

Apología dramática a José Gorostiza

Guillermo Schmidhuber

En la segunda y tercera décadas del siglo XX coexistieron tres vertientes teatrales en el teatro mexicano: 1) la tradicional, en la que aún pervivía la influencia española; 2) la mexicanista, que pretendía llevar a la escena el ser mexicano en su espacio; y 3) la vanguardista, que intentaba experimentar con las últimas inquietudes dramáticas y escénicas de Europa.¹ En este periodo destacan varios dramaturgos: Rodolfo Usigli, Juan Bustillo Oro y Celestino Gorostiza, las primeras dramaturgas, Catalina D'Erzell y Amalia de Castillo Ledón, y dos escritores del grupo de los Contemporáneos, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo. A este último grupo perteneció el poeta José Gorostiza (Villahermosa 1901-Ciudad de México 1973), hermano de Celestino, cuyo interés por el teatro fue un contrapunto constante en su creación, como lo demuestra este estudio sobre su involucración en varios grupos teatrales y su contribución como dramaturgo en las vertientes mexicanista y vanguardista. Además, por primera vez se estudian los apuntes ológrafos de varias de sus piezas inéditas.

José Gorostiza y la escena

El disfrute teatral fue parte de la infancia de los hermanos Gorostiza. Celestino recuerda en uno de sus escritos que durante los años que vivieron en Aguascalientes (1913-1917) jugaban al "Teatro-Salón Napoleón," como lo habían bautizado. Las representaciones eran precedidas de un desfile como los circos "con un automovilito de pedales en el que hacíamos el convite por toda la casa y por enfrente de las casas vecinas. La música la tocaba José, con la boca naturalmente, y así realizábamos el sueño que Bernard Shaw nunca llegó a realizar, de salir algún día por las calles de la ciudad al frente de una comedia teatral."² Este goce incipiente llegó a dar frutos posteriormente en la dramaturgia de Celestino y en las labores calladas pero fecundas de José.

La primera colaboración en el mundo del espectáculo de José Gorostiza fue con el teatro de vertiente mexicanista, recientemente iniciado por el Teatro Regional Mexicano y el teatro Sintético, ambos fundados por Rafael M. Saavedra en 1921 y 1923, respectivamente. A partir de estas experiencias del teatro nacionalista nació una actividad de mayor importancia: el Teatro Mexicano del Murciélago, que fue organizado por Luis Quintanilla en 1924, con la representación de 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 esta 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 . . . 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 Jugete?³

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.

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, quien también era dramaturga, se representaron seis obras extranjeras en cuatro programas, que más tarde se repitieron en el teatro Fábregas, con la colaboración de Novo, Villaurrutia, Gilberto 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.⁴

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."⁵

A su regreso de Europa, José Gorostiza 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 (O'Neill, Cocteau, Pellerin, Chejov, Molière, Cervantes, Synge, Rostand, Gogol, Shakespeare, Achard, Lenormand, Molnar), 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 (Ibsen, Strindberg, Dostoievski, Shaw, Frank, James Barrie, Galsworthy, Toller y dos de Kaiser). 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.⁶

En la historia del teatro mexicano José Gorostiza es una figura ignorada, a pesar de que su participación fue determinante en el desenvolvimiento del teatro mexicano en su etapa fundacional, sobretodo en los experimentos del Teatro de Orientación y del Ciclo Post-Romántico que propusieron las bases de la promoción conjunta de la dramaturgia nacional y de la europea.

Su visión dramática

Como otros poetas que se han aproximado a la creación dramática—como Huidobro, Storni y Vallejo—, Gorostiza fue un pensador del devenir teatral que se adelantó a los gustos estéticos del momento y apuntó hacia los rumbos que el teatro recorrería en el futuro. La apreciación de José Gorostiza del Teatro Mexicano del Murciélagos es recogida en un artículo periodístico en 1925:

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.⁷

La negación de que el experimento pertenezca al reino del teatro es pionera de la actual polarización del discurso teatral entre lo textual y lo escénico. Su 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 en su manifiesto futurista de 1915—*Il Teatro Sintetico Futurista*—que proponía piezas que demostraran la esencia dinámica de la percepción al reducir la duración del tiempo escénico y al liberar a los personajes del sicologismo.

Como consecuencia de la traducción de "Maya" de Simón Gantillón en 1930,⁸ Gorostiza escribió un artículo titulado "Los símbolos del teatro," en que dejó patente sus preferencias teatrales y su aprecio por esta pieza que "carece de asunto y por consiguiente de unidad de acción . . . [con] 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" (N. pág.). 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 sustancia dramática" (N. pág.), 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."⁹ Parafraseando 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, *Ventana a la calle*, al calificarla de "Teatro Anónimo de México" y describirla como "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. pág.). 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, alfilerero 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 fífi . . . El gachupín galanteador de gatas . . . o el gringo, mentalidad inválida de idioma, blanco de las tanteadas más pintorescas. La quintopatiera. (N. pág.)

Esta visualización del barrio pertenece al costumbrismo hiperrealista cuyo ideal pudiera ser el testimonio fotográfico o fílmico, y se acerca a la definición de teatro sintético de Marinetti.

Posteriormente los intereses estéticos de Gorostiza variaron bajo la influencia del teatro poético de ideas iniciado por Maeterlinck y continuado, en el periodo de entre guerras, con dramaturgos como Claudel, Lenormand y Giraudoux. En México descuellan varias piezas pertenecientes a esta estética teatral, *Proteo* (1931) de Francisco Monterde y *Ser o no ser* (1934) de Celestino Gorostiza. Estas obras son "moralidades," según la definición de Enrique Díez Canedo, 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,"¹⁰ 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. Dos de los apuntes ológrafos de José Gorostiza, "Ulises" y "Simbad," pertenecen a esta estética teatral.

Su obra dramática

La obra dramática José Gorostiza es exigua, únicamente una pieza ha sido editada, *Ventana a la calle*.¹¹ Antes de su muerte, el poeta tabasqueño pidió que todos sus apuntes y manuscritos inconclusos fueran destruidos; su voluntad iba a ser llevada a cabo por su viuda, cuando su hijo 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. En propiedad de la familia Gorostiza Ortega existen apuntes ológrafos de cuatro piezas inconclusas e inéditas: "Ulises, Hipótesis dramática," "Simbad," "Los comunistas" y "El mentiroso."¹²

Ventana a la calle presenta una escena callejera observada desde una ventana, los personajes son transeúntes: una señorita y su acompañante, un viejecito, un billettero de lotería, una mujer pintarrajeada y su compañera de oficio, un comerciante, una voz perdida, etc., con uno o dos parlamentos cada uno. Abruptamente hay un rompimiento de la ilusión teatral con la caída del telón y la aparición de un tramoyista aparentemente sin razón dramática, quien se descuelga con una sogá, saluda con "prolongada genuflexión de cirquero" y pronuncia 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!¹³

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 los signos escénicos se

invierten, con la consecuente ficcionalización de la realidad, ya que lo teatral ha adquirido mayor verosimilitud.

Los apuntes gorosticianos de piezas dramáticas constituyen una media centena de pliegos, algunos con escritura en ambas caras. A continuación se incluye un comentario de cada uno, con la transcripción del apunte ológrafo del argumento y una muestra de los diálogos existentes:

1) "Ulises, Hipótesis dramática" (9 folios) 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, y su hijo Telémaco. Su autor resume la trama con este apunte:

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 un 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 . . . El hijo lo ha buscado en Europa sin éxito . . . 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 . . . 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 . . . 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. (N. pág.)

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, al ser inversiones de las motivaciones originales, porque los medios—viajar y

tejer—se han convertido en la finalidad, y el destino de los protagonistas desemboca irremediamente en la soledad. 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" (N. pag.). En una de sus cartas, el autor se refiere a Ulises como "símbolo a un solo tiempo de la curiosidad y de la cordura,"¹⁴ 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.

2) "Simbad" (cinco folios mecanografiados y veinte folios manuscritos) 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 ológrafa 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 casas 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. pág.)

El plan de trabajo de "Simbad" 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. (N. pág.)

Como sucede en el teatro poético de ideas, los diálogos están alejados del mimetismo oral:

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 naufragos . . . 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! ¿Quiéren 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 naufragos—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. (N. pág.)

La atmósfera marina de esta pieza es cercana a la del poemario de Gorostiza, *Canciones para cantar en las barcas*, especialmente en los poemas "Pescador de luna," "Pausas I" y "Borrasca."¹⁵ Las situaciones dramáticas son metáforas de la vida humana, como sucede en las obras abstractas del teatro poético de ideas en donde el espacio es ficticio y el tiempo está alejado de la cronología real.

3) "Los comunistas" (6 folios) 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" (N. pág.).

La ironía de la pieza estriba en "el plan de recuperación: en casarse o en adaptarse a la época" (N. pág.). 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" (N. pág.). Es una lástima que esta comedia haya quedado inconclusa porque podría haber sido un testimonio del pensamiento político del periodo posterior a la revolución mexicana, como lo son las *Comedias Impolíticas* de Usigli.

4) "El mentiroso" (dos folios) es un drama sobre las relaciones de la pareja de Jaime y Martha, que están 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 no dramáticas de Gorostiza. Un argumento para ballet: "La creación del hombre," siguiendo al *Popol Vuh* (tres folios mecanografiados). Otro apunte de 10 folios a máquina sobre un espectáculo total—ballet, cantata, pastorela—, basado en el auto *La adoración de los reyes*, representado el 6 de enero de 1587, en Tlaxomulco, Jalisco. 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. Además, Gorostiza mismo menciona en una entrevista una obra dramática más, "Siete juegos," pero no ha sido posible su localización.¹⁶ La existencia de dos argumentos cinematográficos inéditos señala el interés del poeta por el séptimo arte: "Huracán," basado en una leyenda de amor entre los mayas, y "El gusano y la estrella," un melodrama. Asimismo habría que mencionar dos artículos que son testimonio del interés gorostiziano sobre personalidades del teatro mexicano: María Teresa Montoya y Alfonso Gutiérrez Hermosillo.¹⁷

José Gorostiza tenía la capacidad y el conocimiento para haber llegado a ser un dramaturgo de primera importancia, mas debió impedirlo su propia vocación de poeta y, acaso, la presencia de su hermano Celestino en la escena. 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. Al final de esa década Gorostiza publicó su obra magistral, *Muerte sin fin* (1939), cuando se llevaba a cabo el advenimiento de un movimiento teatral que logró integrar 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), 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 la escena, lo hacen merecedor de ser incluido entre los fundadores del teatro mexicano.

*Centro de Estudios Literarios
Universidad de Guadalajara*

Notas

1. Para un estudio sobre el periodo formador del teatro mexicano ver Guillermo Schmidhuber, *El teatro mexicano en ciernes 1922-1938*, ed. Kirsten F. Nigro (New York: Peter Lang, 1992).
2. Celestino Gorostiza, *El trato de escritores* (México: INBA, 1964) 98-99.
3. El Caballero Puck, "Entrevista a Luis Quintanilla," *Universal* 5 junio 1924: 33.
4. 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.
5. *Cartas de Celestino Gorostiza* 13.
6. Carta inédita de José Gorostiza a Santiago R. de la Vega, 20 de febrero de 1936. Propiedad de la familia Gorostiza Ortega.
7. "Glosas al momento teatral," *El Universal Ilustrado* 10 diciembre 1931: 31.
8. "Maya, o los símbolos en el teatro," *La voz nueva* 42 (1930): N. pag. Simón Gantillón, *Maya*, trans. J. Gorostiza (México: Editorial Cultura, 1930).
9. J. Gorostiza, "Notas sobre poesía," en *Poesía* (México: FCE) 10-11.
10. *Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914-1936* (México: Joaquín Mortiz, 1968) 5: 114.
11. José Gorostiza, "Ventana a la calle," *El Universal Ilustrado* 27 noviembre 1924: 20. Reimpresa en Luis Mario Schneider, "José Gorostiza, escritor de teatro," *Revista de la Universidad de México*, 25.5 (1971): 34-35; y en José Gorostiza, *Poesía y poética*, ed. Edelmira Ramírez (España: Colección Archivos, 1988) 113-114. Esta obra breve volvió a ser escenificada en la Universidad de Louisville en 1991, en un curso de *Theater Practicum*, bajo la dirección de Guillermo Schmidhuber.
12. Con mi agradecimiento a José Gorostiza Ortega por haberme permitido estudiar y publicar los manuscritos 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. Para su obra poética inédita ver Mónica Mansur, "Amar la poesía," *José Gorostiza, poesía y poética*, ed. Edelmira Ramírez (Madrid: Colección Archivos, 1988) 273-304.
13. "Ventana a la calle" 20.
14. J. Gorostiza, *Poesía y poética* 324.
15. *Canciones para cantar en las barcas* (México: Editorial Cultura, 1925).
16. "Siete juegos" es mencionada en dos ocasiones, en *El Universal Ilustrado* 27 noviembre 1924: 20, y 10 diciembre 1925: 31 y 63. 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* 1 marzo 1970: 1.

17. J. Gorostiza, "María Teresa Montoya y los críticos," en "Torres de señales," *El Universal Ilustrado* 25 diciembre 1930: 5. Y J. Gorostiza, "Alfonso Gutiérrez Hermosillo," *Letras de México* 16 julio 1937: 3.