojos  
 Lágrimas que nunca saldrán  
 En tus manos  
 Una naranja  
 En mis manos  
 Un cuchillo

---

<sup>357</sup>Carta 16 x 11 cm., sin sobre y sin fecha, posiblemente entregada a mano a Marcelle Ferry. Contiene un poema breve y espontáneo, de temática amorosa y con cierto aire surrealizante en la contraposición, violenta, de «naranjas» frente a «cuchillos», con una clara significación de distancia entre ambos, desacuerdo o violento desamor.

que toutes les étoiles du ciel. Plus exactement: une étoile  
différent de toutes les étoiles, c'est mon amour. Mais, une  
étoile si rare, écrit plus sûrement que toi, car elle est  
plus seule, pour être plus rare.

Il est évident que toi.... Plus exactement: toi..... ?  
Je t'aime, je pense à toi.

Oscar

Il est très probable que je part en Canaries avant  
le 20. Je suis toujours très pauvre. Si ça te est facile  
envoie moi un peu d'argent pour prendre la chaudière  
pour garder tes choses et tes tableaux.

14<sup>358</sup>

Me gusta más, una estrella distinta de todas las estrellas; de todas las estrellas del cielo. Más exactamente: una estrella diferente a todas las estrellas, es mi amor. Pero una estrella tan rara, *escribe* más a menudo que tú, pues ella está más sola, para ser más rara.

Es evidente que tú... ¿Más exactamente: tú...?

Te quiero, pienso en ti.

Óscar.

Es muy probable que me vaya a Canarias antes del 20. Sigo siendo muy pobre. Si te es posible, mándame un poco de dinero para coger una habitación en la que guardar tus cosas y tus cuadros.

---

<sup>358</sup> Carta 21 x 16 cm., escrita en París y enviada a la dirección de Marcelle Ferry en Toulon, con sobre timbrado y fechada el 10 de abril de 1936. Al igual que la correspondencia anterior Óscar Domínguez expresa de forma hiperbólica su amor a Marcelle Ferry. En esta ocasión, asimismo, subraya que va a viajar a Canarias próximamente, y le pide algo de dinero a su amante.



BARS-GRILL-BRASSERIES-RESTAURANTS-THÉ-GLACIER

“Chez Dupont tout est bon,”

(MARQUE DÉPOSÉE)

J'ai reçu ta lettre. Tu me plais. Tu es l'étoile déformée des  
autres étoiles. Je t'aime...

J'ai l'envie de lire ton désir, de te serrer fort contre moi, et de parler  
avec toi, des choses que tu sais, et des choses que tu parles, et que tu sais  
pas... j'ai l'envie de t'aimer avec moi, pour t'aimer dans une grotte  
rouge, entourée des rochers noirs, tu sais, la bas aux Canaris. Alors  
notre maison serait l'image de ton cœur, une grotte rouge entourée  
des par des rochers noirs. Je pense que la bas je serais très fort  
et que on émerveille cusaient les choses; et que tu m'aimeras...

Plus tu me vois, plus je te connais, plus le temps passe...  
Plus je te me plais, car tu ~~sais~~ sais bien, que tu es canaille.  
et j'aimais tout ça que est à toi.

Je t'écris demain, je suis certainement des curieuses, et de  
musique de radio, dans un café; ici je suis très malade, quand  
je t'écris je veux être seul avec toi.

Je pense tout au camp: "Sa terre ne pas besoin des  
propriétaires, mais qui la travaille. Mieux encore: Sa terre ne  
pas besoin de personne.

A toi par tout

oscar



Recibí tu carta. Me gustas. Eres la estrella distinta a las demás estrellas. Te quiero...

Tengo ganas de leer tu deseo, de abrazarte muy fuerte contra mí y de hablar contigo de las cosas que ya sabes, de las cosas que dices, y de las que no sabes... Tengo ganas de llevarte conmigo para amarte en una cueva roja, rodeada de rocas negras, sabes, allá, en Canarias. Nuestra casa sería a la imagen y semejanza de tu coño, una cueva roja rodeada de rocas negras. Creo que allí sería más fuerte y que podríamos amar las cosas juntos, y que me amarías...

Cuanto más me escribes, mejor te conozco. Cuanto más pasa el tiempo, más me gustas porque ya sabes, eres una canalla y me gusta todo lo tuyo.

Aquí estoy muy feliz y cuando te escribo, quiero estar a solas contigo. De repente pienso: la tierra no necesita propietarios, sino solo quien las trabaje. Mejor aún. La tierra no necesita a nadie.

Tuyo.

Óscar.

---

<sup>359</sup> Carta 27 x 21 cm., escrita sobre papel timbrado del restaurante *Chez Dupont tout est bon*, con sobre timbrado y fechada el 11 de abril de 1936. Esta mención explícita del sexo femenino rojo y negro cobraría forma de objeto surrealista en 1957, momento en el que Óscar Domínguez realiza *Le trophée de Marie-Laure* (ca. 1957), con clara alusión a su última amante, Marie-Laure de Noailles. Se trata de un extraño objeto de terciopelo rojo con forma de corazón para colgar en la pared como si se tratara de un trofeo. En el centro del mismo se exhibe un bolsillo de cremallera abierto, con vello y unas rosas de plástico. Esta obra, perteneciente a la colección de la galería de arte parisina 1900-2000, aparece reproducida en la monografía de Pilar Carreño, *Óscar Domínguez, en tres dimensiones*, *Op. cit.*, pág. 118.

Tu me plais, et je suis sans toi, que j'aime!  
 Toi, c'est un point de l'horizon. J'aime l'horizon  
 Tu es ma femme d'horizon...!  
 Mes yeux cherchent tes yeux par tout  
 et pour te voir; je ferme mes yeux, je suis désolé  
 Ma pensée ne remplace pas ton regard,  
 Rien ne remplace à toi que toi. DESOLE S.O.S.

S. O. S.

Ma tristesse donnera une lettre triste.  
 Dans ces conditions je m'arrête.  
 Chérie, ma grande chérie; écris moi  
 Inutile de te dire encore: "je t'aime".  
 je dis: Toi.

Cescar

Je pense partir vers le 20 au Canaries. Ecris moi s'il te  
 convient maintenant car après mon départ je resterais longtemps sans  
 tes nouvelles. Une lettre tarde 8 jours pour arriver aux Canaries.  
 Je ne suis pas très sûr de partir le 20. j'attends des nouvelles  
 précises. je t'écirais encore.

16<sup>360</sup>

Me gustas y estoy sin ti, a quien amo.  
 Eres un punto en el horizonte. Me gusta el horizonte.  
 ¡Eres mi mujer del horizonte...!  
 Mis ojos buscan los tuyos por todas partes,  
 y para verte, cierro los ojos, lo siento.  
 Mi pensamiento no sustituye tu mirada.  
 Nada más que tú puede reemplazarte. LO SIENTO S.O.S.  
 S.O.S.

Mi tristeza escribirá una carta triste.  
 En estas condiciones, lo dejo.  
 Querida, imi queridísima! ¡escribeme!  
 Es inútil decírtelo otra vez: «te quiero».  
 Digo: TÚ.

Oscar

Pienso irme a Canarias alrededor del 20. Escríbeme a menudo ahora porque después de mi ida, estaré mucho tiempo sin noticias tuyas. Una carta tarda ocho días en llegar a Canarias. No estoy muy seguro de irme el 20. Estoy esperando más noticias. Volveré a escribirte.

---

<sup>360</sup> Carta 25 x 21 cm. escrita en París y enviada a la dirección de Marcelle Ferry en Toulon, con sobre timbrado y fechada el 15 de abril de 1936. Se trata de una declaración de amor desenfadado en la que Óscar Domínguez confiesa esperar la confirmación de su viaje a Canarias, posiblemente en fechas cercanas al día 20 de abril. En esta carta utiliza la expresión, mayúscula, S.O.S para referirse a su estado de ánimo amoroso. Con todo, la misma noticia de su intención de abandonar París el día de veinte de abril es transmitida a Eduardo Westerdahl, en una carta del 4 de abril de 1936: «Yo quiero partir de París el 20 de este mes, de manera que puedes decir a mi hermana Julia que me mande el dinero, pues sin esto no podré partir por causa de algunos gastos indispensables para el viaje, y tú supondrás que mi situación económica sigue de mal en peor [...] El número de G. A. ha producido gran sensación tanto en el medio surrealista como en Picasso y Cervós, etc... todos aplauden esta obra con entusiasmo y reconocen el valor positivo que ésta tiene». Véase en el Fondo Eduardo Westerdahl. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. También reproducida en la monografía de Fernando Castro Borrego, *Op. cit.*, pág. 27.

je ne sais pas encore, si je part le samedi prochain ou l'autre samedi, car j'attends des nouvelles et un peu d'argent, que je ne pas encore reçu. Tu ~~peut~~ has le temps de m'écrire encore a Paris. Pour la chambre que je pensais louer, c'est loue déjà. Alors je te metrais tes tableaux et tes livres chez Marcel Jean et le reste de tes affaires, chez Fco, dans un appartement. Tu il vient de prendre. Tu peut être tranquille que tout sera bien garde. Je prendrais de l'argent que tu me enverras le necessaire pour faire le deménagement de tes choses, le reste je te le ~~enverrai~~ enverrai prochainement.

Je suis tres triste avec ce voyage. J'ai des presentiments. Tes tristes. Je suis demoralise. Ecri moi, et dites moi quand tu penses rentrer a Paris. Il est tres probable que je soit force de rester la bas 2 ou 3 mois, je connais bien ces choses, et certainement je trouverai pas mal des deficultés avant de aranger mes choses.

Il est evident que ma pense c'est avec toi toujours. Il est evident, que je t'aime tres fort. J'ai l'envie de toi, et quand je pense le temps que passera avant de te retrouver je me devient fou. La seule chose que me reste, c'est une pleine confiance dans toi, je pense que tu ne me ~~as~~ oublieras pas. Ecri moi, Ecri moi, je m'arrête, car je ne te écrirais que des choses tristes, comme mon esprit c'est maintenant.

A toi, rien que a toi.

Oscar  
Je te enverrai des photos des tableaux dans quelques jours

17<sup>361</sup>

Sigo sin saber si me voy el próximo sábado o el siguiente porque estoy esperando noticias y un poco de dinero que no he recibido aún. Todavía puedes escribirme a París. Ya alquilaron la habitación que quería así que dejaré tus cuadros y libros en casa de Marcel Jean y tus demás cosas en casa de Feo, en un apartamento que acaba de coger. Puedes estar tranquila. Tus cosas estarán bien guardadas. Del dinero que me mandaste cogeré lo necesario para la mudanza de tus cosas y más adelante te mandaré lo que sobre. Este viaje me entristece mucho. Tengo malos presentimientos. Estoy desmoralizado. Escíbeme y dime cuándo piensas regresar a París. Es posible que tenga que quedarme allí dos o tres meses. Sé cómo funciona este tipo de cosas y seguramente tenga problemas para arreglar mis asuntos.

Es evidente que mis pensamientos están siempre contigo y que te quiero muchísimo. Te deseo y cuando pienso en el tiempo que pasará antes de volver a verte, me vuelvo loco. Lo único que me queda es mi confianza en ti. Imagino que no me olvidarás. Escíbeme, escíbeme. Pero ya porque solo voy a escribir cosas tristes, tal como estoy en este preciso instante.

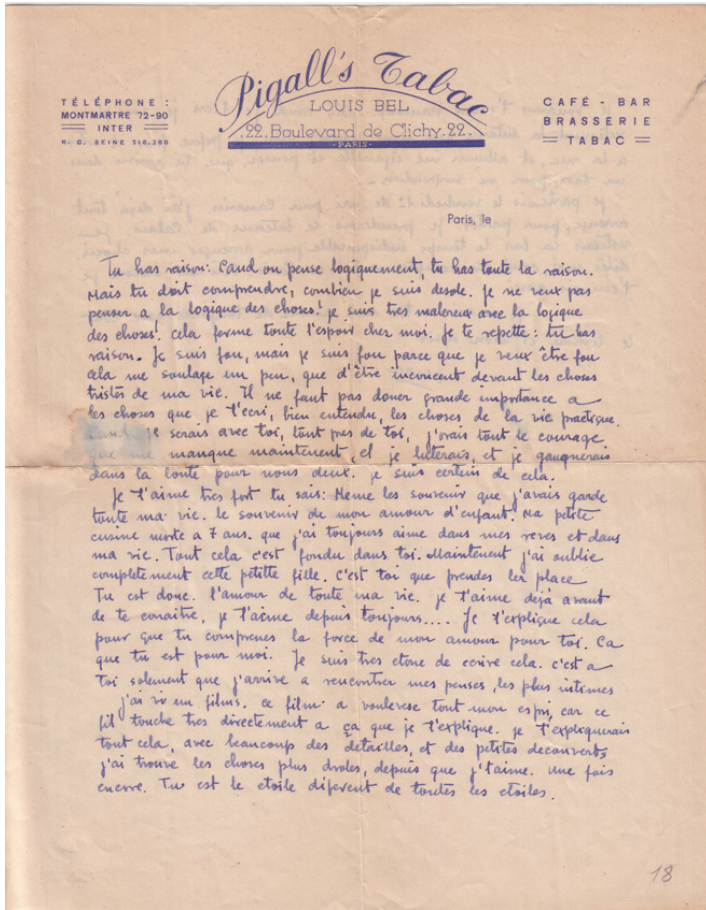
Tuyo y solo tuyo.

Óscar.

Dentro de un par de días te mandaré fotos de los cuadros.

---

<sup>361</sup> Carta 21 x 16 cm., escrita en París y enviada a la dirección de Marcelle Ferry en Toulon, con sobre y fechada el 21 de abril de 1936. En esta carta Domínguez anuncia su próximo viaje y transmite a Marcelle Ferry que le dejará sus libros y sus cuadros en la casa de su amigo el historiador del Surrealismo Marcel Jean. Entre esos cuadros a los que alude el pintor es muy probable que se encuentre el óleo sobre lienzo *Le dimanche ou rut marin* (1935). Asimismo, Óscar Domínguez anuncia en la misiva su temor a permanecer en Canarias durante dos o tres meses. Seguramente por la convulsa situación de agitación social por la que atraviesa la España del momento, el pintor y poeta afirma tener «malo presentimientos». Estos se confirmarían con el estallido del alzamiento militar que coge por sorpresa a Óscar Domínguez durante su estancia en Tenerife.



je voudrais t'écrire beaucoup, mais quand je t'écris je suis plus  
 nettement la distance que nous sépare, alors je préfère fumer et sortir  
 à la mer, et allumer une cigarette et penser, que tu arrives dans  
 un taxi, pour me surprendre. -  
 je partirais le vendredi 12 de mai pour Casanov, j'ai déjà tout  
 arrangé, pour partir. Je prendrais le bateau de Calais. Je  
 resterais la bas le temps indispensable pour arranger mes choses.  
 dites moi, quand tu comptes revenir à Paris. Ecris moi encore je  
 t'écrais aussi.  
 je suis à toi, mon amour de toujours avec tout  
 le livisme et mon désir  
 Oscar

Tienes razón. Si lo pienso lógicamente, tienes toda la razón. Pero tienes que entender cuánto lo siento. ¡No quiero pensar lógicamente! ¡Así soy muy desgraciado! La lógica bloquea todo tipo de esperanza en mí. Te lo repito: tienes razón. Estoy loco. Pero estoy loco porque quiero estarlo. Me alivia un poco ser inconsciente ante las cosas tristes de mi vida. No hay que darle mucha importancia a lo que escribo. Me refiero a las cosas de la vida. Cuando esté contigo, cerca de ti, tendré el valor que ahora me falta. Lucharé y ganaré esta lucha para nosotros. De eso estoy seguro. Sabes que te quiero muchísimo. Los recuerdos que guardé toda mi vida, los recuerdos de mi amor de infancia, mi sobrina muerta con 7 años que seguí queriendo en mis sueños y en vida<sup>363</sup>. Todo eso desapareció en ti. Olvidé a esa niña por completo. Tú ocupas su lugar. Ahora eres el amor de mi vida. Te amaba antes de conocerte. Te amo desde siempre... Te digo eso para que puedas entender la fuerza de mi amor por ti. Lo que representas para mí. Me extraña tanto escribir eso. Eres la única persona a la que puedo contar mis pensamientos los más íntimos.

---

<sup>362</sup> Carta 27 x 21 cm., escrita desde el parisino Café – Bar - Brasserie *Pigall's Tabac*, situado en Montmartre y enviada a Toulon, con sobre timbrado y fechada el 24 de abril de 1936.

<sup>363</sup> En relación a la presencia de lo fúnebre en la infancia de nuestro pintor y poeta, Eliseo Izquierdo subraya: «Aun cuando el tema de la muerte es una de las constantes del surrealismo, las tempranas vivencias de Óscar Domínguez en su ciudad natal pueden acaso ayudar a explicarnos, al menos en parte, hasta qué punto el espectáculo de los entierros laguneros, frecuentes en esos años, estremeció muy tempranamente su sensibilidad de niño huérfano, tanto al menos como el clima tétrico, lúgubre, de dobles funerales cotidianos, que por noviembre martilleaban día y noche desde todos los campanarios de la ciudad, entre el humo de las castañas asándose y la persistente bruma invernal, y lo acompañaría hasta el final de su trágica existencia». Véase en Óscar Domínguez y la Laguna: crónica de una relación azarosa, en *La Laguna y Óscar Domínguez. Su casa natal*, Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, Edición de Julio Antonio Yanes Mesa, Coordinador Fernando Garcíarramos, La Laguna, 2009, pág. 35 y ss.



Vi una peli. Esta peli me impactó porque trata precisamente de lo que te estoy hablando. Te explicaré todo eso con muchos más detalles y pequeños descubrimientos graciosos que he hecho desde que te amo. Una vez más, eres la estrella distinta de todas las demás. Quisiera escribirte más, pero cuando lo hago veo con nitidez la distancia que nos separa, así que prefiero parar y salir a la calle, encender un cigarrillo y pensar que estás llegando en un taxi para sorprenderme.

El viernes 1 de mayo saldré para Canarias. Todo está arreglado para irme. Cogeré el barco en Calais. Me quedaré ahí el tiempo necesario para arreglar mis asuntos. Dime cuándo piensas volver a París. Escíbeme y yo también lo haré.

Soy todo tuyo mi amor de siempre con todo el lirismo y mi deseo.

Óscar.



## LE GRAND CAFÉ SUISSE

19, ARCADES DE LA BOURSE - 1 & 3, GRANDE-RUE

### DIEPPE

(SEINE-INF.)

L. PALLUY, Propriétaire

TÉLÉPHONE 10-69

R. C. DIEPPE 5025

DIEPPE, le ..... 193

je partirais dans une heure, mais sans toi! Malgré tout  
je suis optimiste pour l'avenir. Je serais à Paris vers le 1<sup>er</sup>  
juillet, au plus tard. Si j'arrive bien mes choses je te  
ferais venir me retrouver, et on restaurerait ensemble.

En moi, surtout, j'espère tu ferais cela pour moi.  
Tes tableaux, livres ect. sont chez Marcel Jean - 17 rue  
Hipposippe Moreau. Ses choses de cuisine chez Fco 5 Rue  
Mansart. je suppose tu recevras un mandat, que je t'ai  
fait de Paris, c'est le reste après les déménagement. tu  
verras. Encore j'ai monté des étages avec tes affaires.....

Chérie, je rêve de toi, je te desire, je t'aime, c'est tout  
ça que j'ai à te dire maintenant  
Bonne nuit.

Adresse -

J. A. pour. Dominiquen

Apartado 223

SANTA CRUZ de TENERIFE

(Iles Canaries)

je t'écrirais beaucoup dans le  
bateau.

19

19<sup>364</sup>

Me voy dentro de una hora, ipero sin ti! A pesar de todo sigo siendo optimista para el futuro. Estaré en París el 1 de julio como máximo. Si consigo arreglar bien mis cosas, haré que vengas y volveremos a estar juntos.

Escríbeme a menudo. Espero que puedas hacer eso por mí. Tus cuadros, libros, etc. están en casa de Marcel Jean -C/ Hijisippe Moreau, n° 17. Los utensilios de cocina en casa de Feo - C/Mansart, n° 5. Supongo que recibirás el giro postal que te envié desde París. Es lo que queda después de la mudanza. Te vas a reír. Una vez más subí escaleras con tus cosas...

Cariño, sueño contigo y te deseo. Te amo. Es todo lo que tengo que decirte ahora.

Óscar.

Dirección - g.a. para Domínguez,

Apartado 223,

Santa Cruz de Tenerife.

---

<sup>364</sup> Carta 27 x 21 cm., fechada el 2 de mayo de 1936 y escrita sobre papel timbrado del *Grand Café Suisse* a tinta azul y negra, con sobre timbrado del mismo café. Nótese que la dirección del remitente se corresponde con el Apartado de Correos de la revista *Gaceta de Arte*. Asimismo, conviene señalar el hecho de que Óscar Domínguez viaja a Canarias nuevamente no sólo para formalizar asuntos de carácter familiar, sino también con el propósito de participar en la Exposición de Arte Contemporáneo celebrada entre el 10 y el 20 de junio en el Círculo de Bellas Artes de la capital tinerfeña, organizada por *Gaceta de Arte* en colaboración con el grupo Amigos de las Artes Nuevas, ADLAN.

Tenerife.

Je suis arrivé hier, ici. De plus en plus j'ai l'air de toi. Avant d'arriver à finir mes affaires ici, je serais très ennuie. Je trouve mille difficultés à venir, et encore pour arriver à un résultat médiocre. Je ne sais pas encore si j'aurais la patience nécessaire. Je compte sur toi, je voudrais de tes nouvelles très souvent. Si tu m'aimes, tu ferais cela pour moi.

Je ne peut pas encore te dire si je pourrais arranger les choses, pour te faire venir ici, et pour rentrer ensemble, je bien de arriver, et je commence seulement à chercher une solution à tout cela.

Je t'aime, grande canaille, je ne comprend plus ~~rien~~<sup>rien</sup> je t'écrirais demain, et après très souvent. Je te donnerais des nouvelles plus précises, à mesure que les événements se développent. Bien sur à toi

Oscar

S.a. Apartado 223

Santa Cruz de Tenerife

(Iles Canaries)

20<sup>365</sup>

Llegué ayer. Te deseo cada vez más. Antes de terminar de arreglar mis cosas aquí, estaré muy jodido. Encuentro mil dificultades para vencer y solo contigo resultados mediocres. No sé si tendré la paciencia necesaria. Cuento contigo. Quisiera tener noticias tuyas a menudo. Si me quieres lo harás por mí.

Aún no puedo decirte si conseguiré arreglar las cosas para que vengas y para estar juntos. Acabo de llegar y solo estoy empezando a buscar una solución.

Te quiero, canalla. Ya no entiendo nada. Te escribiré mañana. Y después, muy a menudo. Te daré noticias más precisas a medida que los acontecimientos se vayan desarrollando.

Solo tuyo.

Óscar.

g.a. Apartado 223

Santa Cruz de Tenerife

(Islas Canarias).

---

<sup>365</sup> Carta 21 x 18 cm., escrita desde Tenerife, y enviada a la dirección de Marcelle Ferry en Toulon, con sobre sin sello y fechada el 12 de mayo de 1936. Nuevamente como dirección de remitente Óscar Domínguez escribe el apartado de correos de la revista *Gaceta de Arte*.



II  
 mal payé ! Tu n'as rien.  
 Si tu peux t'arranger pour venir  
 je pourrais m'arranger très bien  
 pour payer tout le reste, c'est à  
 dire, l'hôtel, et tes frais ici, et le  
 voyage de retour. Cela serait une  
 affaire magnifique. On passerait ici quelques  
 jours merveilleux. Tu partirais de  
 là rempli des plus belles souvenirs  
 il faut faire un effort et te  
 procurer le billet pour venir  
 cela te coûterait 750 fr. plus 50  
 francs, de Paris à Dieppe. L'agence  
 des bateaux se trouve n° 1, place  
 de la trinité. Adresse Fred Olsen  
 Sive - Je ne peut pas te envoyer  
 cette argent car par le moment  
 c'est impossible pour moi.



I  
 Je travaille une activité po-  
 litique et de culture.  
 On a réussi à prendre hier le  
 palais de l'archevêque, et le séminaire  
 avec tout le succès. On forme à leur  
 place la maison du peuple et des  
 écoles. Je ai brûlé déjà plusieurs  
 tables de jeux et des fétiches religieux.  
 Tout cela commence me fatiguer  
 mon cœur de toi s'apaise de plus  
 en plus. Je suis ~~très~~ vraiment un  
 loup sans loi. Cette île, que  
 avec toi, serait tout un poème  
 d'avenir et de aventure, devient  
 sans toi une cage. Je peut dire  
 maintenant que je suis un canari  
 enfermé dans une cage.  
 J'espère partir dans 40 jours  
 avec un résultat très médiocre  
 mais après mon grand travail  
 pour arriver à un résultat très



110

J'avais de l'argent quelques jours  
 devant notre départ et pour me  
 être vie ici c'est très facile car  
 on me fait de crédit pour tout.  
 Si tu trouves quelque commission  
~~ou~~ d'ore, en moi. Si tu  
 te decides pour venir telegraphie moi  
 même si il te manque un peu  
 d'argent, je peut t'emprunter pour  
 telegraphie. je pense que si même  
 tu trouvais les moyens pour  
 venir.

Demain je part pour quelques  
 jours dans une plage, pour  
 prouder du Soleil et me reposer  
 un peu. Mon adresse c'est  
 toujours la même.

J'ai reçu seulement une lettre  
 de toi, j'attends de tes nouvelles  
 avec la plus grand attention, mais



111

elles sont rares.

À bientôt, je n'arrive pas à l'écrire  
 comme je voudrais, je suis désolé.

Avec tout mon désir, et toute  
 mon espoir sur Toi  
 Oscar

Foto Baena, Tenerife. Prohibida la Reproduccion.

Tarjeta Postal

Estoy trabajando en una actividad política de ataque y violencia. Ayer conseguimos ocupar el palacio del Arzobispo y el seminario con éxito. En su lugar, haremos una casa para el pueblo y unos colegios. Ya he quemado varias pequeñas iglesias y algunos fetiches religiosos. Todo eso empieza a cansarme y cada vez te quiero más. Soy realmente desdichado sin ti. Esta isla que junto a ti sería como un poema de amor y aventuras. Sin ti se vuelve una jaula.

Espero poder irme dentro de 40 días aunque con un resultado mediocre después de mucho trabajo muy mal pagado. ¿Qué se le va a hacer?

Si puedes arreglártelas para venir, yo haría lo necesario para pagar lo demás, quiero decir, el hotel, los gastos extras y el viaje de vuelta. Sería magnífico. Pasaríamos un par de días maravillosos. Te irías de aquí llena de recuerdos espléndidos. Hay que hacer un esfuerzo y procurarte un billete para venir. Te costaría unos 750 francos más 50 francos de París hasta Dieppe. La agencia de Barcos está en el nº 1 de la plaza de la Trinidad. Es la agencia Fred Olsen Line. Por el momento me es imposible mandarte ese dinero.

---

<sup>366</sup> Carta escrita en el reverso de cuatro tarjetas postales 14 x 9 cm. c/u. con paisajes de Tenerife, enviada a Marcelle Fery a su dirección de Toulon, con sobre timbrado y fechada el 18 de mayo de 1936. Acaso sea esta misiva la más importante del conjunto, habida cuenta de la relación de acciones subversivas de orden anticlerical en las que, según el relato del propio pintor, este participa de forma directa. Estas confesiones del joven Óscar Domínguez arrojan algo más de luz sobre el aparente carácter apolítico o no comprometido que algunos críticos han querido ver en su biografía y en su obra. El mismo Eduardo Westerdahl, en una de las monografías dedicadas al pintor escribe: «Óscar Domínguez no fue nunca un hombre político y jamás militó en un partido. Era un inadaptado»; un hombre al margen de la ley o fuera de ella, tal y como lo había clasificado su amigo Sir Roland Penrose, y ese estar fuera de toda norma –subraya Eduardo Westerdahl– «era su rebelión profunda contra los hábitos, contra la costumbre, contra la represión de su subconsciente». Véase en *Óscar Domínguez, Op. cit.*, pág. 16 y 17.



Tendré algo de dinero pocos días antes de que nos vayamos y para vivir aquí no hay ningún problema ya que aquí todo el mundo me fía. Si se te ocurre algo mejor avísame. Si decides venir, mándame un telegrama aunque te falte un poco de dinero, te lo mandaré. Pienso que si me quieres, encontrarás la manera de hacerlo.

Mañana me voy unos cuantos días a la playa para coger algo de sol y descansar un poco. Mi dirección sigue siendo la misma.

No recibí sino una carta tuya, sigo esperando noticias tuyas con muchas ganas pero son tan escasas. Hasta pronto.

No consigo escribirte como quisiera, lo siento.

Con todo mi deseo y mi confianza en ti.

Óscar.



Je viens de lire ta lettre de Bruxelles. Tu attends mon  
 retour. J'attendais de tes nouvelles, ton arrivée dans cette île.  
 Has-tu reçu mes dernières deux lettres que je t'ai  
 adressé à Toulouse?

Ma vie ici c'est la négation plus complète de la vie.  
 Tenerife est une île pour vivre plein d'amour, je  
 suis sans toi, dans le vide plus complet. Je ne  
 sent plus rien que le désir de te retrouver... Je  
 partirais vers le 30 Juin je serais donc à Paris vers  
 le 6 Juillet. Pense d'arranger tes choses pour nos re-  
 trouver à mon arrivée.

Le résultat de mon voyage c'est presque nul.  
 Je partirais avec des résultats très médiocres. Je suis  
 dans la rage plus complète.

Je te rencontrerai beaucoup des choses, j'ai beaucoup  
 des choses à te dire. Je n'arrive pas à l'écrire, même  
 cela devient difficile pour moi.

Depuis toujours je t'ai aimé. Les jardins où j'ai  
 passé mon enfance, ne me rappellent que toi. Ils se peuplent  
 des lions, des estaltes, romains... des sexes... tu te multi-  
 pliques indéfiniment... C'est j'ai mesuré la dis-  
 tance que nous sépare dans ce moment, je suis  
 quelque chose de clair, je ferme les yeux pour  
 avoir le courage de vivre.

César

Ecris moi... Ecris moi Ecris moi!

Acabo de leer tu carta de Bruselas. Estás esperando mi regreso. Yo esperaba noticias tuyas, tu llegada a mi isla. ¿Recibiste las últimas dos cartas que te mandé a Toulon?

Mi vida aquí es la negación misma de la vida. Tenerife es una isla para vivir rodeado de amor y yo estoy sin ti, en el vacío más total. No siento sino el deseo de volver a verte. Saldré hacia el 30 de junio así que estaré en París alrededor del 6 de julio. Piensa en cómo hacer para vernos cuando llegue.

El objetivo de mi ida fracasó. Volveré con resultados mediocres. Estoy furioso.

Te contaré todo, tengo mucho que contarte. No consigo escribirte. Se me hace difícil eso también.

Te he amado desde el principio. Los jardines en los que pasé mi infancia me recuerdan a ti. Se llenan de libros, de estatuas romanas..., de sexo... te multiplicas hasta el infinito. Cuando mido la distancia que nos separa, es como un desgarramiento; cierro los ojos para tener el valor de seguir viviendo.

Óscar.

Escribeme. Escríbeme. Escríbeme.

---

<sup>367</sup> Carta 28 x 21 cm., escrita desde Tenerife a la dirección de Marcelle Ferry en Bruselas, con sobre timbrado y fechada el 4 de junio de 1936. Incluye dos fotografías originales del pico y la sombra del Teide, 6 x 8'5 cm.

je vis, sans vivre... Ta lettre me rend très triste...  
 je lis des choses que tu ne me écris pas... je suis venu  
 la nuit, une nuit sans étoiles, sans l'étoile que j'aime...  
 je partirais d'ici dans 24 jours. Si je ne te trouve  
 pas à toi je ne te reverrai jamais plus.  
 je t'aime... j'ai appris à aimer avec toi

Oscar

C'est moi, c'est moi. je t'embrasse encore, je te  
 donnerai des détails précis le jour de mon départ.

Vivo, sin vivir... Tu carta me pone muy triste... Leo cosas que tú no escribes... Siento que llega la noche, una noche sin estrellas, sin la estrella a la que amo...

Me iré dentro de 24 días. Si no te encuentro, no te volveré a ver jamás.

Te quiero. Contigo aprendí a amar.

Óscar.

Escribeme, escíbeme. Yo te seguiré escribiendo. Te daré más detalles del día de mi salida.

---

<sup>368</sup> Carta 28 x 21 cm., escrita desde Tenerife y enviada a Bruselas a la atención de Marcelle Ferry, con sobre timbrado y fechada el 5 de junio de 1936.

Je suis forcé de retarder encore mon départ de 15 jours.  
Je suis dans la tristesse, dans la rage plus complète.  
Pour faire la vie plus possible je part pour quelques  
jours pour les îles sauvages, ce sont des îles désertes que  
se trouvent à 100 milles de ici. Je pense passer la bas  
une semaine en pleine nature avec quelques camarades.  
Je suis désolé de ne pas t'aimer avec moi, cela m'a  
été un rêve des plus beau.

Écoute moi encore, ma grande chérie, je pense à  
toi toujours tu es dans mes rêves et par tout avec  
moi. Je t'aimerais avec ma pensée à cette île  
déserte, tu serais la bas avec moi dans les rochers  
dans les plages noires avec le soleil et les étoiles.  
Je compte te trouver à Paris vers le 15 du mois  
prochain. Mon désir c'est tellement fort que certainement  
je t'aimerais comme un vrai sauvage que arrive des  
îles du soleil.

Oscar

Estoy obligado una vez más a retrasar mi vuelta en 15 días. Estoy lleno de tristeza y de rabia. Para hacer la vida más llevadera, me voy unos cuantos días a las islas Salvajes. Son islas desiertas que se encuentran a 100 millas de aquí. Pienso pasar ahí una semana en medio de la naturaleza con algunos compañeros. Siento mucho no llevarte conmigo. Hubiese sido un sueño hecho realidad.

Escribeme otra vez, cariño mío. Pienso en ti continuamente. Estás en mis sueños y en cualquier sitio conmigo. Te llevaré en mis pensamientos a esta isla desierta. Estarás ahí conmigo, en las rocas de las playas negras, con el sol y las estrellas. Cuento con verte en París hacia el 15 del próximo mes. Mi deseo por ti es tan intenso que seguramente te amaré como un verdadero salvaje que llega de las islas del sol.

Óscar.

---

<sup>369</sup> Carta 28 x 21 cm., enviada desde Tenerife a la dirección en París de Marcelle Ferry, con sobre timbrado y fechada el 24 de junio de 1936.

Lila, je suis tres tres triste sans toi...  
mais je suis force de retarder toujours mon  
depart.

Je ne veux pas t'ecrire plus je ne suis  
plus que un grand desir de toi.

Ecri moi explique moi tes projets...  
je compte partir vers le 20. je passe mon  
temps a rever de toi a penser a l'avenir avec  
ton regard avec tout ce petite chose cette  
enorme chose que j'ai apelaie un jour  
vitala.

Cascar



Lila, estoy tan triste sin ti. Pero una vez más estoy obligado a retrasar aún más mi viaje. No quiero escribirte más. Soy solo deseo por ti.

Escribeme. Háblame de tus proyectos. Pienso irme alrededor del 20. Paso todo mi tiempo soñando contigo. Pensando en el futuro con tu mirada, con esa pequeña cosa, esa cosa enorme que un día llamé Viola.

Óscar.

---

<sup>370</sup> Carta 28 x 21 cm., enviada desde Tenerife, con sobre en el que se lee «Miami», sin dirección de destino y sin fecha, y entregada a mano por algún amigo del pintor. Remitida a la atención de «Miami» en un sobre sin timbre, apodo usado por Georges Hugnet para referirse a Marcelle Ferry; y en el interior, remitida a «Lila», apodo usado por Breton para referirse a Marcelle Ferry.

18 Septembre 36.

Je te demande une lettre de "grande chérie", pas un petit télégramme rose, comme ta dernière écrite à Dieppe. Je comprend que l'acte decrire une lettre, après un long silence, est assez pénible, mais dans les actuels circonstances, je mente cela.

De ma vie, je ne puis pas te dire rien pense que je suis curieuse comme jamais et que je suis renfermée. C'est tout. Mal grés toutes les complications de ma vie actuel, je compte être à Paris dans quelque temps, tout de suite après que les événements d'Espagne finissent. noir o blanc.

Jamais je t'oubli, je t'aime de plus en plus je vis avec toi, je dors avec toi, malgrés la distance, je te vois rentrer pour les portes Caud je ferme les yeux je te vois très nettement, peutêtre un peu idéalise.

Ecri moi, sans mettre mon nom. cher ma seur, elle me donnerai ta lettre: Julia Dominguez, "casa Montaña". Puerto de la Cruz Tenerife.

Si je te retrouve, un jours, je pourrais ~~peutêtre~~ peutêtre s'ubier toutes les larmes de ma vie actuel. j'ai tellement ve songé de tes yeux, de tes paroles... C'est tout. Chérie ma grande, canaille tu sais bien que depuis toujours je t'ai aimé. je te aimerai éternellement

Oscar

26<sup>371</sup>

(18 de septiembre de 1936)

Te pido una carta de “mucho cariño”, no un pequeño telegrama rosa como el último que me mandaste de Dieppe. Entiendo que el acto de escribir una carta después de tanto tiempo sea bastante pesado, pero en las circunstancias actuales me lo merezco. No te puedo contar nada de mi vida. Piensa que estoy más jodido que nunca y que estoy *encerrado*. Eso es todo. A pesar de todas las complicaciones de mi vida actual, pienso estar en París dentro de algún tiempo, justo después de que los sucesos en España acaben. Negro o blanco<sup>372</sup>.

Nunca te olvidaré. Cada vez te quiero más. Vivo contigo, duermo contigo, a pesar de la distancia. Cuando cierro los ojos, te veo pasar por la puerta, te veo perfectamente, aunque quizás un poco idealizada.

Escribeme, sin poner mi nombre, a casa de mi hermana; ella me dará tu carta: Julia Domínguez «casa Montaña», Puerto de la Cruz, Tenerife.

Si te vuelvo a ver algún día, quizás pueda olvidar las atrocidades de mi vida actual. Echo tanto en falta tus ojos, tus palabras... Nada más. Cariño, mi canalla, sabes que te quiero desde siempre y que te querré eternamente.

Óscar.

---

<sup>371</sup> Carta 23 x 16'5 cm., enviada desde Tenerife a Marcelle Ferry, con sobre en el que se lee «para Marcelle Ferry», sin dirección de destino y entregada a mano por mediación de algún amigo del pintor. Está fechada el 18 de septiembre de 1936.

<sup>372</sup> Tras el alzamiento militar de 18 de julio, Óscar Domínguez decide esconderse en la casa de su hermana Julia, residente en el Puerto de la Cruz con su marido, Manuel Pérez, cajero de la Casa Yeoward. Pasa allí varios meses, recluso por miedo a ser arrestado por la policía, dada su participación y su simpatía con diversos amigos republicanos. Es en ese momento en el que pinta los dos retratos de sus dos sobrinos, Gloria y Víctor, aún hoy en propiedad de los herederos del artista. En una carta dirigida a Marcel Jean fechada el 13 de agosto, Óscar Domínguez escribe: «pensaba estar en París el 22 de julio, pero el mismo día de mi partida estalla la revolución en España. Ahora, espero los acontecimientos y partiré en la primera ocasión. No puedo escribirte, ahora no se puede escribir. Así que simplemente decirte que estoy bien *jodido*. Cuento con volver a verte pronto...». Véase en Marcel Jean, *Au galop au vent*, Ediciones J. P. de Monza, París, 1991, págs. 61 y 62.

Deux lettres de toi au même temps. Une avec la date 5 septembre, écrite à "La Vigne". Inutile de t'expliquer, toute t'indication de lire tes lettres, ici, renferme, sans m'être permis de courir vers toi, comme c'est ma sel curie depuis toujours. Sa colere, la patience, toutes les choses possibles e imaginables j'ai esseyé, pour vivre ici, dans des conditions affreuses, tres tes penibles pour moi. Je te explique plus rien de ma vie. Pense seulement que je partirais, aussi tot que cela soit possible. Caud les evenements actuels se tassent un peu.

Je ne t'oublie pas, jamais, je t'aime encore plus je vie avec t'espoir de te retrouver. Je pense la joie par chazante de te retrouver, a toute le tristesse, et t'amour de notre vie caud ou se retourne. Je veux vivre avec tes yeux, avec nothos oranges, avec toute ta vie, et ma vie melange, pour des images poetiques, pour des objets drols, pour des pommes, pour des tableaux que je pense faire, dans l'avenir, pour peindre notre amour, pour le regarder apres et pour, sentir aussi toute l'excitation, et les desir de toi, et de ton sexe que jamais j'ai eue, encore, et que je veur, d'un bras, avec le veisor plus grand de ma vie.

Je ne puis plus rien te dire de ma vie seulement que je suis renferme que je ne puis pas partir avant que les evenements d'Es pagne finissent. et que je partirais 27

a n'importe que prix caude cela soit  
possible, j'espère que cela serais bientôt  
j'ai des grands projets pour l'avenir, j'ai  
une très grande confiance dans l'avenir  
dans tes yeux.

ton Oscar

Dos cartas tuyas a la vez. Una con fecha del 5 de septiembre, escrita en *La Vigne*. Es innecesario describirte la emoción que me procura leer tus cartas, aquí, encerrado, sin poder correr hacia ti, tal y como lo deseo siempre. La rabia, la paciencia, todo lo posible e imaginable, lo he intentado todo para poder vivir aquí, en estas horrendas condiciones, tan difíciles para mí. No te sigo contando mi vida. Solo piensa que iré tan pronto como me sea posible. Cuando los acontecimientos actuales se hayan tranquilizado un poco.

No te olvidaré jamás. Te amo aún más. Vivo con la posibilidad de volver a verte. Me imagino la inmensa felicidad de volver a encontrarte, el lirismo y el amor de nuestras vidas juntos. Quiero vivir con tus ojos, con nuestras naranjas, durante el resto de tu vida y la mía, entrelazadas por imágenes poéticas, por objetos graciosos, por poemas, por cuadros que tengo intención de pintar en un futuro, para pintar nuestro amor y luego admirarlo y también para sentir la excitación y el deseo, deseo de tu sexo que no he besado nunca y que sueño con besar, con el beso más largo de mi vida.

---

<sup>373</sup> Carta 23 x 16'5 cm., enviada desde Tenerife, con sobre, sin dirección de destino y sin fecha, y entregada a mano por mediación de algún amigo del pintor. Con todo, esta carta debió de ser escrita a finales del mes de septiembre, pues la hermana del pintor, Julia, recibiría noticias suyas en una misiva con fecha del 18 de octubre de 1936, una vez logra retornar e instalarse nuevamente en la capital francesa. La carta dice así: «mis queridos todos: he vivido en estos momentos tantas y tantas emociones que estoy borracho, incapaz de razonar las cosas. París es para mí en estos momentos el más bello sueño, pero el recuerdo de nuestra España destruida, y los seres queridos que en ella tengo, ponen un velo de tristeza en la felicidad que significa para mí París, con todos mis amores y los más bellos recuerdos». Véase en el Fondo Documental Eduardo Westerdahl del Archivo Provincial de Santa Cruz de Tenerife. También reproducida en la monografía de Fernando Castro Borrego, *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, *Op. cit.*, pág. 21.

No puedo contarte nada más de mi vida aparte que estoy encerrado y que no podré irme hasta que las cosas en España acaben, y que me iré a cualquier precio en cuanto sea posible. Espero que sea pronto. Tengo grandes proyectos para el futuro. Tengo fe en el porvenir que veo en tus ojos.

Tu Óscar.

**AU ROI DE LA BIÈRE**

MAURICE LAVILLE, PROPRIÉTAIRE

9-11, ARCADES DE LA POISSONNERIE  
**DIEPPE**

CAFÉ - BAR - HOTEL  
CONFORT MODERNE

TÉLÉPHONE : 21-45

R. C. DIEPPE 6.058

LE \_\_\_\_\_ 193 \_\_\_\_\_

Dans l'amour, dans la vie dans le rêve, c'est  
vous que avec laisser des émotion, des souvenirs  
que je n'oublierais jamais... Je vous ~~ai~~  
aime, beaucoup plus que vous ne pouvez pas  
vous imaginer... Je part pour Paris dans un  
état d'esprit, comme si je venais de tomber dans  
une planète nouveau, dans lequel je ne connais  
personne... Le soleil est noir, tout est sombre...  
et tragique, plein le ciel des énormes chauves-souris  
et la mer d'encre noir

Naturellement après toutes les choses passées  
dernièrement, je pense que tout est fini, pour  
très longtemps entre nous, comme amants. Peut-  
être, pour toujours, cela dépend de l'avenir  
des éléments inconnus encore... mais je pense  
très nettement que maintenant, tout est bien  
fini.

Notre rentrée à pieds à Bernival



**AU ROI DE LA BIÈRE**

MAURICE LAVILLE, PROPRIÉTAIRE

9-11, ARCADES DE LA POISSONNERIE  
DIEPPE

CAFÉ - BAR - HOTEL  
CONFORT MODERNE

TÉLÉPHONE : 21-45

R. C. DIEPPE 6.058

LE \_\_\_\_\_ 193\_\_

- 2 -

ma donne la certitude, que vous aimez quelque chose du côté du "grand hôtel". c'est le hasard que ma fait penser à cela, évidemment la seule importance que je attache à tout ça, c'est le côté des coïncidences. il y a tellement des coïncidences, entre les choses que vous pensez et <sup>sa</sup> vie... pour exemple vous me dites dans votre lettre: "il y a à gauche une chose dorée et brillante c'est le cadre d'un tableau". C'est exactement le cadre ~~doré~~ doré du tableau de Picabia, que vous avez chez <sup>M</sup> Marcel Jean et que j'ai rendu, pour le dégager votre meuble, et pour venir vous voir. j'ai touché 600 fr. comme j'ai payé 150 pour le dégagement je vous doit donc 450. Je compte vous payer bientôt. Je suis certain que cela <sup>ne</sup> vous fâchera pas, car vous m'avez dit que cet tableau ne vous plairait pas. Je vois par tout votre tête rouge et votre regard, je sais que je serais très malheureux, mais je sent que je arriverais à vous oublier, et je deviendrais votre ami

un grand ami,

Je tiens à vous dire que je ne jamais  
cunche avec Violette je vous ai dit cela  
pour vous embeter, et je pense que j'ai bien  
reussi.

Dans cette chambre ci belle de Sieppe il  
i a dans la porte écrit. "Siba," et plus bas  
"est morte ici".

Je vous ennuierais dans une lettre ça  
que je vous ai promi. J'attind de vous  
nouvelles.

votre  
Oscar

83. Bd. Montparnasse. Paris

En el amor, en la vida, en los sueños tú dejaste emociones y recuerdos que no olvidaré nunca. Te amo, mucho más de lo que puedes imaginar. Me voy a París en un estado de ánimo... es como si hubiera caído en un nuevo planeta, en el que no conozco a nadie. El sol está negro, todo está oscuro y trágico, el cielo está lleno de murciélagos y el mar de tinta negra. Naturalmente, después de todo lo que pasó últimamente, supongo que todo ha acabado entre nosotros como amantes, para mucho tiempo. Quizás para siempre. Eso depende del futuro, de elementos hasta ahora desconocidos, pero estoy convencido que ahora, todo está terminado. La vuelta a pie de Bernegal me dio la certeza de que amas algo del lado del *Grand hotel*. El azar me hizo pensarlo. Evidentemente, la única importancia que le doy a todo eso es la de las coincidencias. Hay tantas coincidencias entre las cosas que piensas y mi vida... Por ejemplo lo que me decías en tu carta: «*Hay a la izquierda una cosa dorada y brillante; es el marco de un cuadro*». Es exactamente el marco del cuadro de Picabia que tienes en casa de Marcel Jean y que vendí para la mudanza de tus muebles, y para venir a verte. Cobré 600 francos. Como pagué 150 francos para la mudanza, te debo 450. Cuento con pagarte muy pronto. Estoy convencido de que no te molestará porque me dijiste que ese cuadro no te gustaba. Veo tu cara roja y tu mirada en todas partes, sé que estaré muy triste pero presiento que conseguiré olvidarte y que seremos amigos, muy buenos amigos.

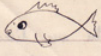
Quiero decirte que nunca me acosté con Violette. Sólo te lo dije para darte celos y creo que funcionó. En esta habitación tan bonita de Dieppe, está escrito en la puerta «Lila»y más abajo «murió aquí». Te mandaré lo que te prometí con una carta.

Tu Óscar

---

<sup>374</sup> Carta 21 x 13'5, compuesta por tres hojas sueltas. Escrita en Dieppe, y enviada a Marcelle Ferry a Berneval-sur-mer, con sobre y fechada el 16 de agosto de 1937. Se trata de una carta de despedida, o lo que podría interpretarse como el final de la relación amorosa entre Óscar Domínguez y Marcelle Ferry.

**CAFÉ RICHARD**

Paris, le 9  1937

56-57, AVENUE DE CLICHY  
LA FOURCHE-PARIS (XVII<sup>e</sup>)


CHOUROUTE-BUFFET  
HUITRES - ESCARGOTS

Tél. Marcadet 89.04  
Inter-Régional  
N. C. 25004 (19.21)

3 BILLARDS  
SALLE GRATUITE  
POUR SOCIÉTÉS

Malgré mon silence, je t'aime, et tu es avec moi dans Paris, dans les rues sans sortie, dans les rampes, dans les pianos à que <sup>seront</sup> dans mon avenir une table, pour penser à toi. (1), dans cette table je faisais des choses belles, et je pensais à toi, dans cette table, je trouverais, peut-être un jour, la pierre philosophale, que me donnerait la clé de ton véritable regard, pour t'avoir, pendant 24 heures, et pour te respirer après pour toujours, que signifie exactement t'aimer toujours; je t'avais répété déjà que je t'aimerais éternellement, mon amour, ma grande chérie, mais tu ne comprendrais jamais comme je t'aime à toi, je comprend que je suis primitif. je ne arrive pas à t'expliquer mes véritables sentiments, mais dans ma table, que je fais, tout seul dans un petit atelier, je arrivais à tout savoir, ~~car~~ je. Après ton départ je étais très touché pour le regard de Olga, un regard si triste, et lointain... mais tu es arrivée avec toute ta chaleur et tes yeux uniques au monde et je suis resté avec toi je suis à toi, mal gré que je cherche une sortie, car je sent que tu expliquerais beaucoup beaucoup des rampes, et je resterais tellement attaché à tes mains, que tu pourrais arriver à faire de moi une larve noir, grand comme toute l'importance de un lion, dans une salle d'opéra, dans une soirée de gala je me rappelle maintenant que tu es 24 cilles dans chaque un de tes yeux et que un mardi, tu has répété 30 fois le mot "porte". je me rappelle

(1) Je pens une faire une table, que est un piano comme cette petite maquette:



ÉTAB<sup>TS</sup> BOURDILLON · CAFEXQUI · CAFÉS SUPÉRIEURS POUR LIMONADIERS

29

ainsi, que tu me lias une lettre d'amour, que tu avais écrit, et je me  
survieux que la jalousie a fait sa véritable première rencontre avec moi, et  
je tiens très sérieusement à t'appeler dans la arévis, pour, tui jours  
GRISOU. (1)

Pour ton voyage a Espagne, idl parais que Renee la arriver de  
un jour a l'otre.

L'adresse de Iris = Iris Sueppé. 33 rue Laurence -

Le photographe na pas trouve le petite cliché de Juella.

Esteban te curra toute son amitié, il aime a Juella, il regarde toujours  
sa foto avec grande tendresse.

Voici une foto, je garde une otre de toi, celle ou tu est tout seul  
je pense me faire une otre eprune egal a celle ci.

Je t'aime.

(sc)

(1) Je viens de recevoir la foto de la couverture de mon lihe, le nom "grison"  
se desine comme une explosion dans la nuit.

(París, el 9 de Abril de 1937)

A pesar de mi silencio, te quiero, y estás conmigo en París, en las calles sin salida, en los naranjeros, en los pianos que en un futuro serán una mesa (pienso hacer de un piano una mesa como este pequeño dibujo). En esta mesa, haré cosas bonitas y pensaré en ti. Quizás en esta mesa encuentre algún día la piedra filosofal que me dará la luz de tu verdadera mirada, para tenerte durante 24 horas, y después para odiarte para siempre, lo que realmente significa amarte para siempre. Ya te había dicho que te amaría para siempre, amor mío, mi gran amor, pero nunca podrás entender cuánto te quiero. Ya sé que soy primitivo. No consigo expresarte mis verdaderos sentimientos pero en mi mesa, que haré solo en un gran taller, llegaré a saberlo todo. Después de que te fueras, me conmovió mucho la mirada de Olga, una mirada tan triste y lejana... pero llegaste con tu calor y tus ojos únicos en el mundo y me quedé contigo. Soy tuyo a pesar de que esté buscando una salida, pues presiento que pelarás muchas y muchas naranjas, y me quedaré tan aferrado a tus manos que podrás hacer de mí una lágrima negra tan grande como la presencia de un león en una

---

<sup>375</sup> Carta 27 x 21 cm. escrita en el parisino Café Richard, y enviada a Marcelle Ferry a la localidad de Berneval-sur-mer, con sobre timbrado y fechada el 19 de agosto de 1937. Incluye un dibujo en miniatura de un pez en la casilla correspondiente a la fecha, así como otro dibujo en la parte inferior central, también en miniatura, en el que se aprecia la forma de un piano de cola. En esta carta Domínguez subraya haber recibido la imagen de la cubierta de su libro *Grisou* que, según afirma, sugiere la imagen de «una explosión en la noche». Se trata del libro de decalcomanías que incluía la serie *Grisou. Le lion – la fenêtre*, compuesto por Óscar Domínguez y Marcel Jean para las ediciones de GLM, tal y como hemos descrito en el presente trabajo, y del que sólo se llegó a imprimir un boletín de suscripción, ya que, como hemos subrayado, el proyecto quedaría inédito por falta de suscriptores hasta que en 1991 Jean Luc Mercié lo retomara. Asimismo, resulta de enorme interés el hecho de que en esta carta Óscar Domínguez afirme estar realizando una «una mesa-piano», objeto que, en efecto, realizaría más tarde junto a su amigo el historiador del surrealismo Marcel Jean, según la información a la que hemos podido acceder a través de la documentación de la colección de la galería de arte parisina 1900-2000.

sala de espectáculo<sup>376</sup>, en una noche de gala. Recuerdo ahora que tienes 211 pestañas en cada ojo, y que un martes repetiste la palabra «puerta» 30 veces. Recuerdo que me leías una carta de amor que habías escrito, y recuerdo que los celos hicieron su primera aparición conmigo, y pensé muy seriamente en llamarte en el futuro y para siempre GRISOU (1).

Para tu viaje a España, parece que René va a llegar en cualquier momento.

La dirección de Iris: Iris Lueppe, C/ Laurene n° 33.

El fotógrafo no encontró la pequeña foto de Joelle.

Esteban te manda recuerdos. Le gusta mucho Joelle. Siempre mira su foto con mucho cariño.

Te dejo una foto y me quedo con otra tuya, aquella en la que estás tú sola. Pienso sacarme otra foto igual a esta.

Te quiero.

Óscar.

(1) Acabo de recibir la foto de la portada de mi libro. Su nombre *Grisou* es como una explosión en la noche.

---

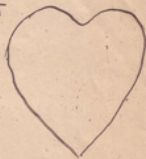
<sup>376</sup> J. Juego de palabras a partir de la expresión «el león de salones», es decir, personalidad que llama la atención en medio de la multitud; espectacular. Precisamente dicha expresión coincide con la personalidad llamativa, protagonista y extravagante de Óscar Domínguez.



**LE DÔME**  
**CAFÉ - BAR AMÉRICAIN - TABAC**  
 108, Boulevard du Montparnasse  
 Téléphone : ODÉON 53-61  
 R. C. Seine 456-156

PARIS, le

Telle ou telle parole dite dans la place  
 a une toujours, les draps de lit, comme une  
 boîte à sardines, et apan, nouveau et brillant  
 comme un poisson, le revolver des suicides...  
 L'eau de la mer derrière de l'atoul, alors  
 je allume ta cigarette, de une telle façon  
 que un sourire de sombre plomb y vivans  
 n'est, prend la forme d'une plume, une  
 fleur tellement grande que toutes les  
 paroles y ne survivent par la tendre...  
 Madame f'ai vu de vous  
 Madame je me souviens de vous  
 Madame je suis toujours votre ami  
 de tout



Oscar



30<sup>377</sup>

Tal o tal palabra pronunciada en la playa abre las sábanas de la cama como si de una lata de sardinas se tratara, y aparece, de nuevo y brillante como un pez, el revólver del suicidio. El agua del mar se vuelve alcohol; enciendo un cigarrillo de tal manera que un recuerdo de azufre, de plomo coge la forma de una llama tan grande que todas las palabras no bastarán para apagarla.

Señora, soñé con usted

Señora, me acuerdo de usted

Señora, sigo siendo su amigo de todo corazón.

Óscar.

---

<sup>377</sup> Carta 27 x 21 cm., escrita desde el Café Le Dome, enviada a Marcelle Ferry a su dirección de Toulon, con sobre timbrado y fechada el 16 de agosto de 1938. Incluye el dibujo a tinta china de un corazón junto a la firma «Óscar». Se trata de una carta poética, en la que Óscar Domínguez incide en los mismo temas que trata en su pintura y en su poesía: la lata de sardinas, el suicidio o el mar transfigurado en sustancia inflamable, como ya hiciera en la carta de 16 de febrero de 1936 o en su poemario *Los dos que se cruzan*, *Op. cit.*, pág. 41. Es, esta, una imagen que insiste sobre el carácter destructivo y la personalidad excesivamente pasional de Óscar Domínguez.



## CONCLUSIONES



## CONCLUSIONES

1. La relación poesía – pintura es un motivo crucial y recurrente en la tradición de la cultura literaria y artística occidental. Sus manifestaciones se extienden desde la Antigüedad clásica hasta nuestros días, pasando por el fructífero período de las Vanguardias del primer tercio del siglo XX, momento en el que la simbiosis entre ambas disciplinas llega a formar un auténtico ensamblaje entre imagen y palabra dando lugar a numerosos trabajos en los que ambos medios de expresión se complementan, mezclan y abrazan recíprocamente como si se tratara de un solo medio de expresión.

2. En el caso del Surrealismo, el elemento indispensable para comprender las afinidades que se consolidan entre escritores y pintores, entre lenguajes –poesía y pintura, fotografía, cine o cualquier otro medio de expresión– reside en el concepto mismo de *imagen poética* que, como hemos visto, se inaugura a partir de las teorías de Andre Breton, quien define el Surrealismo como un «automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento».

3. El poeta surrealista se presenta como un escritor libre de constricciones conceptuales y rigores esteticistas, pues es quien mediante el uso intuitivo y desenvuelto de las palabras viaja al encuentro del dibujo, la fotografía, la escritura o la pintura; aquel que se lanza dejándose impresionar, sin excesivas prevenciones, ajeno a las clasificaciones de los manuales y que, en muchos casos, ofrece la revelación de imágenes procedentes de su mundo interior.

4. La intensidad y genialidad de la iconografía en el caso de Óscar Domínguez, ya en la pintura, ya en sus textos poéticos, se nutre de una invención libre de cualquier traba con el mundo aparente, desasida de los avatares de la realidad inmediata y ajena a la dictadura de lo previsible y formalmente impuesto.

5. Siguiendo la nomenclatura establecida por Juan Manuel Bonet en su catálogo, ya clásico, *El poeta como artista*, el caso de Óscar Domínguez es el de un pintor – poeta; esto es, un artista pleno, totalmente inclinado hacia el mundo de la creación y en el que cualquier medio de expresión al alcance de su mano es válido para *dar a ver* –siguiendo el precepto del poeta Paul Éluard– nuevas imágenes.

6. Las relaciones de amistad y colaboración creativa de Óscar Domínguez con distintos escritores de la época –Amy Bakaloff, André Breton, Christian Dotremont, Paul Éluard, Marcelle Ferry, Robert Ganzo, Georges Hugnet, Laurence Iché, Marcel Jean, Domingo López Torres, Ernesto Sábato, André Thirion, Patrick Waldberg o Eduardo Westerdahl, entre otros–, lejos de constituir una actividad ocasional y efímera, son una constante de su itinerario vital y creativo, con múltiples y destacados ejemplos.

7. Por su impostergable disidencia de cualquier constricción, su debilidad por los vaivenes del azar, su imaginario onírico o su exaltado erotismo, Óscar Domínguez se mueve con soltura en el territorio sin fronteras y antiacadémico de las relaciones poesía-pintura. En esa doblez de la expresión artística se sitúan sus trabajos junto a los poetas Emeterio Gutiérrez Albelo o Georges Hugnet; su óleo sobre lienzo *Lancelot 28° 7°* (1939) –muy probablemente inspirado en el libro homónimo de Agustín Espinosa–; las imágenes cósmicas que se ensamblan con los poemas de Robert Ganzo en el libro *Domaine* (1942); las ilustraciones con aguafuertes para *Poésie et vérité* (1947) de Paul Éluard, así como sus incursiones en el mundo de la escritura poética en el libro *Los dos que se cruzan* y en sus otros textos dispersos.

8. La ilustración realizada por Óscar Domínguez para el libro surrealista *Crimen* (1934), de Agustín Espinosa; los dibujos de temática «cósmica» concebidos en convergencia con los textos poéticos del *Domaine* (1942), de Robert Ganzo; así como los aguafuertes creados para el poemario de Paul Éluard, *Poésie et Vérité 1942* (1947) constituyen los mejores ejemplos de ensamblaje entre imagen y palabra, entre poesía y pintura de toda la

colección de libros ilustrados por nuestro autor. No se trata de simples ilustraciones, sino de imágenes nacidas en total simbiosis y empatía entre ambos mundos, de forma que palabra e imagen se confirman y reafirman desde uno y otro lado del espejo.

9. Si bien su obra literaria no alcanza la extensión y la excelencia de su obra pictórica, es cierto que el libro *Los dos que se cruzan* es un ejemplo cabal de escritura automática surrealista, llena de imágenes sorprendidas y delirantes, y sacudidas de la imaginación.

10. Las incursiones en el mundo de la escritura por parte de Óscar Domínguez solo pueden entenderse bajo la práctica de un cierto impulso espontáneo, sin mediación de control alguno, más cercano a la fiebre inconstante que a la práctica de una redacción premeditada y elaborada según las normas establecidas en un plan previo.

11. En la escritura de Óscar Domínguez converge toda una serie de revelaciones transidas por el impulso del humor negro y que escapan al sentido lógico de la realidad –no son otra cosa que el testimonio de una enigmática emanación interior–, y que pretenden dar un sentido a los acontecimientos de su vida.

12. La técnica de la escritura automática, principio fundacional de la escritura surrealista, encuentra en Óscar Domínguez algunas de sus más elocuentes realizaciones e invocaciones pictóricas, como en el caso del *Retrato de la pianista Roma* (1933) –las manos libres sobre el teclado, desprendidas del cuerpo, tocan una inusitada partitura–; o en las pinturas *La bola roja* (1933) y *El cazador* (1934), en las que la alusión onírica al motivo de la mano creadora de visiones extravagantes y eróticas se asocia con el procedimiento de la creación liberada de cualquier atadura y sin constricciones.

13. La obra de Óscar Domínguez, y especialmente su obra escrita –cuyo texto principal es el poema surrealista *Los dos que se cruzan*– aparece transida, desde sus manifestaciones juveniles hasta las de su madurez, por unos

ejes o directrices que, en buena medida, van a determinar su concepción del mundo y su poética; esto es, un determinado imaginario iconográfico constante, unas claves compositivas propias y un lenguaje poético o pictórico sumamente original que sabe superar las posibles influencias.

14. La escritura poética de Óscar Domínguez está marcada por la repetición y/o insistencia, obsesiva, sobre estos mismos puntos de fuga: la escritura automática o la tendencia natural hacia lo espontáneo o lo irracional; la metáfora y la metamorfosis como mecanismo para trastocar lo obvio; el impulso de juego como actitud vital del autor que contagia a toda su producción artística; la antítesis y los recursos de oposición como mecanismos de tensión y conciliación permanentes; y, finalmente, el amor, el motivo más importante en la obra de Óscar Domínguez, el elemento reconciliador de todas las contradicciones y escisiones posibles.

15. Si existe un eje crucial en la escritura de Óscar Domínguez ese es, sin duda alguna, la metamorfosis, que en poesía se manifiesta a través de los procedimientos léxicos y semánticos de la metáfora. En su caso, y en el caso de los textos poéticos que integran *Los dos que se cruzan* y las cartas a Marcelle Ferry, la metamorfosis es concebida como un elemento vertebrador del discurso, de máxima relevancia en la iconografía visual de sus textos. La imagen poética surrealista que nos ofrece Óscar Domínguez en sus composiciones poéticas es sensible a la mutación y al cambio, en constante transformación.

16. La escritura de Óscar Domínguez en su correspondencia con Marcelle Ferry es un buen testimonio no sólo de la vida sentimental y erótica del autor canario, sino también del controvertido tema de sus inclinaciones políticas, habida cuenta de que en varias ocasiones se le ha retratado como un ser ajeno a toda ideología y militancia. Por el contrario, estas cartas revelan las inclinaciones políticas de Óscar Domínguez y su participación activa, que podríamos considerar de signo republicano, en acciones socialmente subversivas acordes con la práctica revolucionaria del Surrealismo.



17. La escritura de las cartas a Marcelle Ferry demuestra la calidad y excelencia del instinto poético de nuestro autor en el uso libre, surreal, de la imagen poética. Estos textos, a medio camino entre el diario confesional y el cuaderno poético, ofrecen una visión amplia de sus incursiones en el mundo de la escritura.

18. El pensamiento liberado de ataduras, la incandescencia de una palabra metamórfica, el erotismo, las apariciones o visiones oníricas, la obsesión constante por el mundo del juego, constituyen la única realidad posible de su existencia y de su obra poética. Así pues, en el caso de Óscar Domínguez, vida y obra se complementan y se dan la mano de forma irresoluble.

19. Situarnos frente a la figura de Óscar Domínguez significa entablar un diálogo con un creador pleno, que hace uso de todos los procedimientos al alcance de su mano para expresarse con una resuelta creatividad; esto es, poéticamente.



## Bibliografía

### **I. Bibliografía activa**

1. Escritos de Óscar Domínguez
2. Libros ilustrados por Óscar Domínguez
3. Otros autores
4. Filmografía

### **II. Bibliografía pasiva**

1. Sobre Óscar Domínguez
2. Bibliografía general utilizada



## I. Bibliografía activa

### 1. Escritos de Óscar Domínguez [por orden cronológico]

- DOMÍNGUEZ, Óscar, «Revista internacional de exposiciones» en *Gaceta de Arte*, nº13, Santa Cruz de Tenerife, 1933.
- , «Carta de París. Conversación con Salvador Dalí», en *Gaceta de Arte*, nº 28. Santa Cruz de Tenerife, 1934.
- , «En el aire: un toreador muerto», dedicado a León [Marcelle Ferry], París, 27 de febrero de 1936. Poema manuscrito inserto en el ejemplar marcado con la letra F de los cinco ejemplares sobre papel *auvergne* de los que consta la edición de lujo del libro de André Thirion y Óscar Domínguez, *Le grand ordinaire*, París, 1934 [1943]. Reproducido en *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, Ediciones la Bahía /Ediciones del Umbral, Isidro Hernández Gutiérrez (ed.), Madrid, 2011, pág. 305
- , «La Pétrification du temps» en *La Conquête du monde par l'image*, Ediciones *La Main à Plume*, París, 1942.
- , «Mi negro cuervo», 1947, en Fernando Castro Borrego, *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1978, pág. 192.
- , «El acepillador de espectros», ca. 1948, Fernando Castro Borrego, *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1978, pág. 192.
- , «Petit poème pour Maud», ca. 1948, en Fernando Castro Borrego, *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1978, pág. 193.
- , «El enano de Guerra», ca. 1948, *Fernando Castro Borrego, Óscar Domínguez y el Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1978, pág. 192.
- , «Poema», «Canción negra» y otros textos breves, en Fernando Castro Borrego, *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, Madrid, Cátedra, 1978, pág. 193.
- , *Le deux que se croisent*, París, Fontaine, 1947.
- , *Los dos que se cruzan*, traducción de Maud Westerdahl y Carlos Gaviño de Franchy, *Papeles Invertidos*, nº 1, Santa Cruz de Tenerife, 1978.
- , «Tácoronte», *Óscar Domínguez / Ginés Parra*, Galerie Breteau, París, 1948.
- , «Astrakán», *Le Potomak*, nº 1, París, 1948.

## 2. Libros ilustrados por Óscar Domínguez [Por orden cronológico]

GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio, *Romanticismo y cuenta nueva*, Ediciones Gaceta de Arte, Tenerife, 1933.

AGUSTÍN ESPINOSA, *Crimen*, Ediciones Gaceta de Arte, Tenerife, 1934.

WESTERDAHL, Eduardo, *Willi Baumeister*, Ediciones Gaceta de Arte, Tenerife, 1934.

HUGNET, Georges, *La hampe de l'imaginaire*. GLM - Colección *Repères* n°12, París, 1936.

BRETON, André, *Trajectoire du rêve*, GLM, París, 1938.

LAUTREAMONT, Comte de, *Oeuvres complètes. Contenant Les Chants de Maldoror, les Poésies, les Lettres, une Introduction par André Breton, des Illustrations par Victor Brauner, Óscar Domínguez, Max Ernst, Espinoza, René Magritte, André Masson, Matta Echaurren, Joan Miró, Paalen, Man Ray, Seligmann, Tanguy. Une Table analytique, des Documents, Répercussions*, GLM, París, 1938.

BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Sagittaire, París, 1940.

DOTREMONT, Christian, *Noués comme une cravate*, Ediciones *La Main à Plume*, París, 1941.

AAVV, *Transfusion du verbe*, Ediciones *La Main à Plume*, París, 1941.

AAVV, *La conquête du monde par l'image*, Ediciones *La Main à Plume*, cuaderno 26'5 x 20 cm., París, 1942.

ICHÉ, Laurence, *Au fil du vent*, Ediciones *La Main à Plume*, París, 1942.

GANZO, Robert / DOMINGUEZ, Óscar, *Domaine*, París, 1942.

AAVV, *Les pages livres de La Main à Plume, París, 1941 – 1944.*

ARNAUD, Noël, *Aux absents qui n'ont pas toujours tort*, *La Main à Plume*, París, 1942.

PAUL ÉLUARD / ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *Poésie et vérité 1942. Les nourritures terrestres*, París, 1947.

ANDRÉ THIRION / ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *Le grand ordinaire*, París, 1934 [1943].

GEORGES HUGNET / ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *Le feu au cul*, París, 1943.

- AMY BAKALOFF / ÓSCAR DOMÍNGUEZ, *Sombre est noir*, Editions de Minuit, París, 1945.
- AAVV, *Vrille. La Peinture et la Litterature Livres*, Publicación colectiva, Editions du Petit Mantais, París, 1945.
- AAVV, *La terre n'est pas une vallée de larmes*, Ediciones «La Boétie», edición al cuidado de Marcel Mariën, Bruselas, 1945.
- DOMÍNGUEZ, Óscar / PARRA, Ginés, Galerie Breteau, París, 1948.
- AAVV, *Le Potomak*, dirigida por C. Azénor y A. Axel, vol. I y II, París, 1948 - 1949.
- AAVV, *La Nef*. «La radio cette inconnue», número especial de la revista mensual *LA NEF*. Ed. Sagittaire, n° 73 -74, 1951.
- AYNARD, Raymonde, *Vers luisants*, Pierre Seghers ed., Cahiers P.S., Poésie 54, París, 1954.
- ÉLUARD, Paul, *Un poème dans chaque livre*, Louis Broder, París, 1956.
- DOMÍNGUEZ, Óscar / JEAN, Marcel, *Grisou. Le lion – La fenêtre*, París, JLM, 1990.

### 3. Otros autores

AAVV, *Du temps que les surréalistes avaient raison*, GLM, París, 1935.

BATAILLE, Georges, *Erotismo*, traducción de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, Tusquets, Barcelona, 1997.

—, *Las lágrimas de Eros*, traducción de David Fernández, Tusquets, Barcelona, 1997.

BÉCQUER, *Gustavo Adolfo*, *Los Borbones en pelota*, 1865 y 1872. El Museo Universal, Robert Pageard, Lee Fontanella y María Dolores Cabra Loredó (eds.), Madrid, 1991.

BRETON, André, *Oeuvres complètes*, edición al cuidado de Marguerite Connet, con la colaboración de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert y José Pierre, vol. I (1988), vol. II (1992), vol. III (1999), Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 1992.

— (ed.), *Antología del humor negro*, Anagrama, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona, 1988.

BRETON, André, Y SOUPAULT, Philippe, *Les champs magnétiques*, Poésie / Gallimard, Introducción de Philippe Audoin, París, 1971.

BONNEFOY, Yves, *Apuntes sobre el dibujo*, Editorial Asphodel, La Esperanza, traducción de Ferdinand Arnold, Santa Cruz de Tenerife, 1999.

CASTRO MORALES, Federico, *Islas Raíces. Visiones insulares en la vanguardia de Canarias*, Fundación Pedro García Cabrera – CajaCanarias – Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Islas Canarias, 2005

CASTRO MORALES, Federico y PRÍNCIPE, Darías, *El Cabildo Insular de Tenerife y la actividad artística: 1913-1964. Primera etapa*. Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 1998.

CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo [1924-1962]*, 4ª edición aumentada, Tezontle, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.



- DE LA ROSA, Julio Antonio, *Tratado de las tardes nuevas*, [Santa Cruz de Tenerife, 1931], introducción de Isabel Castells, Colección «Facsimiles de Canarias», Gobierno de Canarias, Tenerife, 1994.
- DORTA, Antonio, *Cartas a Dácil y otros ensayos*, selección, introducción y notas de Isabel Castells, Instituto de Estudios Canarios en la Universidad de La Laguna, Tenerife, 1993.
- ÉLUARD, Paul, *Oeuvres Complètes*, vol. II, introducción y cronología de Lucien Scheler, notas de Marcelle Dumas y Lucien Scheler, Gallimard, París, 1968.
- ESPINOSA, Agustín, *Lancelot 28° – 7°*, Ediciones Alfa, Madrid, 1929.
- , *Crimen*, edición e introducción de José Miguel Pérez Corrales, Interinsular Canaria, Tenerife, 1986.
- , *Lancelot, 28°-7°. [Guía integral de una isla atlántica]*, edición de Nilo Palenzuela, Interinsular Canaria, Tenerife, 1988.
- , *Crimen / Media hora jugando a los dados*, edición de Eugenio Padorno, Libros del Innombrable, Biblioteca Golpe de Dados, Zaragoza, 1999.
- , *Lancelot, Crimen y otros textos surrealistas*, edición de José Miguel Pérez Corrales, Ediciones Idea / La Página, Santa Cruz de Tenerife, 2007.
- FERIA, Ramón, *Stadium*, [Prólogo de Antonio Espina, Madrid, 1930], Gobierno de Canarias, «Facsimiles de Canarias», Madrid, 1988.
- GANZO, Robert, *Sept chansons pour Agnès Capri*, introducción de Léon – Paul Fargue, La Typographie – Cinq rue Séguier, París, 1938.
- , *Orenoque*, L. F. P., París, 1941.
- , *Poèmes*, Gallimard, París, 1942.
- GARCÍA CABRERA, Pedro, *Obras Completas*, edición de Sebastián de la Nuez, con la colaboración de Rafael Fernández y Nilo Palenzuela, 5 vols., Consejería de Cultura y Deportes, Gobierno Autónomo de Canarias, Madrid, 1987.

— , *Los senos de tinta. Erotismo y surrealismo*, La Página Ediciones S. L., Col. *Ilustrados*, 2010.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El Rastro*, Prometeo, Madrid, 1914.

GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio, *Campanario de la primavera* (Cuadernillo poético), Isla de Tenerife, 1930.

— , *Romanticismo y cuenta nueva*, Ediciones Gaceta de Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1933.

— , «Estampas del sur de Tenerife. Kodak Superficial», en *La Tarde*, 18 de abril de 1935.

— , *Enigma del invitado*, Ediciones Gaceta de Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1936.

— , *Poemas surrealistas y otros textos dispersos (1929-1936)*, recopilación e introducción de Andrés Sánchez Robayna, Instituto de Estudios Canarios, Universidad de La Laguna, 1988.

— , *Poesía surrealista (1931 – 1936). Campanario de Primavera, Romanticismo y cuenta nueva, Enigma del invitado y otros poemas sueltos*, edición crítica de Isabel Castells, La Página – Ediciones Idea, Colección *Surreal*, Tenerife, 2007.

HUGNET, Georges, *Petite anthologie de surréalisme*, París, Bucher, 1934.

LAUTRÉAMONT, Conde de, *Los Cantos de Maldoror*, edición y traducción de Manuel Serrat, Letras Universales, Cátedra, Madrid, 1988.

LEIRIS, Michel, *L'âge d'homme précédé de De la littérature considérée comme une taumachie*, Gallimard, París, 2002.

LÓPEZ TORRES, Domingo, *Diario de un sol de verano*, edición introducción y notas de Andrés Sánchez Robayna, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, Tenerife, 1987.

— , *Lo imprevisto*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de la Laguna, 1981.

- , *Obras completas*, edición de C. B. Morris y Andrés Sánchez Robayna, Aula de Cultura, Cabildo de Tenerife, 1993.
- , *Poesía completa y prosa crítica sobre arte y literatura*, edición de José Manuel Martín Fumero, La Página Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2014.
- LORENZO-CÁCERES, Andrés, *Isla de promisión*, Instituto de Estudios Canarios en la Universidad de La Laguna, edición, introducción y notas de Miguel Martínón, La Laguna, Tenerife, 1990.
- MIRANDA JUNCO, Agustín, *Poemas y ensayos*, selección e introducción de Rafael Fernández Hernández, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1994.
- MORO, César, *La tortuga ecuestre y otros poemas (1924 - 1949)*, ediciones Tigrondine, Lima, 1957.
- PAZ, Octavio, *Libertad bajo palabra [1935-1957]*, Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- , *La búsqueda del comienzo. (Escritos sobre el surrealismo)*, introducción de Diego Martínez Turrón, Fundamentos, Madrid, 1983.
- , «André Breton o La búsqueda del comienzo», en *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1967, pág. 52 y ss.
- PELLEGRINI, Aldo, *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, estudio preliminar, selección, notas y traducciones de Aldo Pellegrini, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961.
- PICASSO, Pablo, *Picasso. Libros ilustrados*, Colección de la Fundación Pablo Ruiz Picasso (1988 – 2008), Ayuntamiento de Málaga, 2009.
- PÉRET, Bénjamin, *Oeuvres Complètes*, t. 7, [*Le Déshonneur des poètes – Textes divers – Correspondance – Bibliographie*], introducción de Jean Schuster, 1995.
- PERSE, Saint John, *Pájaros*, [edición bilingüe], prólogo, traducción y notas de Esperanza López Parada, Pre-Textos, colección El pájaro solitario, Valencia, 1997.

- PESTANA NÓBREGA, Ernesto, *Polioramas*, selección e introducción de Nilo Palenzuela, Instituto de Estudios Canarios en la Universidad de La Laguna, Tenerife, 1990.
- QUESADA, Alonso, *Los caminos dispersos, Obras Completas*, vol. 2, edición y prólogo de Lázaro Santana, Gobierno de Canarias, ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986.
- RAY, Man, *Résurrection des mannequins*, París, Jean Petithory, 1966.
- ROJAS, José Antonio, *Verso y prosa*, edición, introducción y notas de Miguel Martínón, Instituto de Estudios Canarios en la Universidad de La Laguna, Tenerife, 1990.
- SCHILLER, Friedrich, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, estudio introductorio y traducción de Jaime Feijóo, Anthropos, Barcelona, 1990, pág. 229.
- TRUJILLO, Juan Manuel, *Prosa Reunida*, edición y estudio preliminar de Sebastián de la Nuez, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1986.
- WESTERDAHL, Eduardo, *Viaje a Europa*, Gobierno de Canarias, Pilar Carreño Corbella (ed.), 1996.

#### 4. Filmografía

DIERCX, Isabelle, *La isla donde duerme «La Edad de Oro»*, Entre chien et loup / La Mirada Producciones, 2005.

GARCÍA MORALES, Miguel, *Monsieur Domínguez*, Santa Cruz de Tenerife, 2007.

RESNAIS, Alain, *Visita a Óscar Domínguez*, París, 1947.

## II. Bibliografía pasiva

### 1. Sobre Óscar Domínguez

- AAVV, *La Laguna y Óscar Domínguez. Su casa natal*. Edición de Julio Antonio Yanes Mesa. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. San Cristóbal de La Laguna, 2009.
- , *Óscar Domínguez. Antológica. 1926-1957*, Ana Vázquez de Parga (ed.), Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1996.
- , *Óscar Domínguez / Eduardo Westerdahl: Colección Documental*, Galería Guillermo de Osma-IODACC, Madrid, 1999.
- , *Óscar Domínguez. El Surrealismo Volcánico*, José Jiménez (ed.), Instituto Cervantes de París, Gobierno de Canarias, IODACC / Cabildo de Tenerife, París, 2006.
- , *Óscar Domínguez, surrealista*, Guillermo de Osma (ed.), Telefónica, Madrid, 2001.
- , *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, Ediciones la Bahía / Ediciones del Umbral, Isidro Hernández Gutiérrez (ed.), Madrid, 2011.
- , *Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo*, Emmanuel Guigon (ed), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.
- ABEIJÓN, José Ignacio, «Óscar Domínguez y Georges Hugnet. *La hampe de l'imaginaire y le feu au cub*», en *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, Ediciones la Bahía / Ediciones del Umbral, Isidro Hernández Gutiérrez (ed.), Madrid, 2011, págs. 247 y ss.
- BÉHAR, Henri, «Une visite au jardin désespérides», en *Surrealismo Siglo 21*, Congreso Internacional, Domingo Luis Hernández (ed.). Gobierno de Canarias, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2006, págs. 344 y ss.

- BRETON, André: «Accomplissement onirique et genèse d'un tableau animé», *Trajectoire du rêve*, 1938. en *Œuvres complètes*, tomo II. Gallimard, La Pléiade, París, 1992.
- , «D'une décalcomanie sans objet préconçu (decalcomanie du desir)» en *Minotaure* n° 8. París, 1936, págs. 18 y ss.
- , «Des tendances les plus recéntes de la peinture surréaliste, n° 12- 13.
- CASTELLS, Isabel, «*Los dos que se cruzan: Óscar Domínguez y la escritura*», en *Surrealismo Siglo 21*, Congreso Internacional, Domingo Luis Hernández (ed.). Gobierno de Canarias, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2006, págs. 332 y ss.
- CASTRO BORREGO, Fernando: *Óscar Domínguez y el Surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1978.
- , *Óscar Domínguez*, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2011.
- , «Símbolos de transformación en la pintura contemporánea. (Domínguez y Millares)», *Syntaxis*, núm. 16-17, invierno/primavera 1988, págs. 183 y ss.
- «Óscar Domínguez, Minotauro surrealista» en *Atlántica*, octubre 1990. Las Palmas de Gran Canaria: 1990.
- , «Domínguez y Picasso» en *Óscar Domínguez*, Galería Guillermo de Osmá, Madrid, 1995, págs. 23 y ss.
- , «Símbolos del acontecer de una vida», *El Día*, miércoles, 17 de diciembre de 2014.
- , «El frutero come-fruta: humor y metamorfosis en la obra de Óscar Domínguez», en *Surrealismo Siglo 21*, Congreso Internacional, Domingo Luis Hernández (ed.). Gobierno de Canarias, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2006, págs. 298 y ss.
- CARREÑO CORBELLA, Pilar, *Óscar Domínguez en tres dimensiones*, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2010.

GUIGON, Emmanuel, *Óscar Domínguez*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1996.

—, «Al filo del abismo», en *Sueños de tinta. Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo*, Emmanuel Guigon (ed.), Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria, 1993, págs. 11 y ss.

—, «La experiencia continua (1939-1945)» en *Éxodo hacia el sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto (1936-1942)*, Ana Vázquez de Parga (ed.), Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife, 2006, págs. 135 y ss.

GINDERTAEL, R. V., «Óscar Domínguez, adepte puis dissident du Surréalisme», en *Les Beaux – Arts*, nº 707, Bruselas, 10 de noviembre de 1955.

DULCE, José Andrés, «Un film sin historia o los dos que se cruzan. *Visite á monsieur Domínguez* [Alain Resnais, 1947]», en *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, Ediciones la Bahía /Ediciones del Umbral, Isidro Hernández Gutiérrez (ed.), Madrid, 2011, págs. 255 y ss.

DUROZOI, Gérard, «*Le grand ordinaire*. Elogio de una complicidad», en *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, Ediciones la Bahía / Ediciones del Umbral, Isidro Hernández Gutiérrez (ed.), Madrid, 2011, págs. 289 y ss.

ÉLUARD, Paul, *Óscar Domínguez*, Galería Louis Carré, París, 1943.

— «À Óscar Domínguez», en *Les Cahiers du Sud*, nº 265, Marsella, 1947.

—«Óscar Domínguez» en *Donner á voir*, N.R.F., París, 1939.

GARCÍA DE CARPI, Lucía, «*Le dragonnier des Canaries* y Dalí», en *Huellas Dalinianas*, catálogo de la exposición comisariada por Jaime Brihuega y celebrada en el MNCARS y en ARTIUM, Ministerio de Cultura / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2004.

GUIGON, Emmanuel, «Nostalgia del espacio», *Óscar Domínguez. Antológica. 1926-1957*, Ana Vázquez de Parga (ed.). Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, págs 33-44.



—«*Temblor del cielo*. (Decalcomanía sin objeto preconcebida en la era cósmica.)», en *Surrealismo Siglo 21*, Congreso Internacional, Domingo Luis Hernández (ed.). Gobierno de Canarias, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2006, págs. 306 y ss.

GUILLÉN, Mercedes, *Conversaciones con los artistas de la escuela española de París*, Taurus, 1960.

HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, Isidro, «Óscar Domínguez: variations sur un espace insulaire», en *Óscar Domínguez: la part du jeu et du revé*, Museo Cantini, Marsella, 2005.

—, «Crisálidas que viajan a través de los tiempos», en *Cosmos. En busca de los orígenes. De Kupka a Kubrick*, TEA Tenerife Espacio de las Artes - Cabildo Insular de Tenerife, Ediciones del Umbral, Madrid, 2008, pág. 251 y ss.

—, «En los márgenes interartísticos del dibujo» en *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, Ediciones la Bahía / Ediciones del Umbral, Isidro Hernández Gutiérrez (ed.), Madrid, 2011, págs. 13 y ss.

—, «La decalcomanía de Óscar Domínguez o el origen del automatismo absoluto», en *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Eduardo Becerra (coord.), ABADA Editores, Lecturas de Estética, Raquel Arias, Belén Castro Morales, Armando Minguzzi, Claudia Montero, José Teruel y Eva Valcárcel (eds.), Madrid, 2013, págs. 471 y ss.

HUGNET, Georges: «L'Objet utile. À propos d'Oscar Domínguez» en *Cahiers d'Art*, n°5-6. París, 1934.

GARCÍA GARCÍA, Isabel, «Óscar Domínguez y los libros: grabados y litografías», en *Óscar Domínguez / Eduardo Westerdahl: Colección Documental*, Galería Guillermo de Osma – IODACC, Madrid, 1999, págs. 17 y ss.

GUIGON, Emmanuel, «La exposición surrealista», *Gaceta de Arte» y su época, 1932-1936*, Emmanuel Guigon (ed.), Viceconsejería de Cultura y Deportes/CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1997, págs. 211 y ss.

—, «Las exposiciones de Óscar Domínguez», *Gaceta de arte y su época, 1932-1936*, Emmanuel Guigon (ed.), Viceconsejería de Cultura y Deportes/CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1997, págs.197 y ss.

ICHÉ, Rose-Hélène, «Óscar Domínguez y Laurence Iché. Al hilo de la amistad», en *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, Ediciones la Bahía / Ediciones del Umbral, Isidro Hernández Gutiérrez (ed.), Madrid, 2011, págs. 235 y ss.

—, «Óscar Domínguez y *La Main à Plume*», en *Éxodo hacia el sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto (1936-1942)*, Ana Vázquez de Parga (ed.), Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife, 2006, págs. 159 y ss.

IZQUIERDO, Eliseo G, «De una antología con humor preconcebida. Óscar Domínguez y la *Anthologie de l'humour noir*», en *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, Ediciones la Bahía / Ediciones del Umbral, Isidro Hernández Gutiérrez (ed.), Madrid, 2011, págs. 167 y ss.

JAGUER, Édouard, «Óscar Domínguez y el Surrealismo en París (1927-1957)» en *Surrealismo Siglo 21*, Congreso Internacional, Domingo Luis Hernández (ed.). Gobierno de Canarias, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2006, págs. 280 y ss.

JEAN, Marcel, «Recuerdos sobre Óscar Domínguez», en *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989.

LETAILLIEUR, François, «Óscar Domínguez y las ediciones Guy Lévis Mano» en *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, Ediciones la Bahía / Ediciones del Umbral, Isidro Hernández Gutiérrez (ed.), Madrid, 2011, págs. 137 y ss.

MERCIÉ, Jean-Luc: «Grisou. La parte del León» en *Sueños de tinta: Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1993.

MORRIS, C. B., «La Venus en el diván de Óscar Domínguez», en *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, Ediciones la Bahía / Ediciones del Umbral, Isidro Hernández Gutiérrez (ed.), Madrid, 2011, págs. 219 y ss.

PALACIO, Alfonso, «Óscar Domínguez y Paul Éluard. Ilustraciones para *Poésie et vérité 1942*», en *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, TEA Tenerife

Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, Ediciones la Bahía / Ediciones del Umbral, Isidro Hernández Gutiérrez (ed.), Madrid, 2011.

PALENZUELA, Nilo: «La isla recordada de Óscar Domínguez» en *Archipiélago Literario*, 1º octubre, Santa Cruz de Tenerife, 1988.

—«Óscar Domínguez: Paisajes del deseo» en *Estudios Canarios*, XXXVIII. San Cristóbal de La Laguna, 1994.

PÉREZ MINIK, Domingo, «De Óscar Domínguez y Patrick Waldberg», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de febrero de 1968.

PIERRE, José, «Óscar Domínguez o el triunfo del fantasma», en *Óscar Domínguez. Antológica. 1926-1957*, Ana Vázquez de Parga (ed.). Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, págs 17-32.

SEBBAG, Georges, «Le souvenir de l'avenir», en *Surrealismo Siglo 21*, Congreso Internacional, Domingo Luis Hernández (ed.). Gobierno de Canarias, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2006, 288 y ss.

—, «Domínguez revólver en mano», en *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, Ediciones la Bahía /Ediciones del Umbral, Isidro Hernández Gutiérrez (ed.), Madrid, 2011, págs. 191 y ss.

UTRERA, Federico, «Los falsos Chirico de Óscar Domínguez», en *Surrealismo Siglo 21*, Congreso Internacional, Domingo Luis Hernández (ed.). Gobierno de Canarias, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2006, págs. 326 y ss.

VÁZQUEZ DE PARGA, Ana, «Éxodo hacia el sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto (1936-1942)», en *Éxodo hacia el sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto (1936-1942)*, Ana Vázquez de Parga (ed.), Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife, 2006, págs. 15 y ss.

WALDBERG, Patrick: «Trois iris Noris pour Óscar Domínguez», en *Les Demeures d'Hypnos*. París, La Différence, 1976.

WESTERDAHL, Eduardo: «Círculo de Bellas Artes: la exposición surrealista del pintor Óscar Domínguez» en *La prensa*, 9 mayo 1993. Santa Cruz de Tenerife, 1933.

—, «Figuras de tránsito en el surrealismo: de Arp a Domínguez» en *Gaceta de Arte*, nº 38. Santa Cruz de Tenerife: 1936.

WESTERDAHL, Maud, «Taureaux et Géologie imaginaire. Óscar Domínguez» en *Bref*, nº 1, París, 1952.

—«Óscar Domínguez, poeta», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 10 de febrero de 1968.

—«Óscar Domínguez, o la convivencia con los mitos», *Papeles Invertidos*, Santa Cruz de Tenerife, 1978, pág. 51 y ss.

WESTERDAHL, Eduardo, *Óscar Domínguez*, Gustavo Gili, Barcelona, 1968.

—, *Óscar Domínguez*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971.

XURIGUERA, Gérard: *Óscar Domínguez*, Filipacchi, París, 1973.

ZAYA, Antonio: *Óscar Domínguez*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1992.

ZAMORA, Andrés: «g.a. en Las Palmas: Óscar Domínguez» en *La Tarde*, 21 agosto 1933. Santa Cruz de Tenerife, 1933.

## 2. Bibliografía general utilizada

- AAVV, *Actas del Congreso Internacional Pedro García Cabrera*, Belén Castro Morales (coord.), La Gomera, 10-14 de octubre, 2005, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, La Laguna, Tenerife, 2007.
- , *Bulletin International du Surréalisme, L'âge de l'homme*, edición facsímil de los cuatro Boletines Internacionales del Surrealismo, Praga, Tenerife, Bruselas, Londres, Bibliothèque Mélusine, París, 2009.
- , *Canarias. Las vanguardias históricas*, Andrés Sánchez Robayna (ed.), CAAM / Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Canarias, 1992.
- , *Cartones (1930) e Índice (1935)*, publicada en 1992 por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, con una introducción de Andrés Sánchez Robayna y un estudio de Nilo Palenzuela.
- , *CLÉ*, Bulletin Mensuel de la F.I.A.R.I. (Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant), nº 2, febrero de 1939.
- , *Eduardo Westerdahl. La aventura de mirar*, Pilar Carreño Corbella (ed), Museo Patio Herreriano de Valladolid / Gobierno de Canarias, 2005.
- , *El poeta como artista*, comisario Juan Manuel Bonet, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.
- , *El Surrealismo entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1989.
- , *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Eduardo Becerra (coord.), ABADA Editores, Lecturas de Estética, Raquel Arias, Belén Castro Morales, Armando Minguzzi, Claudia Montero, José Teruel y Eva Valcárcel (eds.), Madrid, 2013.
- , *Éluard et ses amis les peintres*, Centre Georges Pompidou, París, 1983.
- , *Espectros de Artaud*, MNCARS, 18 de septiembre - el 17 de diciembre de 2012; Kaira M. Cabañas (editora), con la colaboración de Frédéric Acquaviva, MNCARS, Madrid, 2012.

- , *Gaceta de Arte* (1932-1936), II vols., Topos Verlag, Turner, textos de Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl, Madrid, 1981.
- , *Gaceta de Arte (1932-1935)*, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, introducción de Federico García Barba; reedición [parcial] presentada por Domingo Pérez Minik, además de Fernando Castro Borrego, Fernando Gabriel Martín, María Isabel Navarro Segura y Andrés Sánchez Robayna, Santa Cruz de Tenerife, 1989.
- , *Gaceta de arte y su época. 1932-1936*, Emmanuel Guigon (ed.), CAAM / Sala de Exposiciones La Granja / Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Canarias, 1997.
- , *Gustave Moreau par ses contemporains*, prefacio de Bernard Noël, edición y notas de Frédéric Chaleil, Les Éditions de Paris, 1998.
- , *Internacional Constructivista frente a Internacional Surrealista. A propósito de Gaceta de Arte*, M<sup>a</sup> Isabel Navarro Segura (ed.), Cabildo Insular de Tenerife, 1999.
- , *Jorge Oramas: metafísico solar*, Juan Manuel Bonet (ed), MNCARS / CAAM, Madrid y Las Palmas de Gran Canaria, 2003.
- , *Juan Ismael [Antológica]*, Carlos E. Pinto (Comisario), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, CAAM - La Granja, 1998 – 1999.
- , *La Révolution Surréaliste*, Colección Completa, n<sup>o</sup> 1 – 12, 1924 – 1929, edición facsímil de Jean Miguel Place, París, 1975.
- , *La Rosa de los Vientos*, edición facsímil, Sebastián de la Nuez (ed), Plan Cultural de la Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1979.
- , *La Rosa de los Vientos*, edición facsímil, Carlos Brito Díaz y Alejandro Krawietz (eds.), CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2003.
- , *La subversión de las imágenes. Surrealismo, Fotografía, Cine*, Catálogo de la exposición realizada por el Centre Pompidou, París, con la Fundación MAPFRE, Madrid, y el Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Madrid, 2010.

- , *La terre n'est pas une vallée de larmes*. La Boétie, Bruxelles, 1945.
  - , *Le jeu de Marseille. Autour d'André Breton et des Surréalistes à Marseille en 1940-1941*, Alors Hors Du Temps, bajo la dirección de Danièle Giraudy, Museo Cantini, Marsella, 2003.
  - , *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, Colección Completa, n° 1 - 6, 1930 - 1933, edición facsímil de Jean Miguel Place, 1978.
  - , *Le Surréalisme en Belgique (1924 - 2000)*, Fonds Mercator - Ville de Mons, Bélgica, 2007.
  - , *Los Pintores del alma. El Simbolismo idealista en Francia*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2000.
  - , *Minotaure*, edición facsímil, vol. I (1933), II (1934-1936) y III (1936-1939), Skira, Ginebra, 1981.
  - , *Mélysine. Vahiers du centre de recherche sur le Surréalisme, n° IV : Le livre surréaliste. Actas del coloquio en la Sorbona, junio, 1981, L'âge de l'homme*, Henri Béhar editor, Lausanne, Suiza, 1982.
  - , *Planas de poesía* [1949 - 1951], introducción de Jesús Páez, vol. I y II, Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias, «Facsímiles de Canarias», 1994.
  - , *Picasso: El deseo atrapado por la cola*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Françoise Lévêque, Carlos Pérez y Juan Manuel Bonet (eds.), Fundación Bancaja, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.
  - , *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea. 1917-1936* [exposición], comisaria Marga Paz, Fundación Caja Madrid/ IVAM Centre Julio González / CAAM, 1997.
  - , *Victor Brauner, Écrits et correspondance, 1938-1948*. Éditions du Centre Georges Pompidou, París, 2005.
- ABELLÁN, José Luis, *El exilio español de 1939* (dir.), Taurus, Madrid, 1976.
- ADES, Dawn: *Dada and Surrealism reviewed*. London: Arts Council of Great Britain, 1978.

ALEXANDRIAN, Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, introducción de J.-B. Pontalis, Gallimard, Paris, 1974.

—, «L'Érotisme dans le surréalisme», en *Surrealismo Siglo 21*, Congreso Internacional, Domingo Luis Hernández (ed.). Gobierno de Canarias, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2006, págs. 104 y ss.

—, «El hombre de la fatalidad», en *Óscar Domínguez. El surrealismo volcánico*, Instituto Cervantes de París, París, 2006, págs.62 y ss.

ARTAUD, Antonin, *Espectros de Artaud*, Kaira M. Cabañas, editora, con la colaboración de Frédéric Acquaviva, MNCARS, Madrid, 2012.

—, «L'activité du Bureau de Recherches Surréalistes», *La Révolution Surréaliste*, n.º. 3, abril de 1925, pág. 31.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, 4ª ed., Preses Universitaires de France, 1964.

—, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

—, *La poética de la ensoñación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

BARR, Alfred H, Jr., *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, Museum of Modern Art, N.Y., 1936.

BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, traducción de Mario Monteforte Toledo, revisión Antonio y Margit Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

BLANCHOT, Maurice, *Réflexions sur le surréalisme*, Paris, Gallimard, 1949.

BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Alianza, Madrid, 1995.

—, «El aporte de la poesía al arte moderno», *El poeta como artista*, comisario Juan Manuel Bonet, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, págs. 11 y ss.



- , «Noticias de la zona centro», *Gaceta de arte y su época, 1932-1936*, Emmanuel Guigon (ed.), Viceconsejería de Cultura y Deportes/ CAAM, Canarias, 1997, págs. 259 y ss.
- , «Óscar Domínguez y *Gaceta de arte* [Fichas sobre tres cubiertas *Óscar X*]», en *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, Ediciones la Bahía /Ediciones del Umbral, Isidro Hernández Gutiérrez (ed.), Madrid, 2011, págs. 97 y ss.
- , «Surrealismo ultramarino o 17 años después de *El surrealismo entre el Viejo y Nuevo Mundo*», en *Surrealismo Siglo 21*, Congreso Internacional, Domingo Luis Hernández (ed.). Gobierno de Canarias, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2006, págs. 250 y ss.
- , *Varian Fry ...á l'exil. Varian Fry du refuge...*, Actas del Coloquio celebrado en marzo de 1999, Hôtel du Département, Actes Sud, Marsella, 2000.
- BONET, Juan Manuel y Guigon, Emmanuel (eds.), *El objeto surrealista en España*, Diputación Provincial de Teruel / Fundació Caixa de Barcelona, Teruel, 1990.
- BORNAY, Erika, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, col. Ensayos Arte, Cátedra, Madrid, 1994.
- BOT, Olivier e ICHÉ, Rose- Hélène, «El surrealismo en el marco de los años sombríos: destellos de exilios y llama de la resistencia», en *Éxodo hacia el sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto (1936-1942)*, Ana Vázquez de Parga (ed.), Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife, 2006, págs. 103 y ss.
- BOZAL, Valeriano, *Estudios de arte contemporáneo, I y II. Temas de arte español del siglo XX*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2006.
- BRASSAÏ, Georges, *Conversaciones con Picasso*, Aguilar, Madrid, 1966.
- BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965.
- , *Position politique du surréalisme*, Sagittaire, París, 1935.
- , «Des tendentes les plus récentes de la peinture surréaliste», *Minotaure*, nº 12 – 13, Ginebra, 1939, págs. 16 y ss.

- , «Wolfgang Paalen», *London Bulletin*, núm. 10, London Gallery, París, Bruselas, Amsterdam, New York, febrero de 1939.
- , *Manifiestos del Surrealismo*, traducción de Andrés Bosch, Guadarrama, Madrid, 1969.
- BRETON, André-ÉLUARD, Paul, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Galerie des Beaux-Arts, París, 1938, [José Corti, París, 1969].
- BRETON, André y Ernst, Max, «El castillo estrellado», *Syntaxis*, núm. 8-9, Tegueste, Tenerife, 1985, págs. 146 y ss.
- BOUQUET DE LA GRYE, Jean-Jacques-Anatole, «Une ascension au Pic de Tenerife», en AAVV, *Viajeros franceses a las Islas Canarias*, Berta Pico y Dolores Corbella (eds.), Instituto de Estudios Canarios en la Universidad de La Laguna, 2000, 388 y ss.
- CABANNE, Pierre, *La chambre de Joë Bousquet. Enquête et écrits sur une collection*, André Dimanche Éditeur, Marsella, 2005.
- CARMONA, Eugenio, «Las poéticas del arte nuevo y los círculos concéntricos de la Generación del 27. 1926 – 1931», en *La pintura del 27*, Galería Guillermo de Osma, Madrid, 2005, págs. 9 y ss.
- CARREÑO, Pilar, *Escritos de las vanguardias en Canarias, 1927-1977*, Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea [IODACC], Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 2003.
- , «La Escuela Luján Pérez en su época dorada», *Canarias. Las vanguardias históricas*, Andrés Sánchez Robayna (ed.), CAAM / Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1992, págs. 39 y ss.
- CASTELLS, Isabel, «Los poetas de *Gaceta de Arte*», en *Gaceta de Arte y su época, 1932-1936*, Emmanuel Guigon (ed), Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, CAAM, Canarias, 1997, págs. 159 y ss.
- , *Un chaleco de fantasía (1930 – 1936). La poesía de Emeterio Gutiérrez Albelo*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1994.

- , «A la mar fui por imágenes: la poética visual de *Dársena con despertadores*», *Actas del Congreso Internacional Pedro García Cabrera*, Belén Castro Morales (coord.), La Gomera, 10-14 de octubre, 2005, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, vol. II., La Laguna, Tenerife, 2007, págs. 477 y ss.
- CIORANESCU, Alejandro, *Cairasco de Figueroa. Obras inéditas. Teatro*, Goya, Santa Cruz de Tenerife, 1957.
- DE CHIRICO, Giorgio, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Colección de arquitectura, nº 23, edición a cargo de Juan José Lahuerta, traducción de Jordi Pinós (excepto «Sobre el silencio» y «Estatuas, muebles y generales», por Cristina Gonzalbo), Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, librería Yerba, Murcia, 1990.
- DUMONT, Fernand, *Dialectique du hazard au service du desir*, prefacio de Louis Scutenaire, Brassat Editor, 1979.
- DUMONT D'URVILLE, Jules-Sébastien-César, «Voyage autour du monde», en AAVV, *Viajeros franceses a las Islas Canarias*, Berta Pico y Dolores Corbella (eds.), Instituto de Estudios Canarios en la Universidad de La Laguna, 2000, págs. 307 y ss.
- DUROZOI, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, Paris, 1997.
- ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1989.
- ESPINOSA, Agustín: «¡Pasen, señores pasen!...: la exposición de *Gaceta de Arte*», en el Círculo Mercantil de Las Palmas», en *Hoy*, Tenerife, 20 agosto 1933.
- FERIA, Ramón, *Signos de Arte y Literatura*, ediciones El Discreto, Madrid, 1936. Edición facsímil, Gobierno de Canarias, introducción de Anelio Rodríguez Concepción, 2007.
- FERNÁNDEZ, Horacio, «La tipografía y el montaje en El Lissitzki», *Internacional constructivista frente a internacional surrealista. A propósito de Gaceta de Arte*, María Isabel Navarro Segura (ed.), Cabildo Insular de Tenerife, 1999, págs. 39 y ss.

- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael, *Teatro canario (Siglos XVI al XX)*, 2 vols., Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1991.
- GALÍ, Neus, *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, presentación de Félix de Azúa, El Acontilado, Barcelona, 1999.
- GARCÍA DE CARPI, Lucía, *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Istmo, Madrid, 1986.
- GASH, Sebastià, «Panorama de la moderna pintura europea. En torno al libro de Franz Roh», *La Gaceta Literaria*, núm. 27, 1 de febrero de 1928, pág. 4.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando, «Pintar poesía, escribir pintura», en *Ver las palabras, leer las formas*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Junta de Galicia, Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo, 1998, págs. 79 y ss.
- GONZÁLEZ – RUANO, César, «Ficha impresionista de veinte artistas españoles en París 1940 – 1942», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. IV, nº 1-2, enero-abril de 1946, Barcelona, 1946, págs. 187 y ss.
- GOUTIER, Jean-Michel, «Cabalgata de objetos fantasmas, libros-objeto reales e imaginarios», en *Óscar Domínguez: una existencia de papel*, TEA Tenerife Espacio de las Artes, Cabildo Insular de Tenerife, Ediciones la Bahía / Ediciones del Umbral, Isidro Hernández Gutiérrez (ed.), Madrid, 2011, págs. 117 y ss.
- GRASSI, Ernesto, *Arte y Mito*, Colección Ensayos, ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1968.
- GUIGON, Emmanuel, *L'objet surréaliste*, textos reunidos y presentados por Emmanuel Guigon, Jean Michel Place, París, 2005.
- GUILLÉN, Mercedes, *Artistas españoles de la Escuela de París*, Taurus, Madrid, 1960.
- HUGNET, Georges, *Pleins et déliés, souvenirs et témoignages, 1927-1947*, Guy Authier, París, 1972.

- , *La aventura dadá*, prólogo de Tristan Tzara, colección La Vela Latina, Ediciones Júcar, Madrid, 1973.
- HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, Alianza, Madrid, 1972.
- JEAN, Marcel, (con la colaboración de Arpad Mezei), *Histoire de la peinture surréaliste*, Le Seuil, París. 1959.
- JIMÉNEZ, José, *Imágenes del hombre*. Fundamentos de Estética, Tecnos, Madrid, 1992.
- , «La imagen surrealista», en *Surrealismo Siglo 21*, Congreso Internacional, Domingo Luis Hernández (ed.). Gobierno de Canarias, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2006, págs. 156 y ss.
- JUARROZ, Roberto, *Poesía y Realidad*, Pre-Textos, Valencia, 1992.
- JUNG, Carl Gustav, *Símbolos en transformación*, supervisión y notas Enrique Butelman, Paidós, Barcelona, 1962.
- , *Formaciones de lo inconsciente*, trad. Roberto Pope, Paidós, Barcelona, 1992.
- , *El hombre y sus símbolos*, concebido y realizado por Carl Gustav Jung, Biblioteca Universal Contemporánea, Barcelona, 1997.
- LEBEL, Jean-Jacques, «El regreso de Óscar en forma de volcán», en *Éxodo hacia el sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto (1936-1942)*, Ana Vázquez de Parga (ed.), Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife, 2006, págs. 165 y ss.
- LÓPEZ TORRES, Domingo, «Surrealismo y Revolución», en *Gaceta de Arte*, Expresión Contemporánea del Círculo de Bellas Artes, núm. 9, Tenerife, octubre de 1932, pág. 2.
- , «1ª Exposición Colectiva de Arte Surrealista», *La Tarde*, 17 de mayo de 1935.
- LORENZO-CÁCERES, Andrés de, «Conversación sobre motivos regionales», *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 9 y 20 de diciembre de 1930.
- MABILLE, Pierre, *Le Miroir du merveilleux*, París, Sagittaire, 1940.

MARTÍN, Fernando Gabriel, «Como en un bosque encantado. El cine de los surrealistas», en *Surrealismo Siglo 21*, Congreso Internacional, Domingo Luis Hernández (ed.). Gobierno de Canarias, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2006, págs. 164 y ss.

—, «El cine y la izquierda en Tenerife durante la República. Progresía, producción y cultura», en *Internacional constructivista frente a internacional surrealista. A propósito de gaceta de arte*, M<sup>a</sup> Isabel Navarro Segura (ed). Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife, 1999, págs. 69 y ss.

MASCART, Jean, «Impresions et observations dans un voyage à Ténérife», en AAVV, *Viajeros franceses a las Islas Canarias*, Berta Pico y Dolores Corbella (eds.), Instituto de Estudios Canarios en la Universidad de La Laguna, 2000, págs. 413 y ss.

MASSON, André, *Catalogue raisonné de l'oeuvre peint 1919-1941*, vol. I, Francia, ArtAcatos Sàrl, 2010.

MARTINÓN, Miguel, *La isla sin sombra : estudios y ensayos sobre la poesía moderna en Canarias*, Cabildo IOnsular de Tenerife, ACT, Santa Cruz de Tenerife, 1987.

MONDOR, Henri, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, París de 1942.

MONZÓN, Felo, «El nacimiento del Arte Indigenista canario», en *Diario de Las Palmas*, 28 de octubre de 1977.

MORRIS, C. B., *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife*, Universidad de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, Tenerife, 1983.

—, «Bajo un segundo sol de canarios surrealistas», en *Surrealismo Siglo 21*, Congreso Internacional, Domingo Luis Hernández (ed.). Gobierno de Canarias, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2006, págs. 366 y ss.

MORO, César, «El Surrealismo es el cordón», en *Los anteojos de azufre*, André Coyné (ed.), Lima, 1958, pág. 32.

NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Seuil, Paris, 1970.

NAVARRO SEGURA, María Isabel, «Eduardo Westerdahl y la construcción de Canarias como identidad espacial», *«Gaceta de arte» y su época, 1932-1936*, Emmanuel Guigon (ed.), Viceconsejería de Cultura y Deportes/CAAM, Canarias, 1997, págs. 23 y ss.

—, *Internacional constructivista frente a internacional surrealista. A propósito de gaceta de arte*, Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife, 1999.

NÖEL, Bernard, *Marseille - New York 1940-1945: une liaison surréaliste*, André Dimanche (ed), Marsella, 1985.

—, *Écrire – Voir*, Centre Joë Bousquet et son temps, Maison des Mémoires – Maison Joë Bousquet, Carcassonne, textos reunidos por René Pinies, edición publicada con motivo de la exposición *Bernard Noël y la pintura*, Carcassonne, 2003.

DE LA NUEZ, Sebastián, *Unamuno en Canarias. Las islas, el mar y el destierro*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 1964.

—, (ed.), *La Rosa de los Vientos. 1927-1928*, estudio preliminar de Sebastián de la Nuez, col. Literatura, serie Facsímiles, Agustín Millares Carlo (dir.), Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria, 1977.

—, (ed.), *Prosa Reunida. Juan Manuel Trujillo*, edición y estudio preliminar de Sebastián de la Nuez, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1986.

PIERRE, Arnauld, «Maternidades cósmicas. Una fábula científica», *Cosmos. En busca de los orígenes. De Kupka a Kubrick*, TEA Tenerife Espacio de las Artes - Cabildo Insular de Tenerife, 2008, pág. 77 y ss.

PALENZUELA, Nilo (ed.), *Pedro García Cabrera: el hombre en función del paisaje*, Colección LC, Materiales de Cultura Canaria, diciembre de 1981.

—, *El primer Pedro García Cabrera*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1991.

—, «El proceso de las revistas», *Las vanguardias históricas*, Andrés Sánchez Robayna (ed.), CAAM / Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1992, págs. 29 y ss.

- , «Travesías históricas de *Gaceta de arte*», *Gaceta de arte y su época, 1932-1936*, Emmanuel Guigon (ed.), Viceconsejería de Cultura y Deportes/CAAM, Canarias, 1997, págs. 97 y ss.
  - , «Encrucijadas del surrealismo: el surrealismo en Canarias», *Surrealismo y Literatura*, Jaume Pont (ed.), Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.
  - , *Visiones de Gaceta de Arte*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 1999.
  - , «El Surrealismo en las Islas Canarias», en *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Eduardo Becerra (coord.), ABADA Editores, Lecturas de Estética, Raquel Arias, Belén Castro Morales, Armando Minguzzi, Claudia Montero, José Teruel y Eva Valcárcel (eds.), Madrid, 2013, págs. 393 y ss.
- PAREJA RÍOS, Patricia, «Los senos de tinta, de Pedro García Cabrera, o la escritura surrealista como cuerpo de (l) un delito», *Actas del Congreso Internacional Pedro García Cabrera*, Belén Castro Morales (coord.), La Gomera, 10-14 de octubre, 2005, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, vol. II., La Laguna, Tenerife, 2007, págs. 497 y ss.
- PÉREZ CORRALES, José Miguel, «Cuaderno de Bitácora de la Vanguardia Insular», en *Jornada Literaria* nº 31, 34, 36, 38, 44, y 46, suplemento cultural del diario *La Jornada Deportiva* de Santa Cruz de Tenerife, 4 y 25 de julio, 8 y 22 de agosto, 3 y 17 de octubre de 1981.
- , «Agustín Espinosa. Textos (1927-1936)», Alfonso Armas Ayala y Miguel Pérez Corrales (eds.), Aula de Cultura, Santa Cruz de Tenerife, 1980.
  - , «Balance de Agustín Espinosa», *Syntaxis*, núm. 5, primavera 1984, págs. 43 y ss.
  - , «50 años de un castillo estrellado», *Syntaxis*, núm. 8-9, primavera / otoño 1985, págs. 134 y ss.
  - , *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986.



- , «*Dársena con despertadores: los mil ojos de la noche marina*», *Gaceta de arte y su época, 1932-1936*, Emmanuel Guigon (ed.), Viceconsejería de Cultura y Deportes / CAAM, Canarias, 1997, págs. 179 y ss.
- , *Entre islas anda el juego. (Nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*, colección Edad de Oro, Museo de Teruel, Diputación Provincial de Teruel, 1999.
- «Romanticismo y Surrealismo», en *Surrealismo Siglo 21*, Congreso Internacional, Domingo Luis Hernández (ed.), Gobierno de Canarias, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2006, págs. 18 y ss.
- , *Caleidoscopio surrealista. Una visión del surrealismo internacional (1919 – 2011)*, La Página ediciones, Tenerife – Madrid, 2011.
- , *Surrealismo: el Oro del Tiempo*, La Página Ediciones. Colección Miradas, Tenerife-Madrid, 2014.
- PÉREZ MINIK, Domingo, «Diario de un lector», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 19-02-84, pág. 5.
- , *Facción española surrealista de Tenerife*, Tusquets, Barcelona, 1975; 2ª edición, La Caja Literaria, Tenerife-Madrid, 1995.
- , *Entrada y salida de viajeros*, Ediciones Nuestro Arte, Santa Cruz de Tenerife, 1969.
- , *Isla y literatura*, Obra Social y Cultural de CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 2004.
- PIERRE, José, *Le Surréalisme*, Editions Rencontre Lausanne, París, 1966.
- , *André Breton et la peinture*, L'Âge d'homme, Lausana, París, 1987.
- PONS, Jaume, *Surrealismo y Literatura en España*, ediciones de la Universidad de Lleida, Lleida, 2001.
- PRAZ, Mario, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid, 1981.

- ROH, Franz, *Realismo mágico. Post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, traducción de Fernando Vela, Revista de Occidente, Madrid, 1927.
- RODRÍGUEZ DORESTE, Juan, «La escuela de artes decorativas Luján Pérez. (Algunas notas para su historia)», *El Museo Canario*, enero-diciembre de 1960, págs. 139 y ss.
- , *Las revistas de arte en Canarias*, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 1965.
- ROUX, Saint – Pol, *De l'Art Magnifique suivi de Réponses et de petit traité de déshumanisme*, Ediciones Rougerie, introducción de Gérard Macé, Limoges, 1978.
- SÁNCHEZ PINTO, Lázaro / ZÁRATE, Rafael, «La sangre de drago», *Rincones del Atlántico*, Daniel Fernández Galván (ed.), nº 6 / 7, La Orotava, Tenerife, 2009 / 2010 págs. 124 y ss.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «La literatura de vanguardia en Canarias (1920-1939): hacia un balance crítico», *La Vanguardia en España. Arte y literatura*, Pérez Bazo, Javier (ed.), Cric&Ophrys, París, 1998, págs. 305 y ss.
- SANTANA, Lázaro, «Influencia de la cultura guanche en los artistas españoles contemporáneos», *Fablas*, Las Palmas de Gran Canaria, núm. 68, 1976, págs. 45 y ss.
- SEBBAG, Georges, *Memorabilia. Constelations inaperçues. Dada et le surréalisme, 1916 – 1970*, Éditions Cercle d'Art, París, 2010.
- , «La carpa estrellada», en *Internacional constructivista frente a internacional surrealista. A propósito de gaceta de arte*, M<sup>a</sup> Isabel Navarro Segura (ed). Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife, 1999, págs. 25 y ss.
- , «Futur futuriste, présent dadá et temps sans fil surréaliste», en *Surrealismo Siglo 21*, Congreso Internacional, Domingo Luis Hernández (ed.). Gobierno de Canarias, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2006, págs. 50 y ss.

- , «El automatismo, piedra angular del tiempo», en *Éxodo hacia el sur: Óscar Domínguez y el automatismo absoluto (1936-1942)*, Ana Vázquez de Parga (ed.), Cabildo Insular de Tenerife, Tenerife, 2006, págs. 31 y ss.
- , *En Jeux surréalistes*, ediciones Jean Michel Place, textos reunidos y presentados por Georges Sebbag, París, 2004.
- SOURIAU, Etienne, *La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*, París, Flammarion, 1947, versión española y traducción de Margarita Nelken, Fondo de Cultura Económica, México, 1965.
- STRINDBERG, August, *Du hasard dans la production artistique*, L'Échoppe, Carente, 2001.
- THIRION, André, *Revolucionarios sin revolución*, Cuadernos para el diálogo, traducción de Esther Benítez, Madrid, 1975.
- WALDBERG, Patrick, *Chemins du surréalisme*, Bruxelles, La Connaissance, 1962.
- , *Les demeures d'Hypnos*, Éditions de la Différence, París, 1976.