



Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane, 3 (2013), pp. 111-119. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Eugeni Granell

LA PINTURA Y EL LENGUAJE O CÓMO TRANSGREDIR A MARCHEL DUCHAMP Y A RAYMOND ROUSELL

X. ANTÓN CASTRO

Universidad de Vigo

xcastro@uvigo.es

RESUMEN: La atmósfera dadá y surreal, que se esconde en el mundo pictórico de Granell, alcanza a su consideración del ser humano como cuerpo, amor, sexo, erotismo, mujer, mujer-máquina, mujer-fantástica, bajo unos soportes conceptuales que fian su discurso al humor, al azar, a la ironía, a la metaironía y a un mirar voyeurista, donde el espectador debe ser siempre un cómplice, todo lo cual se refuerza con la utilización críptica del lenguaje a partir de sus títulos barrocos.

PALABRAS CLAVE: Surrealismo, Duchamp, mujer, cuerpo, sexo, erotismo, amor, ironía, metaironía, humor, lenguaje, metáfora, metonimia.

ABSTRACT: The Dada and surreal atmosphere that hides in Granell's pictorial world refers to his consideration of the human being as body, love, sex, eroticism, woman, machine-woman, fantastic-woman. His conceptual bases build the discourse on humor, chance, irony, meta-irony and on a voyeuristic look, where the spectator must always be an accomplice. All this is reinforced by a cryptic use of the language, evident in his baroque titles.

KEYWORDS: Surrealism, Duchamp, woman, body, sex, eroticism, love, irony, meta-irony, humor, language, metaphor, metonymy.

La militancia política radical y progresista, en defensa de la República, provocó el exilio de Eugenio Fernández Granell en 1939 y la escenografía de un tortuoso periplo que incluye su huida a París (allí conoce al escritor y teórico surrealista Benjamin Peret y al pintor cubano Wilfredo Lam), una ciudad en la que permaneció lo justo para preparar su inminente marcha a América, la tierra de promisión de tantos artistas europeos a comienzos de la Segunda Guerra Mundial. Así que los preparativos incluyeron el embarque en el puerto de El Havre, en 1940, y un rumbo prefijado que sería Santo Domingo, destino de tantos surrealistas que huían de la Guerra, y su país de residencia hasta 1947. En la capital de la isla caribeña desarrollaría múltiples actividades para sobrevivir, especialmente en el terreno de la música o del periodismo, pero es allí donde se produce su encuentro decisivo con la pintura y el surrealismo, en 1941, cuando conoce y traba amistad con André Bretón, al tiempo que intensifica su relación con Wilfredo Lam. Estímulos ambos que sirven para justificar su vuelque en la pintura.

En 1947 cambia de país por razones políticas y se traslada a Guatemala hasta 1950, donde ya muestra su obra con frecuencia y, además de organizar una exposición de *Surrealismo Internacional*, participa con los grandes nombres del movimiento en la colectiva *Le Surrealisme* que organiza la galería parisina Maeght (1947).

En 1950 abandona Guatemala y se establece durante siete años en Puerto Rico. Publica *Isla cofre mítico*, libro ilustrado por el mismo, tal vez el más interesante de los que ha escrito¹, donde, además de relatar el impacto de las islas en Bretón, propone una teoría surrealista de lo caribeño y nos acerca a su propia pintura.

Todo el período de las islas define un surrealismo peculiar afectado por su cultura, por sus mitos, por su antropología y etnografía, por su fauna y por su flora, interpretadas entre la calidez figurativa y orgánica, de fuerte cromatismo incandescente, con muchas referencias al indigenismo y un cierto totemismo popular y tropical, caracteres que delatan su admiración por el arte negro y primitivo, del que más tarde será un apasionado coleccionista.

¿Podríamos contextualizar su trabajo artístico de estos años —incluyendo los *collages* y los *objetos*, que responden a una estética semejante— en esa opción que algunos críticos han dado en llamar *surrealismo caribeño*², que tendría elementos comunes con otras estéticas de América Latina, reforzadas por el onirismo y el magicismo o el realismo mágico?

Si bien el marco amplio de ese Océano imaginado en el trópico tiene puntos de contacto, unas veces formales y otras conceptuales, con el mundo de Wilfredo Lam en Cuba, con el de Remedios Varó en México, con el de Cáceres en Chile, con el más cálido del francés Pierre Mabilie en Haití —al que Granell trató mucho— entre más, que describirán un eje con el surrealismo neoyorquino, donde se asentará el español Esteban Francés, amigo de Granell y participe de la misma atmósfera, nuestro hombre intensificará una particular mirada de fábulas, marcada por una ineludible carga literaria. Algo que provoca un sentimiento ecléctico, capaz de fundir las viejas leyendas mesoamericanas, la narratividad mítica y mágica de una infancia atlántica coruñesa y las percepciones de las diferentes geografías climatológicas que absorbe con su temperamento visionario en tropos lingüísticos —la metáfora y la metonimia son sus figuras ideales— no menos atrevidos. Y si define un universo enternecedoramente fabulador, a través de tantas invenciones formales, posibles o imposibles, provocadas por la geografía insular y por su cultura, con una evidente y pretendida carga conceptual de exotismo, no desecha, sin embargo, determinadas referencias —¿o solo son coincidencias?— respecto al Picasso de las metamorfosis y de los monstruos o al Lam que se aproxima a lo aborigen con su especial caligrafía,³ eso sí, supeditando estas incidencias a su fantasmagórica visión de la realidad. O reforzando sensaciones como el

¹ Juan Manuel Bonet, «Granell arriba a un nuevo puerto». *Introducción del catálogo Eugenio F. Granell*, Exposición antológica, Caja de Ahorros Municipal de Vigo, Vigo, 1987.

² Juan Manuel Bonet, «Siglo de islas», en *Eugenio Granell. Catálogo*, Consorcio da Cidade de Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, Santiago, 1999, pp. 16-17.

³ Al contrario de Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura, 1939-1990*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 106 y sigs., que abunda en estas referencias como una de las centralidades de la pintura de Granell, considero que son tanto respuestas a conceptos y a temas comunes con aquellos como producto de la admiración por la estela que ellos han dejado y que el surrealista coruñés prolonga a través de caminos estéticos bien diferentes.

erotismo y la sensualidad, que llegan a impregnar sus cálidas iconografías, como sucede con *Los trabajos de Venus* (1954).

Su marcha a Nueva York en 1957 muda su manera de interpretar la pintura durante unos cuantos años, incidiendo en la abstracción, en términos de iconografía, pero después de la década de los setenta aquella participa de varios registros y se hace más compleja desde posiciones siempre figurativas, recuperando la grafía y los ecos totémicos del antiguo indigenismo exótico, las tintas planas (con las que frecuentemente construye negros personajes siluetados) y la sinuosidad barroca, el arabesco y un cierto antropologismo, la magia con la que inventa escenarios e historias que solo son posibles en la fecundidad del subconsciente y el cromatismo cálido y puro, que junto a las notas de humor duchampiano⁴ —algo que es evidente incluso en sus títulos— terminan por consolidar su proyecto como uno de los más intensos del surrealismo internacional.

Aunque la apariencia del lenguaje formal sitúe a Eugenio Granell, un artista que siempre creyó en la pintura como una de las expresiones ideales para explicar el mundo, y a Marcel Duchamp, el inventor del *ready-made*, en las antípodas, los aproxima, paradójicamente, una particular dimensión conceptual y heterodoxa de concebir la estética como arma arrojada contra las convenciones, además de una filosofía de la vida en la que militaron de manera teórica y práctica. Ciertamente el autor de *El Gran Vidrio* disidió muy pronto de la pintura retinal y rechazó la noción de cuadro (“*el cuadro de caballete ha muerto y por unos buenos cincuenta o cien años*”, llegó a decirle Duchamp a Pierre Cabanne, en 1966)⁵, el espacio más cómodo en el que se desarrolló el proyecto granelliano, porque creía que el arte adquiriría cada vez más la forma de signo y a los artistas se le ofrecían nuevos medios que deberían aprovechar y experimentar.

El temprano abandono de la pintura de Duchamp, cuando contaba veinticinco años, implica el comienzo de su verdadera obra; sin embargo, y nos lo recuerda uno de sus más exquisitos analistas, Octavio Paz, en realidad no hizo más que complementar estéticamente el siglo que Picasso había hecho visible desde la pintura frente a las zonas invisibles que generaba aquél, de manera que cada uno define, desde su particular trinchera, nuestra época: el malagueño con sus afirmaciones y sus hallazgos y el de Blainville con sus negaciones y sus exploraciones.⁶ Esta dualidad que marca el discurso progresivo del vanguardismo y sus continuos reciclajes es la que podría escenificarse en la atmósfera y en el clima simbólico del arte hasta hoy mismo, explícita en el antagonismo naturaleza y cultura, razón y expresión, sujeto y objeto, *frío* y *calor*...

Desde la naturaleza, la expresión, el énfasis del sujeto y el calor temperamental que es heredero del romanticismo, el trabajo plural de Eugenio Granell en campos tan diversos y complementarios a la vez, como fueron la música, la narrativa, el ensayo, la pintura, la escultura, el *collage*, el *ready-made*, entre más, obedece siempre a una actitud militante, a

⁴ Antón Castro, «Las huellas de Marcel Duchamp en Eugenio Granell», introducción del catálogo de la exposición antológica de *Eugenio Granell. El Arte de la conversación*, Fundación Granell-Instituto Cervantes, 2002.

⁵ Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1984, p. 150.

⁶ Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1989, p. 17.

una asunción conceptual que él mismo ha definido como surrealista, algo que no es una elección, sino una condición.⁷

Eugenio Granell conoce a Marcel Duchamp en el primer viaje que hace a Nueva York, en 1952, inicio de una amistad que se iría consolidando a lo largo de los años, especialmente a partir del cambio de residencia de aquél a la ciudad de los rascacielos, en 1957. El mismo Granell habla de esta relación: «De Marcel Duchamp fui amigo muy íntimo durante los años que viví en Nueva York. Él venía con frecuencia a mi casa, o yo iba a la suya, o nos encontrábamos en alguna galería o en el Museo de Arte Moderno, o nos íbamos a comer a algún sitio...».⁸ Pero más allá de la amistad, existió una relación profesional y un intercambio de ideas, obras y textos. Así en el catálogo de la exposición individual que Granell hace en la Bodley Gallery de Nueva York, en 1959, el prefacio era de Duchamp, que también seleccionará al autor gallego para formar parte de algunas colectivas sobre el surrealismo —normalmente eran él y André Breton los encargados de organizar estas selecciones—, como *Le Surréalisme* (Galería Maegh de París en 1947, de lo cual se deduce que Duchamp conoció antes la obra de Granell que al propio artista) o *Surrealist intrusion in the Enchanters' Domain* (Galería D'Arcy de Nueva York en 1960).

En 1957, el año de su instalación en Nueva York, obtendrá uno de los premios artísticos que concedía anualmente la prestigiosa Fundación Copley, entre cuyos asesores se encontraba Duchamp, a quien Granell dedica ese mismo año un cuadro con claves irónicas o metairónicas compartidas, un auténtico guiño de complicidad que se vertebrará en un alfabeto de conceptos sutiles en el futuro, que más que huellas son producto del ingenio —¿por qué no decirlo?— *duchampiano* de nuestro hombre: *El rey y la reina buscan a Marcel Duchamp*, homenaje al obsesivo amor del maestro francés por el ajedrez, tan recurrente en su etapa pictórica anterior a *El Gran Vidrio*, donde percibimos, a la derecha, unas no menos sutiles imágenes de círculos con destellos “solares”, que recuerdan a los testigos oculistas del citado *El Gran Vidrio* o los conocidos *rotorelieves*, con los que Duchamp quería ejemplificar el movimiento virtual y real (debían girar a 33 revoluciones por minuto, como los vinílicos musicales de mayor tamaño). Por cierto, una serie de doce, de estos *rotorelieves*, serían regalados —incluyendo una dedicatoria que decía “*ça tourne chez Granell*”— por Duchamp a Granell, ejemplares que, en la actualidad, pertenecen a su Fundación de Santiago de Compostela.

La atmósfera dadá y surreal que se esconde en el mundo de Granell se estira a su consideración del ser humano como cuerpo, amor, sexo, erotismo, mujer, mujer-máquina, mujer-fantástica, bajo unos soportes conceptuales que delatan los nexos con su admirado Duchamp: puntos convergentes de espíritus convergentes y semejantes que fían su discurso al humor, al azar, a la ironía, a la metaironía y a un mirar *voyeurista*, donde el espectador debe ser siempre un cómplice y la mirada, creadora igualmente, tiene una función crítica⁹. Aspectos comunes de un método que nace del carácter y de la intuición o tal vez de la percepción del mundo desde el interior del lenguaje como pensamiento y escritura, que será tan incidente en ambos artistas.

⁷ Entrevista de Julio-José Rodríguez Sánchez, en *Rey Lagarto*, Literatura. Especial Eugenio Granell, 8 (1990), p. 13.

⁸ *Ibidem*, p. 12.

⁹ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 157.

Dice Octavio Paz, que tan bien lo conoció y al que trató en Nueva York, que toda la obra de Marcel Duchamp gira sobre el eje de la afirmación erótica y la negación irónica: su mejor resultado se manifestaría en la metaironía, algo así como una suspensión del ánimo. Mientras que la ironía desvaloriza al objeto, la metaironía no se interesa en el valor de los objetos, sino en su funcionamiento, que es simbólico: un resorte que supone una liberación moral y estética, aspectos que privilegian necesariamente una creación basada en la crítica y la ironía,¹⁰ uno de cuyos receptáculos de expresión sería el cuerpo, imagen desacralizada por la modernidad y especialmente por Duchamp.

El Gran Vidrio (*La Novia puesta al desnudo por lo solteros, aun...*, 1916-1923) ejemplificaría toda esta filosofía duchampiana de significaciones y simbolismos herméticos que nos hablan, en definitiva, del erotismo y del mito de la mujer desnuda, de la mujer maquinica y de un sexo explicitado en un secreto deseo: su orgasmo ideal e imaginado es su propia inconclusión e imposibilidad física, tal como nos dejó entrever en el grueso portalón de *Étant donnéés* (1946-1966). Realmente sus mujeres se transmutan en mecanismos delirantes, máquinas femeninas, hijas de la sátira y del erotismo, que devienen, al decir de Paz, “una belleza libre de la noción de belleza”,¹¹ a pesar de lo cual refuerzan su función sexual más que mecánica, pero, ante todo, son fetiches simbólicos.

Tanta importancia como en el maestro de Blainville tiene en la obra escrita y pintada de Granell esa visión recurrente de la mujer, del sexo y del erotismo, visión similar de delirio corporal, de mecano arrancado a de Chirico, de símbolo críptico que autorretrata la secreción fabuladora de su autor, que ubica el amor al lado de la poesía y de la libertad.¹²

Sus mujeres son todo un mundo: la mujer isla en *Isla Cofre Mítico*, delirio metafórico y metonímico de “pechos flotantes” o “senos de fuego”, justo paralelo con la mujer del candil del *Étant donnéés* duchampiano:

Ella se sumergió desnuda en el agua encendida y aumentó el incendio. Sus senos iluminaron en todas las direcciones la oscuridad acuática. Sus pechos arden y de sus pezones salen largas llamaradas que van a avivar el anhelo incandescente de las garzas de plomo [...] Sus pechos desnudos son de oro como el río [...].¹³

Suele ser la mujer descifrable: voladora, torre o campanario, portadora del amor sublime anunciado por Bretón¹⁴ o la Eva eternamente joven, “Eva del amor”,¹⁵ o la sensual mujer desnuda que vuelve a emular a la casada de *El Gran Vidrio* o a la del *Gas del alumbrado* de *Étant donnéés*. Es la que retrata en cuentos como *Viaje de ida y vuelta*: «Había muchos agujeros redondos en la calle, cada uno con su correspondiente mujer desnuda...»¹⁶ que

¹⁰ *Ibidem*, p. 118.

¹¹ Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, p. 23.

¹² Eugenio Granell, «Eugenio Granell. Autorretrato con letras», *ABC Cultural*, Madrid, 17/09/1998, p. 32.

¹³ E. F. Granell, *Isla Cofre Mítico*, Puerto Rico, Editorial Caribe, 1951, pp. 55-58.

¹⁴ Carlos Gurméndez sostiene que Granell tenía una concepción del amor densa, concentrada y de raíz romántica, que idealizaba imaginativamente a la joven que amaba. V. Gurméndez, C., «Recuerdo De Eugenio F. Granell», *Rey Lagarto*, Literatura. Especial Eugenio Granell, 8 (1990), p. 36.

¹⁵ *Ibidem*, p. 61.

¹⁶ Eugenio Granell, «Viaje de ida y vuelta», *Rey Lagarto*, Literatura. Especial Eugenio Granell, 8 (1990), pp. 3-4.

delatan el *voyeurismo* del Duchamp de la mirada transgresora y cómplice y, por tanto, del mirar crítico y creador. El de la *Mariée* que sale del *Vidrio* y viaja en un cuadro de Granell hacia Citerea (*Excursión a Citerea*, 1952), la que se siente en el frenesí de los juegos o en los trabajos de Venus —títulos de algunos de sus cuadros de principios de los años 50— o en objetos y *collages*, como *El sello del silencio*, *El arquero enamorado* o *La mujer de la montaña*, por ejemplo. Erotismo —ese erotismo subyacente, que dice Duchamp—¹⁷ con amor y humor delataban el funcionamiento simbólico de la metaironía duchampiana para Paz.

De la misma manera ambos conceptos son cardinales en la obra de Granell, pero este los refuerza con la utilización críptica y surrealista del lenguaje de sus aparatosos y a veces barrocos títulos. Y así concibe el humor en la dimensión freudiana, como una sublimación de la angustia que padece el ser humano, como una huída de esa situación, un aspecto concluyente en los *objetos* y *ready-mades* de uno y de otro: es decir, confirman la negación de sus imágenes y significados por la sublimación del humor. El humor que presentía Goethe como uno de los elementos imprescindibles del genio, sin llegar a ser nunca dominante, porque su imposición absoluta supondría el aniquilamiento del arte¹⁸.

Si hay un aspecto decisivo en el mundo de Duchamp, ese es el del lenguaje y su relación articular con el pensamiento y la obra realizada, lo cual se transcribe en los títulos y, en definitiva, en los significados de aquella, que exige —él lo demanda— a un espectador operativo, a fin de concluir el proceso total del objeto, signo o imagen que oferta.

Otro tanto podríamos decir de todo el proyecto de Granell. El origen de esta filosofía está ineludiblemente en el amor que ambos profesaron por el lenguaje oral y escrito. Duchamp es, en cierto modo, un deudor de la *Antologie de l'Humour Noir de André Breton*, de Pierre Brisset, y de sus raros análisis filológicos del lenguaje en movimiento, pero especialmente de la imaginación delirante y de los juegos de palabras de Raymond Roussel.

Impresions d'Afrique de Roussel —una obra que él vio representada en el parisino Teatro Antoine, en 1911—, le había sorprendido en la medida de ese interés suyo por las palabras, por los títulos, por el juego de equívocos: «Su juego de palabras poseía un sentido disimulado» e incluso por el azar, «Me interesaba como forma de ir en contra de la realidad lógica» de sus combinaciones¹⁹. Lo cierto es que, como artista, Duchamp creía que era mejor sufrir la influencia de un escritor que la de otro pintor y el autor de *Impresiones de África* le había mostrado el camino.²⁰

Y es precisamente en ese terreno donde se despliega la dimensión estética más genuinamente dadá o surreal de Granell, con el filtro de la metaironía duchampiana, haciendo uso de la metáfora, de la metonimia, de la hipérbole o de atrevidas sinestias: escritor él mismo, gran lector, amante de la literatura y profesor, conocedor de la narrativa española más cáustica e hijo de la crítica lingüística de Baltasar Gracían —en la medida que Duchamp lo había sido de Roussel—, al que tantas veces cita, y especialmente de su *Aguidez y Arte de ingenio* o de *El Criticón*, como también nos recuerda su amigo José Rubia

¹⁷ Pierre Cabanne, *op. cit.*, p. 143.

¹⁸ W. Goethe, *Écrits sur l'Art*, Paris, Flammarion, 1996, p. 265.

¹⁹ Pierre Cabanne, *op. cit.*, p. 60. El mismo Duchamp sostiene que cuadros, como *Le Roi et la Reine traversés par des Nus en vitesse* y *Le Roi et la Reine par des Nus vites*, por ejemplo, implicaban un juego literario.

²⁰ Octavio Paz, *Apariencia desnuda*, p. 25.

Barcia,²¹ atraviesa el lenguaje de las convenciones en los títulos de sus cuadros tanto como en los *collages* y objetos, que se someten a un proceso de personificación azarosamente crítica a la vez que rompen la lógica y su sentido polisémico, para elevar el significado a una estructura hiperbólica, siempre en movimiento. He ahí algunos, siguiendo la diacronía de su propia obra, desde el mismo momento de su primer exilio dominicano: *Descanso en las nubes* (1940), *El encuentro original del indio y el Caballo* (1946), *Los blasones mágicos del vuelo tropical* (1948), *El cortés caballo del caballero* (1949), *El vuelo nocturno del pájaro Pi* (1952), *Retrato póstumo de Baltasar Gracián* (1954), *El rey y la Reina buscan a Marcel Duchamp* (1957), *Peinador de lunas* (1957), *Los relámpagos cruzan una gran piedra negra* (1959), *El caballo respetuoso con las damas* (1974), *Formación de la metáfora* (1975), *El científico experimentó con cuatro plumas simultáneamente* (1977), *Los espejos de los adeptos encienden los carbones de la noche* (1982), *El caballo de El Greco retorna a Toledo* (1983), *La hora puntual de encender la aurora* (1983), *Los filólogos interpretan el lenguaje del búho* (1986), *Las sombras empujan el amanecer en Tumbuctú* (1986), *El artista escultor atempera con flores la rebelión de sus monumentos* (1989), *Un sueño jeroglífico de Caperucita Roja* (1990), *Los cráteres forman la faz de la luna* (1991)...

En este sentido, y al igual que Duchamp, los *ready made*s tenían un interés añadido con el equívoco de la palabra y extendían su imagen a la indiferencia creativa que debía negar, en principio, cualquier emoción estética, más allá del buen o mal gusto. Lo perceptivo, el juego fonético y la recurrencia irónica de cualquiera de los objetos de Granell ofrecen una inmediata familiaridad con el mundo metairónico que asocia lo plástico y lo verbal en las trampas que nos tiende Duchamp. Combinación de verbalidad y plasticidad que nos aproximan al delirio y a la gran eficacia estética de la metaironía²² en ambos modelos. Detrás se esconde un interés crítico y filosófico que delata el mejor de los autorretratos posibles, imágenes crípticas, cuyo hermetismo implica un acerado esfuerzo del espectador operativo que demandan para desentrañar el mensaje o los mensajes en clave de naufrago.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV., *Congreso Interdisciplinar Eugenio Granell*, Santiago, Fundación Eugenio Granell, 2007.
- Arbós, Santiago, «Eugenio F. Granell», introducción del catálogo de la exposición *Eugenio Granell, un surrealista español en Nueva York*, Madrid, Sala Santa Catalina, Ateneo de Madrid, 1974.
- Arias, C., *Eugenio Granell. Biografía*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Dirección Xeral de Promoción Cultural, 2005.
- Armida Sotillo, J., «Conversación con Granell», en *Eugenio Granell. Catálogo*, Santiago de Compostela, Consorcio da Cidade de Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 1993.
- Bonet, Juan Manuel, «Granell arriba a un nuevo puerto», introducción del catálogo *Eugenio F. Granell*.

²¹ J. Rubia Barcia, «Eugenio y lo que sucedió», *Rey Lagarto*, Literatura. Especial Eugenio Granell, 8 (1990), p. 21.

²² Octavio Paz considera incluso que el verdadero y más radical Duchamp, el antiretiniano, nació del descubrimiento de las posibilidades lingüísticas que atentaban contra el uso vulgar del lenguaje que encontró en Roussel. Véase *Apariencia desnuda*, p. 28.

- Exposición antológica*, Vigo, Caja de Ahorros Municipal de Vigo, 1987.
- Bonet, Juan Manuel, «Siglo de islas», en *Eugenio Granell. Catálogo*, Santiago de Compostela, Consorcio da Cidade de Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 1999, pp. 16-17.
- Cabanne, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1984.
- Castro Xosé Antón, *Eugenio Granell. Xeografía dun surrealista*, Pontevedra, Caixa de Pontevedra, 1999.
- Castro Xosé Antón, «Las huellas de Marcel Duchamp en Eugenio Granell», Introducción del catálogo de la exposición antológica de *Eugenio Granell. El Arte de la conversación*, Fundación Granell-Instituto Cervantes, 2002.
- Castro Flórez, Fernando, *Eugenio F. Granell. Encantador de serpientes*, Madrid, Diputación de Cuenca, 1993.
- Fernández Segarra, Amparo y otros, *Eugenio Granell. Eclósión Mágica, 1956-1967*, Madrid, Feima, 2007.
- Goethe, W., *Écrits sur l'Art*, París, Flammarion, 1996.
- Granell, Eugenio, *La novela del Indio Tupinamba*, México, Costa-Amic, 1959.
- «Eugenio Granell. Autorretrato con letras», *ABC Cultural*, 17/09/1998, p. 32.
- *Isla Cofre Mítico*, Puerto Rico, Editorial Caribe, 1951.
- Guigon, Enmanuel, *Eugenio Granell. Inventario del planeta*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 1990.
- Gurméndez, Carlos, «Recuerdo De Eugenio F. Granell», *Rey Lagarto*, Literatura. Especial Eugenio Granell, 8, 1990.
- López Barxas, Francisco, *Eugenio Granell, o surrealismo felizmente vivo*, Vigo, Ir Indo, 1999.
- Molina, César Antonio y otros, *Eugenio Granell*, A Coruña, Diputación de A Coruña, 1994.
- Paz, Octavio, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Madrid, Alianza, 1989.
- *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- Rodríguez Sánchez, Julio-José, «Entrevista», *Rey Lagarto*, Literatura, Especial Eugenio Granell, 8, 1990.
- Rubia Barcia, José, «Eugenio y lo que sucedió», *Rey Lagarto*, Literatura. Especial Eugenio Granell, 8, 1990.

Catálogos

- Eugenio Fernández Granell*, A Coruña, Kiosco Alfonso, 1986.
- Eugenio F. Granell. Exposición antológica*, Vigo, Caja de Ahorros Municipal de Vigo, 1987.
- Catálogo, *Colección Eugenio Granell*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 1995.
- Eugenio Fernández Granell*, A Coruña, Kiosco Alfonso, 1986.
- Colección Eugenio Granell*, Textos de Javier Ruiz, José Pierre, Luis Mombiedro, José María Parreño, Santiago de Compostela, Fundación Granell, 1995.
- Granell y el teatro*, Santiago de Compostela, Fundación Granell, 1997.
- Granell en Puerto Rico*, Textos de Juan Manuel Bonet, Eugenio F. Granell, Edouard Jaguer, César Antonio Molina, José Pierre, Rafael Santos Torroella, Santiago de Compostela, Fundación Granell, 1997.
- El aire fresco de Eugenio Granell*, Texto de Eugenio Granell, Santiago de Compostela, Fundación Granell, 2000.
- Un felicísimo encuentro: poesía, amor y libertad en la obra de Eugenio Granell*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2000.
- Eugenio Fernández Granell*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2003.

La imagen de la mujer en la obra de Granell, Textos de Lucía García de Carpi, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2004.

Eugenio Granell. El Pájaro Pí y la lengua de los pájaros, Textos de Eugenio Castro, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2008.

Centenario Eugenio Granell 2012, Textos de Eugenio Granell, William Jeffett, Pepe Gutiérrez, Estelle Irizarry, Victoria Combalía, Paloma Esteban, textos comisarios de Támara Bescansa, Pilar Corredoira, Natalia Fernández, Eduardo López Valiña, textos personales homenaje a Eugenio Granell, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2012.

La Biblioteca Granell, Textos de Natalia Fernández Segarra, Juan Manuel Bonet, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2012.