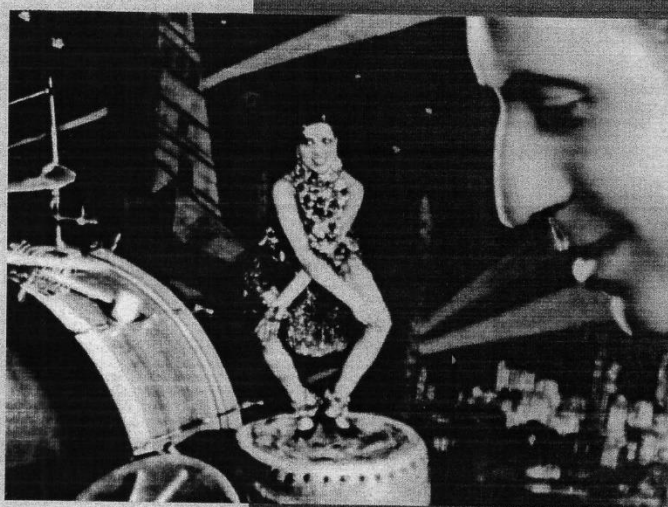


»La casa de la riqueza«



Mechthild Albert (ed.)

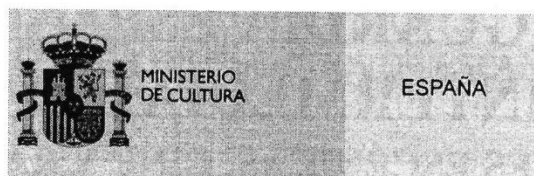
Vanguardia española e intermedialidad

Artes escénicas, cine y radio

Vervuert

Iberoamericana

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.ddb.de>



Publicación financiada con ayuda del Programa
de Cooperación Cultural «ProSpanien».



Wirtschaft und Gesellschaft e. V.
Association for Economy and Society
Asociación para Economía y Sociedad



Agradecemos a la *Asociación para Economía y Sociedad* así como a *Saartoto*
el apoyo financiero, que hizo posible la publicación de este libro.

© Iberoamericana, 2005
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.iber-americanana.net

© Vervuert, 2005
Wielandstr. 40 – D-60318 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.iber-americanana.net

ISBN 84-8489-200-X (Iberoamericana)
ISBN 3-86527-210-X (Vervuert)

Foto de la cubierta: MNAC 201971. La locura del charleston, Josep Masana, col·lecció
MNAC. Dipòsit Família Masana
Diseño de la cubierta: Michael Ackermann

The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

Impreso en Alemania

INTERMEDIALIDAD EN EL TEATRO VANGUARDISTA DE GABRIEL CELAYA

Thomas Stauder

1. INTRODUCCIÓN

El vasco Gabriel Celaya (1911-1991) es conocido por los historiadores de la literatura española sobre todo como «poeta social» de los años cincuenta e intelectual comunista comprometido contra el franquismo; en esta función compuso poemas tan memorables como «La poesía es un arma cargada de futuro» (en *Cantos iberos*, 1955).

Hasta entre los especialistas de la literatura del siglo xx, pocos saben que antes de escribir poemas sociales, Celaya pasó por una fase de poesía surrealista (en los años treinta) y una fase de poesía existencial (en los años cuarenta). En el primer periodo de su vida artística Celaya compuso también un número de piezas cortas para teatro de cámara: *La cabeza de Orfeo*; *Teorema griego*; *Las cuatro esquinas*; *La Noche*; *El Secreto*; *Jugando al Edipo*; *Edipo, en directo*; *Commedia dell'Arte*; *Esperpento español*; *El relevo*. La mayor parte de estas piezas vanguardistas, redactadas todas¹ antes de la guerra civil, quedó inédita hasta 1989, cuando apareció la edición de Felix Maraña de la obra teatral completa de Celaya.

¹ Sólo *El relevo* fue retocado por Celaya entre 1960 y 1962; es la única pieza teatral de Celaya que fue publicada antes de la edición de Felix Maraña, a saber, en 1963. El estreno de la pieza tuvo lugar en 1971 en Santa Cruz de la Zarza (Toledo); a pesar de los problemas con la censura causados por algunos pasajes abiertamente políticos, hubo más representaciones antes de la muerte de Franco: en 1972 en Eibar y en 1973 en Bilbao (más tarde, en 1988 en Santurce por la «Compañía de Teatro BEDEREN-1»). Las otras piezas de Celaya no han sido estrenadas hasta hoy.

En cuanto a la intermedialidad en estas piezas, hay que saber que Celaya fue férvido admirador del ballet ruso de Diaghilev, noto por su colaboración con una pléyade de artistas; en Madrid, Celaya asistió a las representaciones del ballet de Ana Paulova, que actuó en la segunda mitad de los años veinte en el Teatro de la Zarzuela. Esta influencia del baile se puede notar en varias de sus piezas vanguardistas, por ejemplo en el «mimodrama» *La Noche*, dedicado «a Nyota Inyoka y su ballet javanés». En las notas escénicas de *Edipo, en directo*, Celaya dice del comportamiento que él desea de los actores: «Todo se confía al cuerpo. Es una mímica plástica, una mímica rítmica, casi una danza». En *Commedia dell'Arte* hay caracteres que se comportan en escena «como una marioneta de guiñol» (Celaya 1989: 43, 93 y 110). Lo que quisiera analizar a continuación, es el papel que desempeña el baile en el teatro vanguardista de Gabriel Celaya. Hacia el final de mi contribución trataré las alusiones a la pintura de Giorgio De Chirico e Henri Rousseau en las piezas de Celaya, tratándose de otra forma de intermedialidad, cuya función puede también ser explicada. Pero antes mostraré la importancia que tiene el surrealismo en esta primera fase de la obra de Celaya.

2. CELAYA Y EL SURREALISMO

Cuando Rafael Múgica, quien había nacido en Hernani (Guipúzcoa) en 1911 y quien sólo en los años treinta adoptó el nombre de artista Gabriel Celaya, en 1927 tenía que decidirse entre seguir la carrera de ingeniero y entrar en seguida en la empresa de su familia para trabajar, optó por lo primero, porque así podía por lo menos viajar a Madrid (Vivas 1984: 19). Allí tuvo la suerte de poder instalarse en la Residencia de Estudiantes de la Calle Pinar, hoy en día famosa; en su cuarto habían habitado antes de él Salvador Dalí y Federico García Lorca. En la Residencia vivían entonces poetas geniales como Jorge Guillén, Rafael Alberti y Emilio Prados; los más importantes intelectuales contemporáneos, como por ejemplo el surrealista francés Louis Aragon,² venían a la Residencia para dar conferencias. De gran importancia para la formación

² Celaya dice haber asistido a una conferencia de Aragon en la Residencia (Chicharro Chamorro 1985: 122). Pero no está claro a qué fecha se refiere; no puede ser la conferencia dada por Aragon en Madrid en 1925 (cuyo texto es reproducido en Morris 2000: 328-333), porque durante ese año Celaya no estaba todavía en Madrid.

artística del joven Celaya fueron también sus vacaciones de verano de 1928, que pasó en la ciudad francesa de Tours, donde descubrió las publicaciones de la vanguardia del país vecino: «Lo de los surrealistas fue una chiripa. Yo era muy lector, siempre lo he sido, y andaba por las librerías de Tours; un día cogí un libro, me entusiasmó, y al día siguiente volví a ver cuántos más había parecidos. Allí leí por primera vez a Eluard y a los primeros surrealistas».³ De regreso a España, Celaya se procuró las revistas de los surrealistas franceses —como por ejemplo *Minotaure* y *Le Surréalisme au Service de la Révolution*—, leyéndolas asiduamente hasta el comienzo de la guerra civil.⁴

También en España existía ya un movimiento surrealista, desde que Juan Larrea había viajado a París en 1924, donde trabó conocimiento con André Breton; los poemas de Larrea compuestos en la capital francesa fueron publicados en España por Gerardo Diego. Este último debía a Vicente Huidobro el haber conocido la nueva concepción de la metáfora de Pierre Reverdy. Ya en 1925 fue publicada una traducción española del primer manifiesto surrealista de André Breton, que había aparecido en París el año anterior.⁵ Entre los poetas españoles de entonces —siendo la poesía para Celaya durante toda su vida el género literario más importante— los más inclinados al surrealismo eran Vicente Aleixandre con *Pasión de la tierra* (1928-29), *Espadas como labios* (1930-31) y *La destrucción o el amor* (1932-33), Rafael Alberti con *Sobre los ángeles* (1929) y Federico García Lorca con *Poeta en Nueva York* (también 1929-1930); además Luis Cernuda y el chileno Pablo Neruda, quien en la primera mitad de los años treinta se encontraba en España. Hablando en 1984 con Ángel Vivas, Celaya confirmó el influjo de los surrealistas españoles sobre su propia obra juvenil:

La primera influencia es de Alberti;⁶ hay también de Guillén.⁷ Pero no de Federico, aunque es el que tenía más cerca y le admiraba enormemente.

³ Conversación de Gabriel Celaya con Ángel Vivas (Vivas 1984: 29).

⁴ Así lo contó Celaya a Tino Villanueva (Villanueva 1988: 328).

⁵ En cuanto al surrealismo en España, véase por ejemplo Aranda (1981); Bodini (1988) y Morris (2000).

⁶ Celaya piensa aquí sólo en la poesía surrealista de Alberti; los poemas políticos de Alberti, marcadamente comunistas desde el principio de los años treinta, fueron importantes para Celaya sólo mucho más tarde.

⁷ Guillén es mencionado aquí no como representante del surrealismo, sino por el vitalismo de su poesía (véase al respecto la colección *Cántico* de 1928).

Luego hay una influencia de Neruda clarísima. Y más tarde de Aleixandre, que, en aquella época, era el menos estimado de toda la generación del 27. [...] Yo entonces estaba entusiasmado con Aleixandre, me parecía el verdadero surrealista español (Vivas 1984: 85).⁸

Sin embargo hay que decir que la «escritura automática» según la concepción estricta de André Breton apenas encontró seguidores en España, a pesar de la popularidad de las imágenes oníricas entre los surrealistas españoles. La mayoría de aquellos autores españoles que integraron elementos surrealistas en sus textos no quiso renunciar al control consciente del proceso creativo, en contradicción con la exigencia de Breton de dar rienda suelta a las asociaciones casuales del subconsciente. Aparte de eso no hubo en España una colaboración tan estrecha entre surrealistas y comunistas como en Francia; esto vale también para Celaya, quien llegó a ser comunista sólo mucho más tarde, a finales de los años cuarenta. Durante su periodo surrealista, es decir en la primera mitad de los años treinta, Celaya no tenía una clara orientación política, exceptuando su oposición a la sociedad burguesa:

Yo me consideraba surrealista. Yo no era comunista entonces, ni mucho menos. Y eso que estaba rodeado de comunistas en la Residencia. [...] Pero yo era anarcoide, surrealista, y «muera esto y muera lo otro y muera lo contrario». [...] Ser socialista o ser comunista a mí me parecía ser de derechas (Vivas 1984: 28).

Antes de analizar el teatro vanguardista de Celaya —naturalmente teniendo en cuenta especialmente el aspecto de la intermedialidad—, es preciso echar una mirada a la poesía que Celaya compuso en aquellos tiempos, porque comparte con el teatro los mismos motivos surrealistas.

El primer libro de poesías que Celaya terminó fueron los *Poemas de Rafael Múgica*, fechados «mayo 1934».⁹ En el poema de apertura de este librito («I, 1»), el yo lírico habla en seguida de la cosmovisión del surrealismo: «Aunque es de noche, veo. Y veo demasiado. / A veces me da miedo ver todo lo que veo, / y si llego a nombrarlo, me parece que explico. / Mas no explico, pues no puede / explicarse ese trasmundo,

⁸ Celaya expuso su entusiasmo relativo a Aleixandre también en otras ocasiones, por ejemplo en *Poesía y verdad* (1979: 113): «Nací a la verdadera vida poética con *La destrucción o el amor* entre las manos».

⁹ Estos poemas fueron publicados mucho más tarde, a saber en 1967.

más que bello, sagrado» (Celaya 1977: I, 155). El motivo de la noche ya había estado de moda en la época del romanticismo, entendido como parte del día durante la cual el hombre puede sustraerse al dominio de la razón y entrar en la esfera de la irracionalidad. El surrealismo con su interés por el mundo del sueño y de lo subconsciente tomó luego posesión de aquel símbolo.

En el tercer poema de la primera sección encontramos algunos versos adicionales con referencias al surrealismo: «Mi alcoba estaba llena de agua: / Un agua espesa, pesada, negrísima. / Y yo avanzaba por el fondo de esa agua lentamente, entorpecido. / Avanzaba como un buzo o un sonámbulo por el fondo del silencio submarino. / Me asomaba a los espejos como se asoma uno a los abismos» (Celaya 1977: I, 156). Esta extraña especie de escafandrismo expresa sin duda alguna una visión de ensueño; el entorpecimiento sonámbulo del yo lírico indica una pasajera ausencia de la razón en su conciencia. El espejo había sido utilizado ya por los surrealistas franceses (entre ellos Jean Cocteau) como símbolo de una puerta al mundo extrasensorial;¹⁰ lo encontraremos más abajo en la pieza teatral *La cabeza de Orfeo*.

En el poema «I, 5» Celaya habla de «las vírgenes sonámbulas y los ángeles de lluvia muerta / que han sido desterrados de las ciudades» (Celaya 1977: I, 157). Estas vírgenes, quienes aparecen también en el teatro de Celaya, son un motivo constante en el surrealismo francés, el cual veía en la mujer una fuente inagotable de irracionalidad. Como ejemplo se podría señalar el famoso cuadro «Je ne vois pas la... cachée dans la forêt» (1929) de René Magritte, donde una joven mujer desnuda se encuentra en medio de dieciséis surrealistas masculinos, todos con sus ojos cerrados, símbolo de la mirada vuelta hacia el interior. Los ángeles, igualmente presentes en el teatro de Celaya (por ejemplo en la pieza *El relevo*), ya habían sido mediadores en la iconografía cristiana entre la esfera terrenal de los hombres y la esfera celestial de Dios. En el surrealismo, los ángeles habían adoptado el significado de mensajeros de lo subconsciente; Celaya siguió aquí el ejemplo de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti.¹¹

¹⁰ En el poema «I, 4», Celaya habla del espejo como «la puerta de cristal por donde se entra / en la cámara pequeña donde dos hombres mudos se miran fijamente» (Celaya 1977: I, 157); está pensando en la confrontación del yo lírico con su mitad desconocida, es decir, lo subconsciente.

¹¹ Véase lo que dijo Celaya a Ángel Vivas: «Para mí, a los diecisiete años, no había más poeta que Alberti. Alberti era mi pasión. Después vino Alexandre; y después,

Una confirmación inequívoca de la afiliación de Celaya al movimiento surrealista durante aquellos años la constituye el poema «I, 7», donde encontramos los versos «¿Por qué me parece revelador el hallazgo de una máquina de coser junto / a un guante morado, en la alcoba del crimen?» (Celaya 1977: I, 158). Celaya se refiere aquí a la famosa definición de la belleza en los *Chants de Maldoror* de Lautréamont, apreciada luego por los surrealistas Breton y Aragon: «Beau comme la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection» (Rispaill 1991: 34).

En el poema «II, 5» Celaya alude a la «escritura automática» de los surrealistas, noción con la que estaba familiarizado, aunque no la practicara en su acepción más estricta: «A veces miro mi mano como si no fuera mía. / A veces me parece que está escribiendo. / [...] / y es como si ante mis ojos asombrados apuntara signos que yo hago, y no son míos» (Celaya 1977: I, 165).¹²

El tercer poema de la tercera sección de los *Poemas de Rafael Múgica* ofrece un nuevo motivo, a saber la alienación mental, presente también en el teatro vanguardista de Celaya: «La luna tiene los ojos verde-claros, y sus ojos son los de la locura» (Celaya 1977: I, 170). En 1925 los surrealistas franceses habían publicado una *Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous*, en la cual subrayaron «le caractère parfaitement génial des manifestations de certains fous» (Rispaill 1991: 26), una afirmación que naturalmente debe ser interpretada en el marco del antirracionalismo del movimiento.

Finalmente hay que mencionar aún los poemas «IV, 13» y «V, 4», donde Celaya introduce con la figura del niño otro motivo caro a los surrealistas franceses y que desempeña también un papel importante en su

Neruda. Pero primero fue Alberti. Y él vino a la Residencia a leer *Sobre los ángeles*, y yo me acuerdo que me acerqué a él y no me hizo ni caso. Vamos, no es que no me hiciera caso, pero estaríamos treinta o cuarenta estudiantes, y claro. Me saludó y eso, pero no tengo ningún recuerdo. Después, sí; hemos estado juntos muchas veces» (Vivas 1984: 25).

¹² En el poema «II, 14», Celaya define la poesía surrealista de nuevo como arte no racional; ya los románticos habían contrapuesto la poesía a la actividad racional de la aritmética como lo hace Celaya aquí: «Mi mano derecha va contándole a mi izquierda los dedos: / Uno, dos, tres, cuatro, mil millones, un pájaro —son cinco— y un poema. / [...] / Debe haber un error. / Yo no sumo, sucedo. Transcuro como un verso. / Un poema —¡sábedlo!— es esa equivocación que el / hombre comete cuando / cuenta el número de estrellas» (Celaya 1977: I, 168).

propio teatro; la pureza, la inocencia y la espontaneidad del niño parecían a los surrealistas como condiciones ideales para el acceso al mundo del subconsciente.

Para poner de manifiesto la pertenencia del teatro de Celaya al mismo tipo de vanguardia es particularmente apropiada la pieza *La cabeza de Orfeo*, porque allí entra en escena la figura de un poeta en busca de la puerta que da a la esfera del sueño: «El poeta no es un mago. No pretende hacer milagros. Se limita a provocar en todos y cada uno de ustedes ciertos atavismos arcaicos y ciertas intuiciones descuidadas» (Celaya 1989: 20). Para protegerse durante su avance en el mundo de lo subconsciente, el poeta se pone una especie de escafandra simbólica, ya presente en el teatro de Jean Cocteau,¹³ admirado por Celaya: «Y esto me obliga a tomar precauciones. Por eso tengo este impermeable, esta careta antigás y estos guantes. Es mi atuendo de buzo para caminar por el mundo submarino de la muerte» (Celaya 1989: 20). En las indicaciones escénicas, el significado del extraño disfraz del poeta es explicado con más detalle: «Parece un buzo o un sonámbulo sumergido en las profundidades misteriosas y exactas del sueño» (Celaya 1989: 21).

Después de haber leído más arriba una muestra de la poesía surrealista de Celaya, no nos sorprende ahora la presencia de un espejo encantado, cuya función nos explica la figura del poeta: «El espejo que, como enseñaba ya la ciencia mágica de los especularios, permite establecer comunicación con lo desconocido» (Celaya 1989: 22). Además, el poeta utiliza como 'utensilios' para su expedición «una cabeza griega de efebo, con los ojos en blanco» (Celaya 1989: 21) — se trata de la cabeza de Orfeo, el poeta griego quien según la mitología bajó a los infiernos —, una lira — el instrumento musical tradicionalmente perteneciente a Orfeo — y una pistola; con esta última el poeta producirá más tarde una especie de fuego artificial, marcando de esta manera el momento decisivo del acceso al subconsciente.

Cuando Celaya introdujo el mítico personaje de Orfeo en su teatro vanguardista durante la primera mitad de los años treinta, podía ya basarse en el modelo de Jean Cocteau, quien en 1926 había modernizado el mismo mito según concepciones surrealistas en su pieza de teatro *Orphée*. En *La cabeza de Orfeo*, el protagonista luego avista en el espejo

¹³ Roland Manuel habló respecto a la coreografía de la pieza de Cocteau *Le Train bleu* de «ces ébats de scaphandriers» (citado según Aschengreen 1986: 133).

jo una especie de sosia, un símbolo muy frecuente en el surrealismo de la confrontación con el propio subconsciente: «El espejo se ha vuelto transparente y se ha convertido en un cristal abierto a un larguísimo corredor plateado. En el fondo de él, envuelto en un halo de luz violeta, se ve al *DOBLE*. Es exactamente igual al poeta» (Celaya 1989: 23). A continuación el protagonista entra en el espejo y su sosia sale de él, simbolizando de esta manera el trueque entre conciencia racional y subconsciencia; al cabo de un rato, ambos vuelven a sus puntos de partida. El poeta dispara por segunda vez su pistola, produciendo de este modo un efecto luminoso que señala el final de su viaje al mundo del sueño. Como consecuencia de esta operación aparecen de repente «dos cuartillas blancas estremecidas todavía por un soplo misterioso» (Celaya 1989: 24). Para los espectadores o lectores, quienes a estas alturas no hubiesen todavía comprendido el carácter simbólico de estas hojas,¹⁴ el protagonista proclama: «El poema» (Celaya 1989: 24). Con esta creación de la obra de arte según la cosmovisión del surrealismo termina *La cabeza de Orfeo*.

En cuanto a las otras piezas de teatro que Celaya compuso hasta 1936, valgan algunas breves indicaciones para cada pieza, teniendo en cuenta ante todo la relación con el surrealismo. En *Teorema griego* Celaya contrapone a la «fría impasibilidad de los geómetras» y su «afán de reducirlo todo a números» (Celaya 1989: 30-31) el misterio no racionalmente descifrable de la Esfinge.¹⁵ En *Las cuatro esquinas* aparecen dos vírgenes juguetonas y cuatro ángeles mudos; en *La noche de nuevo dos vírgenes*, esta vez con cuatro «guerreros nocturnos», siendo la luna en esta pieza el símbolo principal del subconsciente. En *El secreto* está en el centro otra vez la Esfinge, «la que guarda el secreto de lo desconocido» (Celaya 1989: 61); en *Jugando al Edipo* el autor nos da a entender más extensamente la relación simbólica entre la Esfinge y lo subconsciente humano;¹⁶ y en *Edipo, en directo* la Esfinge está circun-

¹⁴ Este motivo está presente también en el décimo poema de la cuarta sección de los *Poemas de Rafael Múgica*, lo que nos muestra la relación estrecha entre el teatro y la poesía en la obra de Celaya durante su época surrealista: «el poema que vuela en el instante. / Esta cuartilla en blanco que abandono en el viento: / ¡Favor del aire nuevo! / No el libro consagrado, pesado, muerto, sordo» (Celaya 1977: I, 178).

¹⁵ «La Esfinge no tiene forma precisa. Es múltiple y surge en el cuerpo de todos aquellos que se abandonan al misterio» (Celaya 1989: 35).

¹⁶ «Ofrecía a los hombres su espejo de aguas muertas forzándoles a que se volvieran hacia sí mismos y descubrieran así su propio misterio. Despertaba al desconocido

dada de las imágenes de la noche y de la luna. En *Commedia dell'arte* los personajes Arlequín, Pierrot y Colombina son la encarnación del mundo de la niñez y del sueño. En la pieza *Esperpento español*, cuyo título alude evidentemente a Valle-Inclán, aparece un «ángel birlibirloque», quien se burla de la «sabiduría de barba blanca» (Celaya 1989: 122) de talante tradicional, es decir del racionalismo occidental; al final de esta pieza, el autor pone en ridículo los fundamentos de la sociedad burguesa a través de un guiñol grotesco. En *El relevo* encontramos el mismo anticonformismo surrealista, con la «Estatua de D. Máximo» y el «Guarda del Parque» como representantes del orden burgués y racional,¹⁷ mientras que «El Ángel» y «El Extraviado» encarnan la rebelión de lo irracional contra ese orden.¹⁸

3. INTERMEDIALIDAD EN EL TEATRO VANGUARDISTA DE GABRIEL CELAYA

La integración de elementos del baile como la forma más importante de intermedialidad en el teatro de Celaya puede ser explicada como parte de una tendencia general del teatro europeo a principios del siglo xx, a saber un movimiento contrario al realismo burgués y al naturalismo positivista del siglo xix. En el prólogo a su *Obra teatral completa* (1989: 13), Celaya se remite al dramaturgo inglés Edward Gordon Craig, quien en 1906 en su ensayo «El actor y la Supermarioneta» había pedido más estilización y artificialidad en los actores, lo contrario de un simple reflejo de la realidad como en el teatro tradicional (Sánchez 1999: 95). Esta nueva estética había sido realizada hasta entonces sólo por algunos autores dramáticos pertenecientes a la vanguardia, muchas veces combinada con comicidad grotesca, como, por ejemplo, Alfred Jarry en *Ubu roi*, una pieza teatral que en 1888 fue representada con títeres, antes de ser interpretada en 1896 por verdaderos actores, permaneciendo todavía —según las palabras del autor— una «sátira con marionetas».

que duerme en el fondo de nuestra conciencia. Invitaba a la inmersión de Narciso, absorto como un místico en el enigma de su yo» (Celaya 1989: 70).

¹⁷ «Soy el primer enemigo de esas gentes que se saltan a la torera las convenciones y lanzan a ultranza el quiquiriquí de su yo loco-lírico». Así D. Maximo (Celaya 1989: 135).

¹⁸ «El Extraviado: 'Pero usted hace cosas que podría haber hecho yo. Usted trastorna el orden y las buenas costumbres.' El Ángel: 'Sí, es lo mismo que hace usted, sólo que al revés'» (Celaya 1989: 153).

También Celaya en su teatro de vanguardia escrito en la primera mitad de los años treinta exigió frecuentemente de los actores que se comportaran como marionetas, como por ejemplo en sus indicaciones escénicas para *Edipo, en directo*: «Los rostros de los actores, impasibles, no deben expresar nada. Todo se confía al cuerpo. Es una mímica plástica, casi una danza» (Celaya 1989: 93). En la pieza *Commedia dell'Arte*, los actores deben parecer verdaderos fanticos, como nos muestra esta acotación de Celaya: «Colombina se desploma hacia adelante y queda, doblada por la cintura, colgando de la caja de sorpresa, con los brazos caídos, como una marioneta de guiñol. El General Pantalón y Doña Tecla desaparecen a una en la caja de sorpresa como muñecos de pim-pam-pum derribados» (Celaya 1989: 110).

De particular importancia para Celaya fue el modelo de Jean Cocteau, a quien admiraba abiertamente, y quien en 1917 había estrenado en colaboración con los «ballets rusos» de Serge Diaghilev la pieza teatral *Parade*, para la cual Picasso había diseñado el decorado y los trajes, mientras que el acompañamiento musical fue compuesto por Erik Satie. El antimimetismo de *Parade*, subrayado por las máscaras grotescas y una nueva forma de baile, tenía la función, según Cocteau, de llamar la atención de los espectadores sobre un «spectacle intérieur» no visible materialmente (Aschengreen 1986: 68), comparable con el interés de los surrealistas por lo subconsciente, durante siglos reprimido por el racionalismo occidental:

Je m'intéresse surtout au ballet s'il ne se contente pas d'être guirlande ou grimace, s'il cherche à dire quelque chose d'irréel et de vrai [...]. Par réalisme je n'entends pas une plate paraphrase de la vie et c'est pourquoi j'avais intitulé *Parade* «ballet réaliste», voulant expliquer par ce terme que ce ballet était l'image d'une réalité qui m'est propre et non d'une réalité telle que les habitudes la conçoivent (Aschengreen 1986: 79).

A Cocteau le gustaba que los actores se moviesen como a cámara lenta, lo que otorgaba a la acción escénica una atmósfera surreal como en un sueño. Darius Milhaud, quien había compuesto la música para *Le Bœuf sur le toit*, dijo de esta pieza de Cocteau, estrenada en 1920: «Par contraste avec la musique rapide, Jean régle les mouvements lentement comme dans un film au ralenti. Cela donnait à tout l'ensemble un caractère irréel côtoyant le rêve» (Aschengreen 1986: 91). Esta particular forma de puesta en escena —una especie de procedimiento de extraña-

miento, opuesto al tradicional realismo del teatro— fue imitada por Celaya en su teatro de vanguardia, por ejemplo en *Edipo, en directo*, donde la acotación inicial dice: «Todos los movimientos deben hacerse al ‘Ralentí’» (Celaya 1989: 93).

En su comentario de 1922 a su pieza de 1921 *Les Mariés de la tour Eiffel*, cuyas escenas de baile esta vez no fueron ejecutadas por miembros de los «ballets rusos», sino por los «ballets suecos», también establecidos en este momento en París, Cocteau subrayó el carácter intermedial de este nuevo tipo de ‘obra de arte total’:¹⁹

Ce genre nouveau, plus conforme à l’esprit moderne, reste encore un monde inconnu, riche en découvertes. Révolution qui ouvre, toute grande, une porte aux explorateurs. Les jeunes peuvent poursuivre des recherches, où la féerie, la danse, l’acrobatie, la pantomime, le drame, la satire, l’orchestre, la parole combinés réapparaissent sous une forme inédite ; ils monteront sans moyens de fortune, ce que les artistes officiels prennent pour des farces d’atelier, et qui n’en est pas moins l’expression plastique de la poésie (Aschengreen 1986: 99).

Con la intermedialidad de *Les Mariés de la tour Eiffel*, Cocteau según su propia afirmación quería remitir a «l’inconscient du poète», a «ces mystères [qui] me dépassent» (Aschengreen 1986: 109); su propósito era lograr «un réalisme supérieur, ce plus vrai que le vrai» (Aschengreen 1986: 110) —lo que hace pensar en el surrealismo, determinante también para el teatro de Celaya.

El dramaturgo francés Antonin Artaud —quien alcanzó una cierta notoriedad en los años treinta a través de sus tratados vanguardistas *Manifeste du théâtre de la cruauté* y *Le théâtre et son double*— exigió también que se redujera la importancia del texto en el teatro a favor de otros medios de expresión, sobre todo el lenguaje del cuerpo: «Un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización —es decir, todo lo que hay de específicamente teatral— es un teatro de idiotas,

¹⁹ En Francia, aún antes de Cocteau, hay que recordar a Guillaume Apollinaire, quien en el prólogo de su pieza *Les mamelles de Tirésias*, estrenada en 1917, hizo hablar de intermedialidad a la figura del director de teatro: «Le grand déploiement de notre art moderne / Mariant souvent sans lien apparent comme dans la vie / Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits / La musique la danse l’acrobatie la poésie la peinture / Les chœurs les actions et les décors multiples» (Apollinaire 1987: 32).

de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas, es decir, occidental» (citado según Sánchez 1999: 19).

Como los surrealistas y como Celaya en esta época, Artaud se oponía al tradicional racionalismo europeo; una coincidencia importante con Celaya, quien dedicó su drama *La noche* a «Nyota Inyoka y su ballet javanés» (Celaya 1989: 43), la constituye el hecho que Artaud desarrolló su teoría del teatro bajo el estímulo de una tropa de actores de Balí, que se presentó en París en 1931 (Engler 1994: 146-147). En cuanto a Nyota Inyoka, la bailarina mencionada por Celaya, ella fue de descendencia mitad egipcia y mitad india; hacia finales de los años veinte había representado en París un programa de bailes orientales basados en la religión del hinduismo.²⁰

Lo que más fascinaba a Celaya en los bailes del Extremo Oriente era su dimensión mágica y transcendental, para él comparable a los orígenes del teatro griego en la antigüedad:

Un pretendido realismo [...] no nos acerca tanto a la realidad como lo aparentemente fabuloso de un teatro mágico, en el que todo se transforma en lo que simula, y en el que lo imaginado se vuelve presencia real y dominante. [...] El teatro conserva, y debe conservar, la vivencia de lo que fué en su origen, y es su condición ritual. [...] El tiempo teatral no debe ser el de la vida cotidiana sino el de una celebración que de hecho, como en los ritos, nos mueve a revivir un acontecimiento fabuloso de una manera realmente real. Algo de esto sabían los griegos que concebían el teatro como un templo y no como un artificioso cajón mágico.²¹

Para producir esta atmósfera vagamente religiosa en su «mimodrama» *La noche*, Celaya no sólo prescribió a sus actores movimientos como en los bailes orientales, sino también imaginó un acompañamiento musical típicamente javanés, logrando de esta manera una intermedialidad muy marcada:

En «este misterio» no hay hablando propiamente música pero sí un acompañamiento sonoro. La orquesta sólo consistirá en una batería o una agrupación de instrumentos de percusión con timbres variados: címbalos,

²⁰ Véase Vincent Warren en la revista *Sruti*, 195, diciembre de 2000 (www.sruti.com, consulta en el mes de mayo de 2003).

²¹ Así Celaya en el prólogo a la edición de su obra teatral (Celaya 1989: 12).

tambores, campanas, xilófonos, tantanes, exactamente como en los ballets javaneses. Sólo hay un momento en que surge la melodía, una melodía dulce, densa y lejana, que precisamente por ser única adquiere en la representación su pleno valor mágico. Como esto es un mimodrama y no un ballet, no debe bailarse en el sentido estricto de la palabra. Eso sí, los movimientos tienen en la acción un papel decisivo, mayor aún que el de las palabras, y deben ser ejecutados con ritmo. Son propiamente actos litúrgicos, y como tales deben realizarse, lenta y exactamente, de acuerdo con el tembloteante acompañamiento sonoro. La luz tiene también un valor decisivo y es la que da toda la atmósfera en este escenario desnudo, casi sin decorado, que no es más que el templo en el que se celebra un rito mágico (Celaya 1989: 44).

En *La noche* las indicaciones escénicas relativas a los movimientos de los actores ocupan más páginas que el texto que los actores deben declamar. En algunos pasajes la imitación del baile javanés es particularmente bien visible, como por ejemplo cuando Celaya hace tomar a sus dos actrices una posición que recuerda a los múltiples brazos de ciertas deidades orientales: «La Virgen Lunática abre ahora sus brazos en cruz, y La Virgen Negra levanta entonces los suyos, rígidos, verticales. Como está exactamente detrás de su compañera, su cuerpo no es visible para el público, y La Virgen Lunática aparece como un ídolo de cuatro brazos» (Celaya 1989: 54).

También la siguiente indicación escénica de *La noche* está inspirada por el baile javanés: «La Virgen Lunática, con los brazos extendidos, mantiene abierta la capa en torno a su cuerpo de gusano blanco, y parece una gigantesca mariposa» (Celaya 1989: 55). En la parte occidental de la isla de Java existe un baile llamado «tari kupu-kupu», que quiere decir «la danza de las mariposas»; ejecutado por jóvenes bailarinas, tenía originalmente un significado totémico y religioso.

Antes de que la famosa bailarina rusa Ana Paulova —quien había sido miembro de la tropa de Diaghilev en París y luego había seguido una carrera internacional como solista— debutase en la segunda mitad de los años veinte en el Teatro de la Zarzuela de Madrid,²² donde fue admirada por Celaya,²³ había viajado en 1924 a la India (Smakov 1984:

²² En cuanto a la estancia de Ana Paulova en Madrid, véase Lewalter (1938: 199-200).

²³ Según el testimonio de Félix Maraña, amigo personal de Celaya (Celaya 1989: 166).

18) y desde allí a la isla de Java. Heinz Schmidt-Aleman, uno de los muchos biógrafos de Ana Paulova, informa de este viaje: «El beneficio artístico para la bailarina fue aún mayor [que en la India] en Java, donde pudo estudiar las danzas del templo, cuyos movimientos ancestrales constituyeron para ella una fuente inagotable de ideas». (Schmidt-Aleman 1958: 306) Por lo tanto hay que suponer que Celaya —quien nunca viajó al Extremo Oriente— debe su interés por el baile javanés a la actuación madrileña de Ana Paulova, que tuvo lugar antes de que él redactase sus piezas de teatro vanguardista.

Quien también integró elementos de religión y baile orientales en un espectáculo escénico fue Jean Cocteau; en 1912 el francés, con cuya estética Celaya, durante su época surrealista, se identificó en gran parte, había estrenado en el parisiense Théâtre du Châtelet *Le Dieu bleu*, con el gran bailarín Vaslav Nijinsky en el papel principal. Esta pieza, llamada por Cocteau y su colibretista Frédéric de Madrazo «une légende hindoue» (Aschengreen 1986: 248), cuyo escenario fueron los alrededores de un templo en una «India fabulosa» (Aschengreen 1986: 265), logró que los espectadores educados según la cosmovisión occidental entrasen en contacto con la magia misteriosa del Extremo Oriente, como nos muestra esta acotación:

Lentement le bassin s'éclaire ; le Lotus s'ouvre. La Déesse paraît. Souriante, grave, immobile, elle est accroupie au milieu d'un jet d'étamines éblouissantes. L'index de sa main droite est tourné vers l'eau ; touchant presque la sienne, une main inverse, une autre main, dont l'index est levé, sort de l'eau ; puis un bras. Cette main et ce bras sont bleus, et, suivant cette lente montée, le Dieu émerge. Il est complètement de couleur bleue, avec des lèvres et des ongles d'argent (Aschengreen 1986: 266).

Sin embargo, tanto Cocteau como Celaya no tuvieron una actitud de etnógrafos, sino se sirvieron de la religión y del folklore del Oriente sólo para aludir a esferas normalmente inaccesibles para mentes occidentales, esferas comparables a lo subconsciente explorado por los surrealistas.

En cuanto al «mimodrama» *La noche* de Celaya, es posible poner en evidencia su arraigo en el surrealismo con la misma claridad como en el caso de *La cabeza de Orfeo*. En esta pieza intermedial dedicada a la bailarina hindú Nyota Inyoka encontramos numerosos motivos surrealistas ya utilizados por Celaya en su poesía, sobre todo los ojos cerrados, la noche, el sueño y la locura.

Estos elementos se hallan, por un lado, en las indicaciones escénicas que anuncian los movimientos de los actores, tales como las siguientes: «Como quien sale de un sueño, Los Cuatro Guerreros levantan la cabeza y miran en torno» (Celaya 1989: 46). — «La Virgen Lunática entorna los párpados, y sus ojos redondos, verde-claros, dilatados antes hasta la locura, se cierran y reposan» (Celaya 1989: 49). — «La Virgen Lunática [...] con actitud y paso de sonámbula, avanza hacia el primer término de la escena» (Celaya 1989: 54). — «Continúan lentos y continuos estos movimientos combinados, suaves e interminables como el sueño» (Celaya 1989: 54).

Por otro lado hay un gran número de nociones surrealistas también entre las palabras pronunciadas por los actores, como en estos ejemplos: «¡Oh noche extasiada! ¿Es por tu delirio o por tu pecado por lo que luego el alba nos parece triste, mustia, incolora?» (Celaya 1989: 48) — «El alba nos verá de nuevo paradas frente al mar como estatuas desenterradas con los ojos vueltos a la nada» (Celaya 1989: 49). — «Veo. Veo aún con mis ojos cerrados» (Celaya 1989: 50). — «Sueña azul el silencio» (Celaya 1989: 55).

El drama vanguardista *La Noche* contiene además alusiones intermediales al pintor surrealista Giorgio de Chirico, quien colaboró con Jean Cocteau durante su estancia en París (Schmied 2001: 121) y cuya «pittura metafisica» fue muy apreciada por Celaya hacia finales de los años veinte.²⁴ Una arquitectura de arcadas espectralmente vacías, que constituye una de las marcas distintivas de la obra de De Chirico, aparece al inicio de la pieza en el decorado: «Al fondo, cinco arcos abiertos en un muro desnudo que cubre enteramente el fondo de la escena, dejan ver un cielo de un hondo azul nocturno, limpio y frío» (Celaya 1989: 45). La primera figura humana que los espectadores pueden ver en escena se semeja a una estatua antigua, comparable a las estatuas que en los cuadros de De Chirico muchas veces son el único adorno de una plaza vacía: «Al levantarse el telón, La Virgen Lunática [...] está rígida e inmóvil bajo el arco central. Como su cuerpo desnudo es de una blancura marmórea y tiene los dos brazos cruzados colocados a la espalda, [...] parece una antigua estatua mutilada» (Celaya 1989: 45). Estos ele-

²⁴ Hablando con Ángel Vivas, Celaya dijo en 1984: «Yo intenté ser pintor en los años de la Residencia. Este cuadro que hay aquí es una copia de Chirico, y está hecho por mí» (Vivas 1984: 87).

mentos se encuentran juntos en numerosos cuadros de De Chirico, por ejemplo en «La méditation automnale» de 1911/12.

En otra de las piezas de teatro que Celaya escribió antes de la guerra civil, a saber *El Relevo*, entra en escena un «Ángel montado en bicicleta», cuyo aspecto es descrito por Celaya en sus acotaciones: «Parece escapado de un cuadro del Aduanero Rousseau» (Celaya 1989: 143). Aquí tenemos otra alusión intermedial a un pintor particularmente elogiado por los surrealistas: Henri Rousseau (1844-1910), llamado «el Aduanero» a causa de su ganapán poco artístico. La obra de este autodidacta ingenuo, quien expuso sus cuadros a partir de 1886 en el «Salon des Indépendants», fue celebrada por la vanguardia parisiense de las primeras décadas del siglo xx,²⁵ porque apreció en ella el ‘primitivismo’ presuntamente salvaje de un arte no académico, comparable bajo ese aspecto a los productos de las tribus africanas, que surrealistas como Breton comenzaban entonces a coleccionar. «Il voyait avec des yeux d’enfant, aidé par son cerveau d’enfant. Naïf et sensible, il était merveilleusement doué pour la peinture. Un don naturel de peintre primitif».²⁶ En muchos cuadros de Henri Rousseau reina una atmósfera irreal y onírica, a pesar de su manera de pintar nítidamente figurativa; esta proximidad al mundo del sueño no podía sino fascinar también a Celaya.

4. CONCLUSIÓN

Según la teoría de Irina O. Rajewsky se pueden distinguir dos tipos de intermedialidad en el teatro vanguardista de Gabriel Celaya: Por un lado la *referencia intermedial*, es decir «el proceso de generación de significado de un producto medial a través de la referencia a un producto [...] de un medio normalmente percibido como distinto, siendo esta referencia realizada con la técnica del medio de origen»; por otro lado como *combinación de medios*, es decir, «la combinación excepcional o continua de por lo menos dos medios normalmente percibidos como distintos, que todos están presentes con su propia técnica en el producto final» (Rajewsky 2002: 157; traducción al español: Th. Stauder). Se trata

²⁵ En 1908, Picasso organizó en su estudio llamado «Bateau-Lavoir» un banquete en honor de Rousseau; entre los invitados estaba también Apollinaire (Müller 1994: 132-157).

²⁶ Fernande Olivier, citado según Müller (1994: 162).

de *referencia intermedial* en el caso de las alusiones en el texto de Celaya a la pintura de De Chirico y Henri Rousseau; se trata de *combinación de medios* en el caso de la integración de elementos del baile javanés, que está presente directamente en el movimiento de los actores. Los dos tipos de intermedialidad se caracterizan por la misma función en el teatro de Celaya, a saber, la remisión a una realidad no racional, no marcada por la cultura occidental, como, por ejemplo, en las religiones orientales o como en el surrealismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ADRIANI, GÖTZ (2001): *Henri Rousseau. Der Zöllner, Grenzgänger zur Moderne*. Köln: Dumont.
- ANDRÉ, Paul (ed.) (1998): *The Great History of Russian Ballet*. Bournemouth: Parkstone.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1987): *Les Mamelles de Tirésias / Die Brüste des Tiresias*. Stuttgart: Reclam.
- ARANDA, FRANCISCO (1981): *El surrealismo español*. Barcelona: Lumen.
- ASCHENGREEN, Erik (1986): *Jean Cocteau and the Dance*. Kopenhagen: Gyldendal.
- BALDACCI, PAOLO/SCHMIED, Wieland (eds.) (2001): *Die andere Moderne: De Chirico, Savinio*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- BODINI, Vittorio (ed.) (1988): *I poeti surrealisti spagnoli*. Nuova edizione a cura di Oreste Macrí. Torino: Einaudi.
- BRIHUEGA, Jaime (1981): *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*. Madrid: Istmo.
- BUCKLE, Richard (1984): *Diaghilew*. Deutsch von Jürgen Abel. Herford: Busse.
- CELAYA, Gabriel (1977): *Poesías completas I (1932-1939)*. Barcelona: Laia.
- [1959] (1979): *Poesía y verdad — Papeles para un proceso*. Barcelona: Planeta.
- (1989): *Ritos y farsas. Obra teatral completa*. Epílogo y edición de Félix Maraña. San Sebastián: Editorial Txertoa.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1985): «Noticia biobibliográfica de Gabriel Celaya (1911-1950)». En: Montoya Martínez, Jesús/Paredes Núñez, Juan (comps.): *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*. Granada: Universidad de Granada, pp. 117-133.
- CLAIR, Jean/RUBIN, William/SCHMIED, Wieland (eds.) (1982): *Giorgio de Chirico, der Metaphysiker*. München: Prestel.
- DE BOLD, Conrad (1982): «Parade» and «Le Spectacle Intérieur»: *The Role of Jean Cocteau in an Avant-Garde Ballet*. Ann Arbor: University Microfilms.

- ENGLER, Winfried (1994): *Französische Literatur im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Francke.
- FERNÁNDEZ UTRERA, María Soledad (2001): *Visiones de estereoscopio. Paradigma de hibridación en el arte y la narrativa de la vanguardia española*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- LEWALTER, Ernst (1938): *Unsterbliche Anna Pawlowa! Das Märchen ihres Lebens und ihrer Kunst*. Dresden: Reissner.
- MARAÑA, Félix (1989): «El sentimiento dramático en Gabriel Celaya». En: Celaya, Gabriel: *Ritos y farsas. Obra teatral completa*. San Sebastián: Editorial Txertoa, pp. 161-200.
- (1996): *Gabriel Celaya: Señales de travesía*. San Sebastián: Bermingham.
- MORRIS, Cyril Brian (2000): *El surrealismo y España, 1920-1936*. Traducción de Fuencisla Escribano. Madrid: Espasa Calpe.
- MÜLLER, Eva (1994): *Henri Rousseau und die Künstler des Bateau-Lavoir*. Bochum: Fakultät für Geschichtswissenschaft.
- RAJEWSKY, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke.
- REBLING, Eberhard (1989): *Die Tanzkunst Indonesiens*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- RIES, Frank W. D. (1986): *The Dance Theatre of Jean Cocteau*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- RISPAIL, Jean-Luc (1991): *Les surréalistes: Une génération entre le rêve et l'action*. Paris: Gallimard.
- SÁNCHEZ, José A. (ed.) (1999): *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- SCHMIDT-ALEMAN, Heinz P. (1958): *Anna Pawlowa. Die Tänzerin des Zaren*. Düsseldorf: DBV.
- SCHMIED, Wieland (2001): *Giorgio de Chirico: Reise ohne Ende*. München: Prestel.
- SMAKOV, Gennady (1984): *The Great Russian Dancers*. New York: Knopf.
- STAUDER, Thomas (2004): *Wege zum sozialen Engagement in der romanischen Lyrik des 20. Jahrhunderts (Aragon, Éluard — Hernández, Celaya — Pavese, Scotellaro)*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- STOKES, Adrian (1945): *Russian Ballets*. London: Faber & Faber.
- VALLIER, Dora (1961): *Henri Rousseau*. Köln: Dumont.
- VILLANUEVA, Tino (1988): *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald (Estudio y entrevistas)*. London: Tamesis Books.
- VIVAS, Ángel (1984): *Lo que faltaba de Gabriel Celaya*. Madrid: Anjana.