



Lectura dramaturgica de *Dragón, collage surrealista de danza.*

Roberto García de Mesa

(Escuela de Actores de Canarias, sede de Tenerife, España; poeta, dramaturgo, dramaturgista, narrador, pintor y músico)

... son pocos los que se pueden permitir construir Surrealismo puro y duro. Son menos los que tienen la imaginación y la capacidad para hacerlo. Y todavía menos los que lo desean y eligen un lugar para hacerlo.
John Warren, entrevista con Avery Danziger (1990)

Durante los años 2005 y 2006, la figura del pintor canario Óscar Domínguez recibió un gran número de homenajes en Canarias: primero, con motivo del centenario de su nacimiento, y, segundo, a causa del cincuentenario de su muerte. Se realizaron innumerables actividades, exposiciones, conferencias de conmemoración promovidas por parte del gobierno regional, de las corporaciones locales y de entidades privadas. Entre las exposiciones realizadas destacan: *Tacoronte, Óscar Domínguez aquí*, en la Casa de la Cultura de Tacoronte (Convento San Agustín); *Óscar Domínguez en París*, en el Instituto Cervantes de París; *Dar a ver Óscar Domínguez*, en la casa Elder de Santa Cruz de Tenerife; *Éxodo hacia el sur: un itinerario del Automatismo Absoluto (1938-1942)*, en el I. B. Cabrera Pinto de La Laguna, y *El Surrealismo en la era de las tecnologías*, en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y en el Centro de Arte La Regenta de Las Palmas de Gran Canaria. Al mismo tiempo, también se llevaron a cabo el *Congreso Internacional del Surrealismo. Centenario Óscar Domínguez*, en la Universidad de La Laguna, y el *Seminario Internacional Éxodo hacia el sur: un itinerario del Automatismo Absoluto (1938-1942)*, en el Instituto Cabrera Pinto de La Laguna. Así mismo, se realizaron diversas actividades divulgativas, talleres didácticos, ciclos de cine surrealista, concursos de pintura y de escultura, un festival de músicas alternativas, una obra de teatro titulada *Óscar* llevada a escena por Delirium, el film



Óscar, una pasión surrealista dirigido por Lucas Fernández, y hasta un homenaje en el cementerio de Montparnasse, en donde está enterrado Óscar Domínguez.

En este panorama de actividades, la compañía I+D danza recibía una ayuda del Gobierno de Canarias para llevar a escena una composición inspirada en cuadros de Domínguez. Desde un principio, se evitaría la opción creativa de realizar un biopic, puesto que ya se estaban llevando a cabo, tanto en teatro como en cine. Por ello, I+D apostó por una recreación de vanguardia, inspirada en la obra del pintor. De ahí la razón de su título, *Dragón*, prescindiendo del nombre propio del artista. Fue André Breton quien lo llamaría «Dragón de Canarias», según se puede comprobar en la entrada dedicada al artista canario en el *Diccionario Abreviado del Surrealismo*.

La gestación de la obra coincidió con la aprobación del proyecto de Residentes del Teatro Guimerá, por la concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, que había presentado la propia compañía I+D Danza. Isabel Delgado, entonces directora-gerente del Organismo Autónomo de Cultura de dicha corporación, impulsaría el proyecto y nombraría como compañía residente del teatro a I+D Danza con este montaje. Después le seguirían Delirium, con la obra titulada *Canarias* de Antonio Tabares, y la incorporación de la Tenerife Film Orchestra, dirigida por Diego Navarro Reyes, esta última con el fin de grabar e interpretar música para el cine. Con lo cual, I+D se convertiría en la primera compañía residente del Teatro Guimerá y la que daría el pistoletazo de salida a este proyecto con una obra muy esperada: *Dragón, collage surrealista de danza*, los días 30 y 31 de marzo del año 2007, con un pase previo para escolares y personas de la tercera edad, el día 28, por la mañana.

En un principio, el montaje fue previsto por su directora, Ana Beatriz Alonso, y por el productor, Michael Mejías, como un espectáculo dividido en cuatro partes, en donde se observarían algunas recreaciones sobre diversos cuadros del artista. Ana Beatriz Alonso y Michael Mejías decidieron que la dramaturgia del proyecto la debería conducir quien esto escribe. Y hay que reconocer que la idea resultó muy interesante desde el principio.



Desde la primera conversación personal, se debatió acerca de la naturaleza del punto de partida de la obra, es decir, la naturaleza del compromiso estético de lo que se pensaba llevar a cabo. Esto quiere decir que si se trabajaba sobre Óscar Domínguez no bastaba con fijar pautas estéticas, sino que la recreación debía provenir de toda una forma de entender la vida y el arte. Ésta era la razón por la que se necesitaba una dramaturgia adaptada a pautas rigurosas, de manera que el procedimiento que se articularía fuera auténtico y de acuerdo con un sistema coherente.

Se propuso desde un principio que sería muy interesante realizar una obra surrealista en los tiempos que corren, partiendo de los conceptos que diseñaron sus creadores. De esta manera, resultaba muy interesante vincularse poéticamente con Óscar Domínguez. Así que la pauta maestra sería componer una nueva obra a partir de la del artista canario, deconstruyéndola. Crearía una diferencia notable respecto de los demás proyectos existentes y aportaría una visión más actualizada del surrealismo.

Las reuniones con la directora de la compañía, Ana Beatriz Alonso, duraron un par de meses, entre octubre y noviembre de 2006. En ellas se repasaron las distintas tendencias de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, segmento temporal durante el que vivió Domínguez; se examinaron las principales aportaciones técnicas de aquellos años a la escena, a través de una cuantiosa bibliografía y un registro amplio de imágenes, y se decidió recalcar en varios de estos movimientos de vanguardia: el expresionismo, el dadaísmo y el surrealismo. Ahora bien, también se hicieron coincidir elementos del simbolismo, del cubismo y del minimalismo, aunque ciertamente el motor de la obra estuvo sustentado en el surrealismo y en la influencia freudiana.

Si el epicentro era el surrealismo, puesto que Óscar Domínguez militó activamente en este movimiento, se debía definir y desmembrar cada uno de sus elementos. Se pudo comprobar que esta tendencia era el resultado de unir el verdadero motor de la modernidad, que fue el Romanticismo, primero, con todos los movimientos de vanguardia que le sucedieron, y, segundo, con el psicoanálisis, si bien las tendencias que dejaron una mayor impronta en el surrealismo fueron el



simbolismo en su vertiente rimbaudiana, y, sobre todo, el expresionismo y el dadaísmo. Finalmente, se comprobó que los objetivos fundamentales del surrealismo y de la obra *Dragón* debían coincidir con la libertad colectiva, física e individual, articulada a través de una nueva moral dirigida por el subconsciente.

En 1924 y en 1930 se publicaron el primer y segundo manifiestos del surrealismo, respectivamente. El decenio 1930 supuso un encuentro con el movimiento por parte de Óscar Domínguez y también la ocasión en la que el grupo parisino toma contacto con los ideales revolucionarios. Se intenta retornar a lo concreto. El resultado no es otro que el de la profunda división de sus miembros. Pero André Breton no acaba de adaptarse a la revolución proletaria. Los surrealistas eran demasiado independientes para todos los grupos. Así que acaban separándose en dos extremos: los que estaban de acuerdo en la revolución soviética y los que no deseaban someter su libertad a una ideología política. Esta última sería una de las principales pautas que también defenderían los surrealistas canarios y los parisinos en el segundo número del *Boletín Internacional del Surrealismo*, publicado en el año 1935.

El resultado final de estos estudios, amparados por los manifiestos y otros textos como, por ejemplo, el *Diccionario abreviado del Surrealismo*, la *Antología del humor negro*, como así también por una multitud de referencias críticas y artísticas, hizo que se llegara a la «atrevida» conclusión de que los elementos provenientes de diferentes fuentes que componen en conjunto una obra surrealista debían ser como mínimo 17, todos ellos, eso sí, dirigidos por el más importante, el azar, que se podría considerar como una especie de «ley» que, bajo los designios de la inconsciencia, «gobierna» el sueño. Los motivos referenciales serían los siguientes:

1. El sueño, el psicoanálisis
2. la locura y, en especial, el sistema paranoico-crítico de las imágenes dobles dalinianas,
3. la imaginación antes que la realidad,
4. lo maravilloso,
5. el humor negro, absurdo,
6. la infancia como un estado primitivo sin contaminar por el estado capitalista,
7. el deseo y el amor loco,
8. el juego,



9. el placer,
10. la violencia,
11. el progreso,
12. el arte como manifestación del conocimiento científico,
13. lo poético, donde priman la metáfora y la imagen frente a cualquier otra figura retórica,
14. la libertad,
15. los objetos encontrados, el collage, las decalcomanías,
16. el automatismo psíquico en la literatura y el arte,
17. el azar.

Una vez que se llegó a este punto, ya se sabía que una obra completamente surrealista debía provocar la interacción de todos estos elementos. Aunque sea cierto que la mayoría de ellos proviene de otras corrientes de la época, en su conjunto componen un friso surrealista. Pese a esta consideración colectiva, la esencia específica y nuclear del surrealismo recae en una profunda búsqueda de la libertad humana a través de una colosal revolución interior, de la psiquis, con una aplicación metodológica del psicoanálisis al arte más dogmática, si puede hablarse en estos términos, más profunda, más literal. Probablemente resultara una especie de dadaísmo con un contenido teórico psicoanalítico de una ilimitada amplitud. En esto supera con creces a los intentos simbolistas de aplicar a la literatura y al teatro las tesis freudianas. El expresionismo dio una perspectiva de gran expresividad, de estética de lo feo, una concepción de lo distorsionado para llegar a lo auténtico y un sentido de lo escatológico que influiría en el surrealismo también, gracias a la concepción freudiana de la identidad y sus conflictos. Todo ello provocaría una primera época que afecta también a Domínguez, donde los cuerpos se quiebran, se fragmentan, sufren los estigmas del «progreso» del ser humano contemporáneo.

Las prácticas expresionistas en escena interesaban para crear escenografías móviles que produjeran en los actores y en los espectadores sensaciones de inestabilidad, de riesgo. En ocasiones, los actores se maquillarían con gran expresividad en los ojos y en partes específicas del cuerpo.

Las pautas musicales del expresionismo, integrando la atonalidad de Arnold Schönberg o el jazz de Alban Berg, dieron algunas pistas acerca de los conceptos que se emplearían. El surrealismo no fue un movimiento musical, entre otras cosas



porque André Breton no estaba dotado para ello. Lo que sí se sabía era que el modelo de trabajo debería integrarse entre el jazz, el sonido de la vanguardia y la música para piano de Arnold Schönberg, Igor Stravinsky, Manuel de Falla o Erik Satie, e, incluso, se podrían utilizar algunos modelos más cercanos en el tiempo como los de John Cage o Philip Glass, hijos de la tradición de aquellos. Por otro lado, se dejó una puerta abierta a la pasión de los vanguardistas por lo primitivo, por las culturas tribales de África, o por el expresionismo del flamenco, ya que también interesaba a la compañía una aproximación al mundo de los toros.

Por su parte, el dadaísmo aportó al surrealismo algunos métodos de trabajo, formas plásticas de escritura y viceversa, nuevos modelos de libertad creadora con los que más adelante los artistas surrealistas experimentarían con enorme entusiasmo, como, por ejemplo, la escritura automática o el collage. Aunque este último procedimiento ya lo habían desarrollado con anterioridad los pintores cubistas.

El simbolismo, por otro lado, aportaría las sinestesias al teatro, vehículo de la libertad expresiva, que genera un modelo de artista innovador y bastante receptivo a las experimentaciones entre las distintas artes.

En las décadas de 1920 y 1930, Jean Cocteau se convertiría en un buen modelo de creador europeo multidisciplinar. Estas ideas tienen su origen en el mundo de la escena, en Wagner y, en la poesía, en Baudelaire y en Rimbaud, sobre todo. Los artistas de vanguardia se convirtieron en trabajadores de varias disciplinas. En realidad, se pretendía quebrar los límites de la conciencia humana, y un buen método para llevarlo a cabo, además del estudio del psicoanálisis, era la ruptura con los cánones artísticos anteriores y con la experiencia personal. Esto quiere decir que para llegar a la poesía era necesario conocer la plástica, vivir la pintura, la imagen, la metáfora. Y si se podían realizar correspondencias entre los diversos elementos, mejor. En España surgiría, por ejemplo, un modelo de enseñanza de la cultura integral como el de la Institución Libre de Enseñanza, en la Residencia de Estudiantes de Madrid, que encontraría un gran apoyo y una satisfactoria demostración de posibilidades en autores como Lorca, Alberti, Dalí o Buñuel, entre otros, que si bien escribían poesía, podrían luego crear teatro, pintar



o tocar el piano, interesarse por el cine, o realizar ensayos y textos críticos. Por su parte, Óscar Domínguez pintó mucho, pero también hizo escultura y escribió el formidable poema *Los dos que se cruzan*. Serían innumerables los ejemplos de artistas integrales en esta época, en toda Europa.

Este modelo de creador es el que seguiría una obra como *Dragón*. De todas formas, también los miembros de la compañía se darían cuenta de que se había llegado a Domínguez porque todos se sentían reflejados en este modelo multidisciplinar de artista. Las trayectorias de cada uno así lo avalan. No obstante, cuando se crea una obra no se puede estar al margen artísticamente, es decir, que la exposición personal debe ser total. Este sería uno de los principales propósitos de la compañía.

Una vez diseñado el marco dramático, compuesto de una definición del surrealismo de 17 elementos que servían de pautas para la composición de la obra, así como del objetivo básico que había que conseguir en la puesta en escena, la libertad expresiva, que coincidía con el de la tendencia que se representaba, ya sólo faltaba reducir todo el montaje a cuatro ideas básicas, que permitieran una mayor concreción a la hora de establecer una buena comunicación con el resto del equipo. De esta manera, se confrontaría lo que para Óscar Domínguez y para la compañía significaba cada concepto.

Para llegar a tal fin, se escogieron cuatro etapas fundamentales de la creación del pintor canario que se llamarían *Objetos encontrados*, *Tauromaquias*, *Redes* y *Cosmologías*, fruto de una libre combinación de las clasificaciones de Enmanuelle Guigon y de Eduardo Westerdahl acerca de su obra. Además, a partir de aquel momento, *Dragón* llevaría un subtítulo: *collage surrealista de danza*.

La imagen del cartel de *Dragón*, *collage surrealista de danza* fue encargada al pintor Fernando Larraz. En ella, bajo un cielo azul y sobre un paisaje desértico, confluyen dos objetos encontrados que definen el espíritu de la obra: el zapato de bailarina de flamenco y un piano de cola. Es decir, de un lado el sello flamenco de la compañía I+D Danza, y, por otro, el piano, instrumento fetiche del surrealismo y de las vanguardias. Ambos, danza y música, constituirían en esta obra las principales herramientas para llegar a una libertad expresiva.



La obra quedaría estructurada de la siguiente manera:

- Preliminar: El viaje.
1. Objetos encontrados.
2. Tauromaquias.
3. Redes.
4. Cosmologías.
Final: Metamorfosis.

Dragón, collage surrealista de danza se inicia con un viaje, la llegada a la isla de Ana Beatriz Alonso. Este hecho es representado con un recorrido de lado a lado del escenario, con un paso muy lento. Ella lleva un traje rosado con una cola muy larga, a fin de representar todo lo que trae consigo a la isla. En su experiencia vital, el viaje que representa es el de Madrid a Tenerife. Óscar Domínguez recorrió más kilómetros y casi en un sentido inverso: de Tenerife a París. Ambos vivirían una transformación espectacular. En el caso de Domínguez, el descubrimiento de las vanguardias; en el de Alonso, una realidad distinta, con menos oportunidades, con mayores limitaciones, pero con grandes dosis de misticismo y un contacto con energías telúricas y mitológicas de un enorme calado poético. En realidad, se está ante una herencia vanguardista que Domínguez ayudó a traer desde París a Canarias. Todo ello provoca que el personaje de Alonso se incline hacia delante, al llegar al final de su recorrido, al otro extremo del escenario. Además, cada uno



llevaba consigo sus recuerdos, sus fantasías particulares: Óscar Domínguez, su gran abrigo que le daba una apariencia de oso; Ana Beatriz Alonso, una gran cola de tela.

A la compañía le seducía mucho la idea de utilizar el lado mítico, pero también íntimo, de esta llegada a la isla. Para ello, se recurrió a la lentitud inspirada en Bob Wilson y en el paso butoh, siempre versionado por la interpretación de I+D danza de los hechos, además de una iluminación y escenografía sobrias, algo hipnóticas, y una música de corte jazzístico, espacialista, pero con ciertos momentos de conflicto. El uso de la guitarra en la composición de Miguel Jaubert evocaba el pasado de Ana Beatriz Alonso como bailarina especializada en flamenco. De esta manera, el misterio poético aparecía en escena y abría la convención metafórica y simbólica de la obra.

El primer cuadro, titulado *Objetos encontrados*, representaba precisamente el sentido metafórico de los objetos que se encuentran, junto con una primera etapa del surrealismo, de tipo expresionista y muy freudiana. En este sentido, el cuerpo, su fragmentación, los instintos, las relaciones con la sexualidad se daban cita en esta obra. Para ello, se utilizaron referencias de diversos cuadros de Domínguez, de Tanguy, de Ernst, de Chirico, etc. Algunas de las líneas maestras de determinadas obras de estos autores fueron tomadas para construir movimientos nuevos que pudieran servir. La iluminación, el maquillaje, el vestuario homenajearon al cine mudo expresionista, a los films surrealistas de Man Ray o al concepto de emancipación sexual de las muñecas de Hans Bellmer. Todo ello, calzado con zapatos de bailarinas de flamenco, uno de los sellos personales de I+D Danza.

El prototipo de mujer, de belleza hipnótica, azarosa, pálida, que ama el juego y el engaño, la emancipación, el coleccionismo de cuerpos y de mariposas, unas dosis de exhibicionismo ante el espectador de una manera serena, aunque algo revuelta por un mundo dinámico y sin rumbo, inspiraba la imagen de las tres bailarinas. Posiblemente, el vestuario de este cuadro también estuviera basado en el objeto, ya desaparecido, de Domínguez, titulado *L'Exaltation perpétuelle*. La silla representaba también un elemento artificial inspirado en el cuerpo humano, lo más



parecido a él. Al tratarse de un objeto de grandes dimensiones, tendría un carácter prefigurado en escena, con lo cual vendría a formar parte de un modelo de silla de la misma familia que la del arquitecto vienés Adolf Loos para el Café Museum de Viena, o la «chaise longue» de Le Corbusier, o el «Roodblauwe Stoel» de Gerrit Rietveld, o la de Ludwig Mies van der Rohe, o bien las de Frank Gehry, o la silla Tom Vac del israelí Ron Arad, la de Philippe Starck, o la surrealista de Salvador Dalí.

Diego Navarro Reyes, el compositor de esta pieza, quiso darle, por medio de la música de piano y chelo, un tono intimista, abstracto, pero también con un aire fallesco. A través de tres personajes, de tres identidades de un mismo sujeto que se relacionan de manera distinta, las tres bailarinas Ana Beatriz Alonso, Pepa Sanz y Carmen Fumero, que en un principio están separadas, acaban formando un solo cuerpo que se une y desune. También se produce la fragmentación de una estructura circular, y que, a su vez, se divide en tres trozos, en tres islas móviles. El tres es el número de la personalidad en el psicoanálisis. Los tres que luego son dos: padre y madre-hijo. Al final de la tercera parte de este cuadro, las tres bailarinas casi unen las tres islas móviles, pero una de ellas sentada, con un gesto, empuja hacia fuera y desarma la unión. El juego de fragmentarse, de dividirse, de diseccionar los objetos, de separarlos y de juntarlos, de llevarlos al extremo, como se ha visto, ocupa todo el interés de esta parte.

Este cuadro concluye con una pequeña pieza coreografiada, donde se puede escuchar una entrevista, realizada en 1959, por Olivier Todd a Tristan Tzara. Conversan en inglés y en francés, acerca de la influencia del dadaísmo en el surrealismo, de los principios que han movido el arte de vanguardia, la política, etc. De fondo, hay una interpretación de un «Erratum musical», de Marcel Duchamp. Mientras tanto, la bailarina Carmen Fumero realiza una acción que consiste en quitarse los zapatos, moverse sobre sí misma, con diversas ondulaciones, hasta que un hombre, que puede ser un autor vanguardista, con traje, corbata y provisto de una linterna, conduce una nevera hasta ella. Uno de los medios de iluminación del teatro de vanguardia muy utilizado fue la linterna. La nevera también es un signo de progreso, de frialdad, de conservación de la muerte. La bailarina introduce



los zapatos en su interior, luego extrae una chaqueta, que simboliza el cambio de ideología, de tendencia artística. Con ella puesta se mueve; el hombre la observa detenidamente con la linterna. La bailarina saca una jaula de la nevera y se la coloca en la cabeza. El objeto-jaula ha sido utilizado por artistas como Giacometti, Domínguez, Ernst, Frank, Duchamp, etc. Ya decía Breton, en el *Primer Manifiesto Surrealista* (1924), que «la propia experiencia está confinada en una jaula». En este caso, la influencia más directa de la que se partía era la imagen fotografiada por Raoul Ubac de un *maniquí de André Masson* expuesto en la «Exposición Internacional del Surrealismo» (París, 1938), en la que se puede observar efectivamente una cabeza de maniquí con la boca tapada y dentro de una jaula. Con ello, se reflejan los espacios ocultos de la mente, las prisiones que impiden llegar al inconsciente puro. En un acto de liberación, se quita la jaula y la chaqueta y las introduce en la nevera. El hombre se la lleva. La bailarina extiende la mano en la semioscuridad y una bombilla se enciende, una luz, una idea innovadora, el espíritu de vanguardia, que reprime con la otra mano. La luz se apaga bruscamente con este gesto final, que es un acto auto-represivo.

El segundo cuadro se titula *Tauromaquias*. Esta pieza representa muy bien el sistema de trabajo que se iba desarrollando, ya que en ella confluyen elementos dispares que, combinados en este contexto, producen resultados imprevistos. La mezcla entre el modo de tocar el ritual de tambores orishá para la diosa Ochún, interpretados por Alfonso Aldama, José Díaz y Javier Sanz, junto a la voz de la cantaora La Tremendita y la guitarra de Paco Cruz, y algunos extractos de pasodoble y sonidos de corridas de toros, así como una iluminación que evoca los colores de la plaza y del capote del torero, produce un collage de sonido y luz que ayuda al espectador a introducirse emocionalmente en el concepto de la pieza.

Por otra parte, este modelo de tauromaquias constituye un homenaje muy libre a una de las grandes pasiones de Óscar Domínguez, pero con algunas salvedades. El concepto de este «arte» que le interesa al pintor canario se identifica con la idea que también tenían algunos de los surrealistas u otros creadores como, por ejemplo, Picasso, sobre una interpretación psicoanalítica del mito del Minotauro. El laberinto donde vive este personaje representa la mente humana, repleta de



obstáculos y de represiones que dificultan llegar hasta él, la metáfora más pura del inconsciente, y, en concreto, vinculada a la masculinidad y a la animalidad. Según este tipo de interpretación, el culto al mito, al que se hace referencia, subraya valores masculinos de poder, de voracidad sexual y de pasión por lo fálico.

Para la directora de *Dragón*, la tauromaquia tiene que ver con la feminidad. En este sentido, se produjo una separación de la interpretación machista y sadomasoquista de la vanguardia clásica para entrar en la otra mirada de la voracidad sexual: la de lo femenino sobre lo masculino. Con ello, se pretendía darle la vuelta al concepto y construir una identidad femenina, una mujer *fatal*, una devoradora de hombres, que hiciera lo propio con el hombre-toro. Se trasladó esta idea casi al extremo, a través de unas coreografías amplias, expansivas, en ocasiones exageradas, con el fin de subrayar lo grotesco. Si bien el hombre-toro quedaría definido como un ser sexual, presumido, excesivo, algo expresionista, para el otro personaje se buscaría una diosa, un mito afrocubano, el de la divinidad Ochún, que, en realidad, encajaba con el otro prototipo vanguardista de mujer: la llamada *fatal*, devoradora de hombres, liberada, aunque también algo criminal, puesto que quedó convertida en una especie de Medea surrealista.

En la cultura cubana, la diosa Ochún puede manifestarse de dos maneras fundamentalmente: como virgen o como una especie de diosa del amor. Se buscó el lado más oscuro del segundo prototipo. Ana Beatriz Alonso investigó, con la ayuda de la profesora de danza Gisela González, el modo de bailar algunos de los ritos más característicos y los combinó con otras formas, creando variaciones en el mito, además de aproximarse al vestuario de la diosa. Al resultado se le llamó «La mujer concreta», porque no es una *donna mobile*, sino precisa, esencial, sabe lo que quiere. El hombre-toro la defraudará, por eso lo mata en la corrida, la misma suerte tendrá el futuro hijo nacido de esa unión.

Como se puede observar, en este cuadro se produce una sucesión de espejismos, de reflejos de unas nociones en otras. El momento culminante se producirá cuando entra en escena el concepto *espectador* en el texto que interpreta Ana Beatriz Alonso y se produce una identificación entre actores y público.



La autoría del texto que da forma a este planteamiento y que se titula, como se ha dicho, «La mujer concreta», corresponde a quien esto escribe. El título fue inspirado en la tradición esencialista del arte y de la poesía concretas. La creación coreográfica y la interpretación corrieron a cargo de Ana Beatriz Alonso y Pepa Sanz. Este cuadro fue dirigido por Isabel Delgado. El texto quedó como sigue:

La mujer concreta

El aprendiz,
el hombre,
el niño viejo sale con su honra puesta en el tricornio.

Sale vestido de nada.
Frente a un nuevo dios.

El hombre desnuda sus luces,
no habla,
desploma su visión,
la visión de los atrevidos en una gran corrida.

Se enfría el aire.

El hombre se siente observado en el laberinto.
En el costado.

Con un golpe de gracia arranca los ojos del animal.

Pinta con ellos el escaparate de la plaza.
Pinta el muro de cristal porque pinta en serio,
porque pinta en serio.

A muerte con ella.
Con la bestia.

Los ojos del actor escuchan los quejidos del animal.

Pero es un aviso,
un aviso de que esto aún no ha terminado.

Cuando una mujer arranca los ojos de un hombre libera el toro que
lleva dentro.
Porque una mujer lo desea habitualmente.

Ser el único espectador.



De la plaza.

Uno.
Yo.

La mujer concreta,
la encarnación,
una virgen,
con dos cuernos de toro entre las piernas.

Con los ojos de un hombre.

Les veo.
Veo la mujer concreta entre ustedes.
Les veo mirarme.
En esta cámara de cera.

Una mujer descalza se derrama.
Con el clítoris amputado.
Su derecho a disfrutar entre mis dedos.

Ustedes miran sin mirar.

Tengo los ojos de un hombre y no soy feliz.

Soy perfecta por ello.
Soy virgen y lo tengo aquí.

Tengo un hijo del espectador.
Se llama bestia,
toro,
hombre.

La mujer concreta ha comenzado a preparar el suicidio.
La mujer concreta inicia el suicidio.
La mujer concreta se suicida.

La mujer asesina a su hijo.
La mujer pierde a su hijo.
Ha creado el suicidio de la nada.

Madre soltera.
Madre soltera.
Ha creado la nada.

Un suicidio primitivo.



Nos vamos al origen,
al origen de ustedes.

Pertenecen a este suicidio,
a este modelo de tauromaquia.

La mujer concreta es libre.
Anda sola por el mundo.

Nadie la ha visto.
Anda entre ustedes.
Y les ha matado.

La mujer concreta les ha dejado mudos.

Su movimiento es lento,
imperceptible.

Alguien piensa que bromeo.
Pero no,
ustedes no saben.
No saben lo que yo he visto.

El hombre es un toro para el hombre.
La madre es un hombre para la madre.

Madre de los toros de aquí.

Reina de las madres.
Primer laberinto.

Asesina de dioses.

Niña para ustedes.
Aprendiz de niña.
Asesina de niñas.

Amor de madre.

La mujer concreta les mira sin dudas.
La mujer concreta asesina sin dudas porque está entre ustedes.

El tercer cuadro lleva por título *Redes*, en homenaje a otra etapa del pintor caracterizada precisamente por representar líneas cruzadas, *trincheras*, prisiones para la imaginación y para la libertad. Esta parte fue relacionada con el tiempo y



sus límites, que son los de la existencia, sus trampas, sus conflictos. Por este motivo, se proyectaron *redes* en una especie de conjunto de *islas* sobre la escenografía. Arranca este cuadro con una primera parte, donde Carmen Fumero realiza en punta una hermosa coreografía inspirada en una música compuesta por José Pedro Pérez con un instrumento singular: las teclas y el carro de una máquina de escribir. En una segunda parte, los bailarines Germán Cabrera, Pepa Sanz y Carmen Fumero protagonizan diversos encuentros y desencuentros. De una forma simbólica, se producen malos tratos, ejercicios de violencia y sufrimiento, de acercamientos sexuales y de renacimientos. El tiempo produce, en el comportamiento de estos seres humanos, acuerdos y desacuerdos, deseos y búsquedas, conflictos, frustraciones y desapegos. Por todo ello, los tres personajes realizan diversos duetos y monólogos conceptuales de danza donde se reflexiona, por tanto, sobre los conflictos de la soledad humana y las prisiones de la mente.

Por su parte, la música de jazz contemporáneo de Miguel Jaubert y José Pedro Pérez ayudaba a describir el estilo del viaje iniciático de la pieza, en la que el personaje de Ana Beatriz Alonso, arrastrando una larga cola, como se ha señalado, traía a la isla su historia sensorial.

Con el cuadro *Cosmologías*, etapa que caracteriza a algunos de los últimos años de vida de Domínguez, se llegó casi a la conclusión de la obra. Durante este período, el artista estuvo obsesionado con una temática de tipo cósmica, en el que pintaba fenómenos que tenían que ver con las constelaciones, las estrellas, las fuerzas del espacio exterior. Y es precisamente el concepto de espacio el vehículo para llegar al concepto de libertad expresiva, de poeticidad, objetivo principal de lo que se pretendía contar en esta obra.

Para quien esto escribe, el hecho poético pertenece más a lo espacial que a lo temporal. Esto encajaba, dicho sea de paso, con buena parte del arte de vanguardia de la primera mitad del siglo XX, con lo cual con esta interpretación tampoco se saldría de la cohesión dramaturgica que se deseaba dar a la obra. Se desarrolló este concepto culminante, casi al final, antes de producirse la última metamorfosis que abría las puertas de la tan ansiada libertad expresiva.



Hay que reconocer que el acceso a una realidad donde el espacio, y no la medida del tiempo, dirigiera todo el concepto de la pieza, dio pie para crear un resultado en el que confluyeran varios elementos que quizá se distanciaba un poco de la fuente original, Óscar Domínguez, y se acercaba más al mundo poético de quien esto escribe. Hay que reconocer que así fue. No obstante, la actitud de toda la compañía siempre ha sido la de provocar un encuentro con las artes y las soluciones imprevistas.

Este cuadro fue el origen real de *Dragón*, el epicentro que luego dio lugar al conjunto último. Y tiene su explicación. Mientras se definía la dramaturgia en términos escénicos, surgió la posibilidad de representar una pieza de unos quince minutos en el festival de danza «Canarios dentro y fuera», que se venía llevando a cabo a finales de cada año, en Santa Cruz de Tenerife, bajo la coordinación de Roberto Torres, con ayuda del Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de esta ciudad.

Como primera compañía residente del Teatro Guimerá, I+D Danza decidió realizar una acción cerca de la fachada del edificio. Dicha acción sería precisamente esta pieza. De esta manera, se compartiría una primera experiencia artística y supondría un buen experimento para comenzar. Mientras las reuniones de trabajo se realizaban en la llamada «Sala de los espejos» del mencionado teatro, algunos de los ensayos de creación de esta pieza se dieron en el sótano, ya que había un piano de cola. Desde un principio, se pretendió que la danza y la música interactuasen en directo.

Recientemente, quien esto escribe había editado en el Centro de Grabado Contemporáneo del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, con la colaboración de Ediciones Idea, un libro-objeto titulado *Puntos de fuga*. En él había una secuencia dibujada de movimientos, compuesta de tres láminas, junto a otras cinco de textos fragmentarios acerca de teatro, poesía y pintura. El libro mide 28,5 x 79 centímetros, aproximadamente. Se editaron 40 ejemplares numerados y firmados por su autor, durante el año 2005. Esta secuencia de medio centenar de movimientos le interesó a Ana Beatriz Alonso como texto coreográfico. Y así fue. La coreografía que iban a desarrollar en esta performance Ana Alonso y Pepa Sanz



estaría inspirada en estos movimientos, y se puede decir que en todo momento se buscó la máxima literalidad. Ahora bien, no es menos cierto admitir que las transiciones no estaban en estos dibujos y había que inventarlas.

En el campo de la música, por primera vez, el percusionista José Pedro Pérez y quien esto escribe al piano, unificaron los criterios para crear un sistema de composición inspirado desde la misma escena y donde aportaba cada uno su propia música, creaciones independientes que interactuaban dialécticamente con las bailarinas y el texto coreográfico. De esta manera, mientras se realizaban las coreografías, también se componía la música. El texto que sirvió como punto de referencia fue el de los dibujos citados. Al final, unas partes fueron marcadas y otras se sometían a la improvisación. La pieza quedó titulada como el libro: *Puntos de fuga*.

En la parte de la plaza Isla de la Madera que da a la entrada principal del Teatro Guimerá, hay una especie de cara-máscara titulada *Per Adriano* (1992), una escultura muy hermosa de Igor Mitoraj, que sirvió de punto de inicio desde donde partían las bailarinas Ana Beatriz Alonso y Pepa Sanz. Michel Mejías colocó un pasillo, que servía de tablado, iluminado por dos calles de neones y que terminaba con los músicos en una esquina de la fachada del teatro. De esta manera, la escenografía atravesaba en diagonal esta parte de la plaza. Al mismo tiempo, se proyectaba en la fachada del edificio la secuencia de movimientos, dibujo a dibujo, que inspiró esta pieza. De tal manera, que el espectador podía observar el texto coreográfico dibujado y al mismo tiempo los movimientos de las bailarinas.

Dicha pieza fue reproducida, en gran medida, para el cuadro que se tituló *Cosmologías*. En el conjunto de la obra *Dragón*, constituye un momento culminante en el que se representa la libertad expresiva, a través de una especie de composición automática, recordando al automatismo de la escritura surrealista que adaptó Domínguez también a la pintura en sus decalcomanías.

En su cuadro *Retrato de la pianista Roma*, el autor reproduce un piano que tocan unas manos cortadas. La interpretación dramática que se ha utilizado para aplicarlo a escena es precisamente el proceso de improvisación que se ha descrito. El proceso de las manos desprovistas de todo el aparato de la razón no se puede



sino interpretar como un acto de improvisación, en donde no hay tiempo para pensar conscientemente. En este estado, el inconsciente se proyecta sobre la música y dirige el caos. Para quien esto escribe, la música se organiza en torno al concepto taoísta del cambio, es un modelo de trabajo. Esto acercaba el resultado final al trabajo de autores como John Cage, pero, también, al de otros como Arnold Schönberg y, sobre todo, a ciertos conceptos jazzísticos de composición. En *Dragón...* no se proyectaron los dibujos, pero se sustituyeron por el valor de las sombras que proyectaban las bailarinas con sus cuerpos y sus movimientos.

La obra concluye con un cuadro final que se ha titulado *Metamorfosis*, porque coincide con la transformación final de estas tres identidades. En esta parte, se aproximaron el psicoanálisis y el gusto por la entomología de la tradición vanguardista. A través de una acción que realizaba Carmen Fumero se representaba el nacimiento de un nuevo futuro con ayuda de un elemento prefigurado, una tela que simbolizaba la sangre, que, a su vez, era la gran cola del vestido de Ana Beatriz Alonso del principio, es decir, lo que traía consigo de su viaje. La bailarina interactuaba con la tela y con el poder creador de la maternidad. La extendía por el suelo como si fuera una gran riada de sangre y se introducía en un nido, una especie de capullo. El nuevo ser humano, el bailarín Germán Cabrera, que surgiría de la sangre de la mujer se introduciría en dicho capullo y volvería a nacer.

La música en esta obra se dividía en dos momentos. En una primera parte, la compositora Concepción Díaz utilizaría un tipo de sonidos electroacústicos que crearía en la coreografía de Carmen Fumero unas sensaciones abstractas, biológicas, pero también sexuales. Y, por otra parte, en el segundo momento de este cuadro, José Ángel López, a través de una flauta en do, compondría una música muy hermosa, inspirada en las manos de Ana Beatriz Alonso. De esta manera, se pretendía potenciar el renacimiento, la transposición, el tránsito de una identidad a otra. Al final, todos los personajes, (las tres mujeres y el hombre), acabarían mirando al público. Con el fin de crear una situación hipnótica y algo serena, se prolongó esa mirada a lo largo de dos fundidos, con dos colocaciones distintas de los bailarines. Esta idea intentaba invitar al espectador a que



reflexionara acerca de su propia vida y de sus sueños más íntimos. Es el gesto final, un concepto dividido en dos posiciones separadas por un fundido en negro, dos realidades, dos mundos para el espectador, en definitiva, dos formas de despertar.

A lo largo de las diversas actuaciones en diferentes escenarios, se contó con las intervenciones de los bailarines Santiago Bello y Carolina Sanz, que sustituyeron en determinadas ocasiones a Germán Cabrera y a Pepa Sanz, respectivamente. La iluminación del espectáculo corrió a cargo en todo momento de Miguel Ferrera y la escenografía fue creada por Tito Rúas y Michel Mejías.

Tanto el equipo genérico como el específico que llevó a cabo la obra fue configurado de la siguiente manera en cada una de las partes:

Dirección artística: Ana Beatriz Alonso

Dramaturgia y texto: Roberto García de Mesa

Coreografías: Ana Beatriz Alonso, Pepa Sanz, Germán Cabrera y Carmen Fumero

Bailarines: Ana Beatriz Alonso, Pepa Sanz, Carmen Fumero y Germán Cabrera. Se incorporarían posteriormente Santiago Bello y Carolina Sanz

Dirección Musical: José Pedro Pérez

Compositores: Miguel Jaubert, José Pedro Pérez, Diego Navarro, Roberto García de Mesa, José Ángel López y Concepción Díaz

Músicos en directo: José Pedro Pérez y Roberto García de Mesa

Iluminación: Miguel Ferrera

Escenografía: Tito Rúas y Michel M.

Vestuario: Germán Cabrera y Santi Arribas

Óleo «Dragón»: Fernando Larraz

Fotografía: Michel M.

Grabación musical: Manzana´s Recording y Estudios Perdomo

Grabación de vídeo: Audiovisión

Diseño gráfico: Luis Botana

Comunicación: Natacha Mora y Miguel Ángel Mejías

Asistencia Técnica: Isabel Delgado



Agradecimientos: Isabel Delgado, Gisela González, Rosario Vera,
Balletsport

Preliminar: El viaje

Coreografía e intérprete: Ana Beatriz Alonso

Composición musical: Miguel Jaubert

Músicos: Miguel Jaubert (guitarra), José Pedro Pérez (percusión)

1. OBJETOS ENCONTRADOS

Coreografía: Ana Beatriz Alonso, Pepa Sanz

Bailarinas: Ana Beatriz Alonso, Pepa Sanz, Carmen Fumero

Composición musical: Diego Navarro

Músicos: Mara Jaubert (piano), Miguel Jaubert (chelo)

2. TAUROMAQUIAS

Dirección: Isabel Delgado

Texto: Roberto García de Mesa

Coreografía: Ana Beatriz Alonso, Pepa Sanz, Gisela González
(colaboración especial)

Bailarinas: Ana Beatriz Alonso, Pepa Sanz

Tamboreros: Alfonso Aldama, José Díaz, Javier Sanz

Colaboración especial: Paco Cruz (guitarra flamenca), Rosario, la
Tremendita (cantaora)

3. REDES

Coreografía: Pepa Sanz y Germán Cabrera

Bailarines: Pepa Sanz, Carmen Fumero y Germán Cabrera (colaboración
especial)

Composición musical: José Pedro Pérez y Miguel Jaubert



Músicos: José Pedro Pérez (percusión), Miguel Jaubert (guitarra),
Alberto Méndez (bajo)

4. COSMOLOGÍAS

Coreografía: Ana Beatriz Alonso, Pepa Sanz

Bailarinas: Ana Beatriz Alonso, Pepa Sanz, Carmen Fumero

Texto coreográfico y piano irregular: Roberto García de Mesa

Percusión: José Pedro Pérez

Final: Metamorfosis

Coreografía: Ana Beatriz Alonso, Pepa Sanz

Bailarinas: Ana Beatriz Alonso, Pepa Sanz, Carmen Fumero

Composición musical e intérprete (flauta): José Ángel López

Finalmente, uno de los textos que fue añadido al programa de mano para definir el discurso de la obra de manera poética sería el siguiente:

¿QUÉ ES DRAGÓN?

Dragón es descentramiento de la materia, utopía, danza. Dragón es forma y antiforma, límites y liberación del movimiento. Dragón es cambio, peso, flujo, proceso. Dragón es transformación, independencia de los sentidos, automatismo. Dragón es tiempo sin tiempo. Dragón es conocimiento, dolor, danza y teatro, placer. Dragón es elección, mito, crueldad, estética. Dragón es forma y no forma. Dragón no es social, es universal. Dragón es emoción y experiencia, contraste, movimiento orgánico. Dragón es intensidad, zapateado, Tauromaquias. Dragón es azul, violeta, amarillo, rojo, negro sobre blanco, sonidos encontrados, cosmología. Dragón es concéntrico, trance, viaje y final. Dragón es juego, interacción, virtualidad. Dragón es poético, espacio y movimiento, impresiones del siglo, surrealismo y minimalismo. Dragón es la voluntad de reencarnarse en un suicidio primitivo.

Palabras clave: García de Mesa- Alonso- Dragón- surrealismo- Domínguez- danza- cuerpo-movimiento

Keywords: García de Mesa- Alonso- Dragón- surrealism- Domínguez- dance- body-movement