



## Óscar Domínguez: El paisaje mental constructor de heterotopías

*Silvia Álvarez Mena*

Investigadora vinculada a la UMA

“La mémoire est un champ de ruines  
psychologiques, un bric-à-brac de souvenirs.  
Toute notre enfance est à réimaginer”.  
GASTON BACHELARD, *Poétique de la rêverie* (1960)

La Fundación Picasso invita a recorrer sus salas dejándose llevar por el ciclón del ensueño y las ráfagas de la imaginación, seguidoras de aquella vital estela colorista conducente al universo del Drago de Canarias, que descansará durante los próximos meses en sus espacios más que expositivos, heterotópicos.

El principal punto de intersección entre Óscar Domínguez y el pintor malagueño puede localizarse, tomando prestado vocabulario de Borges, en el abandono de la estética pasiva de los ‘espejos’ vinculada a la mimesis, a favor de la adopción de la estética activa de los ‘prismas’ cuya capacidad deformadora tiene poder para crear, en la acepción genuina de la palabra, nuevos horizontes de significación. Esto recuerda a la búsqueda de la cuarta dimensión, la cual ha intentado ser descubierta ya por los pintores del movimiento cubista en un esfuerzo por captar esa otra verdad que es algo como la ‘realidad interna de las cosas’.

Dar explicación a los vínculos creados entre ambos artistas requiere atender a las relaciones de cada uno respecto al nuevo grupo de artistas del que formara parte Óscar Domínguez. Para comenzar debemos aclarar que el grado de influencia surrealista que alcanzó a Picasso siempre estuvo despojado de importantes referencias formales o ideológicas; él prefirió mantener su individualidad junto a la libertad de opinión y actuación. El fácil etiquetamiento es evitado en el momento en que una misma obra siempre poseerá diversos aspectos que se superponen, yuxtaponen, se complementan e incluso se oponen entre sí, entremezclando distintos registros como el clasicismo o cubismo. El acercamiento de Picasso a la órbita del surrealismo, o mejor dicho, de Breton y los suyos al pintor malagueño, acontece bajo el contexto de los círculos culturales parisinos durante los comienzos de la década de 1920. El imperio de la Razón no había evitado una guerra destructora de vidas y hombres libres, a los que sólo les podía consolar la esperanza de construir una nueva reali-

dad. Desde el plano artístico, las primeras vanguardias abanderadas de la mejoría del mundo a través del arte fracasan en su objetivo y el dadaísmo denunciaba la desidia y la ausencia de lucha contra lo establecido por parte de movimientos como el cubismo, fauvismo o expresionismo, protagonistas unos años antes. Quizás tuviera parte de culpa la institucionalización del cubismo, provocadora de una banalización del estilo hasta en incluso identificarlo con lo edulcorado. No era éste el plano de acción de un Picasso reticente a seguir en la línea de este clan de nuevos cubistas, que sí frecuentaba su amigo Braque.

Desde esta contextualización, no se sorprenderá el lector si recordamos la expresión utilizada por Picabia para calificar al cubismo de “catedral de la mierda”<sup>1</sup>. Sin embargo, tanta efusividad lingüística se irá desinflando una vez que el dadaísmo vaya perdiendo potencia por su propio carácter explosivo inicial, provocando el realineamiento de muchos de sus seguidores en torno al surrealismo cuyas riendas serían conducidas posteriormente por Breton.

En la otra orilla, el surrealismo se estaba replanteando sus límites y líneas de actuación cuando un artículo de 1927 firmado por Pierre Neville en *La Révolution Surréaliste*<sup>2</sup> anuncia la negación de toda posibilidad de existencia de una pintura surrealista. Como respuesta, el autoritario André Breton toma la dirección de la revista para contraatacar sirviéndose de obras de Picasso, y así ilustrar sus ideas en torno a la pintura y reivindicarle como uno de los suyos. En consecuencia, el número de Julio de 1925 iba acompañado de *Las Señoritas de Avignon*, así como *La Danza*, obra central del periodo surrealista picassiano.

El halago que seguramente sintió Picasso por las alabanzas de estos jóvenes artistas era de alguna forma recíproco ya que en contacto con ellos pudo descubrir novísimas posibilidades de expresión artística, como el automatismo que hizo suyo a su manera. En fin, otro encuentro con aquel espíritu vanguardista que aparentemente había abandonado con el retorno al orden. En plena segunda Guerra mundial, Óscar frecuenta la amistad de Picasso en un momento en el que abandona su interés por el contenido literario del automatismo surrealista para inclinarse por lo puramente plástico. A pesar de este giro, en su obra hallamos la subjetividad y la deformación de lo real, propias del surrealismo, y también presentes en Picasso. Quizás Domínguez reduzca la influencia picassiana a los aspectos formales, en una extracción de lo esquemático y sus rasgos que expresará en su etapa esquemática, por que respecto a los contenidos deja la huella de su autonomía y peculiaridad.

Una vez mencionadas las relaciones entre estos dos minotauros y las influencias mutuas que tuvieron lugar en un determinado segmento de la trayectoria de

<sup>1</sup> CALVO SERRALLER, F., “Picasso y el Surrealismo”, en AA. VV, Picasso 1881- 1981, Madrid, Taurus, 1981, p. 66.

<sup>2</sup> NAVILLE, P., “Beaux-Arts”, en *La Révolution Surréaliste*, nº3, Première année, 15 avril 1925, p. 27.

estos dos artistas, el camino aquí debe retroceder hasta el punto de inflexión que sirva para explicar el qué, el porqué y el cómo de la configuración del universo plástico e íntimo, unidos en identidad, del Drago de Canarias.

Hay que tener en cuenta lo que por otra parte el Breton más ortodoxo afirmaba de Picasso respecto a los surrealistas: "lo que naturalmente se opone a una más completa unificación de sus criterios y de los nuestros reside en su indefectible apego al mundo exterior y a la ceguera que esa disposición perpetúa en el plano onírico e imaginativo"<sup>3</sup>. Sin embargo, al igual que se afirma de Picasso, el Domínguez surrealista nunca llegó a franquear completamente la barrera de la abstracción, sintiendo a lo largo de su vida la necesidad de pisar el suelo de lo figurativo en mayor o menor medida. Aún así sus estructuras desestructuradas abundan en las obras que componen su colección, dando lugar esa libertad formal a nuevas técnicas de creación libre que trataremos en las siguientes páginas.

Como ya sabemos, el sendero que encuentran los surrealistas para acceder a aquella realidad superior es el del cambio radical de los esquemas vitales preconcebidos. Para ello utilizan como base teórica las revolucionarias ideas freudianas (recordemos que Freud + Marx= Surrealismo) y buscan en el subconsciente todos aquellos secretos hasta entonces desconocidos, o mejor dicho reprimidos por el inconsciente. El hombre había sido testigo a lo largo de la Historia de tres golpes a su narcisismo antropocéntrico: en primer lugar, Kepler descubre el heliocentrismo despojando a la Tierra de un lugar privilegiado en el Universo; siglos después, el hombre toma conciencia de su condición de eslabón en la cadena del proceso evolutivo, dejando atrás su semejanza con algún Dios que lo privilegiara; y finalmente, tras dejar de ser señor del Universo y la Naturaleza, reconoce que deja también de ser dueño de sí mismo al descubrir áreas inexploradas en su mente y resistentes a su voluntad: es el descubrimiento del subconsciente de la mano de Freud. Nos encontramos así en un mundo descentrado, fragmentado (que en otro contexto tan bien supieron explicar los estructuralistas), por ello se antoja necesaria la inmersión profunda y sistemática en el mundo interior del subconsciente, para desde allí poder interpretar la realidad y así imponer una nueva óptica en el arte y en la concepción vital que se resiste a obedecer a un orden objetivo. Siendo el pintor canario un claro exponente de este sentimiento ante la vida, se diferencia de otros compañeros como Magritte o Dalí, anclados en un sistema de representación academicista o en técnicas aprendidas a pesar de que el contenido de sus obras también aludieran al onirismo o a imágenes alucinatorias. En concreto, el afán de Dalí era representar imágenes inexplicables o irreductibles a la lógica bajo la dirección de la inteligencia y una perfecta construcción objetiva de las formas. Como apuntaría Westerdhal: "Dalí ama las formas. Óscar está dentro del sueño. Así, Dalí marca las pautas de los cua-

<sup>3</sup> BRETON, A., "Le Surréalisme et la Peinture", en *La Révolution Surréaliste*, nº4, Première année, 15 juillet 1925, p. 26-30.



dros; Óscar no los acaba”<sup>4</sup>. De esta forma, Domínguez impedía que cualquier lógica interfiriera en el proceso creativo dejándose arrastrar por los dictados de las fuerzas de aquel orden desordenado que emanaban de los escondites de la mente. Con su espontáneo carácter salvaje e imprudente siempre esclavo del Deseo, no podría haber sido de otra forma.

En 1934 Domínguez introduce la decalcomanía como instrumento de apertura para el automatismo psíquico y hacia una pintura surrealista abstracta, en un momento en el que Breton cuestiona el surrealismo figurativo y el *trompe l'oeil* de tono daliniano. Esta técnica consiste en cubrir con una capa de guache negro diluido una hoja de papel blanco satinado para recubrirla con otra hoja similar presionando a la primera. Al levantarla suavemente se podrán apreciar bellos paisajes configurados por las leyes del azar, escenografías de otros lugares creadas sin la voluntad del artista. Resulta interesante señalar los antecedentes históricos de la decalcomanía que Fernando Castro observa:

“En 1880 Víctor Hugo realiza unos dibujos románticos en cuyos fondos emplea manchas de tinta para producir efectos de misterio, (...) hay que hacer constar que todas las experiencias artísticas relacionadas con la asociación libre provienen del experimento conocido por el nombre del ‘muro de Leonardo’, en cuyas manchas de humedad veía el genial artista extrañas figuras y fantásticos paisajes”<sup>5</sup>.

Pero lo que nos interesa no es el descubrimiento del ‘juego’, sino la intención con que se realiza en un contexto surrealista que la entiende como experimento artístico a las órdenes del automatismo psíquico y en el que indudablemente tiene como padre-autor a Óscar Domínguez. Ante estas composiciones aparentemente abstractas, Breton entendió que el propósito de Domínguez era invitar al espectador a participar imaginativamente en la obra, estimular la capacidad hermenéutica del espectador para que éste pudiera acceder a través de esas manchas producidas al azar a lugares fantásticos y paisajes mágicos:

“Il s’agit, une fois de plus, d’une recette à la portée de tous, qui demande à être incorporée aux Secrets de l’art magique surréaliste et peut être formulée comme suit: Pour ouvrir à volonté sa fenêtre. Sur les plus beaux paysages du monde et d’ailleurs”<sup>6</sup>.

A partir de 1937 estas obras caprichosas, denominadas ‘decalcomanías sin objeto preconcebido’, irán cediendo su lugar a las primeras ‘decalcomanías del

<sup>4</sup> WESTERDHAL, E., “Círculo de Bellas Artes: La exposición Surrealista del pintor Óscar Domínguez”, La Tarde, 9 de mayo, 1933.

<sup>5</sup> CASTRO, F., “Óscar Domínguez y el surrealismo”, Madrid, Cátedra, 1978, p. 47.

<sup>6</sup> BRETON, A., “Le Surréalisme et la Peinture”, París, Gallimard, 1965, p. 129



1. "Composition au taureau", decalcomanía, París, 1934.

deseo[1]. Domínguez desea ir más allá de la técnica primitiva para no caer en la repetición de las obras debido a la similitud de resultados, por ello decide introducir plantillas con distintos motivos fruto de paisajes mentales, dando lugar a las decalcomanías de interpretación meditada. A diferencia de las 'obras abiertas' que se creaban a partir de las decalcomanías sin objeto preconcebido, en las decalcomanías del deseo, el artista efectúa su interpretación a priori del resultado, 'cerrando' la obra en cierta medida. De esta forma, las líneas indelebiles dibujadas por la memoria, configuradoras del paisaje mental de su infancia, suelen actuar muchas veces de plantilla.

Las texturas que reinciden en muchas de sus decalcomanías, así como en obras pertenecientes a su etapa cósmica (1938-39), nos recuerdan inmediatamente a paisajes submarinos y volcánicos propios del paisaje canario, tal como podemos observar en varias de las obras que acompañan a esta exposición. Domínguez reconstruye imaginariamente la escena canaria en una conexión extraordinaria con la tierra del archipiélago, a veces comparado con la leyenda de la ciudad sumergida Ville d'Ys que tanto sirvió de inspiración a Tanguy. La ruptura con los románticos que perseguían un mundo fascinante y exótico alejados de nosotros geográficamente (Oriente) o históricamente (Edad Media) es justificada por los surrealistas en cuanto para éstos lo maravilloso habita muy cerca de nosotros, en la ciudad, en las calles (recordemos al flaneur de Baudelaire o a un Duchamp seguro de que el arte se encontraba entre las basuras y de que la vida no tenía sentido porque apenas era una extravagante construcción donde los seres humanos, pese al empeño racionalista y clasifi-

cadador del pensamiento científico, se movían sin reconocer la absurdidad absoluta).

Pero Domínguez no sólo encontraba lo maravilloso en la vida callejera, sino en la memoria y en el recuerdo del paisaje de su infancia. Deja atrás la transcendencia al no tratar de rebuscar entre las ruinas del pasado, a través de la anámnese, un acceso a un estado originario ideal, sino que a través de los paisajes mentales de los recuerdos de su infancia, Domínguez creará nuevos horizontes de sentido. Dejará de buscar “el paraíso perdido” para empezar a construir heterotopías desde la inmanencia. El concepto de heterotopía, acuñado por Foucault se refiere a aquellos otros lugares reales y efectivos configurados por la sociedad, como lugares de reubicación permanente transitorios y que obedecen a una lógica de inclusión/exclusión. A diferencia de lo anterior, también aparece la “utopía” como un lugar irreal y virtual, de diseño alternativo a la perfección de las condiciones reales. De esta forma, podríamos afirmar que antes del análisis de Foucault, el pintor canario en la búsqueda de la utopía surrealista, creó heterotopías, otros lugares transformados, otros órdenes irreductibles a la lógica establecida.

Es la misma proeza que elabora Borges en su “enciclopedia china” recogida por Foucault en su prefacio a *Les mots et les choses*. La extravagante y surrealista clasificación compuesta por animales “a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de camello, l) etcétera, m) que me acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas...”<sup>7</sup>, no es más que la creación de un nuevo espacio impensable que escapa del logos. Desecho el orden y esquivo cualquier lugar común entre los signos y los entes que designan, la heterotopía borgiana evidencia la imposibilidad de correspondencia entre la palabra y el orden natural. La configuración de un mundo a través del orden lingüístico siempre atiende a una episteme, a un horizonte histórico, circunstancial e íntimo, que en el caso de Óscar Domínguez puede vincularse a su biografía y al paisaje de su infancia canaria.

A pesar de todo lo apuntado, el Drago de Canarias no ignora indiscriminadamente toda realidad exterior, sino que pretende acomodarla en un modelo interior. Por ello, al igual que sus colegas surrealistas, aceptan el mundo de los objetos para en un acto de dislocación despojarlos de su sentido más lógico, dotándolos de nuevas relaciones y significaciones a partir de la vida psíquica del artista. Bajo la postura filosófica de que la realidad traiciona constantemente a los sentidos, debemos superar la duda cartesiana desechando el propósito de conocerla en un sentido unívoco. Una misma realidad se compone de varias facetas y el mejor método para develarlas es el uso del humor y la ironía, mecanismos prendedores de la chispa evo-

<sup>7</sup> BORGES, J., L., “El idioma analítico de John Wilkins”, en *Obras completas*, v. II, Buenos Aires, Emecé, pp.84-87; mencionado por M. Foucault en *Las palabras y las cosas*, ed. S.XXI, p.6.

cadora de nuevos órdenes surgidos a partir del pervertimiento de los esquemas pre-establecidos por la episteme imperante. Gracias a estas dislocaciones o 'dépaysements' asistimos a la síntesis del mundo imaginario interior con la realidad extensa, encuentro que denominados 'azar objetivo'. Inspirados en la teoría de la interpretación de los sueños de Freud, los surrealistas creían que "lo imaginario es aquello que tiende a convertirse en real"<sup>8</sup>. Lo que surge del subconsciente sería una suerte de premonición a lo que posteriormente sucederá. De esta forma el azar adopta, frente a la ciencia o la razón, un papel de suma importancia al suponer su presunta aleatoriedad el anuncio de lo fatal en una concepción determinista de la realidad. Esta teoría paradójica del azar necesario parece ser corroborada por los acontecimientos que el propio Domínguez vivió en relación al famoso 'caso Brauner' o en su serie de 'mujeres desmontables' donde algunos ven la expresión de la acromegalia, enfermedad que ya padecía sin saberlo.

Algunos pensadores, como Husserl, ya habían entendido que la imaginación transforma libremente al mundo al sobrepasar la sensibilidad en una superación de la aprehensión de lo real. Pero para Domínguez, la imaginación, más que formar imágenes, es la facultad de deformar las imágenes traídas desde la percepción constituyendo de esta manera un punto de vista 'otro' al punto de vista natural. Lo anterior podría ser relacionado con la fenomenología de la imaginación bachelardiana interesada en el estudio del modo en que tanto el poeta y como el matemático desrealizan la naturaleza, cada uno en su ámbito de trabajo, para poder así trascender lo real; ambos bajo una misma voluntad de imaginar o poder de metaforización.

En *La poética de la ensoñación* (1960), el filósofo francés planteó claramente su método de introspección del tipo del sueño meditativo o 'rêverie': en la ensoñación el soñador está presente en su ensoñación, es un ego que no se pierde en el sueño profundo. Un nuevo cogito se anuncia para el soñador en el punto donde éste se fusiona con su imagen (sueño, luego existo). El cogito múltiple del ensueño meditativo en lugar de enfrentarse al mundo y a los objetos, los acoge bajo una lógica sentimental de implicación, reintegrando las rupturas del pensamiento analítico para luego reinterpretarlas en una nueva totalidad. Sanar y soñar se confunden en una restauración de la dimensión temporal con lo eterno; el sueño nos instala en el tiempo simultáneo y acausal de las estructuras antropológicas de lo imaginario, así como en los planos mito-simbólicos del pensamiento.

De esta forma, si en Nietzsche la fuerza superadora era la voluntad de poder, en Óscar Domínguez hallamos la voluntad de imaginar: esa fuerza vital deformadora que concilia al hombre con la vida y con el cosmos. De ahí que toda acción artística sea metafísica, siempre que se trate de los poderes de la metamorfosis.

<sup>8</sup> BRETON, A., "Le révolver à Chevaux blancs", París, Cahiers libres, 1932, p.11.