

ARTE

LA PINTURA DE OSCAR DOMINGUEZ

P O R

JULIAN GALLEGO

Oscar Domínguez llega a París, procedente de su Tenerife natal, el año 1927. Según testimonio oral y fidedigno de su amigo Ruiz Alvarez, Domínguez no ha manejado los pinceles con anterioridad a esa fecha. Pertenece, sin embargo, a una familia con gustos artísticos. Cuenta Westerdahl que su padre, don Antonio Domínguez, persona muy conocida en la Isla, "mezclaba sus aficiones pictóricas con colecciones de momias guanches, de mariposas y objetos curiosos"; comerciante en gran escala, disponía de medios para construir a la orilla del Atlántico, en su propiedad de Guayonje, una casa con ribetes de castillo, casi inaccesible, donde apartarse de la humanidad de cuando en cuando.

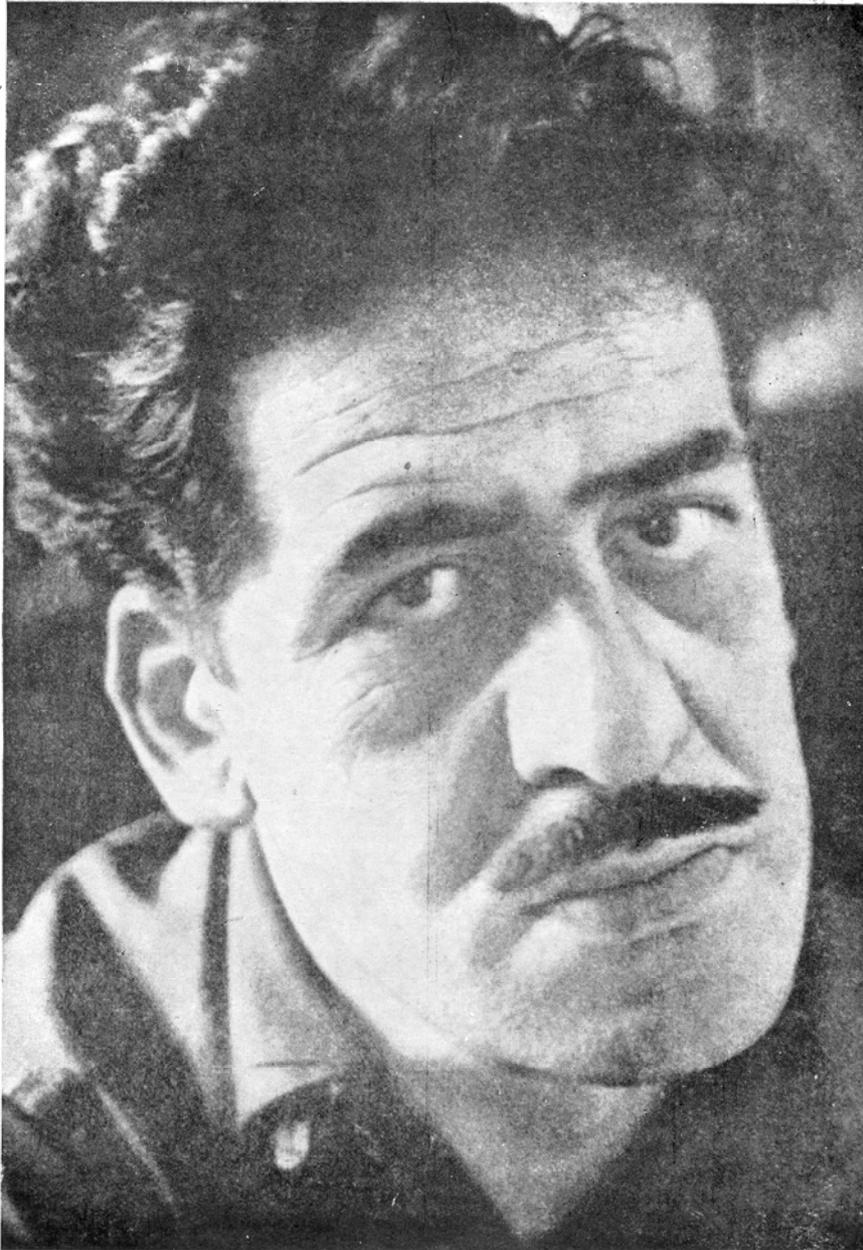
Más que en esta romántica residencia, la familia Domínguez solía vivir en la de Tacoronte; pero el nacimiento de Oscar acaeció en La Laguna, el 7 de enero de 1906. Su infancia transcurrió entre Tacoronte, La Laguna y Guayonje. Era un niño impresionable y callado; a consecuencia de un accidente, se pasó sin hablar un año entero. Su pensamiento seguía misteriosos derroteros, mientras su cuerpo se desarrollaba hasta lo atlético. Acaso se consideraba directo sucesor de aquellos guanches cuyas momias había visto tantas veces. Las curiosidades que don Antonio coleccionaba, las mariposas encendidas, debieron de penetrar profundamente en su imaginación, porque aletean en sus obras hasta su muerte. Algo de su misterio y de su color han quedado en el arte de ese eterno niño, niño terrible, pero niño siempre, que fué Oscar Domínguez.

Aparentemente, su vida transcurría como la de cualquier niño de la clase media acomodada. Cuando llegó a los diez años, ingresó en el Instituto de Segunda Enseñanza de La Laguna. Era un muchacho un tanto salvaje, independiente, que rechazaba senderos trillados y pareceres ajenos. Sin embargo, terminado el Bachillerato, parecía que hubiera de seguir los negocios de su padre; el mismo don Antonio lo creía así cuando tuvo la idea de enviarlo a Francia, para cuidarse de la exportación de plátanos, como representante del comercio familiar. Acaso pensó liberarlo de la sociedad isleña que él mismo rehuía: en Guayonje, abrir una válvula de escape a su personalidad irreductible, enmascarar la monotonía del trabajo con apariencias de aventura. No se figuraba probablemente que esa válvula era insuficiente y que al calor de París todo saltaría por el aire.

En efecto, a Oscar el comercio le interesaba poco o nada. Nunca tuvo una idea clara de lo que sea el dinero, ni para gastarlo, ni para prestarlo, ni para pedirlo. La idea de la propiedad, fundamental en un comerciante, absorbente en un rico, nunca llegó a preocuparle. El dedicarse a vender plátanos, por muy al por mayor que fuera, no le parecía, a sus veinte años, una actividad apasionante: un trabajo burocrático más, con el inconveniente de que la familia es un jefe más exigente que un lejano ministro, un jefe que exige trabajo, regularidad, cuentas. Oscar no se veía con paciencia de hormiga; a los veinte años se sentía un coloso, tanto más cuanto que su presencia física causaba cierta sensación en los cafés de Montparnasse. Nunca hubiera pensado que aquel aire salvaje, que en su ciudad natal era un defecto ridículo, pudiera ser un mérito en la capital del mundo civilizado. El guancho resultaba "exótico" en los bulevares; y ese exotismo era una puerta abierta al triunfo, a la fama, en una sociedad ávida de sensaciones nuevas. Nada más fácil para Domínguez que ser canario; ni después de estar ausente treinta años de Tenerife había perdido el acento. En el fondo, como en la forma, era un isleño.

Cuando el hijo del acomodado comerciante decide dar un puntapié al comercio, París se lo está dando a la cultura anterior. Domínguez encuentra Montparnasse, el barrio artístico de la época, en las llamas de una enorme subversión. Menos hubiera influido en

LÁMINA I



Retrato de Oscar Domínguez por Isis. Publicado en el *Catálogo* de la Exposición Homenaje celebrada en la Galería Creuzevault de París, en 1959, con carácter póstumo.

su vida una revolución política, aunque hubiera talado sus platanares, quemado los barcos. En Montparnasse se encuentra con que no sólo su aspecto físico, la mirada triste y los hombros formidables del gorila le da ventajas, sino que sus rarezas mentales, su anticonformismo se adaptan a maravilla a la mentalidad de los más fuertes. Embriaguez de una sociedad de iconoclastas: su satisfacción de ver en otros sus mismas ansias destructoras hace oficio de doctrina, su modo de destruir toma caracteres de estilo. El movimiento "Dadá", reacción insolente contra las superestructuras de la civilización europea, puestas en crisis por la Gran Guerra, se disuelve en 1922; pero deja un sucesor, un movimiento no sólo artístico-literario, sino filosófico y moral: el Superrealismo. Domínguez se adhiere con entusiasmo.

El primer "Manifeste du Surréalisme" ha sido publicado en París por el poeta André Bretón dos años antes de la llegada de Oscar. Pero en París las modas artísticas y filosóficas tienen vida más larga (más dura, como dicen los franceses) que las costureras. Cuando el joven canario desembarca en el bulevar de Montparnasse, el manifiesto parece recién publicado, se discute con el ardor de la novedad, se acepta con el fanatismo de un partido. La Galería de Pierre Loeb ha organizado en 1925 una exposición superrealista; figuran en el catálogo artistas procedentes del dadaísmo, como Jean Arp, Max Ernst, Man Ray y Giorgio de Chirico. En primera fila, como siempre, Picasso y Miró. Pierre Roy pinta meticulosos bodegones, a los que da un aire monumental la adjunción de un castillo del tamaño de un paquete de tabaco. André Masson propugna un intuicionismo que rechaza reglas artísticas y morales. Las consecuencias de esta exposición, que causa escándalo, no se hacen esperar; el 26 de marzo de 1926 se inaugura una galería exclusivamente dedicada al nuevo estilo. El Superrealismo ha triunfado.

¿Cuál es el objeto del superrealismo? Sería difícil decirlo en muchas palabras; con más razón en pocas. Movimiento, como buena parte de los del arte contemporáneo, más que puramente plástico, literario, plantea, según la frase de Maurice Raynal, "el principio de una ruptura entre la objetividad realista y las fuentes de la conciencia". "En el dominio de la conciencia es donde se descu-

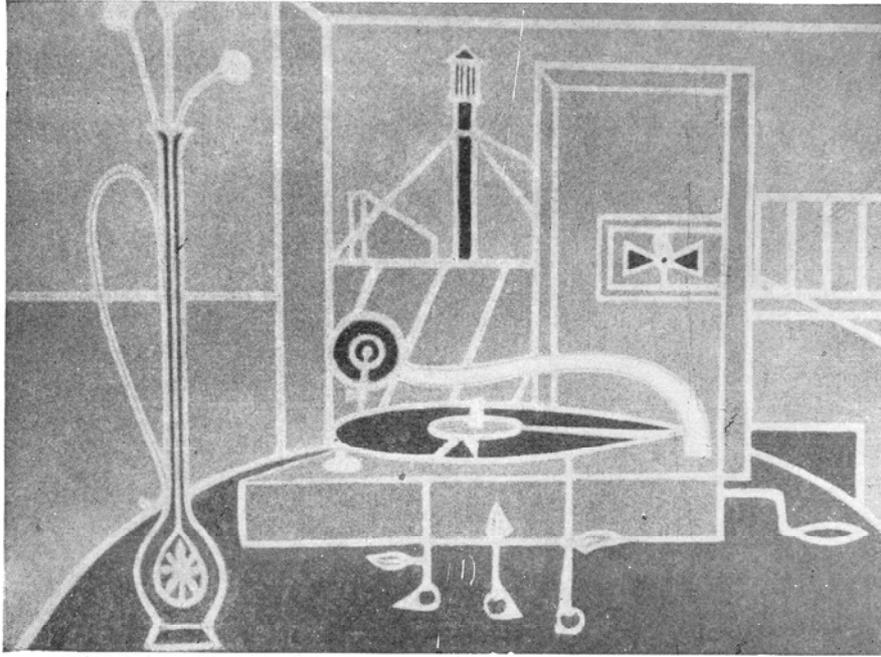
brirán los elementos de una nueva realidad, sea dejándose guiar por la interpretación de los sueños, por las sugerencias del subconsciente o por muy distintas asociaciones de ideas provocadas por el azar, a condición de que no hayan sido escogidas por la intuición que se pretende lógica" (M. Raynal: *La Peinture Moderne*. Skira, 1953). El fin del superrealismo, así concebido, parece más científico que artístico; no pretende deleitar, ni representar, sino descubrir. El estudio de las teorías de Sigmund Freud sobre la libido no es ajeno a sus tareas. Recordemos hasta qué punto ha inspirado la obra, tan calculadamente paranoica, de un Salvador Dalí.

Tales objetivos comprenden, sin embargo, la invención de procedimientos artísticos que rompan con los anteriores. Si somos juguetes de apariencias y asociaciones de imágenes no denunciaremos nuestra extrañeza ni nuestra búsqueda de asociaciones nuevas empleando procedimientos tradicionales. Tal ha sido, sin embargo, el camino elegido por Pierre Roy, por René Magritte, por Paul Delvaux, que tratan de expresar la nueva realidad por medio de objetos representados según las reglas del claroscuro y la perspectiva académicos, con detallismo fotográfico, si bien agrupados de modo incongruente. Las deformaciones del citado Dalí no impiden que siga una concepción igualmente académica, y hasta museal, muy influida por Leonardo de Vinci, el manierismo italiano y francés, y los caprichos de Callot y los barrocos. Otros emplean, como Ray o Ernst, la fotografía o el grabado al acero para lograr esas imágenes imprevistas. Max Ernst, al emplear para sus "collages" grabados del Fin de Siglo, da a sus composiciones un tonillo muy germánico, poético y ácido a la vez, de un romanticismo al revés, idóneo para combatir contra los fetiches valiéndose de los propios fetiches.

Pero Domínguez, de formación más espontánea, menos refinada, no seguirá este camino.

Para él, como para otros, la expresión de la novedad exige métodos totalmente nuevos. Está de acuerdo con quienes quieren inventar lenguajes originales para expresar ideas originales. Eso buscan Miró, Picasso—aunque nunca haya sido un verdadero su-

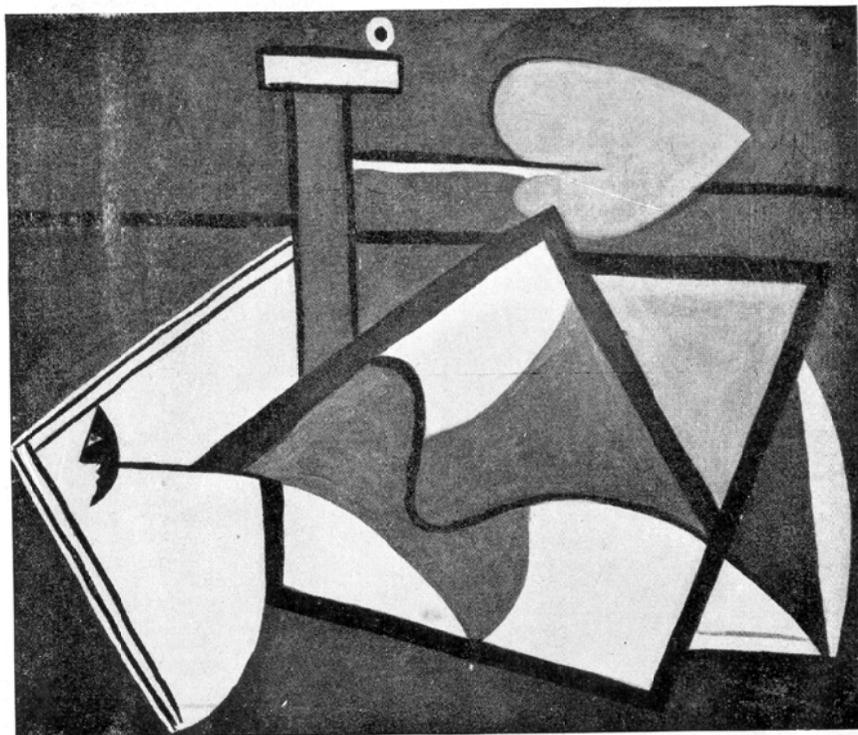
LÁMINA II



Oscar Domínguez.—*Pintura.*



Oscar Domínguez.—*Pintura.*



Oscar Domínguez.—*Abstracción*. Museo de Bellas Artes. Bruselas.

perrealista—, Ernst en sus dibujos y pinturas, Chirico. Este pintor italiano ha seducido, con su estilo “metafísico”, a un joven bretón, Yves Tanguy, que crea mundos vírgenes, como de nubes, de guijarros y cantos, de conchas y membranas en proliferación; universo viscoso, como de goma, inflado, detalladamente inhumano. Suavísimas veladuras y degradaciones de color dan a sus nubes, a sus mundos inhabitados, un angustioso encanto—en general, más de orden mental que de pura belleza pictórica—. Oscar Domínguez se sentirá atraído por este arte de Tanguy. Pero lo que en el bretón es melodía etérea, sensibilidad vacía, en el tinerfeño será naturaleza en erupción, Teides de espuma y terremoto, de lava y de fuego.

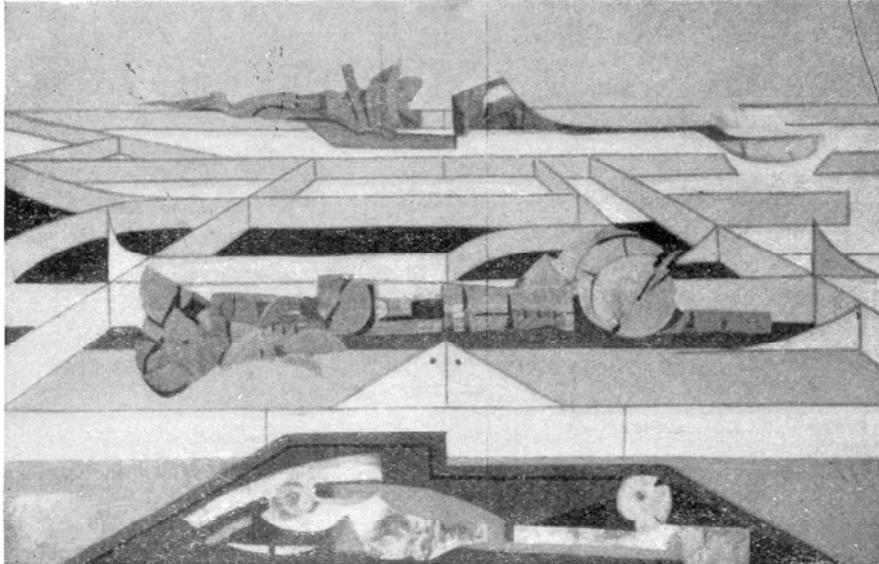
El nuevo pintor, sin áncoras escolares que arrastrar, contribuye a las búsquedas técnicas con una contribución original, que le ha abierto lugar entre los más interesantes novadores de la pintura contemporánea: el procedimiento llamado *calcomanía*. Con ello, el azar absoluto se introduce hasta la superficie pintada, logrando una especie de acabado perfecto que sólo la casualidad puede producir. Si cubrimos, al tuntún, una superficie de tonos multicoles, bien húmedos y pastosos, y aplicamos sobre ella una hoja blanca, pasando luego la mano por encima repetidas veces en una u otra dirección, apretando más o menos, veremos al arrancar el papel complicadísimas huellas producidas por la adherencia de los pigmentos, miles y miles de celdillas, puntos, comas, gotitas, que se juntan formando refinados jaspes, carcomidas rocas, maderas descompuestas, conchas, lavas y carbones. Basta luego, para que el azar no sea total, que el artista emplee su sentido del color y de la composición, su imaginación y su habilidad, cubriendo unas partes, recortando otras, subrayando las de más allá... para lograr un a modo de extraordinario paisaje lunar, de bellísimas calidades.

Aclaremos que el estudio de las *calidades* de la superficie del cuadro, iniciado en nuestro siglo por los cubistas, es aún otra cosa. En las calcomanías de Domínguez, cuando se habla de calidad, se emplea la palabra a la manera que la entendían los clásicos, de imitación ilusionista de los brillos y tonos de la Naturaleza. Este sistema, que ha sido empleado por muchos artistas y no es ajeno a ciertas búsquedas de la reciente manera estética conocida por “Art Autre”, pudo ser inspirado por la casualidad—una hoja de papel

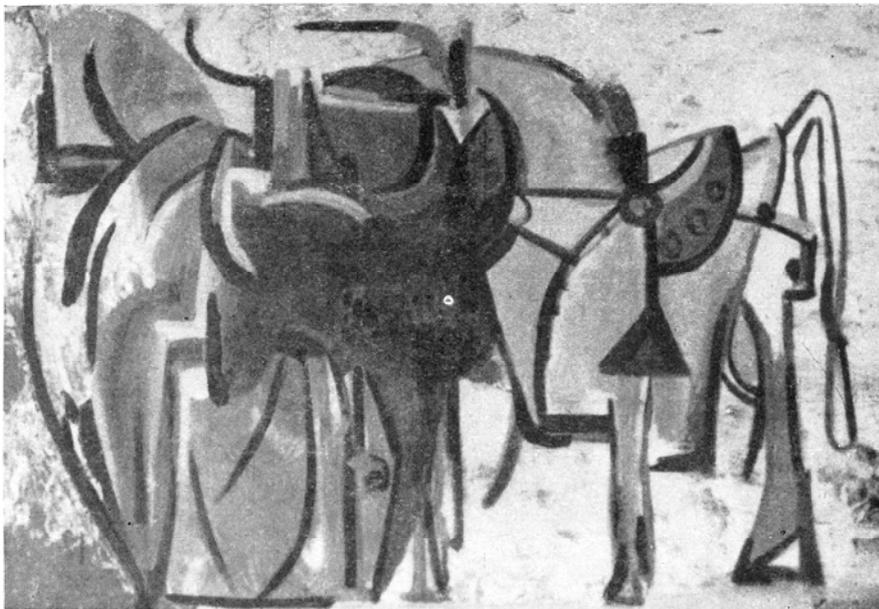
apoyada inadvertidamente sobre una pintura—o por el recuerdo de las calcomanías infantiles; en todo caso Domínguez es—y en esto, para que no se nos pueda acusar de “chauvinismo” al atribuírselo, sigo a Maurice Raynal en la admirable obra ya citada—quien “después de haber extendido sobre una superficie tonos cuya elección ha sido llevada por el mero azar, la cubrirá, varias veces si es preciso, de una hoja blanca que recogerá, modificados por la presión o los movimientos de la mano, calcos imprevistos y cargados de misteriosas significaciones”. No se debe, pues, atribuir, como algunos han hecho, a Max Ernst, este procedimiento, aunque esté en relación con sus “frottages”. En realidad, Domínguez parte de la técnica del “monotipo”, que luego aplicará incluso al lienzo, conservando esas calidades asombrosas de figuración ilusionista: casi imposible sería imitar con tal exactitud la roca, la piedra, por métodos racionales.

El Surrealismo siguió en plena actividad hasta la guerra de España. Un gran amigo de Domínguez, el poeta Paul Eluard, continuó empleando, casi hasta la actualidad, el lenguaje superrealista, que penetró de claridades. En nuestro país, los mayores poetas de la generación de 1927 son superrealistas. En la prosa sobresale Ramón Gómez de la Serna, nexo de unión muy activo entre París y Madrid, y cuyo papel en la cultura española contemporánea no se ha valorado todavía como lo merece. A esta generación pertenece Oscar Domínguez. La siguiente ha sido marcada por el superrealismo; buena parte de los artistas “aformales” de que tanto se habla hoy han sido superrealistas antes que “tachistas”; su deificación del azar en la elaboración del lienzo no es menos superrealista que sus anteriores maneras detalladas y figurativas. En nuestros días se siguen viendo exposiciones superrealistas, no sólo de los maestros del primer momento—Magritte, Dalí, etc.—, sino de otros que los han seguido: Leonor Fini, Stanislas Lepri, Roberto Matta, Wifredo Lam, Ernst Fuchs y tantos más, y esa estética está ya tan aceptada que se emplea en manifestaciones destinadas al gran público, como el ballet, el cine o el escaparate. La exposición póstuma de pinturas de Oscar Domínguez, presentada recientemente por la Galería Creuzevault, una de las más importantes de París, en homenaje al pintor tinerfeño, conoció así una real repercusión.

LÁMINA IV

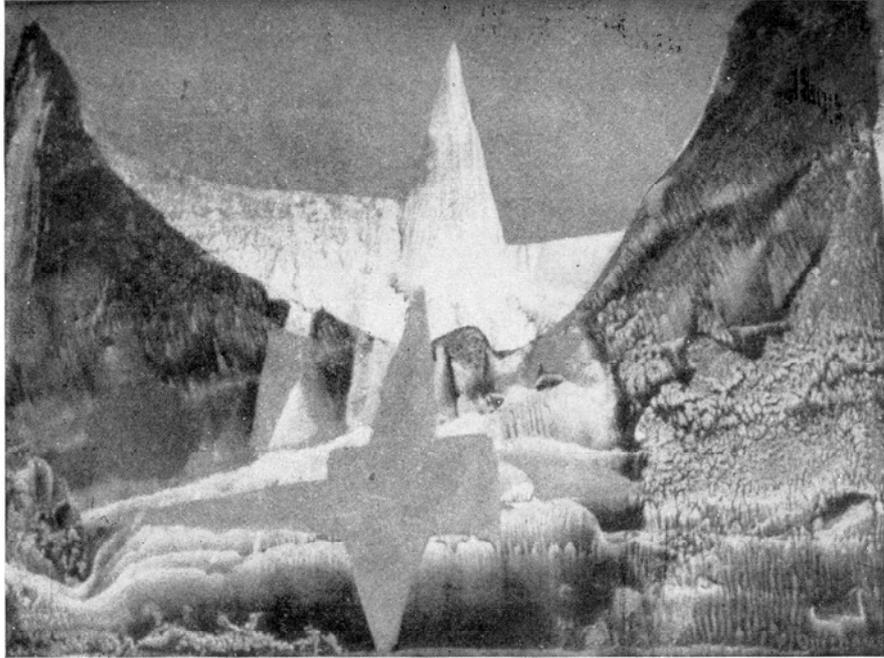


Oscar Domínguez.—*Pintura.*

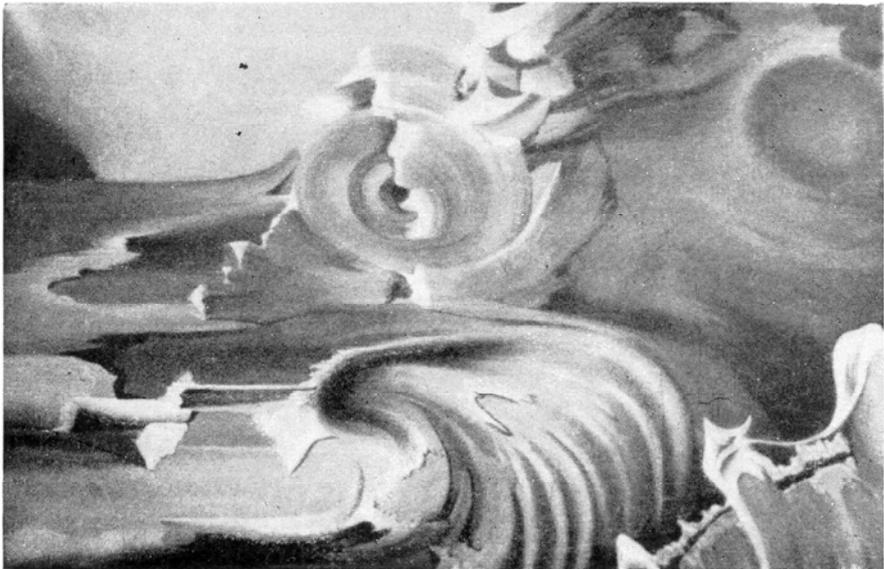


Oscar Domínguez.—*Motivo taurino.*

LÁMINA V



Oscar Domínguez.—*Pintura.*



Oscar Domínguez.—*Pintura.*

Pero cuando el joven recién llegado de la Isla lo conoce en 1927, el Superrealismo se encuentra en plena juventud, en total desacuerdo con la opinión general. No será en 1927 cuando la radio invitará a André Masson, como en nuestro tiempo, a dar charlas sobre ese movimiento, sin el más leve estremecimiento de los radioyentes. Son tiempos de discusión, de lucha. En 1927 exponen sucesivamente Arp, Tanguy, Ernst. Bretón sigue dando a la imprenta panfletos y manifiestos, y Max Ernst, también escritor, publica su *Mujer de cien cabezas*, novela a la que aplica el mismo procedimiento de yuxtaposición que emplea en sus "collages" de viejos grabados. Dalí y Buñuel crean, en esos años, las imágenes más insólitas de toda la historia del cine. Estos dos jóvenes españoles no retroceden ante la grosería, ante la irreverencia, ante la crueldad... "Le sang d'un poete", film de Jean Cocteau, parece esteticista a su lado. Cuando se lanza, el artista español, con su brutalidad, con su sentido directo, llega hasta lo más hondo—o se ahoga...—. Tal es el carácter del superrealismo de Domínguez en esa época. Señalemos que a poco de vivir Oscar en París se suicida un pintor de origen sefardita-español, Pascin, especialista en temas de corrompida delicadeza. Hasta el suicidio es considerado una subversión más. No olvidamos que el Dadá se ha clausurado con los tiros del poeta Cravan en su conferencia sobre el suicidio. Domínguez ha arrastrado hasta 1957 esas ideas, causa de su lamentable, desastrosa muerte.

Como ya hemos indicado, lo sexual desempeña un papel de protagonista en la aventura del Surrealismo. La Gran Guerra ha traído como consecuencia la licencia de las costumbres. Los surrealistas son, a veces, verdaderos "libertinos", en el sentido que el siglo XVIII aplica a esta palabra. Indudable es que la vida sexual del artista influye en su obra; y más si es un surrealista. Sería, empero, ridículo reducir todo a lo libidinoso y buscar en todos los cuadros, como si fueran charadas o acertijos para niños perversos, la silueta del buitre de Freud. Harto se ha dicho de la vida de Domínguez en este aspecto. Pero ni me parece discreto propalar esas hablillas sobre sus amores—nunca de posible y severa comprobación—, ni lo creo indispensable para comprender su pintura. La obra del artista es un trabajo de creación, de fecundación, durante el cual

todas sus facultades reproductoras se trasladan al cerebro, a los ojos, a la mano que sostiene los pinceles. Lo que él ha querido transmitirnos no es la anécdota, sino el cuadro. El recuerdo de la exacerbada sexualidad de Domínguez permanece en la memoria de quienes lo trataron en unión del de su gran bondad. Todos parecen de acuerdo en admitir que bajo las escamas y los fuegos del “dragón” latía un sensible corazón humano.

Oscar Domínguez fué el niño mimado de esa generación civilizada en exceso. Se celebraban sus gracias, se reían sus chocarrerías. Como ha escrito González Ruano, era “el bárbaro seducido por la cultura, el aldeano en el festín de los decadentes”... Tenía violencias, salidas de tono, de quien se ahoga en el papel que le han asignado. “You taught me language; and my profit on’t — Is, I know how to curse...” hubiera podido decir Oscar, con el Calibán de Shakespeare. En esas “boutades” intervenía el alcohol. Domínguez bebía mucho, “como un suicida, cantidades increíbles y diarias que le tenían en un continuo marasmo”, dice González Ruano, que fué amigo suyo. A sí mismo se aplicaba el nombre de “viejo caimán”. Hay que apuntar, y es muy importante, que Domínguez en los últimos años estaba enfermo, de una enfermedad deformante de los huesos (acromegalia, si no me engaño) que llegó a dar a su cabeza el aspecto de una enorme máscara de danza ritual, mientras retorció los huesos de sus manos. Perdido por los corretores de esa libertad negativa que el superrealismo le había dado, sin tener que dar cuentas a nadie, abatido por la enfermedad y el alcohol, insatisfecho de su vida y de su obra, solo entre la sociedad como cabe estar solo en París, quien ya de niño era retraído y huido, Oscar Domínguez, a pesar de los esfuerzos de quienes le estiman, pondrá fin a sus días con la más siniestra, la más impertinente de sus bromas. Pero no adelantemos acontecimientos.

Domínguez ha sido durante veinte años uno de los más famosos pintores de la Escuela de París; ha expuesto en numerosas ocasiones. Acudía puntualmente a los Salones anuales de Independientes, Superindependientes y de Otoño, y luego al Salón de Mayo; éste le dedicó un homenaje póstumo en 1958. En París ha expuesto en las Galerías Louis Carré y Hentchel, y, en los últimos años, en

las galerías "de France" (1950), Drouant-David (1953), Diderot (1956) y Rive Gauche (1957). La Hugo Gallery de Nueva York había presentado sus cuadros en 1945. En Bruselas lo expusieron la Galería Apollo (en 1949 y 1950) y el Gran Palacio de Bellas Artes. Había enviado sus obras a Inglaterra, Génova y Checoslovaquia, que habían organizado exposiciones. Se olvida frecuentemente, al hablar de Domínguez, que trabajó mucho. ¿Qué más cabe decir de un pintor? Que casó con una joven estudiante del Limosín, Maud Bonneaud; se divorciaron en 1952, sin hijos.

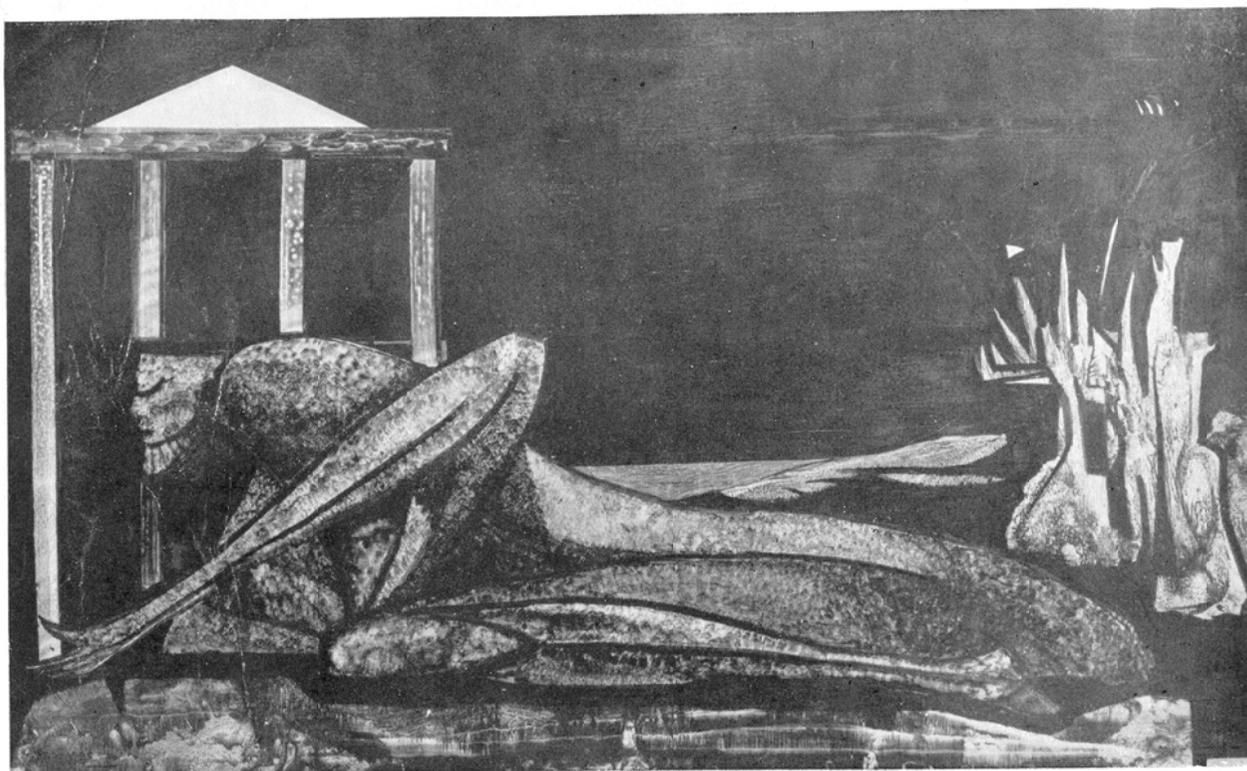
En los últimos años, el pintor pasó varias temporadas en sanatorios, tratando de desintoxicarse del alcohol; pero el vicio lo vencía luego. Vivía de ordinario en París, en el Montparnasse que descubriera en 1927, preso de una época ya pasada, de un brillo ya pasado. Tenía dos talleres, uno en el propio Bulevar de Montparnasse, otro en el número 23 de la calle Campagne Première, desde cuyas ventanas se veía, a vista de pájaro, el cementerio donde está enterrado Pascin. Cuentan que, para no verlo, tabicó las ventanas... y pintó otro cementerio encima de ellas. La suciedad y el desorden más absoluto reinaban en estos nidos de papeles, ropa sucia, pinceles y cuadros. Marie Laure de Noailles lo invitó a su casa de Hières, en la Costa Azul; allí el pintor parecía revivir, tomaba el sol, daba de comer a las gallinas, volvía a ser el pintor de antes; su última exposición, de 1957, parece realizada en un instante de optimismo. Será el último. Ese invierno organiza, para sus amistades, la postre "houtade"; siempre les iba anunciando que iba a morir y nadie le creía. El 31 de diciembre, mientras los demás están celebrando el cambio del año, Domínguez se encierra en su piso de Campagne Première y se corta las venas con una cuchilla de afeitarse, con aquella cuchilla que tenía un prestigio superrealista desde que Dalí y Buñuel la esgrimieron, en "Le chien andalou", contra un ojo desnudo, contra la sensibilidad de sus contemporáneos. ¡Triste Domínguez, solo, sin valor para iniciar un Año Nuevo! La noticia rebota por la radio, por la prensa, entre balances y augurios felices. Y sus amigos comienzan 1958 acompañándolo hasta ese cementerio de Montparnasse que parecía hipnotizarlo.

No se conocen causas concretas de esa muerte lamentable. La idea del suicidio perseguía desde hacía tiempo al pintor. Las muer-

tes de Pascin, del Conde del Palmar, le habían impresionado, sin duda. Sus bromas macabras indicaban una auténtica preocupación; un superrealista está siempre dispuesto a ir hasta el final de sus obsesiones. ¿Cómo saber por qué se mató, si anunció su muerte a los amigos íntimos en un tono de broma que imposibilitaba darle crédito? Envejecimiento, soledad, desesperación, alcoholismo, enfermedad, neurastenia, penas de amor, temor de no ser el pintor que él quería..., ¿quién sabe?: Dios, sin duda, que conoce todo lo bueno y lo malo que había en este espíritu presa de un cuerpo. Acaso estaba ya cansado de todo, y en especial de ser considerado como un "picassiano". Hay que reconocer que su fama ya no era lo que fué. El artista tiene antenas infinitamente sensibles a estas variaciones. Domínguez se pasó un cuarto de siglo buscando un estilo propio, nuevo, que no recordase el de ninguno. Y al no conseguirlo, hizo, desde las brumas del alcoholismo, un arrebatado balance.

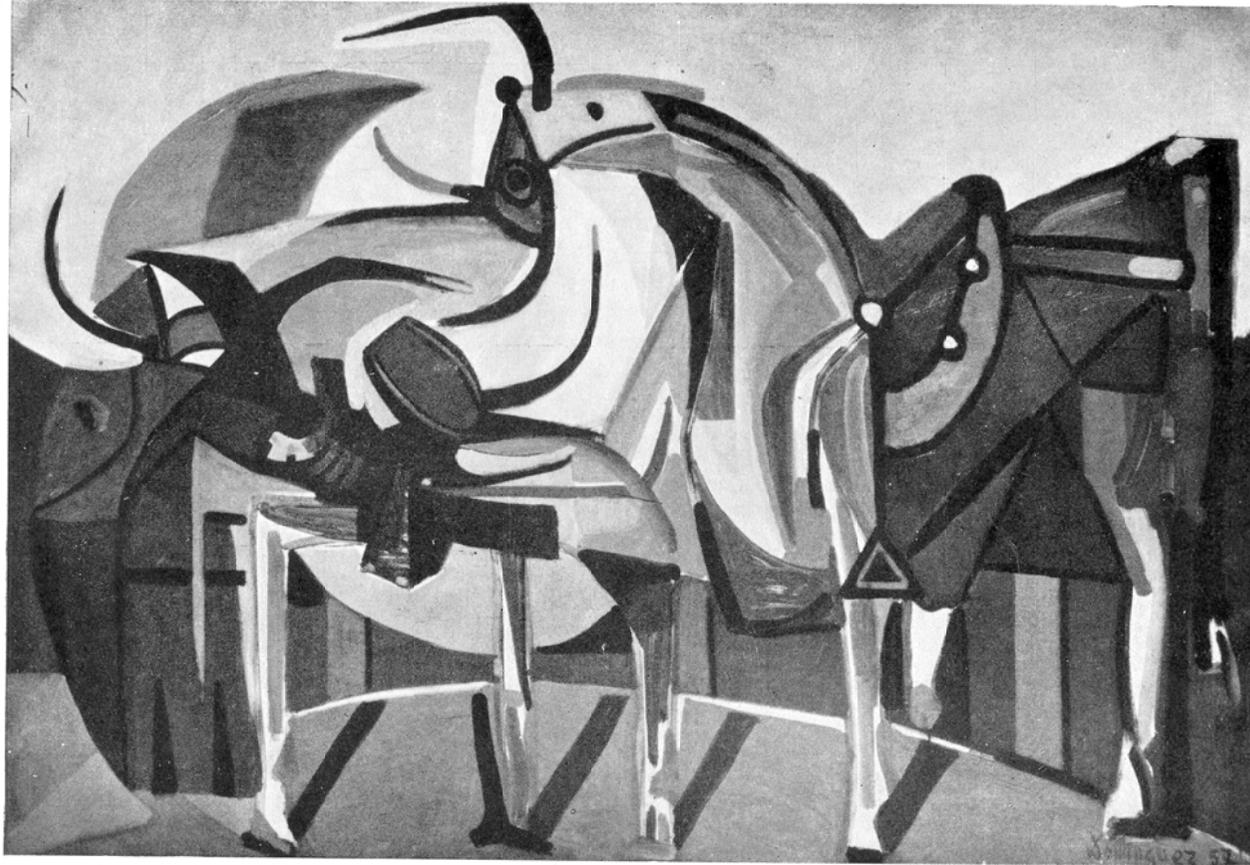
Se han señalado, en efecto, varias influencias en la pintura de Oscar Domínguez: la de Marc Chagall, que personalmente no se le alcanza; la de Chirico, en especial a través de Tanguy; la de Max Ernst, que es probablemente recíproca; las de Dalí y Picasso. La más evidente es la de este último, Don Pablo, como parece que lo llamaba Domínguez, de quien fué amigo y consejero.

Y, sin embargo, en su pluralidad de estilos, tenía un estilo. Una de las mayores paradojas de este ser contradictorio, bueno y malo, querido y olvidado, amable e insolente, es la unidad en la variedad. Desde sus temas a lo Tanguy de 1938 hasta los un tanto Ernst de 1957, pasando por las fases picassianas, ya desde hoy apreciamos una sola personalidad bajo diversos disfraces. La composición es clara, de siempre explicable arabesco, aun en las imágenes más superrealistas. Los planos se definen, se acusan, como en un escenario de teatro. A esta impresión teatral contribuye una insistente equivalencia de lo interno y lo externo, que le hace representar casas abiertas, como de muñecas, cuartos sin paredes, penetrados de paisaje. Espirales de pintura, como troncos seccionados de un bosque petrificado, marcando sus vetas, sus tonos concéntricos, aparecen en sus primeras obras y en las últimas. Las



Oscar Dominguez.—*Pintura*. Galería Drouant David. París.

LÁMINA VI



Oscar Domínguez.—*Motivo taurino*. 1957.

calidades rocosas, logradas primero por paciente y lamida labor, se conseguirán luego por el procedimiento de la calcomanía, pero seguirán existiendo. En realidad, y es curioso, se trata de una pintura optimista. Otra cualidad de Domínguez es la de ser verdadero pintor, de sentir la pintura como un medio propio de expresión y de placer, aun siendo superrealista; no abundan los auténticos pintores en esa escuela. Los más son creadores de imaginaria poética. Domínguez ha empleado el políptico, es decir la composición formada de cuadros pequeños reunidos. Tenía un gran sentido de los contrastes en claro-oscuro. De su labor se ha comentado sobre todo lo menos personal, sus tauromaquias picassianas. Fué famoso por lo que no lo merecía y se olvidaron sus verdaderos méritos.

Hacia 1937, Domínguez se complace en un superrealismo de técnica insistente y fría, a la manera de Tanguy; pero lo que en éste es estatismo, es en Domínguez, como ya hemos señalado, movimiento de fallas y de estratos. Emplea tonos parduscos y técnica exhaustiva y desagradablemente lamida, como es costumbre de muchos superrealistas. Algo más tarde se hace sentir la influencia de Picasso. En 1945 Domínguez pinta figuras drapeadas o desnudas, de largos cuellos y aspecto desesperadamente plástico.

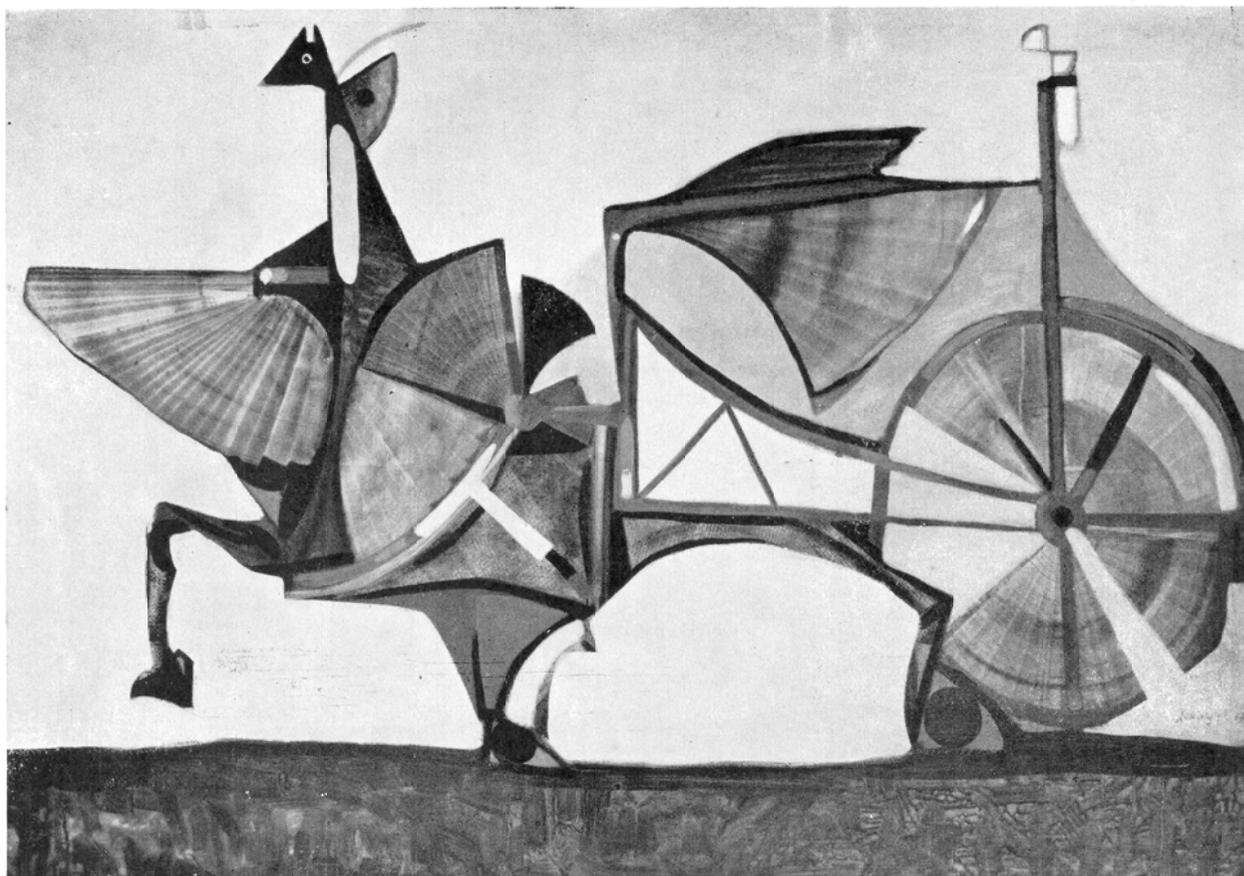
A mi juicio, la época mejor es hacia 1950. Domínguez logra en ella, repetidamente, un estilo muy personal, de enorme finura y distinción. Los tonos son claros y mates. Los contornos están en blanco, dejando ver una cinta de la tela de fondo, sobre la que hay, trazada a pluma, una rayita de tinta china. Los temas son de interiores deliciosos—como el del gramófono—, algún gato, toros y caballos de largo cuello. Dominio del arabesco. Alegría reposada.

En 1952 pinta una de las obras más bellas, "La Batalla", donde los recuerdos de los dos Pablos, Uccello y Picasso, abren camino a un personal empuje, a un bellissimo ritmo, a una fuerza delicada pero intensa del rojo y el ocre. En 1953 emplea con afición las maculaturas y calcomanías que, tapadas parcialmente con pintura de un tono, producen paisajes de ensueño, colosos de raro magnetismo, escenarios simultáneos y gatos embrujados. Como no conviene confiar en la memoria, reviso mis notas sobre esa exposición ("Goya", número 2) y veo que, al explicar la "décalcomanie" digo que, en

esa exposición, Domínguez “ordena esas manchas, las cubre en parte con una espesa capa de pintura negra, azul eléctrico, gris o verde, que representa un cielo que recorta así las agujas de unos montes seleníticos, un mar en que extraños peces fosforescentes pasean entre algas, o un edificio por entre cuyas columnas o a través de cuyas ventanas se ven extraordinarias iluminaciones multicolores... En sus últimos cuadros... no le importa cubrir la mayor parte de sus cristalizaciones y vegetaciones extrañas, por ordenarlas y darles una lógica y una cohesión. Pintura con mucho de surrealista, justamente por la rareza de su materia creadora, superficial a menudo, tiene siempre un encanto poético que hace olvidar la inestabilidad de la forma”.

Hacia 1955, la búsqueda se orienta hacia las formas abultadas, pintadas de colores muy vivos, azules, rojos... Más adelante, en las obras pintadas en Hyères, se aprecia una especie de calma. Mi afán de objetividad, y no de subjetivismo, me obliga a citar mi comentario a la exposición de 1957 en la Galería Rive Gauche (“Goya”, número 22), calificada de “seductora colección de pinturas realizadas por esos procedimientos de maculaduras y frotos en que desde hace tiempo (Domínguez) es maestro y en las que el superrealismo a lo Max Ernst se dilata en un optimismo picassiano”. Cuando este comentario vió la luz, el artista había ya dejado de existir. No cabe muestra más clara de falta de perspicacia hacia el futuro que la mía en esas líneas; o acaso es, sencillamente, ese afán de contrarrestar con nuestro deseo de bien un mal que va aumentando, como los familiares de un enfermo se empeñan en ver en todo detalle de su comportamiento un síntoma de curación. Es innegable, sin embargo, que de esta exposición se desprendía una sensación más apacible: en ella abundaban los paisajes, y las composiciones, como “La Libertad”, con círculos irisados, magistralmente logrados a espátula.

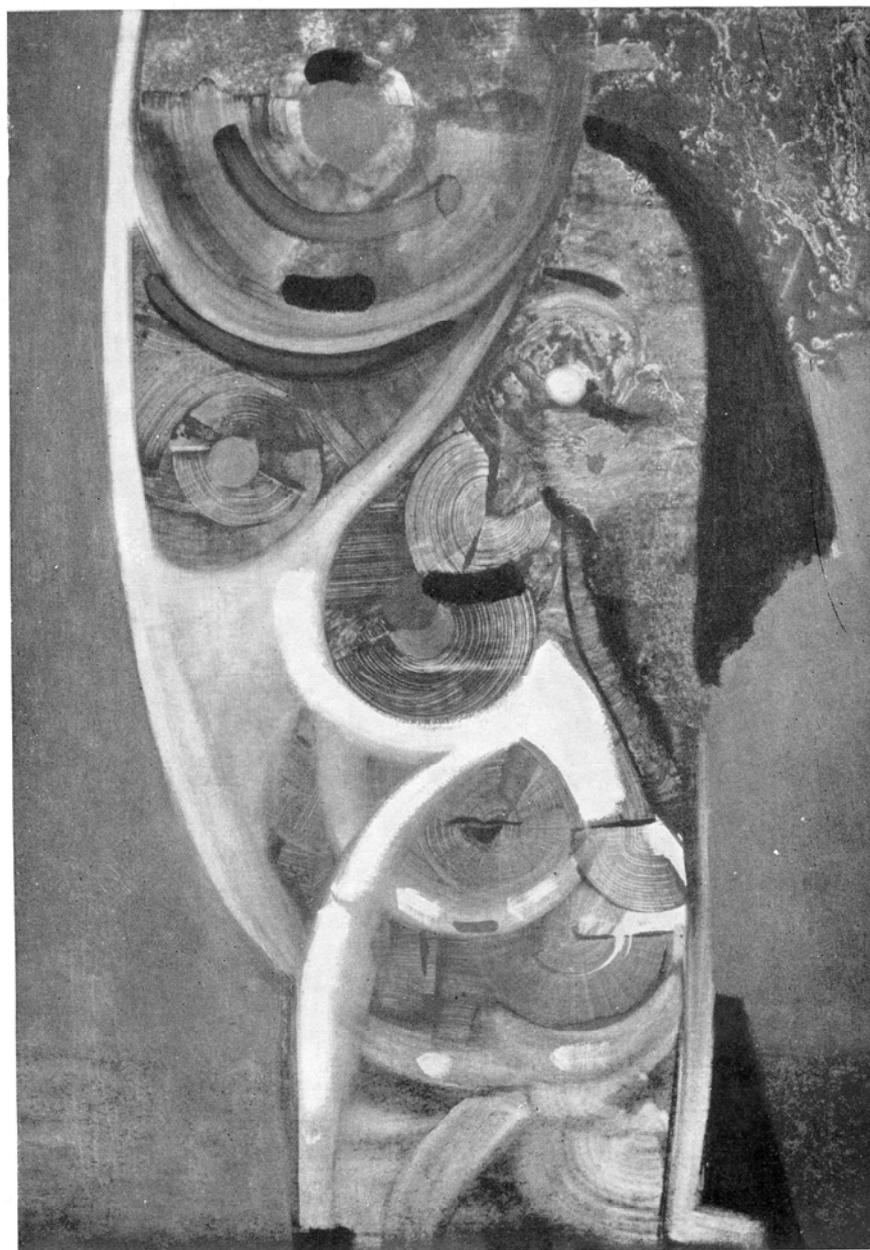
También de estos círculos policolores se componía un cuadro bastante diferente que se exponía con los anteriores: una cabeza de payaso, de tonos agresivos, de expresión enmascarada en volutas y oropel. La forma de la cara, larga, redondeada, es la del rostro del autor. ¿Quiso Domínguez hacer, en este cuadro, una especie



Oscar Domínguez.—*La libertad*. 1957 (150 × 100 cm.). Galería Rive Gauche. París. /

LÁMINA VIII

LÁMINA IX



Oscar Domínguez.—*El clown*. Galería Rive Gauche, París.

de autorretrato? ¿Quiso vengarse de su personaje famoso, del "salvaje" que encanta a los civilizados? ¿Mostró así su cansancio del mundo y de los demás? "Le clown", con su vulgaridad voluntaria, con su mueca agresiva, parece hoy—ya tarde—cargado de presagios.