

respectivamente. De estas dos experiencias del teatro nacionalista nació una actividad de mayor importancia: Teatro Mexicano del Murciélago, que fue organizado por Luis Quintanilla en 1924; se representaron obras originales, incluyendo piezas de José Gorostiza, *Ventana en la calle* (1924), Manuel Horta (“Juana”) y Fernando Ramírez de Aguilar (*La tona*), por nombrar sólo tres. En una entrevista de prensa, Quintanilla trató de definir el Teatro Mexicano del Murciélago y el origen de la idea:

Un día en Nueva York conocí el teatro ruso de “La Chauve Souris” y éste me hizo recordar que México tiene más color que Rusia. Desde aquel día la idea de crear un espectáculo semejante en mi país, con elementos exclusivamente nacionales y desarrollando temas de la vida mexicana, se fijó en mí como obsesión...Murciélago es la traducción de “Chauve Souris.” Murciélago indica un género especial y nuevo del arte teatral. Es su última transformación...empleamos en él casi todos los recursos de la estética; el canto, la música, la danza, la mímica, y la pintura. Todos estos elementos emotivos armoniosamente ordenados provocan en el auditorio, a medida que el espectáculo avanza, una exquisita emoción de arte que invade el corazón de los espectadores. El Teatro del Murciélago Mexicano es una tienda de juguetes para el Alma. ¿Quién no ha comprado aún su Juguete?ⁱⁱ

Con este grupo culminaron los intentos de recuperar el rito, la danza y la música popular, con un teatro folklórico lejano de la tradición del sainete español. Se experimentó con la presentación de tipos, maneras de hablar y temas mexicanos, pretendiendo acercarse al ideal estético del desaparecido teatro protomexicano. No hay que olvidar que el murciélago era considerado divino entre los pueblos prehispánicos, especialmente entre los mixteco-zapotecas de Oaxaca. Una diferente apreciación del Teatro Mexicano del Murciélago es apuntada en un artículo

periodístico (1925) de José Gorostiza, quien niega que este experimento pertenezca al reino del teatro, a pesar de ser uno de sus colaboradores:

Nos basta saber que no es teatro. En una mínima porción del diálogo, caben apenas las emociones elementales—miedo, muerte, peligro—que no implican la individualidad. Sócrates, yo y un animal cualquiera reaccionaremos al estallido de una bomba de dinamita igualmente poseídos de pánico. Y si el teatro es un arte, y el arte una particularización, un distinguir y concretar la belleza, este teatro sintético no es artístico en lo absoluto.ⁱⁱⁱ

Esta consideración es pionera de la actual polarización del discurso teatral entre texto y escenificación. El concepto de teatro partía del deseo de sobrepasar la aprehensión de la verosimilitud escénica por un nivel mayor de realismo, ideas no alejadas del concepto futurista del teatro, según lo entendía Marinetti. El manifiesto futurista de 1915—*Il Teatro Sintetico Futurista*—proponía piezas altamente reducidas en tiempo y complicación temática, con la intención de demostrar la esencia dinámica de la percepción, que lo convierte en teatro autónomo al liberarlo del sicologismo.

La única pieza publicada de José Gorostiza, *Ventana a la calle*,^{iv} presenta una escena callejera observada desde una ventana: una señorita y su acompañante, un viejecito, un billeteo de lotería, una mujer pintarrajeada y su compañera de oficio, un comerciante, una voz perdida, etc., con uno o dos diálogos cada uno, para luego caer el telón sorpresivamente y sin razón dramática. En la escena segunda hay un súbito cambio de realidad al aparecer un tramoyista que se descuelga de una soga, saluda con “prolongada genuflexión de cirquero” y cierra la obra con un monólogo:

EL TRAMOYISTA. Había señales de barro en las manos del Todopoderoso, cuando el mundo, rebasado de juventud, quiso escapar a la infinita sabiduría. Los príncipes del cielo le condenaron a tener historia; nunca a escribirla. Y hélo aquí, huérfano como un décimo de

lotería, coreado estruendosamente por los Primeros Ministros, las Iglesias, los Filósofos; encarecido por los amantes; odioso a los ebrios consuetudinarios. Jugaremos a él un peso de buena voluntad... ¡Oh, la función de mañana abundará en sorpresas!^v

La escena primera pertenece a un realismo de cuarta pared desde la perspectiva de una ventana, como su título lo indica, mientras que la segunda escena experimenta con otro grado de realismo, al presentar un humano con un parlamento alejado del lenguaje cotidiano y cercano a lo poético. El resultado escénico de contraponer dos grados de realismo es que se invierten los signos escénicos, la realidad queda ficcionalizada y lo teatral adquiere mayor verosimilitud.

Como consecuencia de la traducción de “Maya” en 1930,^{vi} Gorostiza escribió un artículo, “Los símbolos del teatro,” en que dejó patente sus preferencias teatrales. Su aprecio por esta obra de Simón Gantillón^{vii} nace porque “carece de asunto y por consiguiente de unidad de acción” y propone “un realismo agudo, un recrudescimiento romántico que no se podrá conseguir si la técnica literaria no se fragmenta y dispersa de antemano para multiplicar, a tiempo que la afina, su capacidad de aprehensión” (s.d.). Con el mismo enfoque cita a O’Neill: “El americano es el primero en descubrir que de un fragmento cualquiera de acción, así carezca de intriga, se puede obtener la más pura substancia dramática” (s.d.), percepción que podemos no compartir pero que lleva a entender la estética dramática de Gorostiza. Para él, la poesía es “una investigación de ciertas esencias—el amor, la vida, la muerte, Dios—que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de estas esencias.”^{viii} Parfraseando esta definición es posible entender su teatro como la quebrantación/ fragmentación de la realidad para hacerla más transparente.

Estas consideraciones fueron aplicadas a su única obra dramática terminada, que pertenece al “Teatro Anónimo de México,” como él mismo calificó a “una serie fija de estampas giratorias que son como el paisaje o la transcripción pictórica de México, el México estático: un traje, un baile, una canción, un corrido, una portada, una reja, un taller, una fuente, una faena agrícola, una fiesta popular, un velatorio, un deporte, un idilio, una serenata, una ronda” (n.p.). Además la *ventana a la calle* mira a “Las estampas de la ciudad”:

Humanidad confusa, humanidad en su sentido genérico. Más tarde, cuando se encuentra a la precisa distancia de nuestra frecuentación, comenzamos a distinguir las líneas individuales que componen, proseguidas, el panorama de la Multitud: El cargador de número. ¿Un chofer? El chafirete (cobrador) que grita interminablemente la ruta de su camión...El remendón chismoso y enamorado. El gendarme, alfiletero de mentadas. El bolero (limpiabotas), maldiciente prematuro, que apostado a la puerta de los salones de baile da un último toque, el trapazo, a la elegancia endurecida del fifí...El gachupín galanteador de gatas...o el gringo, mentalidad inválida de idioma, blanco de las tanteadas más pintorescas. La quintopatiera. (s.d.)

Esta visualización del barrio se acerca a la definición de teatro sintético según lo entendía Marinetti. El teatro sintético de Gorostiza pertenece al costumbrismo hiperrealista cuyo ideal era el testimonio fotográfico.

La primera temporada de obras vanguardistas se inició en México con el teatro de Ulises, de enero a junio de 1928. En la casa de Antonieta Rivas Mercado se representaron seis obras extranjeras en cuatro programas, y más tarde en el teatro Fábregas tres programas, con la colaboración de Novo, Villaurrutia, Owen y Celestino Gorostiza, entre otros entusiastas. José Gorostiza no asistió a estas representaciones porque desde 1927 estaba en Londres como primer escribiente en el Consulado General de México. En una carta a su hermano Celestino, el autor

menciona esta temporada y hace una evaluación de la “combatividad” teatral del grupo de Ulises:

[Villaurrutia] es la mejor inteligencia que conozco, y me atrevería a decir pedantemente que es mejor aún que la mía, si no se tratara, como creo, de dos cosas impenetrables. Lo que no me gusta de Xavier es su combatividad. Gasta mucho talento en la guerra y puede llegar a encontrarse pobre en la paz. El teatro de Ulyses [sic], por ejemplo— Ulyses todo más bien—, siendo como es un esfuerzo magnífico, corre el riesgo de perderse en armar al enemigo para encontrar que es demasiado fácil derrotarlo, y quedar de pronto sin objeto. Sin embargo, no sé hasta qué punto sea México el culpable de este simulacro de simulacros. Espero que tú sabrás distinguir y aparentar al mismo tiempo que no te das cuenta, porque el solo darse cuenta en México ya es tomar partido.^{ix}

En otra carta (17 de mayo de 1928) le reclama a su hermano su silencio en la correspondencia: “Supe que pusiste *El peregrino* de Vildrac. Me dicen que ya se acabó ‘Ulises.’ En general, no tengo noticias de México.”^x

En la historia del teatro mexicano, José Gorostiza es una figura ignorada, a pesar de que, a su regreso de Europa, tuvo un papel importante en la fundación y organización del Teatro de Orientación (1932-1934) y del Ciclo Post-Romántico (febrero de 1932-abril de 1933). En 1932 había sido nombrado jefe del Departamento de Bellas Artes, de la Secretaría de Educación Pública, cargo del que pronto renunció a consecuencia del alboroto en torno a la revista *Examen*; sin embargo, las actividades teatrales que él inició, continuaron con éxito. En el Teatro de Orientación se produjeron veintitrés obras, bajo la dirección de Celestino Gorostiza y la asesoría de Xavier Villaurrutia. Junto a piezas pertenecientes a la vanguardia mundial,^{xi} se incluyeron piezas de los incipientes dramaturgos mexicanos: Villaurrutia (*Parece mentira* y *¿En qué piensas?*), Celestino Gorostiza (*La escuela del amor* y *Ser y no ser*), Carlos Díaz Dufoo Jr. (*El barco*) y Alfonso Reyes (*Ifigenia cruel*). El Ciclo Post-Romántico llevó a la escena una obra

mexicana, “La hoguera” de María Luisa Ocampo, compartiendo temporada con obras de envergadura mundial, como las expresionistas de Georg Kaiser y Ernst Toller.^{xii} Entre la correspondencia inédita de José Gorostiza hay una carta en que explica los motivos de este esfuerzo:

Se inició con la intención de cubrir el hueco que se registra en la historia de nuestro teatro comercial, entre el teatro romántico o de origen romántico que se representaba preferentemente en los años anteriores a la Revolución, y el teatro de nuestros días, a fin de que el público se diera cuenta de la evolución experimentada y pudiera comprender más fácilmente el teatro moderno.^{xiii}

Existen varios manuscritos dramáticos inéditos de José Gorostiza en propiedad de la familia Gorostiza Ortega.^{xiv} “Ulises, Hipótesis dramática,” que es una transcripción situada en México (1930) del mito de Penélope. Sus protagonistas son Ulises Brandt, de 46 años, y su esposa, Penélope, de 40 años, además de su hijo Telémaco. Su autor resume la trama en un apunte autógrafa:

Ulises ha regresado a su casa. En 1914 se fue a Europa, a la guerra. Amaba a Francia. Dejó en México a su mujer, que ha esperado su regreso durante 15 años. Al principio esperanzada por la idea de un abandono inexplicable; después excusada en su propósito de fidelidad. Ulises ha permanecido en Suiza, yendo de país en país, de mujer en mujer, a causa de una fuerza interior (fatum, anauké) que no le permitía regresar, pero su único deseo, su meta obligada, era volver a Penélope. Este deseo—obsesión—le impidió disfrutar de sus aventuras. Circe, Nausicaa, etc. significan otras tantas renunciaciones a la idea capital de volver. El hijo lo ha buscado en Europa sin éxito (tipo de color, granadino, indiferente que profesa a su padre una admiración apriorística, aprendida de Penélope.). De regreso ya, Ulises se da cuenta de que la realidad no corresponde a la que él imaginaba: Penélope no es lo que él ama. Ella a su vez comprende que Ulises no es el que esperó tanto tiempo. El ardid de deshilar de noche la tela que hilaba de día—para engañar a los pretendientes—se ha convertido ya en un hábito. Ahora le sirve para engañar a Ulises, para engañarse a sí misma. Ulises cree que ella estima, más que a él, al esfuerzo de ella por encontrar su virtud; ama a su virtud—representada por la tela—más que a ninguna otra cosa. Ella, en cambio, le reprocha que no la amaba a ella, sino a una imagen de ella que simbolizaba su deseo de regresar, de parar—por contraste a la vida

accidentada de las aventuras. Sus afectos, Ulises tiene nostalgias (Coro de Mujeres.). Telémaco rompe pronto con sus prejuicios: Su padre está viejo, no es el héroe. Salvación: Ulises decide marcharse, no hay comunión posible entre Penélope y él, entre él ni nadie. Su destino es lo provisional, lo anecdótico, aquello que no llegue [a] constituir un goce porque lo ahoga la prisa de continuar el viaje. Esto no ha sido en realidad sino otra aventura. Dejará a Penélope porque necesita reanudar su viaje a Penélope. Ella seguirá—su destino—engañando a sus pretendientes, defendiendo su virtud, su lealtad a ese Ulises que ha de enfrentar toda la vida y que no es éste que tiene ante sí. (Esta parte del diálogo se produce en un tono de resentimiento por parte de Ulises. Penélope está ya en la mística un poco ida y tiende menos a la razón). Va a salir Ulises. Nadie le dice, como él quiere, que se quede. Regresa, se desploma en un sillón. Tiene razón Telémaco: Es un viejo, ya terminado. Su destino fue, como el de todos los hombres, la soledad. (s.d.)^{xv}

En un apunte sobre la sicología de Penélope, el autor menciona que “en el siglo XVII habría ingresado a un convento. Habría sido una santa. En el siglo XX necesitó desentrañar ante sí misma su papel heroico, ya que ante los demás—ella lo sabía—era una mujer entristecida” (s.d.). En una de sus cartas, el autor se refiere a Ulises como “símbolo a un solo tiempo de la curiosidad y de la cordura,”^{xvi} razón que pudiera explicar el porqué la figura del aventurero griego fue tan apreciada por los Contemporáneos, dándole el nombre a su revista y a su grupo de teatro. Dos alteraciones al mito griego original se encuentran en esta obra: la imposibilidad del regreso de Ulises y la preferencia por el esperar de Penélope, son inversiones de las originales porque los medios—viajar y tejer—se han convertido en la finalidad, y el destino de los protagonistas desemboca irremediabilmente en la soledad.

“Simbad”^{xvii} iba a ser una obra en cinco escenas, pero solamente existe la primera, conservada con la elaboración total del diálogo. El manuscrito incluye la descripción del argumento:

El pueblo de Tamba está sobre una colina, a la orilla del mar. Se sabe, por tradición oral que enseñaban los ancianos, que el pueblo fue un barco naufragado. Los marineros utilizaron sus restos—palos, puestos, cuerdas y velas—para edificar la población. Todavía en ciertas calles se aprecia claramente el origen de Tamba, parecen puentes de barco, tienen casa pequeñas como camarotes, con ventanas

redondas. En las azoteas, los palos y sogas de las cruces de velas, fingen [el] aparato de los mástiles. De noche, en alta mar, los navegantes miran en el horizonte una inmensidad extraña que flota casi prendida al cielo. Vista con atención es un duplicado en luz de la ciudad. El fenómeno es acompañado de catástrofes, enfermedades, locuras y azares [ilegible]. Ningún barco se acerca Tamba, sino cuando las tempestades los obligan [sic], Los habitantes saben todo esto, pero no lo han visto nunca. También está encantada. Se sostiene en la vida de una muchacha a quien nadie conoce, pero todos presienten. Ella no envejece nunca. Cuando alguien la vea y se enamore de ella, el encanto será roto. Así sucede, y la ciudad se irá hundiendo en el mar. (n.d.)

El plan de trabajo está delineado en cuatro escenas:

- I Primera escena. Los viejos relatan la tradición, presentes el héroe y Simbad.
- II Segunda bruma. El joven es conducido a la casa de Tamba.
- III Tercera bruma. Noche de tormenta. Arribo de Aum.
- IV Cuarta bruma. Tamba en el mar.

El autor apunta que “Las escenas segunda y tercera pueden cambiar de sitio entre sí, o ser simultáneas la primera y tercera” (s.d.). La atmósfera marina de esta pieza es cercana al poemario de Gorostiza, *Canciones para cantar en las barcas*, especialmente en los poemas “Pescador de luna,” “Pausas I” y “Borrasca.”^{xviii} A continuación se incluye la transcripción completa de la única escena que se encuentra completa en los manuscritos dramáticos de este autor:

(Interior en la choza de Aum,^{xix} el viejo, escasamente iluminada por un velón que proyecta las sombras contra el muro del fondo. Por los cristales de una ventana se mira correr la lluvia, y se la oye a veces, monótona, cuando los personajes enmudecen sin quererlo, como si de pronto hubiesen olvidado los papeles. Aum, Efraín y Ialek forman un grupo a la derecha. Ancianos todos, el primero tiene un aire de autoridad que los otros dos afectan, descubriendo a pesar suyo la falsificación. A la izquierda, sobre un lecho improvisado, está IKA. Duerme. Es difícil advertirle en la penumbra, pero, cuando avance dentro de radio luminoso del velón, se le verá un gesto angustiado e inexpresivo de tanto como lo sostiene a la misma intensidad. Cuando por sutil artificio del actor, el joven IKA llegue a parecer momentáneamente estúpido, las mujeres de la asistencia le encontrarán hermoso.)

Aum. ¡Cinco días de lluvia!

Ialek. ¡Cinco días!

Efraín. Desde la última tormenta.

Aum. Tengo una sensación como de eternidad...La tengo siempre que la lluvia me encoge el alma y me la vuelve a sí misma...

Efraín. Sin horizontes!

Aum. Y esa gota igual, sobre los cristales!

Ialek. Esa gota.

Aum. Si parara un instante...

Ialek. Uno solo!

Efraín. No lo repitas, Ialek.

Ialek. Déjame tú.

Aum. Déjalo, sí. Es el espejo de mis palabras. Nadie podría, si no él, advertirme que las más profundas, las más ricas de sentido, se envilecen en otras bocas.

Ialek. También las más profundas.

Efraín. Bestia!

Aum. ¿Te incomoda, Efraín?

Efraín. Me incomoda el ritmo. Toda repetición encierra un ritmo que nos oprime,—bestezuelas dóciles al tom-tom de un tamborcillo infatigable. Y algo mío, lo mejor de mí, se resiste a la obediencia...algo que pudiera llamarse...

Aum. Insensatez.

Efraín. Rebeldía.

Aum. Cierto: rebeldía. Pero rebeldía contra la propia esencia de su ser, que es todo método armonioso, medida justa... Ay, amigo Efraín, llámale mejor que rebeldía, voluntad de muerte!

Ialek. Voluntad de muerte.

(Miedo de todos. Parece que Ika se ha movido, pero nadie le vio. ¿Pudo ser un presentimiento?)

Efraín. ¿Despierto?

Ialek. No los sé, pero puedo jurar que nos escucha.

Aum (tranquilo). Duerme, duerme todavía.

Efraín. Oh, esa palabra! ¿Para qué decirla, para qué pensarla?

Aum. La dije mecánicamente, sin saberlo. La digo a cada paso. ¡Y tú sabes cómo desespero por sepultarla aquí dentro (en la garganta) muerta!

Ialek. ¿Puedo decir algo?

Efraín (burlándose). ¿Te habías callado?

Ialek (decidido a disputar). Los hombres del mar...Ellos tienen la culpa. Lo sé. Desde que el mar los trajo a la playa, lo sé muy bien, se respira aquí una atmósfera de... (se interrumpe para no decir *muerte*) de...aniquilamiento.

Efraín. Coincidencias.

Ialek. No, nada de eso, no. Todo es una misma cosa. Hace muchos años, muchos, cuando nuestros cuerpos jóvenes reflejaban las conciencias como en un espejo, nosotros, sí, nosotros mismos, hubiésemos echado a correr. ¡Por qué nos posee un miedo incontenible, un angustioso miedo!

Aum. ¿Tú crees esa tontería de que el mar los engendra?

Ialek. Sí la creo, sí...y además, no es una tontería. Ya sé...Tú dices que son náufragos...Tú dices muchas cosas que no entiendes. ¿Por qué? ¿Porque lo dicen también esos manuscritos mentirosos?

Aum. Paciencia.

Efraín. Por amor de Dios.

Ialek. No ahora, no! ¿Quieren que calle cuando puedo decir algo mío, enteramente mío?

Efraín. ¿Que no sea enteramente estúpido?

Ialek. Tú eres un filósofo...La gente dice que eres filósofo porque has envejecido. Pero veamos, ¿en qué consiste tu filosofía? ¿En imaginar otras tierras, otros hombres, otros mares que nadie conoce? Yo sé que esto no es una razón, por lo menos una razón legítima. ¡Pero *nadie puede conocerlos* tampoco!

Aum. Pero lo náufragos—tú los viste—son hombres, otros hombres.

Efraín. Les ha visto la ciudad entera.

Ialek. ¿A los náufragos?

Efraín. A ellos, sí, a los otros hombres...

Aum. Que no son más mi fantasía, el esqueleto de una realidad imposible, sino la carne ¡óyelo! la carne de mi fantasía.

Ialek. Sin embargo...

Efraín. Distintos de nosotros ¿no es eso? Tienen no sé qué de artificial, de mecánico, como si fueran nada más que dos sombras.

Ialek. Sí, pero no es eso. Todo el mundo les toma por hombres...claro, puesto que lo parecen...Pero venir ahora, en plena civilización, con el mito (embuste) ese del naufragio...no, la buena gente sonríe. ¿De dónde vinieron los otros hombres? (se pregunta) ¿del mar? Pues son *los hombres del mar*... Esto, por lo menos, es rigurosamente lógico. (s.d.)

“Simbad” es una obra abstracta dentro del teatro poético de ideas, no lejana de *Proteo* (1931) de Francisco Monterde y de *Ser o no ser* (1934) de Celestino Gorostiza. Estas piezas son “moralidades” porque ofrecen “una pintura moral de la vida del hombre, puesto por su Hacedor en la tierra y entregado a sus cinco sentidos,

entre la inocencia, su compañera, y la tentación, su enemiga,^{xxx} con personajes que son alegorías humanas, en un espacio que bien pudiera ser el de la conciencia y en un tiempo lento que se precipita a la llegada de la muerte.

Otra obra inconclusa es titulada “Los comunistas,”^{xxxi} es una comedia que sucede en la época posrevolucionaria. El manuscrito incluye solamente el argumento, algunos apuntes y un plan escenográfico:

El héroe (Ernesto Ponce de León), un aristócrata [de la] época [de] D. Porfirio, exiliado en 1910, a los 30 años, edad actual 54. *Una hija* de éste, 20 años, soltera. *La señora* de edad (48-50), rica, a cuya mano aspirará el héroe, como una manera de resolver su pobreza. (Antecedente de otro romance en la juventud). *El comunista*, pintor o médico, invitado a la cena de esa noche, para iniciar el plan que ha fraguado el héroe con *su secretario* (administrador o abogado) para explotar el comunismo como un negocio” (s.d.).

La ironía de la pieza estriba en “el plan de recuperación: en casarse o en adaptarse a la época” (s.d.). En uno de los folios, su autor juega a hacer anagramas de Salvador Novo: “Novador Solva,” “Salomón Niava” y “Nalmogov Sala;” en el mismo folio se incluye el nombre de Diego Rivera. Al anverso de una hoja el autor hace un listado de posibles personajes: “1. Secretario de Estado; 2. Director de Orquesta; 3. Pederasta, poeta; 4. Pintor; 5. Jefe Operacional, político; 6. Periodista; 7. Político, diputado o gobernador” (s.d.). Es una lástima que esta comedia haya quedado inconclusa porque podría haber sido un testimonio del periodo posterior a la revolución y una pieza con similitud con las *Comedias Impolíticas* de Usigli.

Otro manuscrito es titulado “El mentiroso,”^{xxii} drama sobre las relaciones de la pareja de Jaime y Martha, que está desintegrándose por la falta de verdad interior. Solamente existe el plan dramático de seis escenas del primer acto; el autor apunta su interés de incluir un epígrafe de Browning (¿Robert?).

Además, existen apuntes de otras obras de Gorostiza. Un argumento para ballet: “La creación del hombre,” siguiendo al *Popol Vuh*.^{xxiii} Otro apunte es sobre un

espectáculo total—ballet, cantata, pastorela—,^{xxiv} basado en el auto *La adoración de los reyes*, según un manuscrito del siglo XVIII; este auto es mencionado por fray Toribio de Benavente (Motolinía) en su *Historia de los indios de la Nueva España*. Los personajes son los tres Reyes Magos, la sagrada familia, el rey Herodes, pastores, soldados, y sacerdotes, junto al Indio del Chicuitle y una cuadrilla de danzantes indígenas. Las tres escenas siguen el siguiente plan dramático: 1) Presentación de un nacimiento y del templete de Herodes, 2) La llegada y adoración de los reyes magos, y 3) La ejecución de la degollación de infantes ordenada por Herodes, de la que se salva el niño Jesús porque un ángel ha avisado a José. Sumadas a estas obras, su autor menciona una más en una entrevista, “Siete juegos,” pero no se ha podido localizar.^{xxv} Existen además dos argumentos cinematográficos inéditos: “Huracán,”^{xxvi} basado en una leyenda de amor entre los mayas, y “El gusano y la estrella,” melodrama. Asimismo habría que mencionar algunos artículos de Gorostiza sobre personalidades del teatro mexicano, como María Teresa Montoya y Alfonso Gutierrez Hermosillo.^{xxvii}

José Gorostiza tenía la capacidad y el conocimiento para haber llegado a ser un dramaturgo de primera importancia, mas su propia vocación de poeta y, acaso la presencia en el mundo del teatro de Celestino Gorostiza, se lo deben haber impedido. Su benéfica influencia como organizador teatral en los años treinta es innegable, sin ella no hubieran existido el Teatro de Orientación y el Ciclo Post-Romántico, con la posible consecuencia de que el teatro mexicano hubiera sufrido un retraso en su periodo de formación.^{xxviii} Al final de esa década Gorostiza publicó su obra magistral, *Muerte sin fin* (1939) y, paralelamente, se llevó a cabo el advenimiento de un movimiento teatral que integró las tres vertientes formadoras del teatro en México, con piezas como *El gesticulador* (1938), de Rodolfo Usigli, e *Invitación a la muerte*, de Villaurrutia (1940), obras que fueron la culminación de dos décadas de búsqueda para fundar un teatro intrínsecamente mexicano. La

colaboración de José Gorostiza en las vertientes mexicanista y vanguardista como dramaturgo, así como sus labores de apoyo a las búsquedas vanguardistas, lo hacen merecedor de ser incluido entre los fundadores del teatro mexicano.

- i. Celestino Gorostiza, *El trato de escritores* (México: INBA, 1964) 98-99.
- ii. El Caballero Puck, “Entrevista a Luis Quintanilla” *Universal* 5 junio 1924: 33.
- iii. “Glosas al momento teatral,” *El Universal Ilustrado* 9.448 (10 diciembre 1931): 31.
- iv. José Gorostiza, *Ventana a la calle* (*El Universal Ilustrado*, México, 27 de noviembre de 1924, 20). Reimpreso en Luis Mario Schneider, “José Gorostiza, escritor de teatro,” *Revista de la Universidad de México*, 25.5 (1925): 34-35; y en José Gorostiza, *Poesía y poética*, ed. Edelmira Ramírez (España: Colección Archivos, 1988) 113-114. “Ventana a la calle” volvió a ser escenificada en la Universidad de Louisville (1991), en un curso de Theater Practicum, bajo la dirección de Guillermo Schmidhuber.
- v. *Ventana a la calle*, 20.
- vi. Para las citas de “Maya” ver “Maya, o los símbolos en el teatro” *La voz nueva*, publicación sin fecha ni paginación, con la firma “j.b.,” 42 (1930). La traducción fue publicada en México: Editorial Cultura, 1930; con una portada de Agustín Lazo.
- vii. Simón Gantillón (1887-1941) fue un dramaturgo y poeta francés. *Maya* fue estrenada con gran éxito en París el 2 de mayo de 1924; en 1949 fue llevada al cine. Otras de sus obras son *Cyclone* (1923), *Clowneries* (1930) y *Notre-Dame des Songes* (1935). “Maya,” *Masques, cahiers d'art dramatique* 5 (1927).
- viii. J. Gorostiza, “Notas sobre poesía,” en *Poesía* (México: FCE) 10-11.
- ix. Carta de José Gorostiza a su hermano Celestino, Londres, 7 de febrero de 1928. Incluida en *Cartas de Celestino Gorostiza* (México: Ediciones del Equilibrista, 1988) 10.
- x. *Correspondencia de Celestino Gorostiza*, 13.
- xi. El repertorio extranjero del Teatro de Orientación presentó obras de O’Neill, Cocteau, Pellerin, Chejov, Molière, Cervantes, Synge, Romain, Gogol, Shakespeare, Achard, Lenormand, Molnar.

xii. Se montaron obras de importancia mundial: Ibsen, Strindberg, Dostoievski, Shaw, Frank, James Barrie, Galsworthy, Toller y dos de Kaiser.

xiii. Carta inédita de José Gorostiza a Santiago R. de la Vega, 20 de febrero de 1936. Propiedad de la familia Gorostiza Ortega. En esta larga carta de ocho folios, hace una descripción detallada de “la campañas teatrales que dirigieron o mis amigos o yo en diversas épocas, no sin aclarar, como es debido, que por los mismos años hubo otros movimientos dignos de consideración, entre ellos el llamado “Teatro de ahora” y “La Comedia Mexicana.”

xiv. Con mi agradecimiento a José Gorostiza Ortega por haberme permitido estudiar y publicar los manuscritos y los apuntes teatrales de su padre. El hijo menor del poeta es director de orquesta y compositor, actualmente radica en Guadalajara, Jalisco, donde tuve la suerte de conocerlo gracias a la amistad que compartimos con Carlos Eduardo Gutiérrez Arce, para quien también va mi gratitud. Antes de su muerte, José Gorostiza pidió que todos sus apuntes y manuscritos inconclusos fueran destruidos; su voluntad iba a ser llevada a cabo por su viuda, cuando José logró por fortuna rescatarlos. La obra poética que permanecía inédita ha sido recientemente editada, no así sus apuntes dramáticos que hasta hoy se publican. Para su obra poética inédita ver Mónica Mansur, “Armar la poesía,” *José Gorostiza, poesía y poética*, ed. Edelmira Ramírez (Madrid: Colección Archivos, 1988) 273-304.

xv. El manuscrito de *Ulises* cuenta de 9 folios parcialmente escritos, cuatro con anotaciones en el reverso. Hay tres bosquejos de escenografía. La caligrafía del autor es minúscula y con razgos interrumpidos, lo que impide en muchos casos la claridad. No tiene fecha de escritura, pero es resultado de varias sesiones, ya que se nota la reescritura. La obra fija su tiempo con varias fechas, 30 de diciembre de 1924 ó 1928, y 27 de septiembre de 1930; por lo que el apunte debe ser posterior.

xvi. José Gorostiza, *Poesía y poética*, 324.

xvii. “Simbad” consta de veinte folios manuscritos y cuatro folios mecanografiados. Sin fecha.

xviii. *Canciones para cantar en las barcas* (México: Editorial Cultura, 1925).

xix. Los nombres de los personajes han sido rebautizados por su autor: Aum se convierte en Rodrigo, el hijo; Ialek en Ernesto; quedando iguales Efraín e Ika.

xx. La definición de moralidad es de Enrique Díez Canedo, *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914-1936* (México: Joaquín Mortiz, 1968) 5: 114.

xxi. El manuscrito de “Los comunistas,” pieza en tres actos, consta únicamente de 6 folios, el último con notas en el anverso. En una de estas notas el autor planea sus actividades y escribe las fechas miercoles 18 y jueves 19, sin precisar el mes. Estos días pudieran pertenecer, según el calendario perpetuo, a los años 1929, 1929, 1931 ó 1936.

xxii. El manuscrito de “El mentiroso” consta de dos folios, que incluyen el argumento de las seis primeras escenas del acto primero.

xxiii. El manuscrito consta de tres folios mecanografiados, sin el nombre del autor. José Gorostiza Ortega escribe al respecto: “No está firmado pero se hallaba entre los papeles de mi papá” (Carta a G. Schmidhuber, 22 de abril de 1991).

xxiv. El manuscrito consta de 10 folios a máquina. Con la firma del autor.

xxv. *Siete juegos* es mencionada en dos ocasiones en *El Universal Ilustrado* (27 de noviembre de 1924) 20; y (10 de diciembre de 1925) 31 y 63. No se localizó entre los manuscritos de la familia Gorostiza Ortega, ni José Gorostiza, Jr. la recuerda. También se conoce el título de otra obra: “Don Juan.” Bien es sabido la colaboración de José Gorostiza en varios sketches para el teatro Lírico. Él mismo retiró las obras del archivo de la Sociedad de Autores para destruirlas, como lo menciona en su entrevista L. Terán, “Habla José Gorostiza,” *El Gallo Ilustrado* 401 (1 marzo 1970): 1.

xxvi. Huracán fue registrado ante la Secretaría de Educación el 9 de noviembre de 1938, con el número 6399293.

xxvii. José Gorostiza, “María Teresa Montoya y los críticos,” en “Torres de señales,” *El Universal Ilustrado* (25 diciembre 1930). Y “Alfonso Gutierrez Hermosillo” *Letras de México* 11 (16 julio 1937): 3. Además de los ensayos sobre teatro: “Glosas al momento teatral” y “Maya,” mencionados anteriormente.

xxviii. Para un estudio sobre el periodo formador del teatro mexicano ver Guillermo Schmidhuber, *El teatro mexicano en cierne 1922-1938* (New York: Peter Lang, 1992).