



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

***COMEDIA SIN SOLUCIÓN, PIEZA SINTÉTICA DEL ESTRIDENTISTA*
GERMÁN CUETO**

**TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)**

**PRESENTA:
FRANCISCO DANIEL TÉLLEZ VÁZQUEZ**

**TUTOR:
DR. RODOLFO MATA SANDOVAL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

MÉXICO, D. F. FEBRERO 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
Capítulo 1. Germán Cueto. La rebeldía como rechazo a lo caduco	12
1.1 La militancia estridentista	12
1.2 El primer aliento vanguardista	18
1.3 Mixcalco 12	23
1.4 <i>Comedia sin solución</i>	31
1.5 El segundo aliento vanguardista	34
Capítulo 2. Aspiraciones e inquietudes teatrales	39
2.1 El intervalo posrevolucionario	41
2.2 El Teatro Sintético Mexicano	47
2.3 Inercias vanguardistas teatrales	54
Capítulo 3. <i>Comedia sin solución</i>. Una rareza dramática nihilista que se anticipa al teatro del absurdo	61
3.1 La construcción dramática	62
3.2 Componentes de la teatralidad	65
3.3 Premisa	69
3.4 Personajes	74
3.5 Conflicto	83
CONCLUSIONES	88
BIBLIOGRAFÍA	95
Anexo	101

INTRODUCCIÓN

Iniciada la década de los años veintes, el Estridentismo emprende un doble proyecto acogiendo a las vanguardias artísticas que se gestaban en Europa: uno artístico, en su intento de demoler la poesía arcaica que se promovía en los cenáculos literarios; otro, un proyecto político que buscaba orientar el triunfo de la revolución hacia la reivindicación de la esencia de la lucha de clases que en la perspectiva del grupo estridentista se hallaba perdida. Este proyecto fue la gran innovación que el movimiento literario mexicano propuso. Al adoptar la ideología social de la Revolución Mexicana e incorporarla a *su* literatura, el movimiento ganaba solidez y se separaba del resto de la vanguardia internacional. Si bien el estridentismo simpatizó con las demandas obreras y campesinas de nuestro país –sobre todo en los últimos años de existencia del grupo-, no debe confundirse con una adhesión plena a los principios marxistas; no representó la realización de una literatura proletaria, más bien una necesaria renovación de toda propuesta que concibiera como definitiva cualquier estética.

El estridentismo utilizó los métodos de propaganda de los grupos de la izquierda europea para difundir sus ideas. El ambiente que se narra en *El movimiento estridentista*, libro de Germán List Arzubide, publicado en 1926, que hace una crónica del desarrollo del grupo artístico, es el de la conjura, la clandestinidad y la acción de la guerrilla urbana comprometida políticamente con las clases trabajadoras, mensajeras del porvenir preconizado por el avance técnico e industrial. Los 4 Manifiestos Estridentistas donde compendian los ejes estéticos y propagandísticos de sus ideas fueron hojas volantes pegadas en las esquinas.

Aunque con la aparición de “Actual No 1 Hoja de Vanguardia”, los últimos días de diciembre de 1921, no es posible hablar del surgimiento de un movimiento, sí se percibe el tono personal del poeta Manuel Maples Arce, que busca sumar a los intelectuales mexicanos a la transformación vertiginosa que el mundo vivía. En el punto X de este manifiesto que lleva por subtítulo “Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce”, éste señala:

Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional [...] El medio se transforma y su influencia lo modifica todo. De las aproximaciones culturales y genésicas, tienden a borrarse los perfiles y los caracteres raciales, por medio de una labor selectiva eminente y rigurosa, mientras florece el sol de los meridianos actuales, la unidad psicológica del siglo. Las únicas fronteras posibles en arte, son las propias infranqueables de nuestra emoción marginalista.¹

Un aspecto sobresaliente de esta primera hoja volante fue apostar por la urgente tarea de cosmopolitismo en la vida cotidiana; provocativo gesto vanguardista que desde las primeras líneas arremete “en nombre de la vanguardia actualista de México”.² No es un llamado en despoblado puesto que Maples Arce va más allá del sentido de la arenga vanguardista y presenta un “Directorio de Vanguardia”, entre cuyos nombres, que suman más de doscientos, aparecen figuras del vanguardismo europeo y de artistas mexicanos ya consagrados: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Juan Tablada, Alfonso Reyes, Fermín y Silvestre Revueltas. Sarcástico pero eficaz, Maples Arce consigue, por una parte, difundir entre la comunidad artística mexicana renovadora, los nombres de los escritores universales vinculados al vanguardismo europeo y, por otra, incitar a los jóvenes artistas mexicanos a ser

¹ Luis Mario Schneider. *El Estridentismo 1921-1927*. p. 45

² *Ibid.* p. 41

parte de la moderna exaltación del arte “con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente”.³

En el punto XIV de “Actual No 1 Hoja de Vanguardia”, Maples Arce fija: “Excito a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México, a los que aún no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas [...] para hacer arte [...] para que vengan a batirse a nuestro lado en las lucíferas filas de la ‘decouvert’”.⁴ Líneas antes, en el punto VII, Maples Arce había dejado claro que ese refulgente descubrimiento no precisaba asirse frontalmente de la vanguardia europea, mas bien la tarea consistía en abrir los ojos a “los ismos más o menos teorizados y eficientes [con los cuales habría que procesar] una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada”.⁵ El compromiso con el arte -según aparece en este credo estridentista de Maples Arce- está en el rechazo a la idea del futuro como base de una concepción histórica del arte, del mismo modo que también se manifiesta un desdén por el pasado. Y apunta: “Nada de retrospección. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente”.⁶ El artista debería atender su arte desde su imbricación con el yo propio del artista, “separatista [y] vertical sobre el instante meridiano”⁷ y su proyección estética y dinámica, en coordinación intraobjetiva con otras formas de abordar las anquilosadas temáticas del arte.

En la nómina estridentista aparecerían muy pronto los nombres, en literatura, de Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Salvador Gallardo, Miguel Aguillón Guzmán, Humberto Rivas y Luis Quintanilla, mientras que en pintura figurarían Fermín Revueltas,

³ *Ibid.* p. 45

⁴ *Ibid.* p. 46-47

⁵ *Ibid.* p. 44

⁶ *Ibid.* p. 46

⁷ *Idem.*

Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Germán Cueto, Roberto Montenegro y Javier Guerrero, entre otros; en el terreno de la música los nombres de Silvestre Revueltas y Manuel M. Ponce. El periodo que va desde la aparición de la primera hoja volante, hasta la migración del grupo estridentista a Xalapa, en 1926, para dar origen a la revista *Horizonte*, es de vertiginosa transición. La poesía era considerada como el más importante de los géneros de las letras. Una nómina extraordinaria de poetas poblaron numerosas publicaciones periódicas que, impulsadas por los ímpetus vanguardistas, empujaban a los autores decimonónicos hacia la puerta de salida del anquilosado mapa literario. Géneros como la novela y el teatro, que años antes casi no existían o, cuando menos, gozaban de poco prestigio, se erigieron en estos años como posibilidades de vitalísima renovación del panorama desolado en que se hallaban.

Dos figuras del grupo estridentista asumieron de manera destacada la tarea de renovar estos terrenos y combatir, la inercia desde su espíritu desbocado entre los lindes de lo moderno y lo vanguardista: Arqueles Vela y Germán Cueto. El primero, autor de *La señorita etcétera* (1922) y *El café de nadie* (1925), novelas atípicas en el panorama literario de los años veinte y antecedente del tipo de novelas que, años después, escribirían Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet y Gilberto Owen. El segundo, Cueto, que se incorporó tardíamente al grupo estridentista y cuyo reconocimiento giró sobre su trabajo escultórico, principalmente, personifica con la publicación de *Comedia sin solución*, en las páginas de la revista *Horizonte*, en marzo de 1927, una *rara avis* en la historia literaria del teatro mexicano de los alocados años veinte.

Resulta que entre la parquedad en la producción de obras teatrales y el sempiterno atraso en el estreno de propuestas de comedias “exitosas” y de “probada” calidad, regularmente de compañías españolas, argentinas y ocasionalmente italianas o francesas, el

panorama no era alentador puesto que narradores o poetas se acercaban al género dramático como un ejercicio ancilar. Para contrarrestar esto, el “Grupo de los siete autores dramáticos”,⁸ de 1925, pugnó porque la dramaturgia que pasaba penurias para ser publicada, no se diga para ser representada, ahora saltara inmediatamente del papel al escenario. No solo ellos, también otros dramaturgos, como los que en 1929 fundarían “La Comedia Mexicana”,⁹ trabajaron para abrir espacios para el teatro local; sin embargo, el impacto sobre el público –al final- no fue fructífero. Estas propuestas no representaron nada nuevo, ni estaban a la altura de las innovaciones vanguardistas teatrales de las que ya se tenía información en nuestro país. Pese a todo los experimentos teatrales –populares y nacionalistas- los esfuerzos de ruptura continuaron. La puesta en escena, en 1924, de El Teatro Mexicano del Murciélagu, encabezada por el poeta Luis Quintanilla, ha sido vista como el primer intento de un teatro nuevo experimental aunque nacionalista. El carácter folclórico y el corte urbano de sus cuadros, no terminaron por convencer al público mexicano que sólo permitió una breve temporada de debut y despedida del Murciélagu.

En este escenario, *Comedia sin solución* de Germán Cueto representa una propuesta renovadora en el ámbito de la producción teatral de ruptura desde el punto de vista estructural de la pieza.¹⁰ Pasó inadvertida para la crítica teatral de la época e incluso a los ojos de los

⁸ Se conocieron también como el Grupo de los Pirandellos. Toman su nombre por la simpatía que generaba en ellos el dramaturgo italiano Luigi Pirandello, autor de *Seis personajes en busca de autor*, comedia representada por primera vez en 1921. En México, según dan cuenta algunas reseñas, se conoció y empezó a leer esa comedia sólo a partir de 1924.

⁹ En el lapso de cuatro meses y medio que duraron las tres temporadas de la “Comedia Mexicana”, subieron al escenario veintitrés obras. Negativos resultados obtuvo esta propuesta, principalmente por la egolatría de sus miembros y la escasa calidad de las propuestas escénicas. Se estrenaron obras de Julio Jiménez Rueda, Amalia Castillo Ledón, Carlos Díaz Duffó, Carlos Noriega Hope y Federico Gamboa, entre otros.

¹⁰ Uso el término pieza en función de la brevedad de *Comedia sin solución*. A Rodolfo Usigli se le atribuye el sentido del término “pieza” en el lenguaje teatral mexicano. El mismo Usigli y otros dramaturgos como Hugo Argüelles y Carlos Solórzano, por ejemplo, han afirmado que este género fue establecido a principios de siglo en Europa como consecuencia de los postulados de Ibsen, Strindberg y Chéjov. Y van más allá al afirmar que Usigli, Pirandello y Bernard Shaw dan al teatro un rostro moderno.

miembros del grupo estridentista. Si bien es cierto que en 1927 ya se vivía la etapa final del grupo, llama poderosamente la atención que se haya publicado por primera vez en las páginas de *Horizonte*, cuyos contenidos revolucionarios y de corte popular, incluso, dieron apertura a la pieza de Cueto que bien se puede situar en los terrenos del vanguardismo, si no cosmopolita como dictaba el credo estridentista, sí urbano estrictamente. Cabe mencionar que el trabajo artístico de Cueto, por esos años, era de absoluta experimentación y creación como escultor. Había practicado con todos los materiales y conocía las tendencias que imperaban en el mundo del arte. *Comedia sin solución* fue la primera de contadas obras dramáticas que Cueto escribió. A la luz de la revaloración paulatina y relativamente reciente que se ha hecho del estridentismo, llegan a nuestras manos aproximaciones teóricas, estudios acuciosos, ediciones facsímiles e incluso se da la re-circulación de libros y revistas estridentistas, de escasa circulación en su momento de aparición e imposibles de localizar en hemerotecas del país.

En ese contexto, el interés por aproximarme a la pieza de Cueto descansa en que *Comedia sin solución* prácticamente no se conoce, no se ha leído y, por tanto, ha pasado inadvertida en el corpus de las obras estridentistas. No es admisible que la crítica teatral de la década de los años veinte, encabezada por Armando de María y Campos, por citar solo un nombre, no se haya percatado de la apuesta innovadora de Cueto, que intentó romper con la tradición dramática imperante. Sólo se explica suponiendo que la pieza de Cueto haya ido en sentido contrario a los intereses del temperamento de uno de los críticos más conservadores del medio teatral. En este caso, el juez teatral queda en entredicho, así como todo el aparato crítico que durante más de cincuenta años, después de la desaparición del grupo estridentista, recurrió mecánicamente a la descalificación de toda su producción literaria. En esa línea, la pregunta de investigación a resolver y desarrollar en el presente trabajo es: ¿Cómo se manifiesta, Germán Cueto, artista original y cercano a la vanguardia y al arte de su tiempo, a

través de *Comedia sin solución* como un dramaturgo adelantado en México e incluso respecto a lo que se conoce como teatro del absurdo?

Si utilizo uno de los términos favoritos de algunos dramaturgos renovadores de la dramaturgia mexicana, *Comedia sin solución* inaugura un nuevo “estado de cosas” en la dramaturgia mexicana. Este teatro breve de Cueto, como el de Xavier Villaurrutia, años después, es un teatro de posibilidades y, aún más, de asuntos metafísicos, porque lo que ahí sucede es una estampa del profundo pesimismo de la condición humana a través de un magistral equilibrio entre memoria, instante y olvido. Con el análisis de ese “estado de cosas” de *Comedia sin solución*, pretendo los siguientes objetivos:

Objetivo General: Analizar *Comedia sin solución* de Germán Cueto como una rareza dramática nihilista a la luz del Teatro Sintético, y destacar su fuerza dramática amparada en la reducción de los medios teatrales como una propuesta vanguardista de la época.

Objetivos Específicos:

- a) Explorar la formación vanguardista de Germán Cueto para entender su posición con respecto al arte de su tiempo.
- b) Examinar las propuestas teatrales de la época para ubicar la pieza de Germán Cueto.
- c) Analizar los componentes de la construcción dramática de *Comedia sin solución*: premisa, personaje y conflicto.

La hipótesis de la que se parte es que *Comedia sin solución*, de apenas siete páginas, es sin lugar a dudas una rareza dramática desde el punto de vista de su composición formal y que, en el planteamiento de la desesperanza de los personajes, examina los problemas del hombre moderno. Esta mirada nihilista, que suscribe *Comedia sin solución*, prepara el camino para la posterior producción de obras con ese carácter dramático, por autores mexicanos, bajo el rubro de teatro del absurdo o existencialista que se gestaba en Europa.

Para desarrollar la presente investigación fue necesario establecer tres etapas en el análisis. Cada una corresponde a los tres capítulos que conforman este trabajo. La primera examina el acercamiento de Germán Cueto con el grupo estridentista, su participación durante la célebre exposición de El Café de Nadie y el reconocimiento que su trabajo escultórico despertó al interior del grupo y hacia el exterior; de esto último da cuenta Germán List Arzubide en su libro memorioso *El movimiento estridentista*. También incluye los contactos que Cueto tuvo con la vanguardia internacional puesto que en dos ocasiones viajó y residió en Europa: antes de su integración al movimiento estridentista e inmediatamente después de la publicación de *Comedia sin solución*. Dedico también, un apartado al sitio de reunión donde germinaron muchos proyectos artísticos a iniciativa de miembros estridentistas, durante el movimiento y después de que el grupo ya se había extinguido.

En el segundo capítulo hago un balance de la situación en que se hallaba el teatro mexicano en el periodo posrevolucionario. Paso de la orientación nacionalista y popular a las propuestas vanguardistas que se apuntalaron durante la década de los años veinte, deteniéndome particularmente en el Teatro Sintético, término acuñado por la vanguardia futurista. Atiendo especialmente al Teatro Mexicano del Murciélago, propuesta vanguardista del poeta estridentista Luis Quintanilla y concluyo con los referencias sobre el estreno de *Comedia sin solución* en 1997.

Finalmente, en el tercer capítulo analizo *Comedia sin solución* a la luz de la fuerza dramática que representa para la época en que se publica. Exploro los elementos del género de la comedia y analizo tres de los componentes de la construcción dramática que Lajos Egri propone en su estudio *El arte de la escritura dramática*. El tratamiento que hago de la pieza de Cueto se apega rigurosamente al texto dramático y no contempla el análisis desde la propuesta escénica como tal.

En suma, el análisis de *Comedia sin solución* representa un reto en virtud de que no existe una formal valoración de esta pieza. La revaloración del movimiento estridentista, en su conjunto, ha sido general en cuanto a su aparición y a los episodios artísticos y políticos notables en que participó durante su existencia, aspectos que han llegado hasta nosotros en obras o estudios de carácter histórico. El distanciamiento cronológico, desde la publicación de *Comedia sin solución* hasta el día de su estreno, abrió la puerta para el desdén y para el olvido. El cambio en la percepción sobre los aportes del estridentismo, obedece a que en las dos últimas décadas, notables estudiosos de la literatura se han acercado al movimiento para comprenderlo e interpretarlo en el contexto de su tiempo. Atrás han quedado resabios de argumentos desfavorables que durante décadas se repitieron mecánicamente desde el púlpito de la mayor parte de la crítica. Este acercamiento a *Comedia sin solución*, producción dramática de uno de los integrantes del grupo estridentista más hermético y menos conocido, busca sumarse a la perspectiva que considera que el estridentismo goza de amplia simpatía y salud entre los lectores y estudiosos que se acercan a la vanguardia mexicana.

Capítulo 1. Germán Cueto. La rebeldía como rechazo a lo caduco

1.1 La militancia estridentista

En la célebre exposición de El Café de Nadie, en 1924, Germán Cueto se integra al grupo de los estridentistas, comandado por Manuel Maples Arce. Su espíritu creador encuentra la oportunidad de mostrarse como un espíritu artístico original. Ese adjetivo, sumado al de rebelde y renovador, aprecia con justicia su amplia trayectoria. En 1924, el estridentismo se había instalado en el taller de los pintores Humberto Ramírez y Ricardo X. Arias, en la calle de Donceles 69, en el centro de la Ciudad de México. Ya no bastaba la provincia, dice Germán List Arzubide, en alusión a los llamados a la juventud, que desde Puebla había hecho, para sumarse a las filas del estridentismo.¹¹ El desplante combativo contra los académicos y los “traidores” a su lucha, así como la necesidad de dar nuevo rumbo a la poesía, afirma, si tuvieron eco en la juventud provinciana: “Fue allí donde estalló la rebelión. Puebla, Veracruz, Zacatecas, Sinaloa, Yucatán... Por todos los rumbos de la República se escuchó el grito de ¡presente! al lado de Maples Arce”.¹² List Arzubide sentencia que la juventud capitalina “permaneció sorda o cuando menos inmóvil frente a la candente batalla”.¹³ Cuenta, también, que ya instalados en la capital del país, el librero e impresor César Cicerón les permitió abrir

¹¹ Por aquellos años, desde la aparición del Manifiesto *Actual Número 1*, List Arzubide publicaba, en Puebla, la revista *Ser*, y con el poeta Salvador Gallardo buscaba una renovación literaria tan intensa o incluso superior a la del Ultraísmo. Desde las páginas de la revista le hacen saber a Maples Arce de su adhesión al estridentismo. Maples Arce se traslada a Puebla los últimos días de 1924; sus ímpetus colectivos suscribirían el *Manifiesto Número 2*, de Puebla, que vio la luz los primeros días de 1925.

¹² Germán List Arzubide. *El movimiento estridentista*. p. 17 Este libro, que lleva el mismo nombre del publicado en 1926, en Ediciones Horizonte, en Xalapa (que tuvo reediciones facsimilares en 1982 y 1987), apareció en 1967, en la Serie Cuadernos de Lectura Popular 107-SEP. Se trata de un testimonio documental totalmente distinto y poco conocido.

¹³ *Ibid.* p. 16

“un despacho con letrero en cien colores, aparatosamente dibujado por Fermín Revueltas”.¹⁴ Éste y otros lugares serían refugio para el ardor estridentista. En esas tertulias aparece la primera referencia a Germán Cueto escultor, al lado de Leopoldo Méndez y Ramón Alva de la Canal, de Miguel Aguillón Guzmán y Enrique Barreiro Tablada, y de Gastón Diner, entre otros miembros que conformaban el grupo. Anota List Arzubide: “Germán Cueto hizo las máscaras con que, según expresión de Arqueles Vela, se proponía renovar el carnaval extraviado de pierrots y de polichinelas, y descolgaba el gesto más original de cada uno de nosotros para eternizarlo entre sus dedos artesanos”.¹⁵

Así nació, confiesa, la idea de “hacer una exposición en alguna parte interesante” y se les ocurrió el concepto de El Café de Nadie, por idea de Manuel Maples Arce, espacio que les permitió estar en soledad pero al mismo tiempo en grupo y en guardia permanente. A las 5 de la tarde, del 12 de abril de 1924, se llevó a cabo la célebre exposición estridentista. Estuvo conformada por conferencias, lecturas de poemas, música y exhibición de pinturas, fotografías y esculturas, entre las que figuraban las máscaras de Cueto, elaboradas en yeso, cartón, piedra y metal.

Todas las referencias a Cueto, al menos durante su militancia estridentista, son como escultor, grabador y creador de máscaras. Gozó de alta estima y reputación entre los otros miembros del grupo. En la conocida historia ficcionalizada del estridentismo, publicada por List Arzubide, en 1926, éste se refiere a aquél como: “El formidable proyectista Germán Cueto”. Acompaña la frase una fotografía donde el escultor se presenta como un prestidigitador. Su rostro revela habilidad e ingenio bajo un turbante, lleva una arracada en la oreja izquierda, y hasta es posible distinguir un falso bigote que el escultor no usaba por esos

¹⁴ *Op. cit.* p. 22

¹⁵ *Op. cit.* p. 24

tiempos. Futurólogo o faquir, este juego escénico en el que se involucra a Cueto, lo provee, aunque en tono irónico, de un surtidor de efectos “maravillosos” e inexplicables pero posibles de realizarse. En el edificio ilusorio del Movimiento Estridentista, donde despachan los estridentistas, Germán Cueto ocupa el piso cuarenta “hacia donde el elevador llegaba fatigado de palabras”¹⁶; un letrero eléctrico y una placa de metal “que parecía ser y no era”, sorprendían al lector con la siguiente leyenda:

Le diremos lo que usted intuye, con nuestros aparatos incongruentes. Organizamos viajes interastrales. Sabemos la cuadratura del espacio. Nuestras medidas se basan en la cuarta dimensión. Auscultamos el corazón de lo infinito. ¿Quiere usted ser un héroe? Conocemos la plana del futuro, podremos recomendarle una ruta en los acontecimientos. Véanos. Consultas gratis para los pobres de imaginación.¹⁷

Irónicamente, esta definición de Cueto como creador estrambótico contrasta con su imagen seria, escasamente estridente, pues nunca le gustó destacar ni llamar la atención. List Arzubide registra que “un galopar de palabras despeñadas de movilidad: el motor de una máquina de convencer, invento de Germán Cueto”¹⁸ daban la bienvenida al curioso que se acercaba a territorio estridentista. Esta es su participación “estridente” dentro del grupo, breve pero al mismo tiempo inquieta en cuanto cimbró el arte de su tiempo. En el libro de List Arzubide, de 1926, al que me he venido refiriendo, calificado por Evodio Escalante como una caja de sorpresas y un “verdadero caldo semiótico”,¹⁹ es posible hallar, entre fotos, grabados, pinturas, poemas, portadas, caricaturas y otros documentos, una serie de máscaras gesticulantes, hechas por Germán Cueto, que destacan porque están fuera del cuerpo del texto

¹⁶Germán List Arzubide. *El movimiento estridentista*. p. 73. [Esta edición corresponde a la facsimilar publicada en 1982, por la Federación Editorial Mexicana].

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *Ibid.* p. 74

¹⁹ Cf. “Entre la crónica fantástica y el collage. *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide” en Evodio Escalante. *Elevación y caída del estridentismo*. p.104-114.

y evidencian prematuramente su temple vanguardista. Hay fotos de máscaras de List Arzubide, de Gastón Diner, de Kyn-Taniya y de Leopoldo Méndez, así como del proyecto “Estridentópolis en el año de 1975” y la escultura “Gallo” con que cierra el libro. Esta última -ensamblaje de planos geométricos que aparentemente tienen poco que ver con el ave de corral- deja ver, a decir del crítico Serge Fauchereau, “los dos polos de inspiración de Cueto: por un lado, las máscaras y, por otro, simultáneamente, la escultura formal abstracta”.²⁰

Es cierto que Cueto, precursor y renovador de la escultura mexicana del siglo XX, fue una figura solitaria en un medio hostil, sin embargo, son notables el aprecio y admiración que despertó su labor creadora en el periodo estridentista. Las referencias a sus máscaras por parte de los críticos y lectores, incluidos en el libro que List Arzubide compila bajo el título de *Opiniones sobre el libro “El Movimiento Estridentista”*, publicado en Xalapa, en 1928, así lo corroboran. Destacan, por ejemplo, las palabras de José Juan Tablada, en una carta dirigida a su sobrino Enrique Barreiro Tablada y publicada en *El Universal Ilustrado*, en abril de 1928. Además de saludar las declaraciones, manifiestos y poemas del grupo estridentista, al que ve integrado por “coyotes alterados de belleza y acción, que aúllan a las estrellas del Ideal, en medio de la noche de la estulticia...”,²¹ alude, Tablada, a la “arquitectura kaleidoscópica” encontrada en el libro de List Arzubide y destaca “las fuertes y táctilmente plásticas carantamaulas de Germán Cueto”.²² Por otra parte, Arqueles Vela menciona, en una semblanza citada por el crítico ecuatoriano, L. A. Lavayen Flores, incluida en una carta fechada en septiembre de 1927, que en los rasgos peculiares de la máscara de List Arzubide, advertidos en su risa congelada, se percibe enfáticamente el “derroche de humorismo

²⁰ Serge Fachereau. *Germán Cueto*. p. 74-75.

²¹ Germán List Arzubide. *Opiniones sobre el libro “El Movimiento Estridentista”*. p. 53- 54

²² *Ibid.* p. 54

clawnesco [de Germán Cueto] formidable mascarista y dibujante”.²³ Otras miradas de críticos de su obra artística subrayarán su estilo nuevo e inconfundible. Cueto es visto, entonces, como un autor sarcástico, cuyas máscaras de cartón, vistosas y de aspecto horrible, ridiculizaban los rasgos del retratado y sorprendían por su audacia desgarbada. En las máscaras de Cueto se hacía patente, dice el crítico de arte Xavier Moyssén, el pintor y el escultor que había en él. Y acierta al señalar: “Si las máscaras de Cueto llamaron la atención fue por la vis cómica que había en ellas, mas no se les consideró como la muestra incipiente de una nueva manifestación escultórica; la crítica del arte del momento y los “conocedores”, no vieron más que las máscaras y como tales las clasificaron sin mayor meditación”.²⁴

Cueto es ungido como el portador de Proyectos “que asombran a los imbéciles y hacen pensar a los iniciados en las graves determinaciones de la ciencia y el espíritu”,²⁵ anota el dominicano Andrés Avelino, en la reseña que publica sobre el libro que List Arzubide le había enviado. En ésta, de abril de 1928, señala, también, su inquietud porque los ímpetus sean verdaderos, ya que:

en muchos movimientos europeos y americanos tan solo son palabras, estridencias externas: bombillas eléctricas, ferrocarriles aviones, redes eléctricas, perspectivas superficiales de la hora, pero jamás: vibraciones espirituales del hombre, de los sentidos superiores, de la conciencia suprema de la infinitud, de la gravitación, de la inercia, del pensamiento, del tiempo, del espacio, del número, de la geométrica[sic], de la perspectiva oculta e infinita de las cosas.²⁶

El más estridente, sin duda, fue List Arzubide, quien supo siempre pasar de la seriedad a la guasa. Su compromiso con la revolución y el impulso por una educación para todos, así

²³ *Op. cit.* p. 37

²⁴ Xavier Moyssén. “Germán Cueto” en *Germán Cueto. Exposición. 1893-1975. Homenaje a sus 60 años de labor artística* (Catálogo). p. 8

²⁵ Germán List Arzubide. *Opiniones sobre el libro “El Movimiento Estridentista”*. p. 30

²⁶ *Idem.*

como la velada labor sociopedagógica que inició junto con los estridentistas (y que algunos de sus miembros conservaron hasta el fin de sus días) no se vieron mermadas. La máscara de List Arzubide que Cueto realizó, “un antropófago reidor y vocinglero de ojos chispeantes, abiertos de asombro”,²⁷ muestra sólo una arista, fantasiosa si se quiere, de una caricatura en volumen y de fuerte expresividad, pero también evidencia a un artista de personalidad propia en un medio y un tiempo indiferente a las aportaciones artísticas audaces. La producción de máscaras que Cueto realizó a lo largo de su vida, con asombrosa versatilidad, es vasta. Diversos materiales como madera, chapa, alambre, terracota, hormigón, bronce, cartón, papel, paja, entre otros materiales de reciclaje, incluso, aparecen de manera regular en todas sus creaciones. Cabe destacar algunas muestras notables, como la máscara en terracota del grabador Leopoldo Méndez, de rostro adusto rematado por frondosa cabellera que nace y corona la amplia frente. Los poros prominentes y la nariz ocupan un sitio preferente en el diámetro del rostro. La del poeta Kyn Taniya fue elaborada en cartón piedra; rostro bonachón, redondo, graciosamente pulido y policromado en los labios, la nariz y los cuencos de los ojos. Mención aparte merecen los autorretratos y máscaras estridentistas que con distintos ímpetus abstractos creó incluso después de la consumación del movimiento estridentista. El conjunto de máscaras muestra al pionero, junto con otros artistas, que fue Cueto, de un nuevo arte escultórico.

Dotado para desarrollar múltiples actividades en diversos campos artísticos, Germán Cueto practicó tanto la pintura como la cerámica y la técnica de los esmaltes, que le proporcionaron un manejo perfecto de los colores, como se puede apreciar en sus obras. Sin embargo, su aliento vanguardista y su devoción por las artes escénicas, que lo acompañaron toda su vida, también hallaron un telón de fondo en el estridentismo. Prueba de ello es la *Comedia sin solución* publicada en la revista *Horizonte*, en marzo de 1927, de factura futurista

²⁷ Serge Fauchereau. *Op. cit.* p. 35

y adelantada a su tiempo, aspectos que analizaré más adelante. Años después del movimiento estridentista, en 1932, al regreso de su segunda estancia en Europa, Cueto emprendió una intensa labor de promoción del teatro guiñol. En contrapartida, su propia producción dramática quedó relegada a un segundo plano. *Comedia sin solución* es ejemplo de su producción relegada por el mismo y, también, muestra de innovación en el panorama de la dramaturgia mexicana, aspecto desde el cual la abordo en el segundo capítulo de este estudio.

1.2 El primer aliento vanguardista

Cueto tiene su primer contacto con el teatro en 1914. Durante ese año y hasta 1915, se une por varios meses a un grupo de teatro en Xalapa. Cueto tiene apenas veinte años; nace en la Ciudad de México, en 1893. Cuando tiene tan sólo cinco años, la familia de Cueto viaja a Orizaba y él inicia sus estudios de primaria y secundaria en esa ciudad. Casi terminada la secundaria, vuelve con su familia a la capital e ingresa a la Escuela de Ciencias Químicas de la Universidad de México. Su vocación aún no está determinada.

La lucha armada que estalla en 1910 genera zozobra: la economía y la estructura social mexicana se ven amenazadas. Esto le trae a Cueto su primer contacto con Europa. Según la cronología establecida por Ester Echeverría, en ese año “suspende sus estudios de química y viaja con su familia a España, donde convive con su prima hermana María Gutiérrez Blanchard, quien será muy importante en su vida artística”.²⁸ Esta es la única referencia a ese episodio de su vida y contrasta con otras cronologías que no dan cuenta de este primer viaje. Echeverría da por hecho que Cueto regresa hasta 1914, cuando se une, durante algunos meses,

²⁸ Cf. Ester Echeverría. “Cronología” en *Germán Cueto* (Catálogo). p. 81

al grupo de teatro xalapeño.²⁹ Hay varias noticias, en cambio, de su segunda estancia en Europa, entre 1927 y 1932, a la que me referiré más adelante.

Se sabe que la formación de Cueto tuvo poco de académica y mucho de autodidactismo. El crítico Xavier Moysén anota que cuando Cueto ingresó a la Escuela de Ciencias Químicas, por órdenes paternas, no sospechaba que su vida estaría determinada por el escultor Fidencio Nava, quien le enseñó a modelar en barro. Y subraya:

La química no era cuestión de interés para el joven Cueto; la abandona y quizás por consejos de Nava, en 1912 ingresa a la entonces Academia Nacional de Bellas Artes, anquilosada sucesora de la antigua de San Carlos. Entre los maestros allí existentes se encuentra con el propio Fidencio Nava, con José de la Cruz Tovar y con Arnulfo Domínguez Bello, quien goza de cierta fama debida al monumento funerario que hiciera a la memoria del atormentado Julio Ruelas. La personalidad de Domínguez Bello no le atrae y mucho menos sus trasnochadas enseñanzas académicas, lo cual precipita el alejarse de toda influencia escolar, de toda atadura con lo tradicional. Su vocación está decidida.³⁰

Hay evidencias que permiten señalar que el carácter rebelde de Cueto lo condenó a la incompreensión de sus contemporáneos con respecto a las innovaciones que emprendió en su vida dentro del arte. Sin embargo, sus lazos familiares con la pintora María Blanchard le abrieron otras perspectivas, pues le permitieron conocer las vanguardias artísticas, particularmente lo que estaba sucediendo en Francia. En 1916 muere el padre de Germán y éste se ve obligado viajar a España por la crítica situación financiera de la familia. Su intención es retomar sus estudios y el contacto con la familia de su padre, cuyos orígenes y lazos lo vinculaban a la región cantábrica, en España. “Cueto se marcha a España con el propósito de estudiar Filosofía y Letras”, anota Serge Fauchereau, citando palabras de Cueto

²⁹ Serge Fauchereau también da noticia de la unión de Cueto “a un grupo de teatro que actúa en la región de Jalapa.” Ubica el periodo entre 1914 y 1915. Después señala que Cueto “vuelve para trabajar en los ferrocarriles, así como en la explotación agrícola de su abuelo materno.” [sic].

³⁰ Xavier Moysén. *Op. cit.* p. 6

tomadas de una autobiografía de 1958. Y retoma, según otra biografía de Cueto, pero de 1947, también conservada en archivos familiares, que de su obra escrita no quedarán más que algunos “poemas y obras de teatro sin trascendencia”.³¹

Germán Cueto desestimaré, años después, su labor creativa de juventud. Fueron años en que no se ocupó aparentemente de algo provechoso, así lo anota en los manuscritos que cité líneas antes; sin embargo, su arte madurará con el tiempo. En ese momento, coinciden sus biógrafos, se consolida la relación con su prima, la pintora española María Gutiérrez Blanchard, cuyo segundo apellido es Cueto, aunque ella adopta, de su abuelo materno, de ascendencia polaca, el apellido Blanchard que la inmortalizará.

Una de las acepciones del patronímico Cueto, según el diccionario de la Real Academia Española, se refiere a una “colina de forma cónica, aislada, y por lo común peñascosa”.³² Es posible hallar estas colinas en los paisajes y acantilados propios de la región de Cabezón de la Sal en la provincia de Santander, España. De ahí era originario el padre de Germán, lo que nos explica su parentesco con María Blanchard. Metafóricamente, la definición de la palabra “cueto” parece referirse en especial al trabajo artístico –escultórico y teatral- que Germán Cueto desarrolló a lo largo de su vida, generalmente al margen de los cánones y en silencio, al borde del olvido, sin aspavientos que atrajeran los reflectores. Dice su hija Mireya: “Durante más de tres décadas [la incompreensión] marginó, o casi, esa obra tan varia y profunda, tan cargada de espíritu, que logró al fin vencer más allá del círculo de los pocos, la densidad de los

³¹ Cf. Serge Fauchereau. *Op. cit.* p. 21. El investigador francés cita dos documentos con datos biográficos de Cueto, a los que tuvo acceso. El primero es un manuscrito autógrafo, en una hoja, fechado en 1947; el segundo, dos hojas mecanografiadas, con fecha 24 de junio de 1958. Ambos manuscritos son parte de la Colección Javier Cueto Galán.

³² DRAE en <http://lema.rae.es/drae/?val=cueto> (consultada el 28 de junio de 2013).

modelos visuales preestablecidos por la escuela realista mexicana, caída no pocas veces en folclorismos fáciles”.³³

Ciertamente, la soledad artística de Germán Cueto no fue total. Es sabido que List Arzubide, Arqueles Vela y Manuel Maples Arce, amigos desde la juventud, acompañaron prácticamente todo su trayecto creativo. “Fueron allegados interlocutores”, sensibles a su propuesta “cuya ruptura más consistente fue la de haber saltado las trancas de la solemnidad”,³⁴ anota su hija Mireya Cueto, dramaturga y titiritera, heredera de la tradición que cultivaron sus padres.

Es durante su juventud, como señalo líneas antes, cuando Cueto descubre el arte moderno gracias a su prima quien, indudablemente lo reorienta en sus búsquedas. En ese momento, Cueto tiene 23 años de edad y su prima 35. Cuando tenía veinte años, María se trasladó a Madrid para fortalecer su formación con los pintores Fernando Álvarez de Sotomayor, Manuel Benedito y Emilio Sala. Había crecido en un ambiente culto. Su padre había despertado el interés por la pintura, en ella, dándole una salida creativa a sus impulsos de evasión, pues María cargaba con el estigma de una deformación física, coinciden sus biógrafos. Debido a una caída que tuvo su madre, la joven había nacido con problemas en la columna que la hacían andar jorobada. Esto fue motivo de escarnio desde su infancia y la afectó psicológicamente por el resto de su vida. Sin embargo, a la vez este defecto era algo que despertaba interés, pues como lo dice Fauchereau: “María tiene ya un estatus de pintora bien asentado; pero ante todo es su figura disforme la que fascina a todos los que la han conocido y querido”.³⁵

³³ Mireya Cueto. “Mis padres: Lola y Germán” en *Lola Cueto. Trascendencia mágica, 1897-1978*. p. 88. [Cfr. la versión original publicada en *Apuntes sobre la experiencia artística*, México, Conaculta, 2001].

³⁴ *Idem.*

³⁵ Serge Faucherau. *Op. cit.* p. 22

De espíritu cosmopolita, María Blanchard se relacionó con el mundo cultural de la época. En 1909, gracias a una beca, se traslada a París para completar sus estudios sobre el color y la expresión. Es notoria en ese momento, la influencia que tienen en su obra, artistas como Anglada Camarasa y Kees van Dongen. Cinco años después, a causa de la Primera Guerra Mundial, se ve obligada a regresar a Madrid y entabla amistad con Ramón Gómez de la Serna, quien la invita a participar en la exposición de Pintores Íntegros que él organiza. Entonces conoce a su primo Germán. Es la primera ocasión en que Germán Cueto tiene contacto con un arte alejado de “toda atadura con lo tradicional” como dice Moysén. Cueto conoció seguramente a Gómez de la Serna; se ignora con quiénes más entabló amistad directa en esa primera estancia en Europa. Dice Fauchereau: “es muy probable que durante sus viajes por España haya tenido ocasión de ver algunas exposiciones o al menos artículos y reseñas sobre el trabajo que ahí, o fuera de ahí, hacían los pintores mayores que él, Picasso, Gutiérrez Solana, Gargallo o, tal vez ya, Diego Rivera”.³⁶

Después de dedicarse a la enseñanza del dibujo, y una vez finalizada la guerra, María Blanchard vuelve a París. Ahí se relaciona y es parte del grupo parisino cubista, al lado de Juan Gris, Metzinger, Diego Rivera, Picabia, Picasso y el escultor lituano Jacques Lipchitz. En ese ambiente de revoluciones artísticas no es posible precisar las influencias entre todos los que participaban de esas reuniones. Tampoco corroborar, por ejemplo, si Cueto conoció de primera mano las novedades escultóricas de Lipchitz, uno de los “más innovadores de su tiempo” o si asistió a la exposición de una de las series de máscaras de metal recortado que Pablo Gargallo expuso en 1915, en Barcelona. Lo que es cierto es que durante su segunda estancia en París, Cueto no frecuentó el taller de Gargallo, pero no dejó de sorprenderse con

³⁶ *Ibid.* p. 23

sus novedades. Las posibilidades de un arte más de ruptura iban germinando en la mente del artista.

1.3 Mixcalco 12

En 1918, Cueto vuelve a México. Resuelto a convertirse en artista plástico se inscribe en la Academia de Bellas Artes. Retoma los cursos de José Tovar, Arnulfo Domínguez y Fidencio Nava, a quien conocía, como ya señalé, desde la Escuela de Ciencias Químicas. Desilusionado por la situación en que se encontraba la escultura, adversa para sus pretensiones de un arte disidente frente a los cánones de la tradición escultórica decimonónica, opta por la Academia de San Carlos de la Universidad de México y por formarse de manera autodidacta. A partir de ese momento su trabajo artístico será por lo general solitario. En 1919, conoce a Dolores Velásquez Rivas, conocida como Lola Cueto, con quien se casará ese mismo año. Mireya Cueto recuerda este encuentro:

Mis padres se casaron en 1919, feliz encuentro de dos seres humanos dotados de hermosura, de talento y de esas cualidades fundamentales que antes llamaban virtudes y que ahora ya nadie nombra por miedo a “meter la pata”. Entre las virtudes de mi padre está la de haber estimulado en todo momento el trabajo artístico de mi madre, en tiempos de cerrazón social y de prejuicios infinitos, a pesar de “las pelonas de quince años” y las faldas que, de bajadas hasta el huesito, se subieron de golpe una cuarta arriba de la rodilla.³⁷

Germán Cueto tiene 26 años de edad; Lola, 22. Quiso el destino que Lola Cueto, a quien su padre cariñosamente llamaba *Señorita Ciclón*, debido a los ímpetus precoces que la llevaban a desarrollar múltiples actividades al día, haciéndose espacio para asistir a la Academia de San Carlos, a la que se inscribió cuando tenía apenas doce años, conociera a Germán, cuyo espíritu estaba dispuesto a la apertura de la experimentación artística de la

³⁷ Mireya Cueto. *Op. cit.* p. 76

época. Lola Cueto había presentado ya su primera exposición, a los trece años y violentado la autoridad paterna que cedió a los furores de la hija. Mireya Cueto consigna la siguiente anécdota:

Mi madre contaba con orgullo y regocijo cómo un día tomó su carpeta de dibujo y sencillamente se cambió al salón donde los varones tomaban clase de desnudo sin taparrabo. Era la única mujer en el grupo de pintores que, con David Alfaro Siqueiros, abandonó la copia de yesos en la muy académica Academia de San Carlos y se lanzó a pintar al campo en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita.³⁸

Tachada de “marimacho” y “casquivana”, Lola Cueto también supo sobreponerse a los vaivenes de la Revolución que truncaron sus estudios. Ahora, con Germán, emprendería una brillante trayectoria artística a dúo a la que, en momentos significativos de la historia, sus amigos aludirán como Los Cueto.

Mientras, la guerra revolucionaria civil continuaba: Zapata sería asesinado y al año siguiente Carranza correría con la misma suerte. En 1921, José Vasconcelos se ve favorecido por Álvaro Obregón y es nombrado Secretario de Educación, hecho que transformará la vida cultural de nuestro país. Una de las primeras acciones del espíritu maderista de Vasconcelos es reconciliarse con los artistas que habían emigrado, invitándolos a volver a un país que venía apaciguando sus luchas intestinas. Vasconcelos le puso como condición a Obregón que le diera carta blanca para maniobrar. El caudillo supo siempre que, para dar alas al espíritu, era imprescindible educar al pueblo y quién mejor que un intelectual de muchos quilates para cumplir con esta tarea.

Varios hechos importantes se registran en ese lapso. Para 1920, regresa el pintor Roberto Montenegro. Un año más tarde, David Alfaro Siqueiros, que mantiene trato con los

³⁸ *Idem.*

artistas de vanguardia, publica en Barcelona, la revista *Vida Americana*, donde expone el manifiesto “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación.” El llamado es a construir un arte monumental, humano y público. Al año siguiente, vuelve Siqueiros a México y junto a Diego Rivera, responde al llamado de Vasconcelos para incorporarse al grupo de artistas que hacían murales en la Escuela Nacional Preparatoria. Rivera había vuelto de París, dejando allá a su compañera, la pintora rusa Angelina Beloff, con quien se había casado en 1911. Regresa definitivamente a México y, once años después, en 1932, Beloff viaja a nuestro país para reencontrarse sentimentalmente con él. No logra su objetivo, sin embargo será figura fundamental, con Los Cueto, en la constitución y promoción del primer teatro guiñol en nuestro país. A principios de 1921, el pintor Jean Charlot, de origen francés, llega a México; su participación dentro del movimiento estridentista será determinante puesto que su carácter y amplia visión vanguardista armonizará con todos los miembros del grupo. Anida en Germán Cueto, como resultado de estas convulsiones descritas, la misma convicción: servir y educar al pueblo mediante el acercamiento a la cultura, por lo que también responde al llamado de Vasconcelos, sumándose a la gran cruzada cultural.

Para 1922, Cueto continúa su formación artística como ayudante del escultor Ignacio Asúnsolo, calificado como conservador y “excombatiente de la revolución mexicana, quien intervendrá con un grupo de campesinos armados cuando los estudiantes de la Preparatoria Nacional hostigan a los muralistas.”³⁹ Asúnsolo ejecuta esculturas en el edificio de la Secretaría de Educación Pública.⁴⁰ Allí convive Cueto con Manuel Centurión, a quien en

³⁹ Silvia Pappé. *Estridentópolis: urbanización y montaje*. p. 36

⁴⁰ Hay notables obras sobre Germán Cueto derivadas de la admiración y amistad que cultivó con sus contemporáneos. Ramón Alva de la Canal, por ejemplo, crea una pieza escultórica en su honor, en 1926, y la llama “El escultor”. Dos amigos cercanos de Cueto, Julio Castellanos y Angelina Beloff, pintan al escultor;

algún momento reconoce como uno de los contados artistas que da frescor a la escultura de la época, y con Charlot, quien termina el primer fresco del programa mural emprendido en la Escuela Nacional Preparatoria.

Durante 1923, Germán Cueto participa activamente en diversas empresas pedagógicas y culturales. Desde su hogar, en la calle de Mixcalco 12, en el Centro de la Ciudad, se confabulan ímpetus y los amigos –escritores, artistas, músicos- se multiplican. Recuerda Mireya Cueto:

En los felices tiempos de la casa de Mixcalco (primera época), cuando Diego Rivera y Lupe Marín vivían en la casa vecina, mi padre se lanzó con entusiasmo al movimiento estridentista y mi madre se dedicó a tener dos niñas seguidas, situación no menos estridentista, al mismo tiempo que instaló en la casa un taller para confeccionar ropa bordada con cadeneta, que estaba muy de moda.⁴¹

Es sabido que los extraordinarios tapices que bordaba Lola Cueto asombraron a quienes los vieron en Europa, Nueva York y México. También se tiene noticia de los innumerables amigos que visitaban su hogar y tenían como seña particular la frase “Mixcalco 12.” En *Soberana Juventud*, Manuel Maples Arce recuerda que más adentro, en la privada, vivían el escultor Ignacio Asúnsolo, Ramón Alva de la Canal y “toda gente singular y de capacidad artística”. Describe el barrio como un lugar muy popular y propicio para el escándalo, donde los jóvenes “se coronaban de ladrillos en las azoteas de aquel México de cúpulas, portadas barrocas y plazuelas bullangueras.”⁴² Los Cueto eran, sin lugar a dudas, el centro de atención. Dice Maples Arce: “La casa de los Cueto estaba siempre abierta a la amistad. A todas horas

ambos cuadros comparten el mismo nombre: “Retrato de Germán Cueto”, de 1927, el primero, y de 1947, el segundo. Al escultor Ignacio Asúnsolo se le atribuye un retrato en bronce llamado “Retrato del escultor Germán Cueto”, de 1923. Aunque aparece citado en el catálogo de la Exposición Antológica, de 1985, en el Museo Nacional de Arte, no he podido corroborar la existencia de la pieza.

⁴¹ Mireya Cueto. *Op. cit.* p. 76

⁴² Manuel Maples Arce. *Soberana Juventud.* p. 173

del día discurríamos por allí, seguros de encontrar alguien con quien cambiar impresiones sobre temas de nuestro fervor”.⁴³

Por ahí transitaron Concha Mitchel quien con su guitarra y la complicidad de los pintores Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma, cantaba canciones y corridos, transformando así el taller en una tertulia. También en alguna ocasión el cineasta soviético Sergei M. Eisenstein⁴⁴ participó en estas reuniones y hasta Tina Modotti y Edward Weston, llegados a México en 1923 para unirse al grupo estridentista frecuentaron ese lugar. Continúa Maples Arce: “Acudíamos amigos y vecinos, en grupos, a la casa de los Cueto, y no era extraño que se alargara la mesa con el burro de la plancha para que cupiéramos todos, apretujados, pero desbordantes de alegría y de juventud. Las frases de ingenio se cambiaban con el plato que se pasaba al comensal de al lado, y la risa cundía rápida y retozona”.⁴⁵

Para 1924, año de la manifestación estridentista en el Café de Nadie, Siqueiros, junto con Diego Rivera y Xavier Guerrero, y la ayuda desinteresada de Rosendo Gómez Lorenzo y Graciela Amador, inician la publicación del periódico *El Machete*, órgano del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, más tarde convertido en el órgano oficial del Partido Comunista. Cabe recordar que Siqueiros y Rivera se habían encontrado en París y viajado juntos a Italia. Desde ahí, Siqueiros emprendió la cruzada de carácter innovador que brindó una vigorosa originalidad a su obra. Vanguardista en sus concepciones, redactó el “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores”, que se publicó en *El Machete*, el

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Maples Arce refiere que en una ocasión se encontró con el cineasta soviético, en el departamento de Diego Rivera, que vivía en los altos de la casa de Los Cueto. Ahí, Germán pasaba largas horas conversando y viendo pintar a Rivera. En aquella ocasión, la charla entre Maples Arce y Eisenstein giró entorno a las películas expresionistas alemanas del momento y la teoría del cineasta alrededor del realismo revolucionario que debía perseguir el cine. Cabe destacar que Eisenstein estuvo en México entre 1930 y 1932. Su proyecto de filmar un documental de viaje en tres o cuatro meses se modificó hasta cubrir casi catorce. Figuras destacadas de la vanguardia pictórica nacional le ofrecieron amistad al cineasta, apoyo y asesoría. Germán Cueto, en ese momento se hallaba por segunda ocasión en Europa.

⁴⁵ *Ibid.* p. 179-180

15 de junio de 1924. Firmaron el manifiesto, como secretario general, Siqueiros; primero y segundo vocales, Diego Rivera y Xavier Guerrero, respectivamente, así como Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama⁴⁶, Germán Cueto y Carlos Mérida. Cueto simpatizó, con toda certeza, con las prácticas culturales orientadas a ilustrar a los sectores populares, que propugnó el manifiesto. Porque “el arte de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor del mundo”⁴⁷, rezaba el manifiesto y porque popular y colectiva, toda manifestación debía empeñarse en exaltar los valores nacionales:

Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.⁴⁸

La reivindicación de la cultura popular mexicana autóctona era un mandato. El movimiento artístico vivía uno de sus momentos de mayor fervor. Los apoyos y recursos económicos se multiplicaban, y las publicaciones artísticas y literarias proliferaban, así como tenían lugar notables eventos relacionados con disciplinas como la música y el teatro. Particularmente en éste último, me detendré con amplitud en el segundo capítulo. El

⁴⁶ Es un artista mexicano poco conocido y muchas veces confundido con su contemporáneo Ramón Alva de la Canal. Veracruzano de nacimiento, nació en 1892 y colaboró en diversos proyectos, como la decoración del edificio de la SEP, la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo y el complejo muralístico, realizado entre 1934 y 1935, en la entrada lateral de la esquina sureste del mercado “Abelardo L. Rodríguez”, en las calles de Venezuela y Rodríguez Puebla, en el Centro Histórico de la capital. Esta última fue su segunda obra mural individual y la última; dos años después moriría de cáncer. Diego Rivera lo recuerda así: “él fue en realidad quien me enseñó a mí y a los demás la manera mexicana de pintar el fresco”. [Cf. Adrián Soto Villafañá. “Ramón Alva Guadarrama. Las esquinas estridentes” en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/viewFile/17201/16369> (consultada el 10 de noviembre de 2014) y, del mismo autor, “Lo visible y lo oculto. El mural de Alva Guadarrama en la escuela primaria Juan Palacios”. *Crónicas* (Mexico City), no. 2, (May-August 1998), pp. 44-52

⁴⁷ “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores” en Rafael Carrillo Azpeitia. *Siqueiros*. p. 30

⁴⁸ *Ibid.* p. 30-31

muralismo –con Revueltas, Charlot, Orozco y Alva de la Canal, entre otros-, estaba en su apogeo en la Preparatoria de San Ildefonso, mientras que Rivera desplegaba su arte en la Secretaría de Educación Pública.

Es evidente que Germán Cueto simpatizaba con el objetivo de socializar las manifestaciones artísticas, despojándolas de su individualismo burgués, como sentenciaba el manifiesto. Para el pueblo, un “arte étnica, cosmogónica e históricamente trascendental en la vida de nuestra raza”,⁴⁹ permitiría enaltecer el sentimiento popular. En ese tenor, el manifiesto también perseguía la exaltación de un “arte monumental por ser de utilidad pública”.⁵⁰ A manera de corolario, los firmantes incitan: “Hacemos un llamamiento general a los intelectuales revolucionarios de México para que, olvidando su sentimentalismo y zanganería proverbiales por más de un siglo, se unan a nosotros en la lucha social y estético-educativa que realizamos”.⁵¹

Mientras se conformaba ese frente contra el “arte de cenáculo ultra-intelectual”, el movimiento estridentista se mantenía en creciente dinámica. En septiembre de 1923, apareció la revista de vanguardia *Irradiador*, bajo la dirección de Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas. Llama la atención que Revueltas, asociado históricamente a Rivera y Charlot, como emblemas importantes del muralismo mexicano, aparezca como codirector de la revista, que promete ser, en su subtítulo, un “Proyector internacional de nueva estética”. La tarea de revolucionar el concepto de la pintura en nuestro país se empeñó en ridiculizar a la “nomiasnocracia nacional”, así calificada irónicamente, en el caligrama que, después del saludo (“Irradiación inaugural”) daba la bienvenida al lector en el primer número de la revista. Por ese entonces, Cueto participaba en las veladas y reuniones que con frecuencia organizaba

⁴⁹ *Ibid.* p. 31

⁵⁰ *Ibid.* p. 30

⁵¹ *Ibid.* p. 32

“el selecto y liberal grupo de la vanguardia artística mexicana”, como lo llama Mariana Figarella, citando palabras del diario de Edward Weston que da cuenta de su estancia en México, entre 1923 y 1926. “Allí se discute apasionadamente sobre arte y política, se muestran, comentan e intercambian los respectivos trabajos artísticos, se baila, se flirtea y se canta.”⁵² Weston recuerda, además, frecuentes excursiones, en días feriados o fines de semana, a sitios cercanos como Xochimilco, Tepotzotlán, Toluca o las pirámides de Teotihuacán. Germán y Lola Cueto, Diego Rivera, Lupe Marín, el Dr. Atl, Nahui Ollin, Xavier Guerrero, Jean Charlot y Anita Brenner, entre otros, “son los consuetudinarios *habitués* de estos encuentros y paseos.” Weston, amigo de todos los miembros del grupo, participaría en la exposición de El Café de Nadie, en 1924. Expone seis fotografías junto con las máscaras de Cueto y dibujos y grabados de Revueltas, Charlot, Leopoldo Méndez, Alva de la Canal y Máximo Pacheco.⁵³ La fotografía es, en ese momento, un arte de avanzada, tan legítimo como la pintura o la escultura, “lo cual revela una visión del arte de gran apertura, no sólo dentro del contexto latinoamericano, sino mundial.”⁵⁴

Cuando Weston y Modotti llegan a nuestro país, en 1923, se percatan que éste se encuentra en proceso de reconstrucción posrevolucionaria y que por ello hay un despliegue de artes que se multiplican por todo el país, a partir de novedosas estrategias estéticas. La búsqueda de la modernización con un toque social, incluidas las reformas en la educación y el interés por delinear la identidad social, son bien vistas más allá de las fronteras del país. Weston, es sabido, es un liberal apolítico que establece relaciones productivas con los artistas mexicanos, sensibles a la exaltación, por ejemplo, de la máquina, y al lenguaje sintético. Cueto, hasta ese momento, ha tasado el mismo espíritu de la modernidad como eje de su

⁵² Mariana Figarella. *Edward Weston y Tina Modotti en México*. p. 74

⁵³ Cf. *Ibid.* p. 75

⁵⁴ *Idem.*

discurso y búsqueda artísticos. Son años de reflexión y producción que, sin embargo, prontamente concluirán.

1.4 *Comedia sin solución*

La salida de Vasconcelos de la Secretaría de Educación, así como el éxodo de los muralistas, incluida la partida del grupo estridentista a Xalapa para editar la revista *Horizonte*, radicaliza, a mi parecer, la contribución vanguardista de Germán Cueto, o cuando menos, su postura frente a la “militancia” activa de sus compañeros de grupo. Es cierto que la actitud de los estridentistas, particularmente Maples Arce y List Arzubide, es ideológica en tanto refleja una de las posiciones de la vanguardia internacional que sostiene que el arte es reflejo —o debiera ser— de las condiciones sociales imperantes y, por ello, está comprometido a intentar su transformación. Sin embargo, también existe el otro polo que sostenía conceptos puristas del arte, y buscaba la consideración y valoración del “arte por el arte mismo.” Cueto había conocido de primera mano las horas tormentosas del arte en Europa. El espíritu piromaniaco del momento, a decir de Philippe Soupalt, que se rebela con furor contra las formas anteriores del arte, y que refleja una gran decepción, creó nuevas modalidades en el arte. Por un lado, los que apostaban por un arte social, los comprometidos ideológicamente; por otro, los inclinados hacia el arte abstracto o puro; más los que se dirigían al subjetivismo turbulento del surrealismo.

Ante una situación compleja como la que hasta aquí he expuesto, se comprende la actitud de Germán Cueto, al desarrollar sus apuestas artísticas. “Chocó ante la indiferencia, el silencio y la incompreensión”,⁵⁵ dice Moyssén. Y se entiende, porque se enfrentaba a la conquista estética que había alcanzado la pintura de la revolución. Entendió que era una

⁵⁵ Xavier Moyssén. *Op. cit.* p.14

barrera que impedía la manifestación de un arte de vanguardia como el que le interesaba proponer. Su carácter afable, pero no tan decidido como para imponerse a través de la violencia, actitud que adoptaron algunos otros estridentistas, por ejemplo, List Arzubide, le permitió no claudicar de los principios que había hechos suyos.

En 1926, Cueto presentó su primera exposición individual en El Café de Nadie. Se desempeñaba entonces enseñando modelado en diversas instituciones y en la Escuela Normal para Maestros. Es el año previo a la publicación de *Comedia sin solución* y de su partida, por segunda ocasión a París. Es la única exposición de la que se tiene noticia, en ese periodo. Posteriormente, a su regreso, en 1932, se habrán de contabilizar casi veinticinco exposiciones entre individuales -las menos- y colectivas, las más. Eran momentos amargos en donde el respaldo y los ánimos de los amigos lo reconfortaban, seguían y estimulaban porque “vivió en medio de una angustia existencial de la que pocos fueron testigos; era un espíritu atormentado y, sin embargo, supo llevar adelante su ideal.”⁵⁶ Abrumado y solitario pero lleno de inquietudes en “el ambiente de trabajo, de conversación o de intercambio de ideas”, resalta Maples Arce, sus manos eran capaces de animar artísticamente los materiales más extraños, por decirlo de alguna manera.

Durante años, su tacto cuidadoso forjó una “original belleza en su concepción de forma abstracta”, anotaría Gabriel Fernández Ledesma, a propósito del homenaje a Cueto por sus 60 años de labor artística, en el Museo de Arte Moderno. Es indudable que las máscaras fueron su pasión porque le otorgaban libertad y posibilidades inagotables a su labor inventiva. La antiquísima relación entre máscara y arte escénico le interesaba sobremanera a Cueto. Maples Arce recuerda en sus memorias: “Un día, alguien habló de hacer un teatro de muñecos. El entusiasmo se contagió, y como la pintora Angelina Beloff traía frescas muchas impresiones

⁵⁶ *Idem.*

de los teatros de guiñol en Francia y en Rusia, aportó su experiencia que recogieron hábilmente Germán y Lolita, Ramón Alva, Leopoldo Méndez, Graciela Amador”.⁵⁷

Maples Arce omite a Elena Huerta, Fermín Revueltas, Julio Castellanos, Leopoldo Méndez, Roberto Lago, Teodoro Méndez, Enrique Assad y Juan Guerrero, participantes también de este movimiento teatral incipiente. Así nació el teatro de títeres que durante más de medio siglo configuró el rostro de la política educativa, a decir de Arqueles Vela:

[Fue] el primer teatro para niños. Los anteriores no habían sido sino manifestaciones esporádicas y no una labor coordinada [...] de gran trascendencia, tanto artística como educativa; cualidades esenciales para aportar ese género de recreación pedagógico-cultural, iniciado y desarrollado con tanto éxito en Rusia y Alemania.⁵⁸

Esto sucedió en 1932, al regreso de Cueto de Europa. Antes, en marzo de 1927, la revista *Horizonte* había publicado “Teatro Sintético. Comedia sin solución.”⁵⁹ Esta pieza dramática incorpora, en su desenvolvimiento escénico, algunos puntos del Teatro Sintético proclamado por los futuristas italianos. Así parece en un primer acercamiento. Cueto seguramente conoció sus conceptos durante la aproximación que tuvo a la vanguardia europea. Sin embargo esta “comedia”, de índole metafísica, no apela a la impronta de la sorpresa y la rapidez cinematográfica, preceptos futuristas que apuntalan la noción del teatro sintético. *Comedia sin solución* es un ejercicio dramático pensado en torno al poder de la luz, donde los personajes, que sólo existen por su voz (*Ella, El Otro y Uno*), se aproximan y decantan en un

⁵⁷ Manuel Maples Arce. *Op. cit.* p. 180

⁵⁸ Arqueles Vela. “El primer teatro para niños”, *El Nacional*, México D. F., 15 de marzo de 1933, en Roberto Lago. *Teatro Guignol Mexicano*. p. 23

⁵⁹ *Horizonte, 1926-1927*. (Colec. Revistas Mexicanas Modernas) (Edición facsimilar). p. 466-473 Esta edición la he tomado como referencia base para esta investigación. He realizado una lectura comparativa con la versión de *Comedia sin solución*, aparecida en el vasto estudio de Serge Fauchereau, ya citado líneas antes. Ambas versiones coinciden. En la versión facsimilar, llama la atención que sólo en el índice se señala que el autor es Cueto; no sucede así en el interior de la revista. Se sobrentiende que es él puesto que acompaña a la comedia un retrato del escultor –en la página inmediata anterior- firmado por Julio Castellanos.

ejercicio de aferrarse a la sombra y permanecer invisibles todo el tiempo, hasta que la luz, al final de la obra, aparece radiante e ilumina el escenario. Esta primera escena, puesto que la comedia transcurre en penumbras y sólo se oyen las voces sin rostro, muestra al final de la obra, un escenario vacío, sin personajes, ni decorado.

Germán Cueto se adelanta a su tiempo. Es indudable que *Comedia sin solución* se adelanta al teatro del absurdo y que su fuerza dramática estriba en la reducción de los medios teatrales. Sin embargo, fue ignorada en su momento y, aunque publicada nuevamente en 1937, en *Izquierdas* “Periódico de Acción”,⁶⁰ tuvieron que pasar setenta años, desde su primera aparición, para que se estrenara. No existe noticia de que se haya montado en escena anteriormente.⁶¹

1.5 El segundo aliento vanguardista

El mismo año de la publicación de *Comedia sin solución* en la revista *Horizonte*, la familia Cueto vuelve a París. Fue una etapa determinante para el desarrollo de Lola y Germán. Nuevamente, María Blanchard es fundamental. Cueto goza de admiración en la capital

⁶⁰ Semanario editado por Miembros del Sindicato de Escritores Revolucionarios, desde la ciudad de México. Aparecía los lunes, con un tiraje de 35,000 ejemplares. En las páginas 2 y 11, del No. 148, 10 de mayo de 1937, se publica *Comedia sin solución*. La siguiente advertencia busca orientar al lector: “El teatro es la más alta calidad literaria; redactar comedia o drama significa poseer la más exquisita perspicacia psicológica y tener el más complejo dominio de las palabras. México, que apenas si tiene media docena de cuentistas, carece por completo de Teatro. ¿Por qué? No nos importa la polémica. Sólo apuntamos hechos. IZQUIERDAS presenta en esta plana una alta comedia de Germán Cueto, artista de la forma a quien hoy, por primera vez, encontramos en el campo teatral. Su “Comedia sin solución” no es ni para grande ni para pequeño público, es para leerse a solas, en absoluto silencio para lograr la magnífica sensación de pavor que dan los últimos parlamentos. Rara comedia ésta, en la que el diálogo es a manera de malla invisible y pesada”. [El subrayado es mío].

⁶¹ Para realizar esta afirmación se revisaron notas, columnas y crónicas teatrales semanales de *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*, de 1920 a 1929; la revista *El Espectador*, de 1930; reseñas y comentarios teatrales de Roberto Núñez y Domínguez, de 1910 a 1954, publicados en diarios capitalinos; reseñas, notas y crónicas periodísticas de Armando de María y Campos, de 1934 a 1939, en diversos periódicos, y de 1944 a 1965, en el diario *Novedades*; Anuarios de Teatro del INBA, de 1958 a 1975; en la revista *Tramoya. Cuaderno de Teatro*, Nueva y Tercera Época, de 1990 a 2010; la revista *Escénica* y documentos e informes de planeación y montaje presentados por instituciones como el INBA, la UNAM, compañías teatrales independientes y del Centro Nacional de Investigación Documental e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU). En 1997, alumnos del Centro Universitario de Teatro de la UNAM, participaron en el homenaje a los estridentistas, en la Casa del Lago, con la puesta en escena, por primera vez, de *Comedia sin solución*, bajo la dirección de Antonio Crestani.

francesa y de sus importantes amigos, como Juan Gris, Lipchitz, Cardoza y Aragón, Brancusi y Carlos Mérida, entre otros, a tal grado que el círculo de amigos se amplía rápidamente. Para ese entonces Gómez de la Serna se había instalado en Montparnasse gracias a gestiones realizadas por Germán Cueto. Formaban parte ya de la comunidad hispánica de París, sólo faltaba acoger a los amigos mexicanos de paso por París: List Arzubide, Arqueles Vela y Maples Arce. Así recuerda Mireya Cueto esos años:

Los cinco años de París, para mí algo legendarios, estuvieron marcados por las alegres reuniones en nuestro departamento, donde Tata Nacho cantaba sus canciones; Arqueles, Germán y mi papá armaban un verdadero tiroteo de chistes; se bailaba el foxtrot y el charleston [...] Se discutía de arte y política. Por temporadas vivían en la casa amigos que, `por angas o por mangas´, estaban desprotegidos. [...] Las modestas rentas recibidas de México [...] permitieron a mis padres una vida a salvo de la angustia, rica en amistades, museos, exposiciones y, a veces, teatro. Verdaderamente, la *bella época*.⁶²

Los Cueto regresaron de Europa junto con sus grandes amigos. En 1930, Germán List Arzubide es invitado de honor de los sindicatos soviéticos debido a su militancia socialista, por lo que permanece en la URSS cerca de cuatro meses. Después se traslada a París, donde Germán Cueto ya lo esperaba. Así lo recuerda en una conversación con Francisco Javier Mora, realizada en octubre de 1990, en su apartamento de Copilco:

Fue allí donde vi los primeros movimientos del surrealismo de Breton. Cueto y su mujer que era pintora, habían ido a la capital francesa a buscar el respaldo de los hombres de vanguardia de aquel país. Germán había contactado con gente de habla española. Contactó con un uruguayo llamado Torres García, que había ido a probar fortuna a París. Cueto me llevó a conocerle. Cuando vi sus pinturas le dije al autor que detrás de sus cuadros yo veía un mundo nuevo. Esto le animó mucho y está reflejado en su autobiografía.⁶³

⁶² Mireya Cueto. *Op. cit.* p. 79

⁶³ Francisco Javier Mora. *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano.* p. 320

El círculo de amigos de Cueto se amplió, como mencioné líneas antes, con Carlos Mérida, Luis Cardoza y Aragón; la cercanía entre Cueto y Ramón Gómez de la Serna también la confirma List Arzubide. El surgimiento del grupo “Cercle et Carré” y la invitación del uruguayo Joaquín Torres-García, miembro de la comunidad hispánica, junto a alemanes, italianos, rusos (como Kandinsky), holandeses (como Mondrian) y numerosos franceses, configuran más que una reunión, una verdadera escuela. Entre la animosidad hacia el surrealismo proclamado por André Breton y las posturas radicales que viraban hacia la abstracción, Cueto “apoya a Torres García pero, en realidad, su práctica le sitúa desde siempre y definitivamente en un campo o en otro, según lo que esté esculpiendo, como se verá una vez más en su participación en la gran exposición Cercle et Carré del 23 de abril de 1930.”⁶⁴ Cueto es uno de los artistas más destacados, “muestra dos tipos de trabajo muy diferentes, como en la época del estridentismo: por un lado, máscaras, y por otro, esculturas abstractas.”⁶⁵ Cueto dejaría huellas imborrables entre los miembros del grupo. En una conversación de Fauchereau con Michel Seuphor y varios “veteranos de Cercle et Carré”, publicada en Bruselas, en 1984, recoge el siguiente cumplido: “Cueto, silencioso, borrado, era un gran amigo de Torres-García. Este hombrecito era todo lo contrario de un arribista”.⁶⁶

Del mismo modo, silenciosa y apaciguada, su prima María Blanchard vivió los últimos siete años de su vida fuera de España. Había prometido no volver de París. Son los años, de 1927 a 1932, que compartió con su primo Germán, quien habría de volver a México ese mismo año. Gloria Crespo retrata así su situación:

Al cobijo de la tradición de libertad moral e intelectual que ofrecía París, Blanchard añoraba su tierra, a pesar del recuerdo amargo de una España cruel, en la que las beatonas se santiguaban a su

⁶⁴ Serge Fauchereau. *Op. cit.* p.46

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Ibid.* p. 49

paso y los supersticiosos pasaban los boletos de lotería por su jorobada espalda, a pesar de esa España reaccionaria que siempre le negó la expresión de su pintura.⁶⁷

Parece que la suerte estaba echada para los Cueto. Pasaron muchos años para que la obra pictórica de Blanchard, muerta en abril de 1932, alcanzara un verdadero reconocimiento. Protagonista importante dentro del cubismo y mujer “de grandes horizontes”, su obra –como la de Cueto– no mereció el aprecio de la crítica y del público. Su vida, llena de lagunas y de saltos históricos, al igual que la de Germán, pasó inadvertida a nivel artístico. Con motivo de su muerte, el pintor cubista André Lothe, con quien María⁶⁸ llegó a relacionarse sentimentalmente, anotó en su diario:

Su desaparición en el mundo no dejará en el mundo parisiense un vacío importante. Los artistas de gran clase parten normalmente sin hacer demasiado ruido. Para echarles en falta habría antes que haber sentido su presencia. ¿Quién si no, salvo diez pintores y algunos raros amateurs y un joven marchante, tomó en cuenta la pintura de esta criatura extraordinaria?⁶⁹

Algo similar pasó con Germán Cueto. En 1981, seis años después de su muerte, se hizo el homenaje por sus sesenta años de labor artística. Gabriel Fernández Ledesma, *Sebastián*, Jorge Hernández Campos, Mario Pani y Manuel Felguérez, perfilaron el rostro artístico de Germán Cueto. Fue la primera puerta que se abrió para posteriores acercamientos. Todos, por cierto, alrededor de su trabajo escultórico, ninguno sobre su apasionada contribución al teatro, salvo al guiñol del que sí es posible encontrar referencias hemerográficas y documentales. Su *Comedia sin solución*, algunas piezas de guiñol, así como un sainete, son apenas conocidos y

⁶⁷ Gloria Crespo. “Contra el olvido de María Blanchard” en http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/02/actualidad/1351858874_278987.html [consultada el 2 de febrero de 2013].

⁶⁸ María gozó del aprecio y admiración de Ramón Gómez de la Serna, Gerardo Diego y Federico García Lorca. De este último es notable su “Elegía a María Blanchard”, leída en el Ateneo de Madrid, en mayo de 1932, para recordar su muerte. [Cfr. *Prosa*. Alianza Editorial, Madrid, 1969].

⁶⁹ *Idem*.

apreciados. Sin embargo, abrieron brecha y se insertaron en la vanguardia de su tiempo, objetivo de este estudio que ahora surcará, en el segundo capítulo, los derroteros del teatro de la época y la manera en que Germán Cueto se aproximó, secretamente, mediante la escritura, al teatro vanguardista.

Capítulo 2. Aspiraciones e inquietudes teatrales

Entre 1921 y 1924, José Vasconcelos echó a andar un proyecto de transformación anclado en tres derroteros fundamentales para la cultura de ese momento: el maestro, el artista y el libro. Vasconcelos se había apropiado de los lemas de la Revolución adecuándolos a sus particulares concepciones del arte y la cultura. Llovieron críticas sobre la idea de ilustrar a un pueblo analfabeto; sin embargo, las primeras publicaciones que impulsó, rústicas y accesibles, sentaron precedentes en nuestro país. No había propuesta tan magna. La mística vasconcelista fue producir miles de ejemplares de libros y acercarlos a los lectores del interior del país y fundar bibliotecas. Los historiadores coinciden en que fundar una biblioteca en un pueblo apartado, en esos momentos álgidos, se equiparaba a la tarea de levantar una iglesia por los misioneros.

Otro actor imprescindible en esta refundación cultural fue el maestro, concebido por Vasconcelos más como misionero que como artista. El campo de acción del maestro no era sólo la enseñanza sino la formación ética para la aventura, mediante la seducción del modelo de hombre educado y preparado que representaba. Y quién mejor que el artista y sus representaciones pictóricas como modelos éticos para fortalecer la identidad nacional. En este sentido, el binomio maestro-artista, a través de la fusión de sus roles, tuvo la tarea de guiar al pueblo. La voz del artista tenía importancia en la toma de decisiones y sus oídos estaban atentos para reconocer las necesidades culturales del pueblo. De esta manera se confabularon las ideas de Vasconcelos, quien “creía que la dureza daba mejores resultados que la suavidad o la blandura del paternalismo y obligaba a sus colaboradores a no perder el tiempo y apresurar

la marcha”.⁷⁰ Con Vasconcelos al frente, la Escuela Mexicana de Pintura tuvo tal impacto social que el muralismo se volvió un arte mesiánico y soslayó a otras expresiones artísticas vigentes para el pueblo analfabeto que, aún careciendo de costumbres democráticas, era altamente receptivo a ellas.

Notable y conocido fue el ideal de Vasconcelos por incorporar a los oprimidos en la cultura nacionalista de principio del siglo XX mexicano, combatiendo la exclusión y sometimiento que venían padeciendo y haciéndoles un lugar “glorioso” en la historia. El entorno construido tenía como meta cimentar el orgullo de la raza. Entre la exigencia de hacer del artista la voz del pueblo y la de hacer artista al propio pueblo, a través de la promoción de artesanías y todo aquello que representaba el folclore nativo, el nacionalismo marcó el rumbo de la cultura mexicana en un juego interesante de influencias recíprocas entre el pasado y el presente. El espíritu que animaba esta iniciativa permitiría la proyección del arte indígena y no sólo su retrato o imitación desde una perspectiva exótica.

Es posible advertir, pasada la Revolución Mexicana, nuevas influencias que no procedían del folclore mexicano. Numerosos artistas incorporaron ideas vanguardistas, pictóricas y literarias, que expandieron el horizonte cultural mexicano. La llegada de André Breton a nuestro país, en busca de “la vida surrealista”, y de otros extranjeros como Graham Greene, D. H. Lawrence, Antonin Artaud, Paul Morand y Malcolm Lowry, y un largo etcétera, generaría un discurso ambivalente, donde algunas posturas negativas sobre la idiosincrasia nacional terminaron por imponerse en el imaginario colectivo. Términos como barbarie, magia y salvaje pensamiento tropical, radicalizaron las posturas entre aquellos que asumían un sentimiento anticolonialista y los que estaban a favor de abrirse a nuevos paradigmas

⁷⁰ Isaac Rojas Rosillo. “Prólogo” en *Antonieta Rivas Mercado. Cartas a Manuel Rodríguez Lozano (1927-1930)*, p. 10

artísticos. La distancia ha permitido fijar una postura frente a esa actitud coyuntural a la que se enfrentó Vasconcelos, porque, como anota José Joaquín Blanco: “lo que a principios de los veinte fue una exaltación anticolonialista, con el paso de los años pasó a ser folclore para turistas y el propio concepto de barbarie mágica, de vital anticivilización de trópico, de inspiración salvaje vino a convertirse en demagogia nacionalista”.⁷¹

2.1 El intervalo posrevolucionario

En la época de José Vasconcelos, la Secretaría de Educación Pública consideró que el teatro –como actividad escolar en las escuelas e incluso al aire libre- era necesario para dar a conocer y fortalecer nuestra identidad nacionalista. Sin embargo, el gobierno no proveyó los recursos económicos para la construcción de espacios abiertos ni de recintos teatrales. “Por lo tanto, el teatro se convirtió en un sencillo proyecto de la comunidad, al que contribuyeron todos sus miembros.”⁷² Con el paso del tiempo el teatro cobraría una particular importancia que rebasó el ideal que lo vio nacer, durante la época de la Revolución e incluso después de ella.

En las piezas teatrales que conformaron la dramaturgia de ese tiempo, se advierten varias “deficiencias” formales en la construcción dramática. Algunos críticos sostienen que esto obedece a que la actividad y formación de los dramaturgos no era exclusivamente literaria y, además, provenían de diversos ámbitos, como el periodismo y la abogacía.⁷³ Con el tiempo, gracias a la influencia de autores europeos y norteamericanos, numerosas puestas en escena, traducciones de obras de dramaturgos

⁷¹ José Joaquín Blanco. *Vasconcelos, educador y filósofo*. p.19

⁷² John B. Nomland. *Teatro mexicano contemporáneo [1900-1950]*. p.76

⁷³ En numerosas crónicas del teatro de la época, se advierte la tendencia a definir dos grupos. Uno era el de aquellos cuya formación no era literaria, en el que destacan varios autores de obras de teatro de revista; el otro era el grupo de autores polifacéticos, entre los que destacan algunos de renombre pertenecientes al llamado “Grupo de los Siete Autores Dramáticos”, de 1927, como Francisco Monterde, Carlos Noriega Hope y José Joaquín Gamboa, entre otros.

extranjeros, así como a la orientación nacionalista impulsada desde el gobierno, se apuntalarían propuestas vanguardistas en el panorama teatral.

En el intervalo posrevolucionario, el teatro mexicano desarrolla modelos formales equiparables con las tendencias vanguardistas imperantes en Europa. Críticos como John Noland y Celestino Gorostiza, así lo señalan. En dirección contraria, Antonio Magaña Esquivel asume una postura radical cuando califica las tendencias teatrales mexicanas surgidas en ese periodo, particularmente los aportes teatrales de Luis Quintanilla y su Teatro Mexicano del Murciélago, que abordaré más adelante. Un balance de las posturas críticas, en su conjunto, da cuenta, sin embargo, del desconocimiento de las tendencias vanguardistas de avanzada que se gestaban en Europa. Múltiples acontecimientos en el orden mundial modificarían el proceso formativo de los incipientes dramaturgos mexicanos. Revistas como *Zigzag* -que sucumbió en su apogeo, en junio de 1922, con tan sólo dos años de vida-, y semanarios como *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*, desplegaron noticias sobre la vanguardia. Sus autores eran mexicanos residentes en Europa o corresponsales “oportunos” bien informados –como Arqueles Vela o Lozano, más tarde-, que enviaban colaboraciones desde allá o traducían artículos provenientes de publicaciones francesas e italianas, principalmente. Cabe destacar la cercanía física e ideológica que algunos corresponsales mexicanos tuvieron con autores de la vanguardia, como Huidobro, Reverdy, Tzara, Apollinaire, Breton y particularmente Marinetti. Gracias a esto, la divulgación de las ideas futuristas, primordialmente, halló amplios espacios en nuestro medio cultural.

Luis Mario Schneider califica la labor de Rafael Lozano, quien en ese entonces se encontraba en París, “como sembrador y mensajero de la vanguardia en México”.⁷⁴ Mientras dirigió los ocho números de la revista de vanguardia *Prisma*, fungía también como “el mejor”

⁷⁴ Luis Mario Schneider. *El Estridentismo o Una Literatura de la Estrategia*. p. 22

corresponsal en Europa, de *El Universal Ilustrado*. Schneider resalta la descripción que hace Lozano de Marinetti⁷⁵ en la reseña titulada “Marinetti y la última renovación futurista. El Tactilismo”, publicada el 3 de marzo de 1921 en las páginas del semanario mexicano:

Vale por apasionada plasticidad de la narración y porque es el único y primer testimonio que se recibió en México, que entonces vivía un ambiente literario eglógico –que por supuesto sólo se mantendría por pocos meses hasta la irrupción del estridentismo– de lo que era la acción vanguardista.⁷⁶

Las ideas futuristas se propagaban rápidamente. Era el futurismo el movimiento artístico imperante y generaba discusiones acaloradas. Diversos aspectos de la vida social y literaria se verían sacudidos y buscarían una radical renovación con miras al surgimiento de una literatura mexicana propia. El teatro no quedó relegado del todo. Más adelante revisaré cómo las propuestas vanguardistas futuristas fueron revestidas con ropajes nacionalistas por algunos dramaturgos. En esa coyuntura, Germán Cueto configura secretamente su *Comedia sin solución*; tenía conocimiento, como ya lo examiné en el capítulo pasado, de las ideas futuristas con respecto a la dramaturgia. Ese es el *leit motiv* de este acercamiento: desgranar las propuestas escénicas de la pieza de Cueto y contemplarla, objetivamente, a la luz de los experimentos nacionalistas *versus* las sombras y luces vanguardistas.

En “En defensa del teatro mexicano”, artículo publicado en la revista *El Espectador*⁷⁷, de 1930, Celestino Gorostiza hace un balance del teatro en la década anterior y sostiene que

⁷⁵La descripción de Lozano sobre Marinetti sorprende porque coquetea con las pulsaciones estridentistas, como se conocerían posteriormente: “Yo lo esperaba un detestable *poseur*, y no, es un hombre futurista en toda la extensión de la palabra. El *bluff* que en él es ya un hábito y le es natural, se trueca en fervor, en fê, en deseo de convencer sobre la verdad de lo que se dice. Tiene toda la sanfason de un manager de circo; todo el encanto de un maître d’hotel, de un restaurant chic; toda la sangre fría de un bolsista yankee y toda la fe y el fervor de un apóstol.” [Cf. Luis Mario Schneider. *Op. cit.* p. 23]

⁷⁶ *Ibid.* p. 213

⁷⁷ El primer número de *El Espectador* apareció el 23 de enero de 1930, y el último, el 27, con fecha 24 de julio de ese mismo año. Durante los primeros números, la revista se presentaba como de Teatros, Cines, Artes y

“hace falta un teatro que sólo puede nacer de la preparación, del experimento, de la gestación lenta y penosa (y costosa) que significa un teatro nacional cuando no se tiene una tradición propia continuada”.⁷⁸ Asevera que no existe una noción de teatro mexicano porque cualquiera de las obras no pasaría la prueba de la crítica, ni tampoco del análisis literario, “bajo ningún punto de vista: ni teatral ni gramatical”. Y conjetura: “Hay un público que sostiene el buen teatro. Hay una minoría culta que, organizada, sostendría un teatro experimental. Un público y otro público, mejor, parte de los dos que insiste en creer en el teatro mexicano, deja por bandadas la sala en que se presenta una obra mexicana, si no protesta o estalla en risas”.⁷⁹ Bajo la dirección del poeta Humberto Rivas y Celestino Gorostiza como Jefe de Redacción, *El Espectador* representó, frente a la crisis teatral de los años veintes, la única posibilidad de redimir la crítica teatral en ese momento sujeta a la incipiente industria subvencionada por los periódicos y empresarios.

Diversos son los subgéneros dramáticos en ese momento: teatro del pueblo, rural y campesino, de masas, folklórico, popular, de revista política y humorística, social e histórico. Sin embargo, el rastreo de algunas de estas corrientes no admite, para efectos de este estudio, un acercamiento profundo puesto que se sucedieron, alternaron o reorientaron desde la impronta de la inmediatez y la novedad. Alejandro Ortiz Bullé Goyri señala:

Literatura; a partir del número 14, solamente de Arte y Literatura; los últimos de su corta vida, de Crítica y Orientación. Reunió, este semanario que se publicaba los jueves, a colaboradores de las revistas *Ulises* y *Contemporáneos*; es quizá la primera que se propone especializarse “en todo lo relativo al teatro concebido éste como fenómeno artístico, literario” en palabras de Antonio Magaña Esquivel. En la edición antológica, de 1969, sobre esta rareza literaria, confiesa que trabajó sobre la única colección existente, que pertenecía a Celestino Gorostiza, quien la obsequió a Antonio Acevedo Escobedo, cuando se planeaba la antología. Acevedo, que era entonces Jefe del Departamento de Literatura, asumió el trabajo de revisión de la copia mecanográfica. [Cf. *El Espectador [Una revista mexicana de 1930]*., Ediciones de Bellas Artes-INBA, México, 1969 (selecc. y pról. de Antonio Magaña Esquivel)].

⁷⁸ Celestino Gorostiza. “En defensa del teatro mexicano”. *El espectador*, No. 21, 12 de junio de 1930, en *El Espectador [Una revista mexicana de 1930]*. p. 152

⁷⁹ *Idem*.

Contra lo que pudiera pensarse, los modelos dramáticos de la renovación teatral mexicana –y en particular los que surgieron dentro de las distintas experiencias del teatro político posrevolucionario- no fueron copias o calcas directas de lo que se ofrecía en las grandes metrópolis, sino procesos de apropiaciones o incorporaciones de elementos formales que se adecuaban a lo que requería tal o cual práctica social o discursiva...⁸⁰

Un ejemplo de lo anterior fue el teatro regional, impulsado por Rafael M. Saavedra, en 1921. Fue una propuesta sui generis, desarrollada en San Juan Teotihuacán, donde se construyó “un magnífico teatro al aire libre”, a decir de Nomland y que se corrobora en una fotografía contenida en el libro *México en el teatro* de Rodolfo Usigli, de 1932. Advierte el crítico norteamericano que “tratando de utilizar como trampolín los dramas religiosos tradicionales, Saavedra desarrolló un teatro regional basado en una combinación de escenas didácticas y diversiones populares”.⁸¹ Por su parte, el cronista Armando de María y Campos señala que con la propuesta de un escenario al aire libre, como Teotihuacán, el teatro nacional “empieza a asomar su máscara propia, claro que tímidamente”.⁸² Y comenta tajante:

Mientras las obras se titulen –dime cómo te llamas y te diré qué contiene- *La Caída de las Flores*, *Cosas de la Vida*, *Sor Adoración del Divino Verbo*, o *Golondrina de Francia*, ese teatro será nuestro, sí, porque fue escrito por mexicanos, pero no nuestro teatro, el teatro que los mexicanos debemos escribir con temas de la fecunda realidad que se vivió durante la gesta de la revolución armada [...] No hay autores, pero tampoco actores de la Revolución. ¿Beristáin?, ¿Lupe Rivas Cacho?, ¿Roberto Soto? Creadores los tres, pero de tipos mexicanos convencionales, tramados con retazos de realidades metropolitanas o de intuiciones provincianas.⁸³

De María y Campos afirma que durante los llamados “alocados años veintes” se concibió la idea de la libertad sobre todas las cosas, como instrumento para vivir plenamente,

⁸⁰ Alejandro Ortiz Bullé Goyri. *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*. p. 41

⁸¹ John B. Nomland. *Op. cit.* p. 89.

⁸² Armando de María y Campos. *El Teatro en París, Londres y Berlín bajo las bombas. (y otras crónicas)*. p. 106

⁸³ *Idem.*

despreocupado y sin límites. Y el teatro fue el espacio para dar rienda suelta a esas libertades, especialmente el asiduo público masculino. Y es que “habían llegado también, al teatro, las “Bataclanas”, mujeres estrepitosas y graciosas con un atrevimiento inesperado para su momento y su medio, que se exhibían para que el auditorio masculino se desbordara en una desenfrenada y audaz fantasía”.⁸⁴ Esta revista teatral se suscribía como comedia clásica y romántica, con textos o fragmentos de Shakespeare o Víctor Hugo, sin descuidar la plasticidad de sus cuadros, pero también con la actuación de “cómicos trepidantes, de rasgos grotescos, y después de una corta transición la bacanal de las sonrisas y de las bellezas femeninas”.⁸⁵ Era la época del destape y la parodia, “del vacilón como forma de vida, del perfume fuerte y seductor, de la fuga de maridos”.⁸⁶ Si bien es cierto que este género de origen francés, desinhibió por completo al teatro mexicano, también emplearía –en su versión mexicana– utensilios de cocina para adornar los vestuarios de las llamadas tiples de la época. La frivolidad adquiriría otro rostro.

La revista musical del Rataplán, así llamada en nuestro país, aunque ligera y picante, se convertía en un producto de consumo “cotidiano” capaz de retratar –muchas de las veces con medias palabras por aquello de la censura– a los políticos y denunciar los abusos que la inestabilidad política y la injusticia social generaban. Aunque ignorada en varios estudios históricos, por Rodolfo Usigli, John B. Nomland y Antonio Magaña Esquivel, esta revista musical irreverente y excéntrica, con María Conesa como figura emblemática, y más tarde con la incursión en nuestro país de la argentina Camila Quiroga y de la rusa Ana Pavlova, acondicionó la devoción por el sentimiento de “lo mexicano” que hasta ese momento no se

⁸⁴ Alba H. González Reyes. *Concupiscencia de los ojos. El desnudo femenino en México: 1897-1927*. p. 237.

⁸⁵ José L. Barberán. “Una entrevista con la Directora del Ba-Ta-Clan” en *Revista de Revistas*, Febrero 8 de 1925, p. 21

⁸⁶ Araceli Rico. “El Teatro Iris. La pasión por las tablas. Medio siglo de arte teatral en México” en *Tramoya. Cuaderno de Teatro*. 58, Enero-Marzo 1999, p. 37

había entendido, ni siquiera recuperado. El Rataplán definiría una peculiar confrontación del costumbrismo nacional representado por el uso, en el escenario, de sopladores, escobetillas, jícaras, petate y cucharones, contra el glamour de las plumas exquisitas y la voluptuosidad de la cadencia de los cuerpos femeninos sobre el escenario.

Esta penuria del teatro posrevolucionario permite entender, en los años siguientes, los atajos tomados por algunos dramaturgos, vinculados con las ideas vanguardistas provenientes de Europa. Este “nuevo teatro” posrevolucionario asimilaría elementos de las experiencias vanguardistas pero no rompería de tajo; más bien se habla de una renovación que modificaría sustancialmente el pasado inmediato, traduciéndose, paulatinamente, en ideas que pugnarían por un teatro moderno. Aunque son visibles algunas aplicaciones de la vanguardia europea en las incipientes propuestas, la crítica de ese entonces no se atrevió a calificarlas de vanguardistas o experimentales. Al contrario, el común denominador fue ignorarlas y evidenciar que su carácter utópico residía únicamente en la “idea” del dramaturgo que pretendía gestar “una nueva época” en el teatro mexicano. La utopía realmente vanguardista fue la que vinculó al escenario teatral con la modernidad. “Los grupos y movimientos de entonces realizaron, a fin de cuentas, una apropiación de formas y experiencias exteriores para autoafirmarse, para sentirse parte del concierto de voces que el llamado a la modernidad despertó en las primeras décadas del siglo XX”.⁸⁷

2.2 El Teatro Sintético Mexicano

En agosto de 1923, Rafael M. Saavedra, Carlos González y Francisco Domínguez, dan lugar al movimiento llamado “Teatro Sintético”. No tiene relación, salvo en el nombre, con lo

⁸⁷ Alejandro Ortiz Bullé Goyri. *Op. cit.* p. 47-48

expuesto en el Manifiesto sobre el Teatro Futurista Sintético, dado a conocer por Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli y Bruno Corra, el 11 de enero de 1915. La propuesta mexicana presenta un discurso nacionalista; la arenga futurista busca remozar el escenario y la trama, e incorporar los recursos de la modernidad al discurso teatral. El experimento mexicano consistía en presentar obras en un acto sobre asuntos populares, en un equilibrio entre texto, actuación y música. Escribiría Celestino Gorostiza: “Los ecos de la posguerra empezaban a llegar a México: el teatro sintético ruso, Nikita Balieff y su “*Chauve-Souris*”, los Pitoeff, el Vieux Colombier, el Estudio de los Campos Eliseos...”⁸⁸ Este “teatro sintético” fue germen de las ideas, brevedad y asuntos que posteriormente refrendarán otros experimentos. Gorostiza destaca también la influencia ejercida por los franceses Louis Jouvet, Gaston Baty, Charles Dullin y Georges Pitoef, actores, directores y escenógrafos franceses, miembros de la compañía “Cartel des Quatre”, quienes fustigaban al teatro de “boulevard”, como llamaban entonces al teatro comercial de Francia:

La consigna fundamental era la reteatralización del teatro, la muerte de la literatura en el teatro, para restituir a la escena su carácter de caja maravillosa de sorpresas. Las teorías y los experimentos se sucedían unos a otros. Nunca se ha hecho tanta literatura en el teatro ni a propósito del teatro. Era el teatro reclamando su sitio en la pista donde las otras artes hacían sus piruetas. Eran el cubismo, el dadaísmo, el futurismo...Eran el preciosismo, el expresionismo, el surrealismo...Eran la confusión, el torbellino de la posguerra.⁸⁹

La exhortación quería erradicar el viejo teatro y unirse a la mística vanguardista en pos de un teatro nuevo. Este debía ser partícipe de escenas exentas de residuos argumentales e históricos, propios del drama tradicional. La macroestructura teatral, a la manera del guión

⁸⁸ Celestino Gorostiza. “Tres reflexiones sobre el teatro en México” en *Tramoya. Cuaderno de Teatro*. Universidad Veracruzana-Rutgers University-Camdem, 69, Nueva Época, Oct.-Dic. 2001, p. 112

⁸⁹ *Idem*.

cinematográfico, que buscaba sorprender al público mediante diversos puntos climáticos a lo largo de la puesta en escena, ganaba simpatía. Se lee en el Manifiesto El Teatro Futurista Sintético, que “en perfecta armonía con nuestra velocísima y lacónica sensibilidad futurista [...] el teatro podrá sostenerse y hasta vencer en la competencia con el *Cinematógrafo*.”⁹⁰ El futurismo “en su frenesí vitalista y mecánico, en su culto del heroísmo, que hizo degenerar hasta mero belicismo [...] rechazaba [lo que había] de evocación arcaica, histórica y hasta arqueológica”⁹¹ en los escenarios. Es cierto que el futurismo no dio obras perdurables pero sí agitó las propuestas escénicas más conservadoras. Se sabe de la influencia capital de escenógrafos italianos en Alemania y en los países eslavos; también en Francia, aunque en menor medida:

Al activo del *futurismo* puede anotarse según opinión de algunos, el nacimiento de la escenotécnica europea moderna. Y algunas formas actuales de espectáculo –por ejemplo, el famoso *Teatro dei Gobbi*, en Italia- bien pueden relacionarse, aunque sea indirectamente con el teatro *sintético* y *alógico*, hecho de breves cuadros, que también podían ser simultáneos, teorizado y ensayado por los futuristas ya antes de la primera guerra mundial.⁹²

En la delgada línea de una nueva sensibilidad teatral vanguardista, por un lado, y de las obras de tradición popular que buscaban anidar en la conciencia social del pueblo mexicano, merece un lugar importante El Teatro Mexicano del Murciélago, que “desplegó sus frágiles alas en 1924 [...] en un intento de transportar las costumbres populares y rurales al escenario comercial”.⁹³ Conformado por el poeta Luis Quintanilla, como Director Artístico, el pintor Carlos González y el músico Francisco Domínguez, la compañía sintetizó elementos de la vida

⁹⁰ Olga Sáenz. *El futurismo italiano*. p. 265.

⁹¹ Attilio Dabini. *Teatro Italiano del siglo XX*. p. 42

⁹² *Ibid.* p. 43

⁹³ John. B. Nomland. *Op. cit.* p. 85

popular en México, en una revista musical que mezclaba actuación, bailes y cantos de diversas partes del país, a la manera del *Chauve-Souris* ruso de Nikita Balieff, “porque fue éste el nombre con que lo bautizó [...] su genial fundador”⁹⁴ Su objetivo fue “desentonar”, por una parte, con la revista musical, ligera y picante, que parodiaba las injusticias sociales, la inestabilidad política y los abusos del gobierno. Por otra, procuraba contraponerse al teatro “culto”, “serio” y “solemne” que, con la puesta en escena de obras extranjeras, algunas veces asumía una actitud “crítica”.

En una crónica sobre el anunciado estreno del Teatro Mexicano del Murciélagu, publicada en *El Universal Ilustrado*, el 5 de junio de 1924, firmada por “El Caballero Puck”, seudónimo que encubría la pluma de Manuel Horta, se cita la opinión directa del poeta Luis Quintanilla:

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 una obsesión.⁹⁵

En la misma nota, Quintanilla explica las razones por las cuales El Teatro Mexicano del Murciélagu resulta novedoso.⁹⁶ El Teatro Mexicano del Murciélagu se presentaba como un “género especial y nuevo del arte teatral”, a la altura de otros subgéneros como la comedia, la ópera o el vodevil. Sin embargo, afirma Quintanilla, la fusión y empleo de casi todos los recursos de la estética, el canto, la música, la danza, la mímica y la pintura, contribuyeron a desestimar el espectáculo antes de anclarse en el gusto popular.

⁹⁴ Luis Quintanilla. *El Teatro Mexicano del Murciélagu*. (Programa de mano). p. 1.

⁹⁵ El Caballero Puck. “El Chave Souris Mexicano” en *El Universal Ilustrado*, 5 de junio de 1924, p. 33

⁹⁶ Las palabras tomadas para esa nota periodística son copia textual de lo asentado por Quintanilla en las primeras páginas del programa de mano, entregado el día del estreno.

Quintanilla, que nació en París y vivió hasta su juventud fuera de México, conocía de primera mano los experimentos teatrales vanguardistas generados en el viejo continente, y que llegaban a México gracias a los escritores que fungían como corresponsales. Quintanilla sabía, seguramente, que el teatro sintético futurista irradiaba en los ambientes teatrales y que, como afirma Marinetti en el último manifiesto dedicado al teatro, en marzo de 1924, citando un artículo de Luigi Chiarelli, “los escenógrafos rusos derivan casi todos de nuestros futuristas, pues en Rusia el verbo marinettiano es siempre muy honrado.”⁹⁷ Quintanilla no menciona el nombre del director Nikita Balieff, sin embargo pretende un ejercicio teatral novedoso y vanguardista, de “aclimatación” del folklore mexicano, a la manera de la teatralización de la vida cotidiana rusa, lograda por Balieff.

Seis días antes del estreno del Teatro del Murciélago, en los “Comentarios Teatrales”, firmados por “Jubilo”,⁹⁸ publicados el 11 de septiembre de 1924, en *El Universal Ilustrado*, se anuncian los ocho números que se presentarán el día de la función. Se describe el programa en dos partes. La primera conformada por “Los viejitos”, danza humorística con tintes religiosos, proveniente de Michoacán; “El cántaro roto”, drama pueblerino donde “la emotividad está recalcada en un gesto”; “Ofrenda”, sumario de la fiesta de Día de Muertos llevada a cabo en Janitzio, isla de Pátzcuaro, “tal vez sea uno de los números mejor logrados por la sencillez de sus trazos” y “Camiones”, “una visión fugaz, como una carcajada, que pasará corriendo, de una escena ciudadana”. El intermedio contaría con la interpretación de algunos sones de Nicolás Bartolo Juárez, bajo la dirección de Francisco Domínguez. Conformaban la segunda parte, “La danza de los moros”; “Juana”, “poema sintético del alma de la soldadera” escrito

⁹⁷ Olga Sáenz. *Op. cit.* p.328

⁹⁸ “Jubilo” (sin acento) corresponde a “Júbilo”, seudónimo con el que firmaba, Guillermo Castillo, sus “Comentarios Teatrales”. Celestino Gorostiza lo señala, junto con Hermilo Abreu Gómez (con h), como parte del grupo que dio origen al Teatro del Murciélago.

por Manuel Horta; “Noche mexicana”, un cuadro “en que vivirá el espíritu sentimental y fanfarrón del mexicano encuadrado en la poesía de una noche nuestra” y un número de ballet, llamado “El aparador”.⁹⁹ La confusión se incrementa cuando la información sabida nos dice que sólo hubo una función de estreno y despedida. Números como “Fifís”, “Revolución” y “Mañanitas” no son citados por Luis Mario Schneider ni en la nota de *El Universal Ilustrado*; se añaden, por demás, en ésta última fuente, los cuadros “Juana” y “Ofrenda”. Para condimentar esta imprecisión, Antonio Magaña Esquivel anota:

El Teatro del Murciélago habría de realizar otras representaciones en 1926, con este mismo alarde folklórico. Se ofrecieron otros cuadros, *El vivac* y *Casamiento de indios*, una escenificación de la leyenda maya *La Xtabay*, y un diálogo titulado *La Tona* de origen oaxaqueño; ya aparecieron autores firmando estas escenas, Guillermo Castillo, Ermilo Abreu Gómez, Fernando Ramírez de Aguilar.¹⁰⁰

Los ocho números del estreno eran suma de un trabajo intenso de un mes escaso, donde se pintaron decorados a mano, confeccionaron trajes, teatralizaron números y adiestraron artistas para un evento considerado incierto por los mismos organizadores, resultado de haber tomado un camino distinto al de los espectáculos habituales en la década de los años veinte. Se afirma que el espectáculo “es un ensayo que servirá para fijar la orientación de sus autores y también ¿por qué no? del público”. También se apunta:

Y como si esta obra, que hubiera asustado a los más expertos, no fuera lo suficientemente difícil, por la brevedad del tiempo entre otras razones, ha saltado a cortar el paso la inevitable jauría de los prejuicios, jozquecillos aulladores hijos todos de la envidia.

Aún no se conoce el resultado ni se conoce lo que se lleva hecho y ya el enfatismo de la crítica que sueña hipócritamente con el sillón académico o el avanzado envidioso de no haber llegado el

⁹⁹ Jubilo. “Comentarios Teatrales” en *El Universal Ilustrado*, 11 de septiembre de 1924, p. 34

¹⁰⁰ Antonio Magaña Esquivel. *Medio siglo de teatro mexicano [1900/1961]*, p. 20

primero a las trincheras, empieza a emitir sus juicios definitivos sobre una obra que nadie ha afirmado, ni pensado siquiera, que fuera definitiva.¹⁰¹

La crítica teatral, que venía anunciando y seguía con lujo de detalles la preparación del espectáculo, se dividió drásticamente en la que lo aceptaba y la que lo negaba. La primera vio en el espectáculo de *El Murciélago* una novedosa manera de sintetizar en el escenario el arte nacional; la segunda, acusó al espectáculo de estar fuera de lugar con respecto a la dramaturgia de la época. La desconfianza hizo mella en los críticos. Se anunció con dos años de anticipación la misión artística que se venía gestando, originalmente, a petición del pintor Carlos González. El mérito innegable del Teatro del Murciélago, sin embargo, fue revelar la belleza de la expresión mexicana y desentonar con los cánones del teatro ofrecido en ese momento. “La adopción del color popular y de ciertas modalidades folklóricas, distingue este empeño. Elementos de ambiente natural, costumbres, ceremonias, tradiciones, indumentaria alcanzan valor escénico y emoción sincera”.¹⁰²

Schneider califica El Teatro Mexicano del Murciélago como “la experiencia teatral más valiosa, tanto de forma como de contenido, que tuvo la trayectoria del teatro en México en la década del 20 al 30”.¹⁰³ Contrasta esta afirmación con las escasas líneas que le dedica Nomland, quien califica la propuesta como “una revista de considerables méritos [de la que] podía haberse esperado algo más”.¹⁰⁴ Celestino Gorostiza, más insidioso, señala que los números fueron “breves escenificaciones de pasajes de nuestra vida popular, de escaso valor dramático”, y sostiene que el desconocimiento del experimento fugaz que se quería lograr

¹⁰¹ Jubilo. *Op. cit.* p. 34

¹⁰² Antonio Magaña Esquivel. *Op. cit.* p. 20

¹⁰³ Luis Mario Schneider. *El estridentismo o Una Literatura de la Estrategia.* p. 108

¹⁰⁴ John. B. Nomland. *Op. cit.* p. 85

devino en un espectáculo “de gran guiñol”.¹⁰⁵ La aseveración de “gran guiñol” desaprueba la propuesta escénica de Quintanilla. Es evidente que el comentario es malicioso, pero también pone de manifiesto que Gorostiza ignora el desarrollo paulatino que venía alcanzando el teatro guiñol en nuestro país; la labor pedagógica a través de él, emprendida por la Secretaría de Educación Pública, lo fortaleció por todos los rincones del país. A esta misión, años después, se sumarían Los Cueto y List Arzubide, a iniciativa de Angelina Beloff, pintora, grabadora, ilustradora de libros e historiadora rusa del teatro de muñecos. Los acrisolados resultados, ya entrados los años 30’s., merecen aparte un estudio profundo.

Las crónicas participan que sólo hubo una función de estreno y despedida del Teatro Mexicano del Murciélago. Después que este efímero batir de alas de su Murciélago, el poeta estridentista Luis Quintanilla no volvió al terreno de la dramaturgia.

2.3 Inercias vanguardistas teatrales

Cobijados por la inercia vanguardista de la revista *Horizonte*, que vio la luz en abril de 1926, en Xalapa, Germán Cueto y List Arzubide también exploraron los terrenos del teatro. En secreto, el primero; con tumultuosos estrenos de sus piezas de guiñol, el segundo. Cabe revisar lo que señala List Arzubide en las primeras páginas de *Horizonte*, a propósito de las ideas vanguardistas que animaron la publicación de la revista:

Todo lo que signifique una manifestación de la actividad contemporánea, hallará en ella lugar y atención. Todo lo que palpita y pugna en la hora mundial en que se avizoran nuevas ansias, tendrá una resonancia dentro de ella; sus páginas se esforzarán por guardar la síntesis de un mundo que está en fiebre de espiritual liberación.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Celestino Gorostiza. “Tres reflexiones sobre el teatro en México” en *Op. cit.* p. 112

¹⁰⁶ “Propósito”, *Horizonte*. Revista Mensual de Actividad Contemporánea, No. 1, Abril de 1926, en *Horizonte 1926-1927*, FCE-Universidad Veracruzana-INBA, México, 2011, p. 3 (Col. Revistas Literarias Mexicanas Modernas).

Un examen minucioso por las páginas de la revista permite numerar contados rastros de la vanguardia teatral que se gestaba en Europa. En mayo de 1926, apareció el artículo “Maquinismo teatral” de Juan Leune. El vuelo de un avión ocupaba un lugar preponderante dentro de la escena; para su realización participaron armoniosamente la mecánica, la óptica y la electricidad. Los trucos empleados, hasta ese momento, en el cine, se veían rebasados. La descripción exacta de la escena del vuelo nocturno sobre la ilusoria ciudad de Bagdad, hacía que la sala se transformara en cabina de avión. El espectador asistía a una doble realización escénica: miraba, desde la ventanilla de un avión que surcaba el escenario, a otro que volaba sobre la ciudad al mismo tiempo.

Arqueles Vela advertirá, años después, sobre el devenir de la introducción de elementos del discurso cinematográfico en el escenario del teatro. Explica que “la crítica relega la representación silenciosa [del cine] como una categoría anti-artística [...] Se le atribuyen valores superantes del género teatral, y se augura su preponderancia como espectáculo popular”.¹⁰⁷ Vela asume una postura prudente y subraya que “la diferencia de sus recursos estéticos, impide extender la idea de una fase última del proceso evolutivo del arte escénico. El teatro es la *representación*; el cine la *imagen*”.¹⁰⁸ Opina que si bien en “la escena, el tiempo es real y limitado; en la pantalla, [es] sugerencia infinita”.¹⁰⁹ Y reflexiona sobre el carácter de los medios expresivos empleados por el teatro y el cine para llegar al espectador:

Es verdad que algunas veces emplean procedimientos similares. No obstante, las diferencias se precisan en la escena que modifica, acelera o atenúa la corriente rítmica del complejo representable; y la pantalla controla además los cuadros captados por el ojo de la cámara, como algo de vida próximo a existir.

¹⁰⁷ Arqueles Vela. *El Arte y la Estética. Teoría General de la Filosofía del Arte*. p. 245.

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ *Idem.*

En el teatro actúa el *personaje en persona*; en el cine la imagen movible del personaje.

El trabajo realista, pleno de vida de un actor –dice Eisenstein- no se debe a que copie los resultados de sentimientos, sino a que hace que los sentimientos surjan, crezcan, originen otros; vivan ante el espectador.¹¹⁰

En el número de agosto de 1926, con el calificativo de Teatro Revolucionario, se da a conocer la obra “Muerta de hambre. Drama de la calle” de Elena Álvarez. Es la primera obra de teatro aparecida en las páginas de la revista *Horizonte*, aunque ya había sido publicada, el mismo año, por la Liga de Autores Revolucionarios, en un pequeño volumen llamado *Dos dramas revolucionarios*, junto con la pieza “Un diálogo doloroso.”, de la misma autora. Ninguno de estos dramas se acerca a las características del género “revolucionario”: son pasajes cotidianos y “callejeros” que llaman a la compasión del espectador. Tampoco tienen como motivo principal a la Revolución; representan apenas un llamado a resarcir la desigualdad social.

En marzo de 1927 aparece “Teatro Sintético. Comedia sin solución” de Germán Cueto, pieza que remueve territorios nunca explorados, hasta ese entonces, en la dramaturgia escrita en México. He revisado minuciosamente las crónicas y reseñas teatrales de ese momento, lo que me ha permitido confirmar, como ya dije, que pasó inadvertida para el medio teatral. También, he examinado, en el primer capítulo, la cercanía de Cueto con la vanguardia europea, por lo tanto no es casualidad que se haya presentado *Comedia sin solución* con la rúbrica de “Teatro Sintético”. Ausente de los círculos de la autopromoción cultural, en boga, en ese momento, Cueto logró esta original pieza fijada en la tensión del lenguaje y en la reducción de medios teatrales utilizables sobre el escenario, lo que, de inicio, la emparentó con la bisoña noción de teatro sintético. Su presencia silenciosa dentro del grupo estridentista, así

¹¹⁰ *Ibid.* p. 246

como en el panorama de la dramaturgia mexicana dejó ver que prefirió la convulsión muda generadora de olvido que cosechar la fama en los semanarios teatrales que adulaban a diestra y siniestra. Nunca vio en escena su *Comedia sin solución* porque, como apuntó el poeta Jorge Hernández Campos, sobre su presencia en el panorama artístico mexicano, su obra¹¹¹ parece surgir como su personalidad, del silencio y del “ensimismamiento, [como un] gesto apenas esbozado y [un] discurso en voz baja, casi monólogo.” El mismo año de la publicación de *Comedia sin solución*, Cueto volvería por segunda ocasión a Europa.

En el primer capítulo anoté que *Comedia sin solución* apareció publicada, por segunda ocasión, en mayo de 1937, en el diario *Izquierdas*. De esta publicación, Serge Fauchereau destaca la advertencia que el presentador hace sobre la obra: “deplora que en México casi no haya teatro mientras que abundan los cuentos y los relatos”.¹¹² Luego, cita textualmente la recomendación sobre la comedia de Cueto: “no es ni para grande ni para pequeño público, es para leerse a solas en absoluto silencio”,¹¹³ y sostiene: “esta obra ha sido representada posteriormente”. Fauchereau se desentiende o ignora que la pieza de Cueto pasó inadvertida y además que cuando vio la luz en las páginas de la revista *Horizonte*, el público escasamente consumía y leía obras de teatro, fueran impresas, montadas en escena, escritas en nuestro país o provinieran del extranjero. En su libro, Fauchereau no abunda más sobre esta interrogante, ni aporta alguna evidencia que permita afirmar que sabía que la obra se estrenó por primera vez en 1997, en el marco del homenaje nacional a los estridentistas, en la Casa del Lago, de la UNAM. En este sitio se había organizado en 1983, un programa en torno al movimiento

¹¹¹ De Cueto se conoce la pieza para guiñol, “Don Huele Queso y Don Saca Clavos”, y un breve sainete, “El pescador y el vagabundo (o el cambio de dos mentiras)”, inéditas hasta su publicación en 2004. Son las únicas firmadas aunque se presume que hay muchas más atribuibles a él. La segunda está fechada en diciembre de 1945. Las dos piezas aparecen en la edición que Serge Fauchereau preparó con motivo de la retrospectiva que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dedicó a la obra de Cueto, de febrero a mayo de 2005, en Madrid.

¹¹² Serge Fauchereau. *Germán Cueto*. p. 38

¹¹³ *Idem*.

estridentista que no ofreció al público asistente una visión valorativa del teatro estridentista, mucho menos de la pieza de Cueto. Lo más cercano fue el espectáculo “Prisma. Escenificaciones de Luis de Tavira basadas en poemas estridentistas”.¹¹⁴

Sobre el estreno de *Comedia sin solución*, en 1997, se lee la siguiente nota en el informe anual del Centro Universitario de Teatro, de ese mismo año:

El 6 de septiembre, el CUT participó, en la Casa del Lago, en el homenaje a los estridentistas, con el montaje de la obra *La comedia sin solución* de Germán Cueto, escrita hace setenta años y nunca representada hasta esa fecha. La dirección estuvo a cargo del maestro Antonio Crestani y, posteriormente, fue reestrenada en el Foro del CUT.¹¹⁵

Fueron cuatro únicas representaciones de la obra bajo la dirección de Crestani, los días 6, 7, 13 y 14 de septiembre en la Casa del Lago. Llama la atención que en el informe se cita incorrectamente el nombre de la obra. Quien redactó la nota agregó el artículo “la” al nombre. Por otra parte, en el Índice General de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, del mismo año, que aborda la responsabilidad social y cultural de la Casa del Lago con el público universitario, en el rubro de las actividades teatrales realizadas, se asienta:

El taller de teatro de Casa del Lago montó dos estrenos en el marco del Homenaje Nacional al Estridentismo: *Tres historias de Comino* dirigida por Guillermo Henry, y *Una comedia sin solución*

¹¹⁴ El programa comenzó el sábado 23 de abril de 1983 y concluyó el 11 de junio del mismo año. Las actividades semanales –en sábado y domingo- incluyeron, además del espectáculo que ya mencioné, exposiciones de plástica y literatura estridentista, la proyección de un audiovisual titulado “Jalapa y el Estridentismo”, un “Corto-Círculo. Espectáculo de los Hermanos Kaluriz” y mesas redondas donde se abordó la relación del movimiento con la plástica y los medios de comunicación, entre otros temas. La única mesa redonda dedicada a la relación del estridentismo con el teatro, fue el sábado 29 de mayo y contó con la participación de Ignacio Retes, Luis de Tavira y José Luis Cruz.

¹¹⁵ “Memoria UNAM 1997”. Centro Universitario de Teatro. Dirección General de Planeación en <http://www.planeacion.unam.mx/Memoria/anteriores/1997/cut.php> [Consultada el 1 de abril de 2013].

expresión teatral del Estridentismo escrita hace 68 años, puesta en escena por alumnos del CUT y dirigida por Antonio Crestani.¹¹⁶

En esta nota, aparte del artículo indefinido agregado al nombre de la comedia, se advierte la imprecisión en el año de aparición de la obra de Cueto; según esto fue en 1929. Con respecto a la autoría de la pieza, no se cita el nombre de Germán Cueto, mas bien se da por sentado que la obra abanderó a todo el movimiento estridentista. Cabe agregar que Comino, es el personaje central de las piezas de guiñol de Germán List Arzubide y fue concebido tiempo después de los ímpetus estridentistas, cuando el teatro guiñol recorría todos los rincones del país.¹¹⁷

El día del estreno de *Comedia sin solución*, dice Juan Amael Vizzuett Olvera, “un público asombrado y entusiasta se enfrentó a una obra que, a pesar de las décadas, resultó insólita y modernísima [...] ‘La comedia sin solución’ consiguió que las obras recién estrenadas parecieran, a su lado, anticuadas”.¹¹⁸ El director de la puesta, Antonio Crestani, junto con los actores José María Mancilla y Mónica Torres dieron vida a los personajes de la comedia de Cueto. Llama la atención que el uso del término “comedia” empleado en el título de la pieza, no sorprenda al autor de la nota que cito cuando en realidad los personajes de la obra no se ven movidos hacia un desenlace feliz, desde el punto de vista estructural, ni tampoco enfrentados a los vicios o defectos de la vida cotidiana en el ánimo de corregirlos en

¹¹⁶“Índice General de la Coordinación de Difusión Cultural. Memoria UNAM 1997”, en <http://www.planeacion.unam.mx/Memoria/antiores/1997/cl.php> [Consultada el 3 de abril de 2013].

¹¹⁷ Germán Cueto participó activamente en el diseño de escenarios y vestuarios del teatro guiñol, mientras que Lola Cueto, adaptó cuentos clásicos y rondas infantiles, tarea que también de forma destacada realizaron Graciela Amador y Roberto Lago, junto a Antonio Acevedo Escobedo, autor de “¡Ya viene Gorgonio Esparza! (El Matón de Aguascalientes)”, Germán List Arzubide y Angelina Beloff, entre otros. [Cf. Capítulo VII, “Teatro Educativo de la Secretaría de Educación Pública” en Angelina Beloff. *Muñecos Animados. Historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*. pp. 181-195]. Aunque la participación de Cueto en el teatro guiñol es vasta, también fue efímera y silenciosa. Numerosas adaptaciones de obras clásicas para ese subgénero fueron hechas por él, sin embargo nunca las firmó.

¹¹⁸ Juan Amael Vizzuett Olvera. “Antonieta, el Teatro de Ulises y los estridentistas”. (Bazar de la Cultura) en <http://www.oem.com.mx/oem/notas/n835760.htm> [Consultada el 1 de abril de 2013].

una actitud moralizante. Las notas sobre el estreno son escasas y, como bien apunta Fauchereau, si la pieza de Cueto es una comedia, aquí –en la trama- “nada provoca francamente la risa”,¹¹⁹ Efectivamente, no existe en esta comedia de Cueto el común denominador de las comedias habituales; ni risa ni llanto ni un final feliz. La genuina comedia se revela a los ojos del lector-espectador -al final- cuando la luz se adueña del escenario. No sería extraño afirmar que este final es impresión que mezcla íntimamente la ironía y el carácter reservado y medio melancólico de Cueto. Vale decir, también, que refleja con ello el renacimiento del dramaturgo en su propia obra. Y al mismo tiempo, no deja de anunciar la dislocación de las formas de la comedia y de las convenciones estructurales teatrales de ese momento, asunto que abordo en el capítulo siguiente.

¹¹⁹ Serge Fauchereau. *Op. cit.*, p. 36

Capítulo 3. *Comedia sin solución*. Una rareza dramática nihilista que se anticipa al teatro del absurdo

Es evidente que las normas que gobiernan la escritura y el análisis del texto dramático se han modificado a través del tiempo. En su célebre *Poética*, Aristóteles destacaba que lo más importante en el texto dramático es la estructura de los incidentes, la acción y la vida del hombre reflejada en la obra. El debate histórico de los últimos siglos, en torno al teatro, ha aportado innumerables lecturas y perspectivas sobre el texto dramático, antes y después de la puesta en escena. Hoy entendemos que el texto literario no es todo el teatro, sino que se complementa, como fenómeno estético, cuando cohabita en el escenario, frente al espectador. *Comedia sin solución* no se llevó a escena inmediatamente después de su publicación, por lo que desde esa perspectiva, no ha sido posible rastrear las motivaciones vitales que su “mensaje” pudo haber generado entre el público y la crítica teatral de su tiempo. Sin embargo, desde el punto de vista histórico es posible hacer un corte en la microhistoria de sus planteamientos y en la vigencia de su propuesta escénica.

He explicado –en los capítulos anteriores–, cómo se ignoró *Comedia sin solución* porque las miradas estériles y superfluas del momento teatral velaban por otros valores escénicos, como los espectáculos teatrales de “alto impacto” mediático. El corte histórico que he realizado ha sido concluyente en ese sentido. Es cierto que “la sociedad tiene su determinismo, [y que] cada época tiene su *factum*”,¹²⁰ sin embargo, Germán Cueto tuvo motivaciones personales claras –su contacto directo con la vanguardia, por ejemplo– para “contrariar” las condiciones literarias de su tiempo. Estaba al corriente de los ímpetus que aspiraban a sacar al teatro de su edad media y guiarlo a la edad adulta. En un primer acercamiento general,

¹²⁰ Jean Richard Bloch. *Sociología y destino del teatro*. p. 20

Comedia sin solución hace ostensible una conjunción armoniosa entre la liberación y el renacimiento moral de la existencia humana. Con una porción de desencanto y escepticismo, esta pieza abrió brecha para un teatro disconforme con su tiempo vital. Una década después, la tesis central de la comedia de Cueto fue introducida en numerosas puestas en escena. Autores dramáticos, más jóvenes que Germán Cueto, “modernizaban” así el panorama del teatro mexicano.

3.1 La construcción dramática

El drama es un arte integral, un fenómeno complejo que incide en lo individual y en lo social, sin embargo las apuestas teatrales modernas y contemporáneas son variopintas. Diversos autores han cimentado, a través del tiempo, propuestas altamente transgresoras. En su célebre *Poética*, Aristóteles considera que todos los géneros y todas las especies del campo artístico comparten una sola naturaleza mimética; sostiene que todos los poetas y los actores hacen *mímesis*, en cuanto el contenido de ésta, la *praxis*, es la acción humana. La *mímesis* es, para Aristóteles, representación e imitación, buena o mala, de la acción humana vertida en caracteres, pasiones y acciones. Así, en relación con los medios que algunas artes distinguen, al mismo tiempo y otras por separado, señala: “Por esta misma diferencia se distingue también la tragedia respecto de la comedia. Pues una se propone imitar [a los hombres] peores y la otra mejores de como son en realidad”.¹²¹ Y subraya que “cuando hubieron aparecido la tragedia y la comedia, los que, según la naturaleza particular de cada uno, se sintieron atraídos a esa especie de poesía, pasaron a ser, en poetas yámbicos, autores de comedias, y, en lugar de poetas épicos, poetas trágicos, porque estas formas eran mejores y más estimadas que

¹²¹ Aristóteles. *Poética*. p. 15

aquellas”.¹²² Examinar si en sus aspectos formales la comedia y la tragedia han evolucionado es materia de otra explicación. Lo que me interesa destacar, en estos primeros indicios aristotélicos, es el carácter prescriptivo que posee la comedia, cuando en el Capítulo V se puede leer: “La comedia es como dijimos, imitación de hombres inferiores, aunque no en toda forma de maldad, sino en la especie de lo feo que es lo risible. Pues lo risible es una forma de error y fealdad que no causa dolor ni destrucción; un ejemplo inmediato es la máscara cómica: algo feo y desfigurado, y sin dolor”.¹²³ Se entiende esta postura aristotélica más bien como prescriptiva que descriptiva en cuanto parece referirse al estilo de comicidad que caracteriza a la comedia nueva y no a la antigua.

En otro orden de ideas, Hegel considera que el teatro es la realización del “movimiento total”, esto es, que la historia vital del hombre está concentrada en el texto dramático. A ese movimiento Aristóteles lo había llamado *acción*; Hegel lo definiría como un choque de fuerzas donde asisten los afanes humanos y las circunstancias histórico-sociales, frente a frente. Esa colisión de contradicciones, donde el hombre se ve implicado desde el momento de su creación, da valor al teatro. Éste, ofrece al espectador una propuesta de enfoques y perspectivas que constituye una visión crítica de la realidad. A estos juicios de valor, que el espectador y el drama construyen juntos, Aristóteles los explica mediante seis argumentos, como la tesis, según la cual “la trama ostenta una prioridad jerárquica respecto de los restantes elementos”,¹²⁴ entre los que aparecen, en orden de importancia decreciente: los caracteres, el pensamiento, la expresión lingüística, la música y el espectáculo, ajeno éste último a la poética y, además, prescindible.

¹²² *Ibid.* p. 28

¹²³ *Ibid.* p. 33-34

¹²⁴ *Ibid.* p. 40

La escritura dramática busca unificar en la trama, de manera natural, sus elementos: incidentes, personajes, diálogos, clima, escena obligatoria, entre otros. Frente a lo anterior, analizaré *Comedia sin solución* de Germán Cueto, mediante el enfoque dialéctico, buscando asirme de los tres ejes fundamentales, que según el teórico, guionista y dramaturgo, Lajos N. Egri, conforman en “la vivisección de los órganos vitales [...] de la obra dramática”,¹²⁵ el misterio de su construcción: “premisa”, “personaje” y “conflicto”. Son partes integrales de un todo que, sin embargo, no dejan de lado otros conceptos como “la orquestación” y “la unidad de opuestos”. Aunque es innegable que algunos de estos elementos han sido relegados en diversas propuestas teatrales influenciadas por la vanguardia futurista italiana, existe una tendencia que procura la ausencia de conflicto y de estructura dramática, sometiendo aparentemente el primer elemento a los otros componentes. Las piezas futuristas buscan dislocar las convenciones teatrales y son, en algunos casos, más texto poético que estructura dramática propiamente dicha.

Tengo la certeza de que Cueto intentó esa dislocación en su comedia.¹²⁶ Por ello, en algún momento estuve tentado a que mi análisis tuviera como telón de fondo los ruidos futuristas. Llamo ruido a las provocaciones, recomendaciones, señalamientos, aperturas e ironías condensadas en dos de los Manifiestos Futuristas dedicados al teatro: el “Manifiesto de los dramaturgos futuristas” y “El teatro futurista sintético”.¹²⁷

¹²⁵ Silvia Peláez. “Prólogo a la edición en español” en Lajos Egri. *El arte de la escritura dramática*. p. 13

¹²⁶ En línea con esa dislocación que vivió Cueto, inquieto y con espíritu de alquimia, es posible destacar también al compositor jalisciense José Rolón, cuya experiencia y carácter nacionalistas lo llevaron hacia la creación de un repertorio que bien puede entenderse como un “curioso periplo compositivo” que, afirma Ricardo Miranda, estudioso de su obra, “no parece ser sino un reflejo a escala de su propia formación, pues antes de escribir sus mejores obras dentro del género, Rolón se involucró de lleno en dos vertientes líricas a cual más diversas: la de lo popular mexicano y la de las canciones francesas de fin de siglo”. [Cf. Ricardo Miranda. “Fiesta -lírica- en casa de Rolón”. *Anales del IIE*, vol. XXVI, número 84, primavera de 2004, pp. 93-117].

¹²⁷ Del primer manifiesto al que hago referencia sintetizo dos de sus postulados: “3o. Los autores no deben tener otra preocupación que la de una **absoluta originalidad innovadora**.” y “7o. El arte dramático no debe hacer una especie de fotografía psicológica, sino tratar de dar una **síntesis de la vida en sus líneas más típicas** y más significativas.” Del segundo, dos preceptos: “Nosotros creamos un teatro futurista. **Sintético**, o sea muy

Es cierto que el futurismo fue un movimiento cultural en varios órdenes y que intuyó un arte que se saliera de las angosturas de la tradición del siglo XIX. Sin embargo, la necesidad de ser modernos en un tiempo transformado por la técnica, ignoró el papel jugado por el hombre en el engranaje de sus mecanismos. No hay evidencia en *Comedia sin solución*, de que Germán Cueto asumiera enteramente las aspiraciones futuristas teatrales, difusas, contradictorias y radicales al mismo tiempo. Esas ideas futuristas de los Manifiestos serán un telón de fondo para discutir y analizar, en otro momento, *Comedia sin solución*.

3.2 Componentes de la teatralidad

Sin lugar a dudas, *Comedia sin solución*¹²⁸ es una rareza dramática desde el punto de vista de su composición formal. Su progresión lineal, de principio a fin, puede dar lugar a la confusión. Abundaré en estos aspectos para valorar su trascendencia en cuanto a la ruptura estructural de algunos de los moldes en que la obra dramática tradicional está contenida. *Comedia sin solución* se desarrolla completamente en una atmósfera de oscuridad. La única claridad proviene de la luz de la luna reflejada en la ventana, al fondo del escenario. A partir del diálogo alternado entre tres seres sin rostro: *Ella*, *Uno* y *El Otro*, se genera la confusión de

breve. Apretar en pocos minutos, en pocas palabras y en pocos gestos innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos.” y “**El teatro futurista** sabrá exaltar a sus espectadores, esto es: hacerlos olvidar la monotonía de la vida cotidiana, arrojándolos a través de un **laberinto de sensaciones caracterizadas por la más exasperada originalidad y combinadas de modos imprevisibles.**” Habría que valorar el carácter prescriptivo y la especificidad que presentaron los manifiestos y, si en la práctica se puede hablar de un “estilo futurista” que determinaría la composición de obras dramáticas. Dejo entonces, la puerta abierta para discutir, posteriormente, si en la pieza de Cueto hay huella de la teoría literaria futurista anclada en estos escritos. En el mismo sentido, haría falta una revisión puntual de *Actual No. 1 Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista* de Manuel Maples Arce y los tres Manifiestos dados a conocer posteriormente por el grupo estridentista, para verificar si en el carácter híbrido e ímpetu de renovación y actualización pregonados, existen postulados prescriptivos para la construcción de un teatro moderno. [El uso de negritas corresponde al texto original] [Cf. Olga Sáenz. *Op. cit.* pp. 137-139; 264-270].

¹²⁸ Para este análisis tomaré como referencia la edición de *Comedia sin solución* en *Horizonte, 1926-1927*. FCE, Universidad Veracruzana, Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, INBA, México, 2011, pp. 467-473 (Colec. Revistas Literarias Mexicanas Modernas) (Edición facsimilar). [Ver Anexo] Cuando cite fragmentos de la obra, sólo anotaré el nombre del autor y las páginas de la edición referida.

Ella al advertir, una vez iniciado el diálogo con *Uno*, la presencia de un tercero en discordia. Este conflicto que no se resuelve entre los personajes, pero que es evidente para el lector, crece en cuanto *Ella* suplica la presencia de la luz. Advierte que el otro (*Uno* y *El Otro*, al mismo tiempo) no corresponderá a su llamado; al contrario, celebrará la oscuridad y la reclusión, porque representa, dice “la verdadera libertad de nuestro espíritu”.¹²⁹ El encierro se ve perturbado en distintos momentos por: la música de un cilindrero, un reloj que da las diez de la noche, un lamento que brota insistentemente, silencios prolongados y, al final de la obra, por la luz que mana de “los milagros que la Voluntad realiza.”¹³⁰ Cuando *Ella* ha logrado su propósito, la luz se apodera del escenario y ciega todo. El color naranja que anega el escenario es la respuesta a su pregunta “—Cuándo saldrá el sol?...”¹³¹ Tras la luz naranja, cae el telón.

El autor acota la Escena y a los Personajes de su pieza, pero no señala otras características en el conjunto de la estructura teatral; no hay delimitación de escenas, cuadros o actos. En las acotaciones emplea frases sintéticas. Así comienza la obra:

LA ESCENA. —Oscuridad. Al fondo, una gran ventana y, detrás de ella, la fría claridad de la luna. Es indispensable que los personajes sean absolutamente invisibles.

PERSONAJES.—Ella y Ellos. Después de alzado el telón, hay un largo silencio que parece interminable, hasta que UNO enciende un cigarro y apaga inmediatamente el cerillo.¹³²

Según la estructura aristotélica del drama, la escena es una unidad de tiempo y espacio donde habrá de desarrollarse progresivamente la acción, hasta llegar al clímax y verificarse la catarsis. En la teoría, las escenas están determinadas por la entrada y salida de algún personaje, pero los tiempos modernos han modificado estos preceptos; ahora las escenas están

¹²⁹ Germán Cueto. *Op. cit.* p. 472

¹³⁰ *Ibid.* p. 473

¹³¹ *Idem.*

¹³² *Op. cit.* p. 467

determinadas por acciones o situaciones vinculadas a la progresión de la obra. De tal manera que aunque Cueto no señale las delimitaciones entre escenas, es posible advertir una de otra cuando alguno de los personajes realiza una acción o, desde su “espacio”, cambia o crea una situación nueva. Toda la estructura “narrativa” de *Comedia sin solución* cabe en una escena única. No es posible hablar de un solo acto puesto que la formulación estructural clásica requeriría que la obra se condensara en tres actos, cada uno sometido al planteamiento del problema, desarrollo del conflicto y búsqueda del desenlace, respectivamente, aunque este último tampoco llegue a consumarse en la obra de Cueto.

Diversas posturas en torno a la enseñanza teatral, como la Teoría de los Géneros, permite clasificar una obra dramática, pero no desentrañar su naturaleza. El dramaturgo y crítico de teatro, José Ramón Enríquez, califica a este problema de base como la “ortodoxia de la división en géneros, que se nos dio a todos en las escuelas”.¹³³ Si buscáramos caracterizar la pieza de Cueto, bajo la tipología más general de la comedia como subgénero dramático o género realista, según la clasificación más reciente, nos daremos cuenta que es tarea imposible debido a la transgresión determinada por sus “componentes”. A continuación resumo los elementos teóricos que constituyen la comedia, según Claudia Cecilia Alatorre, maestra y directora de escena: a) en la comedia todo debe ser probable; b) presenta un enfoque menos general que otros géneros puesto que sólo se ocupa de la moral individual y colectiva; c) hay un personaje virtuoso o cómico y un afán por ridiculizarlo; d) la comedia no es catártica porque la liberación se gana mediante la risa; e) el protagonista presenta un carácter complejo, y f) la comedia hace apología de los valores sobre todo de la burguesía.¹³⁴ Por su formación vanguardista, Germán Cueto intuyó que el teatro no era sólo una forma objetiva de mostrar la

¹³³ Elena Guiochíns, *et. al.* “Del escritorio al escenario. Dramaturgia y dirección en el teatro mexicano”, en *Escénica*, tercera época, noviembre 1992/febrero 1993, Difusión Cultural-UNAM, p. 9

¹³⁴ Cf. Claudia Cecilia Alatorre. *Análisis del drama*. pp. 65-78

realidad, sino un arte de potencialidades que es imposible de subordinar solamente a la realidad inmediata. En *Comedia sin solución* no todo lo que sucede es probable; no hay un personaje cómico; no hay catarsis porque no hay acciones que conduzcan a la risa y, la tarea de matizar el carácter complejo de los tres personajes, le corresponde al espectador. No es una comedia convencional puesto que contraviene, también, el siguiente precepto teórico:

El compromiso que tiene la comedia con el material probable y con el realismo, la obligan a que el personaje esté enfrentado a todo lo representativo del marco moral de su momento histórico y que, por otro lado, quede expuesto claramente el marco legal de los valores ideales de esta sociedad. Es decir “lo que no se debe hacer” enfrentado a “lo que sí se debe hacer”.¹³⁵

Si nos apegamos a las raíces del teatro, varios de los componentes de la teatralidad están ausentes en la comedia de Cueto. Pero esa es una característica del teatro moderno, el de *Comedia sin solución* y el contemporáneo. Lo que en la teoría se denomina carácter dramático, esto es, lo que diferencia una obra de teatro de la emoción poética y la naturaleza narrativa, es la *acción*. Sobre ella, diversos dramaturgos modernos han optado por hacer descansar su teatro. Cueto optó por la forma del teatro dialogado, donde el diálogo sustituye a la *acción*, entendida en su aspecto más convencional. Asume entonces que cualquier emoción, por sutil que sea, hecha visible en el escenario, es suficiente para hacer teatro. Al respecto, el dramaturgo y novelista chino, Premio Nobel de Literatura en 2000, Gao Xingjian, sostiene lo siguiente:

Cualquier actividad mental humana, por sutil que sea, puede hacerse visible en el teatro siempre que el proceso, la transformación, el descubrimiento y la sorpresa se muestren en el escenario. Esta es la razón por la que la forma teatral que pone su atención en la forma artística

¹³⁵ *Ibid.* p. 68

puede ser significativamente más rica, abrir muchísimas puertas que le convengan, dotar a las emociones personales difíciles de mostrar en el escenario de una clara fuerza expresiva y revelarlas al público.¹³⁶

Resulta significativa la definición de Xingjian como dramaturgo moderno, porque es el mismo propósito que persigue Cueto en *Comedia sin solución*. El teatro del momento en que se publica la comedia, presentaba historias predecibles –en diversos escenarios–, cuyo final se “resolvía”, regularmente con las mismas fórmulas. La denominación de origen de *Comedia sin solución*, utilizando el lenguaje de la teoría de la dramaturgia, admitiría los siguientes calificativos: es un teatro breve y moderno, con una fuerza nihilista sostenida en los enigmas condensados en los personajes. Para desentrañar ese impulso de escepticismo apreciable en el carácter de los personajes, paso al análisis de la obra desde los ejes enunciados páginas antes.

3.3 Premisa

Dice Lajos Egri que la palabra premisa “contiene todos los elementos que [...] otras palabras pretenden expresar y [...] deja menos cabida a las interpretaciones erróneas”.¹³⁷ Se refiere a los sinónimos que la gente de teatro utiliza “para definir lo mismo: tema, tesis, idea original, idea central, meta, objetivo, motivación, propósito, plan, trama, emoción básica”.¹³⁸ ¿Cuál es la premisa de *Comedia sin solución*? ¿Cuál la fuerza que la mueve? Nos encontramos con un diálogo entre personajes cuyas obsesiones evidencian roles contrarios, pero al mismo tiempo, intercambiables. Todos asumen la primera persona hasta el final. *Ella* abre y cierra la escena:

¹³⁶ Gao Xingjian. “La forma teatral y el actor neutral” en *Contra los ismos*. p. 115

¹³⁷ Lajos Egri. *Op. cit.* p. 32

¹³⁸ *Idem.*

ELLA. –¿Hay alguien?

UNO. –Sí; YO

ELLA. –YO...Bueno! Indudablemente, es esa una magnífica respuesta; pero nada dice.

UNO. –En esta oscuridad, cualquier respuesta la dejaría a usted en las mismas.¹³⁹

Los personajes ignoran cómo y por qué llegaron ahí, y son inmateriales puesto que la escena ocurre en penumbra. Son invisibles a sí mismos y a los otros. Los objetos son los únicos que tienen nombre: el viento, la ventana, la luna, la oscuridad y la sombra del cilindrero que cruza por el marco de la ventana. Este juego dialéctico puede resultar poco convencional desde la visión enfrentada que ofrece al lector. El pesimismo absoluto sobre la condición humana, que asumen e intercambian los seres sin nombre, encuentra parangón en otras propuestas teatrales de la época, como: “Seis personajes en busca de autor” de Luigi Pirandello, estrenada en 1921, aunque publicada hasta 1925; “El otro”, de Miguel de Unamuno, pieza escrita en tres jornadas y un epílogo, que había sido escrita desde 1926 pero estrenada hasta diciembre de 1932; en la brevísima pieza de teatro sintético “Ventana a la calle” de José Gorostiza, publicada en *El Universal Ilustrado*, en 1924¹⁴⁰; y en un par de “comedias imposibles” como Federico García Lorca calificó a sus dos piezas: “El público. Drama en cinco cuadros” y “Así que pasen cinco años. Leyenda del tiempo”.¹⁴¹ El punto de encuentro hay que buscarlo en la naturaleza de los personajes y en la afinidad en las inquietudes de su tiempo de las que fueron sobresalientes anticipadores. Pirandello había escrito, en el Prefacio a “Seis personajes en busca de autor”, que cada uno de sus personajes “expresa como su viva pasión y su tormento lo que durante muchos años fueron labores de mi

¹³⁹ Germán Cueto. *Op. cit.* p. 467

¹⁴⁰ José Gorostiza. “Teatro Sintético. Ventana a la calle” en *Revista de Bellas Artes* 8, marzo-abril 1973, nueva época, pp. 44-45

¹⁴¹ Las piezas de García Lorca, aunque publicada en 1930, la primera, y un año después, la segunda, pertenecen a lo que se ha denominado como “Comedia imposibles”, obras teatrales que se relacionan con su vida personal y su encuentro con el surrealismo. Ambas entretejen luchas internas personales y frustraciones enmarcadas en la sociedad de la época.

espíritu: el engaño de la comprensión recíproca basado irremisiblemente en la vacía abstracción de las palabras”.¹⁴² En efecto, la múltiple personalidad de cada personaje amplía las posibilidades de ser que se encuentran en cada uno de nosotros. Del mismo modo en que los personajes de *Comedia sin solución*, exponen el trágico conflicto inmanente entre la vida que de continuo se mueve y cambia. Aquí, el valor añadido que da a la vida de los personajes, “dicha” y “consuelo”: es la voluntad. La suma de las voluntades últimas de esos tres seres estáticos, reclusos en la escena, trae consigo el surgimiento de la luz; su aparición los redime ligeramente de la desesperanza:

ELLA. –La oscuridad me angustia. Si usted pudiera dar con el encendedor...

EL OTRO. –¿Y si no lo hubiese?

ELLA. –Encienda usted un cerillo.

UNO. –Con el último que tenía encendí mi cigarro.

ELLA. –Habrà que esperar: ¡Qué remedio!

EL OTRO. –¿Usted cree que podamos esperar algo?

ELLA. –¡Cómo no! ¡La luz!... Yo siempre espero. (SILENCIO).¹⁴³

La premisa implícita ofrece una visión de los designios sometidos a la voluntad personal. Pero la voluntad no es nunca una certeza. Está claro en la obra que uno de los personajes arrastra, desde el comienzo, el espejismo de la luz:

ELLA. –¡Luz!... ¡Luz!... ¡¡Luz!!

EL OTRO. –Eso es!... En cuanto usted la llame con toda la fuerza de su necesidad de ella, la luz vendrá. La voluntad lo alcanza todo. Yo se lo digo a usted y, aunque me hallo también en la sombra, si usted cree que necesitamos para algo la luz... siga llamándola. Lo más que puedo hacer, es seguirla a usted hasta la luz... Usted verá!... pero verá también, cómo pronto estaremos llamando de nuevo a la sombra... ¡Haga usted la luz! ¡Puede hacerla!¹⁴⁴

¹⁴² Luigi Pirandello. *Seis personajes en busca de autor*. p 10

¹⁴³ Germán Cueto. *Op. cit.* p. 468

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 473

Toda voluntad es ilusión y todo carece de sentido en cuanto más se aferran los seres a sus voluntades: salir de la penumbra es obtener la libertad, pero también entrar a otros territorios impensados; la espera es tan absurda como su escepticismo:

ELLA. –Aunque nada puedo creerle a un loco como usted, basta que sea usted quien me lo dice, para desear ardientemente comprobarlo y pedirla con toda la energía de mi Voluntad...

EL OTRO. –Y... sin embargo...

ELLA. –¿Qué?

EL OTRO. –Que si no fuera demostrarle debilidad, le rogaría que aún esperase un poco. ¡Es tan grato este misterio!... Piense que con la luz TODO se acabará.

ELLA. –No importa... si así podemos al fin salir de dudas. (CON RABIOSA ENERGÍA)
¡Venga la luz! ¡Si ella existe en alguna parte, yo quiero la luz!¹⁴⁵

La visión de *Ella* parece tan cercana a la expresada por Joseph Conrad en *Corazón de tinieblas* (1902) puesto que la vida es cosa peregrina y mandato implacable que desemboca en triviales asuntos. Esta mirada de *Ella* también se adelanta al teatro de Samuel Beckett, donde el hombre se halla en el límite de sus preocupaciones temporales y nada existe más allá de la oscuridad. ¿Es posible hallar una premisa en *Comedia sin solución* a partir de este desencanto? Lajos Egri dice que “es posible que no logremos probar toda pequeña premisa, pero esto no cambia para nada el hecho de que había una premisa que estábamos intentando comprobar”.¹⁴⁶ Una premisa es una hipótesis probada o no en el escenario, base de un argumento. Y toda obra tiene una premisa aunque varios caminos para llegar a ella.

En la pieza de Cueto, la acción dramática es intemporal, de principio a fin. En algún momento, *Ella* interpela sobre la oscuridad del exterior e insinúa que el misterio de las horas se aclarará hasta cuando el sol salga nuevamente. Dos eventos les permiten saber el tiempo de

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ Lajos Egri. *Op. cit.* p. 31

la acción: cuando el cilindrero toca a las nueve de la noche –“porque es la hora en que tocan los cilindros”¹⁴⁷- y cuando un reloj lejano, más adelante, da las diez de la noche. Los personajes se obsesionan por el tiempo en esa atmósfera incolora donde no sucede nada significativo, aparentemente. No es extraño, entonces, que los personajes sean indistinguibles entre sí mientras esperan las horas que faltan para el amanecer.

Con esta propuesta dramática, Cueto explora primigeniamente la idea que examinará tiempo después el teatro beckettiano: si en verdad existimos de alguna forma es en las mentes de los demás. Aquí los personajes existen en la mente del otro y en su obstinación ambivalente por permanecer en tinieblas y porque surja la luz. No existen en la realidad del escenario, tampoco en la realidad física. La voluntad circular, al final, traerá la luz caótica y cegadora que los hace invisibles nuevamente. La convicción pesimista de que todo acto humano es absurdo e insoportable, es la premisa que valida el ejercicio dramático de *Comedia sin solución*. Evidentemente, ésta no debe tomarse como una verdad irrevocable: es una especie de orden circular entre la tensión emotiva y el desconcierto. La premisa es la concepción de la obra, dice Egri, pero “en una obra o historia bien construida, es imposible denotar con precisión dónde termina la premisa y empieza la historia o el personaje”.¹⁴⁸ A fin de cuentas, nuestro tiempo teatral, anotaría el dramaturgo Oskar Schlemmer, miembro de la escena del Bauhaus y contemporáneo de Cueto, “está caracterizado por la abstracción que, por un lado, provoca la separación de las partes de una totalidad ya existente para conducir las al absurdo o también para empujarlas hasta sus aspectos extremos”.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Germán Cueto. *Op. cit.* . p. 470

¹⁴⁸ Lajos Egri. *Op. cit.* p. 60

¹⁴⁹Oskar Schlemmer. “Hombre y espacio”, en *Máscara*. Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología, Año 13, No. 34, Octubre 2005, p. 47. Schlemmer formó parte de la escena del Bauhaus, la escuela teatral alemana, fundada en la segunda década del siglo XX, donde se experimentaron diversos espectáculos. Una acción primordial fue la relación de los actores con el espacio escénico; la línea, la forma, el color y el espacio se privilegiaron sobre otros elementos dramáticos.

3.4 Personajes

Un personaje es la materia prima fundamental “con la que el autor se ve forzado a trabajar”,¹⁵⁰ matiza Egri, con ironía. Propone esclarecer, para el análisis, los aspectos fundamentales del personaje desde la dimensión fisiológica, sociológica y psicológica, y acota que “sin el conocimiento de estas tres dimensiones adicionales no podemos aprehender la complejidad de un ser humano”.¹⁵¹ Todo personaje, como un objeto, es tridimensional, resume Egri, y por lo tanto recalca la trascendente tarea del dramaturgo para redondear los personajes; así, no dará la impresión al espectador o el crítico, dice, de que están “poco trabajados”. Aunque, la postura de Egri se sostiene preferentemente en ejemplos de obras del teatro clásico, construidas a partir de personajes, no desatiende el análisis de obras en las que aparentemente el viso de algún elemento dramático se ve vulnerado por otros componentes. “Este arte integral que es el teatro al final no deja de ser el arte de la interpretación”¹⁵² del texto dramático en su conjunto. Para mi análisis me detendré solo en una perspectiva de los personajes dentro de la acción de la comedia: la psicológica.¹⁵³ Omito el análisis exhaustivo de las otras dimensiones porque: a) la obra de Cueto no ofrece información contundente sobre los aspectos que las integran, además de que para este acercamiento no son significativos y, b) porque la dimensión psicológica “es la columna vertebral de un personaje”¹⁵⁴ sobre la que el autor construye su obra.

Los personajes no tienen nombre. El uso sui generis de pronombres aporta un nuevo horizonte en el teatro. No es, indudablemente, un llamativo juego lingüístico empleado por

¹⁵⁰ Lajos Egri. *Op. cit.* p. 65

¹⁵¹ *Idem.*

¹⁵² Gao Xingjian. *Op. cit.* p. 118

¹⁵³ Elementos de la dimensión fisiológica: sexo; edad; estatura y peso; color de cabello, ojos, piel; postura; apariencia; defectos; enfermedades y herencia biológica; de la dimensión sociológica: clase; ocupación; educación; hogar; religión; raza, nacionalidad; lugar en la comunidad; filiación política; y diversión y pasatiempos. [Cf. Lajos Egri. *Op. cit.* pp. 69-70]

¹⁵⁴ *Ibid.* p. 70

Cueto, sino que tiene una base psicológica. En la primera acotación, el autor señala: “Es indispensable que los personajes sean absolutamente invisibles”.¹⁵⁵ Luego, sintetiza a los personajes (*Ella, Uno, El Otro*) de la siguiente manera: “Ella y Ellos”.¹⁵⁶ Es *Ella* quien inicia la conversación, una vez que *Uno* ha encendido un cigarro y apagado el cerillo; quiere saber si hay alguien más en el escenario. Sólo obtiene como respuesta de *Uno*: “YO”. Enseguida, *Ella* justifica: “es esa una magnífica respuesta; pero nada dice”.¹⁵⁷ Luego *Uno* sentencia: “En esta oscuridad, cualquier respuesta la dejaría a usted en las mismas”.¹⁵⁸ Antes que *Ella* se presente, cuando ni siquiera le ha sido pedido, *El Otro* se introduce en la conversación: “No se moleste, con saber que es usted una mujer, me basta para estar encantado”.¹⁵⁹ Inicia así la confusión de *Ella* que no distinguirá a *Uno* de *El Otro*. Tampoco ninguno de estos dos últimos insistirá en remarcar, a lo largo de la obra, que son dos voces distintas. Parece despreocuparles el asunto e innecesaria cualquier aclaración. El juego de la confusión tendrá, no obstante, dos cambios de roles, dos momentos en los que la conversación se dará alternadamente entre *Ella* y uno de los dos personajes masculinos. Cuando eso sucede, el otro personaje guardará silencio por un rato.

En el primer intercambio entre *Ella* y *Uno*, ambos asumen ser un “Yo” y por lo tanto, dice *Ella*: “usted y YO tenemos el mismo nombre”.¹⁶⁰ *El Otro* vuelve a aparecer y asistimos al primer momento de diálogo tripartita:

EL OTRO. –¡Quién pudiera ser otro! Debe ser interesante la conversación de dos YOS en la oscuridad, sin el temor de desagradarse con un gesto tonto.

ELLA. –Sin necesidad de máscaras... ¡Muy interesante! pero...

UNO. –Ese pero es el mismo que yo pondría; era preferible que pudiésemos conocernos.

¹⁵⁵ Germán Cueto. *Op. cit.* p. 467

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ *Idem.*

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ *Idem.*

ELLA. –Sí.

EL OTRO. –NO.

ELLA. –¿Por qué se contradice?

EL OTRO. –Verse la cara no es conocerse... Más fácil es que nos entreguemos, así como estamos, cuando no podemos vernos ni nosotros mismos.¹⁶¹

Bien visto, en este juego introspectivo asistimos a un monólogo, aderezado por los roles intercambiables entre *Uno* y *El Otro*. Cuando alguno de los tres hace un ejercicio introspectivo, esto es, cuando su “Yo” se hace el “Usted” de la parte contraria, se reducen las barreras psicológicas y, por ende, es más fácil proyectarse en el “Otro”. Me explico, es *Ella* quien hace y sostiene el ejercicio introspectivo de la obra; quien intercambia su “Yo” con el de los otros personajes para sentir y entender la angustia que los invade. De esta manera, Cueto nos introduce en el monólogo interior, esto es, en los territorios del subconsciente que se hace presente gracias a los cambios o suplantaciones en el uso de las formas personales. Vierto en el siguiente esquema los tres momentos de intercambio o suplantación de esas formas; cuando anoto que el personaje “desaparece” me refiero a que deja de ser parte del diálogo, no a que el personaje salga del escenario; esto, ya lo he mencionado, no sucede en ningún momento del desarrollo:

Primer momento. *Ella-Uno-El Otro*

Segundo momento. *Ella-El Otro* [desaparece *Uno*]

Tercer momento. *Ella-Uno* [desaparece *El Otro*]

Cuarto momento. *Ella-Uno-El Otro*

Quinto momento. *Ella-El Otro* [desaparece *Uno*; se escucha su voz en tres ocasiones antes del final].

¹⁶¹ *Ibid.* p. 468

Plantea Egri que “no hay dos individuos que reaccionen de manera idéntica, porque no hay dos personajes iguales”.¹⁶² No obstante, parece que nuestro personaje principal, *Ella*, alcanza tres puntos de vista diferenciados, tres niveles que le permiten al personaje central concebir el mundo, o mejor dicho, exhibir su angustia más allá de sí misma. En todo discurso dramático, dice Gao Xingjian, “las formas personales están íntimamente ligadas al subconsciente [...] El discurso se materializa en las formas personales, es decir, en quién es el sujeto. Lo que se esconde en su trasfondo es el punto de vista cognitivo”.¹⁶³ He aquí el papel que asume cada personaje:

a) *Ella* es “Usted” y “Yo”; las ansias de luz son su divisa principal.

b) *Uno* es “Usted” y “Yo”; el ser que duda entre permanecer en las tinieblas o la luz.

c) *El Otro* es “Usted”, “Yo” y “Otro”; el más consciente; obstinado con algunos matices que rayan entre la cordura y la locura.

Este último es el que se siente a gusto en ese sitio de penumbras. Sostiene que la transformación que la luz representa, llegará cuando tenga que llegar. Veamos cómo se manifiesta este nivel de mayor conciencia y también cómo se da el flujo de identidades en la aparición e intercambio de las formas personales del sujeto (usted, yo, otro, alguien):

EL OTRO. –¿Cómo siento que no desee usted, como yo, que esta situación no tenga fin!

ELLA. –No me explico ese deseo suyo. Le confieso que me llena de inquietud estar hablando con alguien a quien no conozco.

EL OTRO. –¿A qué llama usted conocer? Cree que me conoce menos porque no ve mi cara? ¿No le basta saber que soy YO? ¿O teme usted que YO pudiera ser OTRO? YO estoy convencido de que en ninguna otra circunstancia podría dejar de ser YO. No tema que la esté engañando...

¹⁶² Lajos Egri. *Op. cit.* p. 71

¹⁶³ Gao Xingjian. *Op. cit.* p. 129

ELLA. –No le temo; pero le aseguro que comprobar si usted es OTRO, o es Usted, es lo que menos me interesa en estos momentos. Lo único que ansío es ver, sea cual fuere el fin con que se me ha traído a este horrible lugar.

UNO. –Tiene usted razón: ¡este horrible lugar! ¡La única belleza, toda la belleza, está en la luz!¹⁶⁴

Los subrayados son míos. Sirva este ejemplo para entender como extensión los puntos a) y b).

“Un personaje –propone Egri- está en constante transformación. El más pequeño contratiempo en su bien ordenada vida descompone su placidez y crea un trastorno mental, de manera similar a la piedra que al ser lanzada en un estanque produce ondas de movimiento cada vez más grandes”.¹⁶⁵ En *Comedia sin solución* los personajes son el centro de un movimiento intercambiable de identidades y flujo de voces. El axioma fundamental sobre el escenario se cumple: todo está en movimiento. Con todo, en la comedia de Cueto nos privamos de varios recursos de la expresión escénica que contribuirían a un movimiento continuo. Según algunos principios básicos sobre el espacio teatral, debemos considerar al personaje en función de su lugar y movilidad en la disposición general de la escena. Si el personaje es una realidad viva, entonces su “disposición [en] la escena, cuyas líneas y rigidez deben oponerse a las formas vivas” permitirá su movilidad “como contrapeso a esas formas [por lo que] el espacio cobrará vida y contribuirá a la armonía representativa”.¹⁶⁶ En *Comedia sin solución* nuestro escenario es ilusorio y monocromo; un mínimo de luz lo perfila y los personajes son incorpóreos. No hay escenario para el ojo, como en la escena tradicional; sólo una caja oscura de resonancias acústicas puesto que las palabras no suceden en la mente del

¹⁶⁴ Germán Cueto. *Op. cit.* p. 468

¹⁶⁵ Lajos Egri. *Op. cit.* p. 78

¹⁶⁶ Adolphe Appia. “El espacio viviente” en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 13, No. 34, Octubre 2005, p. 10

lector (lo que presumiría una lectura en silencio), sino en la escena vacía. Por lo tanto, la experiencia dramática no sucede visualmente sobre el escenario. El objetivo del dramaturgo es causar una impresión de efectos sonoros –o de ruidos- en el espectador, a través de la voz. Los impulsos encadenados, transmitidos por las voces de los tres personajes, son las secuencias acústicas que sin interferencia guían los sentidos. La relación espacial entre el espectador y la acción no se explica dentro de la obra, de modo que al espectador perspicaz le corresponde la tarea de adivinar las emociones de los personajes sobre el escenario, guiado por las modulaciones de la voz.

“Las palabras valen para el oído y la plástica a los ojos. La fantasía del espectador trabaja bajo el impulso de dos impresiones: visual y auditiva,”¹⁶⁷ había sentenciado el director ruso Vsevolod Meyerhold, creador de nuevas y renovadoras atmósferas escénicas, en las primeras décadas del siglo pasado, que dieron libertad al personaje-actor sobre el escenario. ¿Hasta dónde la pieza de Cueto se relaciona con los experimentos vanguardistas que venían reflejando gestos, búsquedas y obsesiones similares a la suya? Los alegatos alrededor del proceso evolutivo del arte escénico fueron misceláneos, pero se advertía una constante. Michel Corvin resume con exactitud lo que quiero decir:

[la nueva dramaturgia] deja de ser comentario en torno a una acción, *lenguaje de las ideas* (Ionesco), pretexto para desarrollos metafísicos o morales, ámbito de los *problemas*; la obra nueva no hace una exposición analítica de nuestra condición ni *habla* de nuestras angustias o de nuestras incertidumbres, sino que prefiere *demostrarlas*. El lenguaje se ha convertido en objeto de teatro y de acción: acción poética [...] en objetos y gestos que no pretenden ser ya la revelación de un carácter o de una alma como en el teatro clásico o simbolista, sino altamente significativos en sí mismos.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Vsevolod Emilievic Meyerhold. “Biomécanica espacial”. *Ibid.* p. 20

¹⁶⁸ Michel Corvin. *El teatro nuevo*. p. 10-11

El lenguaje entonces es objeto teatral en sí mismo y artificio mediante el cual se condensa la angustia de los personajes. Los juegos intercambiables de roles (yo-usted-el otro), permiten un renovado retorno al lenguaje. Recuérdese que los tres personajes se hallan, en un momento determinado, concientes de que no son tan dueños de su voluntad como piensan o que su voluntad está atada a otras cosas. El tema del esfuerzo inútil frente a la absurda idea de permanecer en penumbras, retrata su experiencia de lo trágico:

ELLA. –Puede usted decir lo que quiera. Me da igual todo lo que usted diga, y hasta creo que los dos ganaríamos callando. No sé si yo he sido traída hasta aquí en la misma forma en que usted...

EL OTRO. –Seguramente; y como yo, tendrá usted que quedarse en él todo el tiempo que haga falta...Lo bueno para mí, es que estoy aquí tan a gusto, que nada me importa no volver a salir ni ver más la luz.

ELLA. –Y sin embargo, la veremos, aunque sea por esa ventana que yo creo da a la calle.

EL OTRO. –¿Y si diera a ninguna parte?...¹⁶⁹

Uno dice a *Ella* que sabe que su presencia la molesta: “Tendré que volver a mi mutismo... No nos hemos visto, pero siento claramente la antipatía que le inspiro... ¡sólo de oír mi voz”.¹⁷⁰ *Ella* revira: “–No se ponga sentimental. Usted en cambio, sólo también de oír mi voz, parece que ha hecho un bello fantasma de mí”.¹⁷¹ En un momento de este intercambio verbal se oye una “lastimosa queja prolongada”; concurre una cuarta voz, otro ser que incrementa gradualmente su queja antes que el reloj de las diez campanadas. La continua queja descubre la agonía en que se hallan los personajes, seres con una soledad abismal a cuestas. No hay escapatoria. *El Otro* asume que nada hay que hacer: “el mismo que nos metió nos

¹⁶⁹ Germán Cueto. *Op. cit.* p. 468-469

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 470

¹⁷¹ *Idem.*

sacará. No vale la pena hacer ningún esfuerzo.”¹⁷² Los “comos” y “por qué” sin respuesta son los síntomas de la angustia de los tres seres. *El Otro* reflexiona:

-Pero... y si nos imaginásemos que no es éste tal encierro, sino, al contrario, la verdadera libertad de nuestro espíritu?... entonces, el salir de aquí no sería, en realidad, sino el entrar en la cárcel de nuestras preocupaciones... Y del campo sin límites de nuestra fantasía, en el que podemos hacer caber tantos aspectos nuestros como fuerte sea nuestra facultad creadora, pasaríamos a dolorosa limitación por el conocimiento de nuestra persona exterior.¹⁷³

Ella duda que *El Otro* tenga razón e implora lo siguiente: “si en todo lo que dice hubiera algo más que palabras... palabras... ¡palabras! Siento decirle que no me convence y que, a pesar de todo, yo quisiera que el sol no saliese demasiado tarde...”¹⁷⁴ En la recta final de la pieza, los personajes saben que nada es posible fuera del lenguaje, que es preciso buscarse en las palabras y aferrarse, desde la conciencia, a su sentido. “Es preciso decir palabras mientras haya palabras –afirmaría Beckett-, es preciso decir las hasta que ellas me encuentren.” Ahora la voluntad tiene otro “rostro”: se llama Voluntad, surge de labios de *El Otro*, y tiene potestad para realizar “milagros” puesto que “todo cuanto sucede ha sido antes reclamado por nuestra voluntad”¹⁷⁵.

Vida, muerte y agonía, en el ocaso de la obra, son los estados de los tres personajes. El *leit-motiv* es abonar lenguaje y esperanza a la Voluntad, cuarto personaje que todo lo gobierna y que liberará el presagio de la luz. Cuando al final se muestren dispuestos a vivir en la

¹⁷² *Ibid.* p. 472

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ *Idem.* Este diálogo nos remite a “words, words, words” del monólogo de *Hamlet*, de William Shakespeare. Cueto introduce sutilmente esta cita clásica que muestra, en un amplio sentido y en relación a lo que *El Otro* reflexiona en la cita anterior, una duda ante la existencia y ante la identidad.

¹⁷⁵ *Ibid.* p. 473. Aquí es pertinente aclarar el juego de reciprocidades en relación a la voluntad. En dos momentos, al final de la comedia, *El Otro* y *Ella* hacen alusión a la Voluntad, como personalización de un ser capaz de dirigir y accionar el flujo de identidades de los personajes; en esos casos aparece anotada con mayúscula inicial. Cuando solo se refiere a la potestad de dirigir el accionar propio, aunque relativo en cada uno de los personajes, como se ha visto, aparece anotada con minúsculas.

penumbra o a morir con la luz, *Uno* sentencia: “-No vale hacerse ilusiones. Nada puede el hombre. Su voluntad no es más fuerte, ni vale más que la voluntad de un títere.”¹⁷⁶ Entonces el rayo de esperanza de la luz se desvanece. La soledad reina a través de las palabras que mantienen a los personajes en su “universo inmóvil”. Van hacia ninguna parte ya que proceden de un punto inexplicable. Han de mostrarse como tales, en el momento postrero.

Llama la atención la insinuación a los títeres, cuando *Uno* se refiere, en tercera persona, al hombre. ¿Son títeres, a final de cuentas, los personajes de *Comedia sin solución*? ¿Es un ardid del dramaturgo esbozar apenas, en el diálogo citado, esa idea? ¿Habría moldeado o pensado siquiera, Germán Cueto, los personajes desde la “esencia” y “énfasis” que un títere debe “sugerir”? Creo que sí. Los personajes de *Comedia sin solución* son títeres de la Voluntad, no son imitación del hombre; tal propuesta carecería de sentido. Son, en todo caso, como define William Archer a los personajes, “un complejo de hábitos intelectuales, emocionales y nerviosos”.¹⁷⁷ Hay una sugerente crispación sostenida que se revela hasta el instante en que los personajes-títeres se abandonan al designio de la luz sobre el escenario. Y no podemos olvidar el interés de Cueto en las marionetas.

Cueto maneja hábilmente el destino de sus personajes. Al respecto, Egri anota que “no es posible forzar a los personajes a tomar una decisión antes de que estén listos y dispuestos a ello”.¹⁷⁸ Si se intenta lo contrario, continúa, la acción podría tornarse superficial y no mostraría al verdadero personaje. El trabajo realista de un personaje –dice en este sentido el cineasta Eisenstein- consiste en hacer que los sentimientos surjan, crezcan y originen otros en el espectador; sin embargo aquí no hay personajes ni espectadores “reales” pero sí identidades que se modelan en el curso de la acción.

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ Citado en Lajos Egri. *Op. cit.* p. 123

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 121

En resumen, los tres personajes de *Comedia sin solución* son “imágenes” generadas por una secuencia de fenómenos –la acción- ordenados en los sentimientos del lector-espectador. Ese es un recurso del cine, porque en el teatro –dictan los cánones- actúa el personaje en persona. Aquí, cada uno de los tres “seres”, hechos de agregados psíquicos, se muestra como una figura planimétrica en virtud de que la oscuridad no deja percibirlos como una presencia “vívida” en la tridimensionalidad del escenario que también está acotado visualmente.¹⁷⁹

Al final, todo es una comedia o la simulación de algo trágico que estaba por comenzar antes de la luz. La proyección escénica, donde la luz “vino a borrarlo todo”, inmola a los personajes. ¿A fin de cuentas, quiénes son los personajes de *Comedia sin solución*? La respuesta podría ser, tomando palabras de Egri: que sobre el escenario, cada uno es producto de “una circunstancia cuyas virtudes aún no se han descubierto”.¹⁸⁰

3.5 Conflicto

“El conflicto se sostiene a través del desarrollo”,¹⁸¹ anota Egri. Y está determinado por la orquestación de lo que él llama “unidad de opuestos”. Esto “no se refiere a fuerzas o voluntades opuestas que chocan entre sí”,¹⁸² sino al carácter inyectado a los personajes, de tal manera que el contraste entre ellos sea evidente; ser diferente entre uno y otro y, al mismo

¹⁷⁹ Por esos años el cine y la radio empiezan a ganar terreno al teatro. La mezcla de narración dramática, música y folclor pasa por las salas de cine y, más adelante, por las ondas hertzianas de la radio, que causaban sensación. La preferencia de los habitantes de la capital por el cine iba ascendiendo. Los números así lo evidencian: “en 1921 había treinta y seis salas, mientras que en 1924, cuarenta y cuatro, sin contar los teatros” [Cf. Aurelio de los Reyes. *Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México. Vol. II (1920-1924)*. p. 263]. En enero de 1923 se transmite el primer programa radiofónico titulado “La Casa del Radio”, con el poeta Manuel Maples Arce, Manuel M. Ponce y la Orquesta Típica Torreblanca. Más adelante los primeros radioteatros constituirán un cruce de preferencias de la cultura popular. Al activo del *futurismo* puede anotarse el nacimiento de la escenotécnica empleada por los radioteatros, relacionada aunque sea indirectamente con el teatro *sintético y alógico*, hecho de breves cuadros, que también podían ser simultáneos. Esto ya era teorizado y ensayado por los futuristas antes de la Primera Guerra Mundial.

¹⁸⁰ Lajos Egri. *Op. cit.* p. 135

¹⁸¹ *Ibid.* p. 155

¹⁸² *Ibid.* p. 157

tiempo, estar en conflicto para que la premisa se cumpla. Cuando esto sucede, subraya Egri, “el conflicto será mucho más rico e interesante”.¹⁸³ Es cierto entonces, que el contraste es inherente al personaje, pero también que la orquestación de la obra, en su conjunto, debe prefigurar el conflicto. Egri examina cuatro tipos: estático, repentino, ascendente y anticipación del conflicto. Para cada uno asienta características específicas. Como aquí no interesa hacer una exposición de casos, me centraré en los siguientes tres aspectos: a) Dónde reside el conflicto que anima *Comedia sin solución*, b) cómo se anticipa el conflicto por las fuerzas enfrentadas entre sí y, para finalizar, c) cómo los pequeños conflictos, que Egri llama transición, llevan a los personajes a desarrollarse en un tiempo lento y constante.

Indica Egri que “hay un conflicto verdadero cuando los antagonistas están al mismo nivel de fuerza”.¹⁸⁴ En *Comedia sin solución*, los tres personajes se encuentran en igualdad de circunstancias. Cada uno contraataca verbalmente, porque “contraataque es igual a conflicto”.¹⁸⁵ Podemos rastrear el germen del conflicto en varios tópicos a lo largo del desarrollo de la obra: la oscuridad y la luz; la luna y la sombra; el nacimiento y la muerte. Y también en los ímpetus que los tres personajes comparten, como ignorar cómo han llegado hasta ahí y qué les deparará la llegada de la luz al final. Aparentemente inocuo y sin consecuencias, este devenir de sus voluntades se nutre y crece y se vuelve un clímax; en ese momento los personajes se ven forzados a tomar una decisión. Cada uno desde su insistencia persistirá: *Ella*, deseando la luz; *Uno*, dubitativo entre la luz y la sombra, y *El Otro*, la voz consciente que busca el equilibrio. Así revelan y forjan al lector-espectador su carácter, porque “la intensidad del conflicto estará determinada por la fuerza de voluntad del individuo”,¹⁸⁶ y

¹⁸³ *Ibid.* p. 155

¹⁸⁴ *Ibid.* p. 174

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 175

cada personaje, en nuestro caso, es resultado de diversas circunstancias. La suma de esos caracteres habrá de culminar en una explosión.

Expone Egri que “si deseamos conocer la estructura del conflicto, primero debemos conocer al personaje. Pero puesto que el personaje recibe la influencia de su entorno, también debemos saber acerca de éste”.¹⁸⁷ En *Comedia sin solución*, el conflicto parece surgir espontáneamente. No tenemos más información de los personajes, pero sabemos lo que buscan. Cada personaje abriga sus preguntas; cada uno encuentra sus respuestas transfiguradas en “los otros”. “Ningún diálogo, por más inteligente que sea, puede hacer avanzar una obra si ésta no promueve el conflicto. Sólo el conflicto puede generar más conflicto, y el primer conflicto parte de una voluntad consciente que lucha por lograr una meta”.¹⁸⁸

En *Comedia sin solución*, sólo hay una premisa principal. Ya he explorado este territorio en la primera parte de este capítulo. Lo que me interesa resaltar ahora es que entonces cada uno de los tres personajes tiene su propia premisa. Aunque enfrentadas sus posturas, logran hacer avanzar la línea vital de la obra en busca de la premisa principal. Con el desarrollo paulatino del conflicto, pareciera que la obra sufre una transición lenta en virtud de la “inmovilidad” de los personajes. No se olvide que ellos permanecen invisibles y estáticos. Destaco esto porque aunque impetuosos, no es posible que se abran ante el lector-espectador, tampoco que adviertan los cambios que tienen lugar en ellos mismos. La transición entonces, aunque no sucede a la velocidad de la luz, se apoya en las acciones y decisiones de los personajes. Claro que aquí, el personaje pivote, *Ella*, no transige en su deseo de la luz; con su actitud se responsabiliza de la actuación de los otros personajes mediante el conflicto.

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 178

¹⁸⁸ *Ibid.* p. 179

Ella, Uno y El Otro no son completos ni redondos pero sus convicciones los guían hacia su meta. “Dos fuerzas determinadas e inflexibles que entablan un combate provocarán un conflicto ascendente con una fuerza vigorosa”,¹⁸⁹ acota Egri. Puede ocurrir que surja la preocupación por saber si el conflicto que sucede en *Comedia sin solución* es válido o no. La respuesta es afirmativa puesto que no se acepta que “sólo ciertos tipos de conflicto poseen valor dramático o teatral”.¹⁹⁰ En *Comedia sin solución*, el dramaturgo condensa los aspectos esenciales: la posición que cada personaje ocupa y el rumbo que habrá de tomar cada uno; aunque parecieran carentes de una motivación profunda, cierta inercia motivadora los transportará hacia los terrenos de la voluntad que representa el “clímax” de la pieza dramática. Veamos cómo si bien la escena última no es la gran explosión de pequeños conflictos previos, sí es una transición hacia otras explosiones individuales de las que ya no somos testigos en la obra:

ELLA. –No importa... si así podemos al fin salir de dudas. (CON RABIOSA ENERGÍA)
 ¡Venga la luz! ¡Si ella existe en alguna parte, yo quiero la luz!
 (EN EL MOMENTO DE DECIRLO, SE HACE LA LUZ... UNA LUZ RESPLANDECIENTE Y DESLUMBRADORA QUE CASI CIEGA. ENTONCES APARECE LA ESCENA SOLA... LA LUZ, QUE VINO A BORRARLO TODO, LA LLENA DE UN MODO ABSOLUTO, DE UN ÚNICO COLOR: EL NARANJA. (CAE, A POCO, LENTAMENTE EL TELÓN.)¹⁹¹

Ella anticipa el “verdadero” conflicto final y, si anticipar es prometer, entonces esa promesa –el espejismo de la luz- es el conflicto de *Comedia sin solución*. La suma de

¹⁸⁹ *Ibid.* p. 210

¹⁹⁰ *Idem.*

¹⁹¹ Germán Cueto. *Op. cit.* p. 473

voluntades de los personajes les permite salir de la penumbra para entrar a la oquedad de la luz cegadora que, nuevamente, los vuelve indistinguibles en escena.

En el escenario, observa Egri, los personajes “proceden con cautela [porque esconden al mundo su] esencia verdadera”.¹⁹² La concepción anecdótica de *Comedia sin solución* se asienta en el choque entre el complejo temperamento de los personajes y el medio ambiente. Su autor también procede con cautela porque al espectador no está invitado al “verdadero” conflicto final. Con enorme audacia y ante la confusión final deslumbradora, Germán Cueto deja la puerta abierta del desaliento para que sus personajes desaparezcan por ella.

¹⁹² Lajos Egri. *Op. cit.* p. 228

CONCLUSIONES

No cabe duda que Germán Cueto fue un artista completo en el espectro del arte del siglo XX mexicano. Siempre estuvo en búsqueda de nuevas formas y expresiones, y por lo mismo, la variedad de recursos técnicos que empleó, así como su especial facultad de invención, inagotable hasta sus últimos días, determinó el carácter transitorio que poseyó prácticamente toda su obra artística. Cada experimento artístico, que no tuvo parangón dentro del corpus artístico de Cueto, resultó único e irrepetible. Una mirada a la totalidad de su obra permite apreciar su valor y reconocer la variedad de recursos. Las retrospectivas de su obra escultórica y pictórica, una en 1981, en el Museo de Arte Moderno de México, seis años después de su muerte, y otra en el Museo Reina Sofía, en Madrid, en 2005, permitieron esbozar, apenas, territorios vírgenes de su participación en otras actividades artísticas, como el teatro, el guiñol y la enseñanza, pero no suscitaron un acercamiento de gran alcance a su obra.

Cueto renunció a la inercia de hacer arte para el consumo y, en respuesta a la indiferencia por su trabajo, optó por dedicarse al arte sólo por el gusto de hacerlo. “Un arte gratuito –escribiría Manuel Felguérez- que cumplía su función al proporcionar a su autor el momentáneo goce de haberlo inventado”.¹⁹³ Lleno de ideas, los amigos que más quisieron a Cueto lo llamaron “Germán Proyectos”. Y es que, aunque “saltando de una actividad a la otra [concurría en él] un misterioso anhelo de perfección [...] a través de su constante inquietud”,¹⁹⁴ anotaría Febronio Ortega, en 1929, en uno de los primeros acercamientos críticos sobre las máscaras de Cueto. Opina que en su búsqueda por perfeccionar la vida de la humanidad, Cueto fue un “alquimista de ideas” y se pregunta: “¿cuál es la que nos va a

¹⁹³ Manuel Felguérez. “Testimonios” en *Germán Cueto. Exposición. 1893-1975. Homenaje a sus 60 años de labor artística*.(catálogo), p. 24

¹⁹⁴ Ortega, Febronio. “En torno a las máscaras de Germán Cueto” en *El Universal Ilustrado*, Diciembre de 1929, p. 40

ofrecer, mañana, para que toda la miseria de los hombres se transmute en algo más precioso que el oro porque no estará bajo su dominio?”¹⁹⁵. A la luz de este acercamiento que he realizado, es indudable que la obra de Cueto mereció atención porque fue veneno de provocativas propuestas, acogidas y entendidas sólo por algunos de sus contemporáneos. Sobre la obra de Cueto es posible encontrar escasas notas hemerográficas sobre su quehacer artístico en general; no se diga cuando se buscan referencias sobre *Comedia sin solución*, breve joya del teatro sintético, objeto de mi estudio, la tarea resulta infructuosa.

A pesar de su brevedad, esta pieza de Cueto representó un lugar poco común en la dramaturgia de su tiempo. Sabido es que el siglo XX ha sido, para la historia del teatro, de radicales transformaciones internas: desde la teatralización de todo lo humano, susceptible de ser llevado al escenario, hasta el teatro exiliado del mundo en que se consumen aquellos asuntos próximos a la desrealización humana, uno de los tópicos –este último- de la novedad del nuevo teatro de las primeras décadas del siglo pasado, cuando aparece *Comedia sin solución*. La formulación de un teatro nihilista pero dinámico, donde los personajes, *Ella*, *Uno* y *El Otro*, habitados por la desesperanza no participan de la influencia de los acontecimientos exteriores, prefigura en el escenario mexicano, un teatro de personalidades ampliadas y desencantadas. La trama se condensa, precisamente, en la fuerza simbólica que cada uno de los personajes pone en movimiento. Aunque esto es relativo, porque la falta de “desenvolvimiento” de acciones sucesivas en donde intervienen fuerzas exteriores e interiores, puede verse como “estaticidad” o falta de ánimo progresivo en la trama. La fuerza expresiva está dada por la palabra, el carácter “confesional” inyectado a los diálogos y, de manera

¹⁹⁵ Ortega, Febronio. “En torno a las máscaras de Germán Cueto” en *El Universal Ilustrado*, Diciembre de 1929, p. 40 *Idem*.

exponencial, en el flujo de identidades de los personajes. Ahí se condensa la vitalidad de *Comedia sin solución*; ahí la “proyección de sí mismo” que cada personaje entraña.

Comedia sin solución logró su expresión moderna a partir de la incertidumbre de los protagonistas. La ruta por la que el “yo” de los personajes se convierte en el “nosotros” está en la exaltación pesimista –vista en el conjunto de la pieza- donde todo aquello por lo que uno muere permite renacer más alto y más lejos de donde se encontraba anteriormente. La exasperación de las premisas del desencanto que demuestran los personajes, posibilita una lectura “futurista”: lo que se construye a lo largo de la pieza es el mito vital del fluir de la existencia. No hay un antes ni un después del final, sólo el presente en que se vive heroicamente y donde la “impotencia” dibuja tres experiencias personales. Las angustias que atan a cada personaje parecen no existir aunque son genuinamente humanas y aparentemente espontáneas.

La premisa de *Comedia sin solución* no es nueva. Los designios de los personajes sometidos a la fuerza de la voluntad y al límite de su temporalidad son asuntos universales tratados en las diferentes edades del teatro. Lo novedoso verdaderamente es la manera en que Cueto lo planteó en un tiempo en que el teatro mexicano posrevolucionario estaba en una encrucijada: seguir apostando por los asuntos sociales y nacionalistas o derivar en propuestas escénicas emergentes que desconcertarían al público asiduo. El modo dramático en que cada uno de los personajes de la pieza de Cueto descubre en “el otro” su contrario y en la mente – también del otro- su verdad y su invención, logra armonizar una revolución escénica fuera del cauce histórico, al que me he referido. ¿Es posible, entonces, ver la pieza de Cueto como una pintura de las ataduras de la realidad contingente que vinculaba al mexicano de la tercera década del siglo XX a la mezquina condición de incertidumbre social, política y económica? Sí, porque además de su valor artístico, se advierte una clara significación humana y social. A

pesar de su vitalidad y de su hechura experimental –por la reducción en los recursos teatrales sobre el escenario, por ejemplo- *Comedia sin solución* refleja, por una parte, la crisis moral vivida en esa década y, por otra, el espíritu vanguardista que entre tendencias contradictorias fragmentaba y rompía la unidad escénica.

Esta encrucijada que da origen al teatro de las ideas, teatro nuevo o teatro de vanguardia, como posteriormente sería calificado, tiene en *Comedia sin solución* el más claro ejemplo de un teatro renovador pero acotado en cuanto no surge como un producto de amplio consumo, ni dirigido a todo espectador. Requería de público exigente que no comulgara pasivamente con los problemas planteados y que aspirara a nuevas formas de hacer teatro. En esa perspectiva, puede pensarse que *Comedia sin solución* quedó prisionera de su propio descubrimiento. Sin embargo, en su fórmula develó los propósitos de altos vuelos de Germán Cueto, muy superiores a la talla creadora de sus congéneres dramaturgos.

Un reproche que la historia ha hecho a los experimentos vanguardistas es que no consiguieron transformar la realidad social y la conciencia colectiva según la utopía estética de la modernidad. La renovación teatral iniciada por los dramaturgos futuristas italianos y franceses había construido la idea de un teatro humanista sobre la base de un lúcido pesimismo o desesperanza. “Esperanza crítica” del teatro del absurdo la llamaron, años después, los estudiosos de Eugene Ionesco o Samuel Beckett. *Comedia sin solución* inauguraba en la dramaturgia mexicana ese teatro de “lúcida desesperanza”. Una apuesta actual, a tono con las búsquedas que se gestaban en Europa, también efímeras y transgresoras. Porque en México, ha dicho con razón el dramaturgo Luis de Tavira, el ejercicio teatral es más tenaz que en cualquier parte del mundo y se han experimentado “todas las vanguardias y todas las dramaturgias del mundo”.

Los historiadores del teatro coinciden que fue Rodolfo Usigli, con la introducción en la escena teatral mexicana de obras de Luigi Pirandello y Bernard Shaw, quien dio un rostro moderno al teatro mexicano de los años 30 a los 40. No se olvide que en esa década ya circulaban traducciones y puestas en escena que realizaban algunos miembros del grupo de Los Contemporáneos, apoyados por Antonieta Rivas Mercado.

Es innegable que la obra dramática de Usigli fue la más consistente de la primera mitad del siglo pasado y que él se convirtió en el portavoz del pensamiento teatral más profundo que buscó repensar el teatro desde México, o más bien, reinventar a México en el teatro. Sin embargo, ese futuro posible ante la situación de palpable obsolescencia, que propuso Usigli, también lo marginó y lo orilló al ostracismo teatral, anotan sus biógrafos. Esta dinámica inauguraría una contracorriente que cuestionó el nacionalismo pero que, en esencia, quiso ser una refundación espiritual anclada en México. El argumento de que el teatro mexicano del siglo XX vio la luz hasta la segunda mitad del siglo pasado, desdeña que en el marco del proyecto de un teatro nuevo, hubo quién fuera interlocutor de la transformación social que la vanguardia artística europea provocaba en todos los órdenes de la cultura. Con estos argumentos se ha robustecido la tendencia que sostiene que se requerían décadas para que el teatro mexicano alcanzara la madurez anhelada.

Un argumento recurrente, usado en las décadas posteriores a la publicación de *Comedia sin solución*, para enjuiciar a los dramaturgos “incapaces” de hacer pasar al espectador un rato entretenido mediante un teatro que reafirmara sus convicciones, fue que toda obra para ser considerada artística debía exaltar los valores o, en último caso, promover la aceptación de la vida. Propuestas escénicas de autores como Beckett o Bernard Shaw, fueron escamoteadas y vistas desde el anacrónico punto de vista de la crítica que pugnaba porque el hombre fuera “confortablemente exaltado” en las obras. Esa crítica mezquina negaba

rotundamente que el dramaturgo fuera más allá de lo que quería “mostrar” en su obra dramática; aún más, que no debía dar al espectador elementos para que éste hiciera una interpretación de lo que la obra pretendía, porque además de inadmisibles podría resultar francamente desagradable por los temas planteados.

Para la crítica de la época algo sí estaba claro: la crítica estaba convencida de que ese teatro revelaba un pesimismo absoluto sobre las cuestiones humanas y que el público era incapaz de entenderlo porque nadie parecía estar seguro de lo que sucedía en el escenario. Varios críticos de la época delatan el ensimismamiento que sufría el espectador cuando sucesos novedosos se le presentaban sobre el escenario. Ninguna obra de Beckett o Ionesco era fácil de entender puesto que no siguieron la ortodoxia literaria de su tiempo. Qué habría pasado con *Comedia sin solución* en el escenario. Las reacciones del aficionado irían en el mismo tenor: la inmovilidad de los personajes crisparía a un público acostumbrado a la comedia y negado a experiencias extremas en el escenario. La experiencia teatral metafísica no cabía en la proyección escénica ni estaba en el lenguaje de los dramaturgos. Habiendo llegado en tiempo de crisis espiritual y social, es comprensible que en cuanto su trance escénico –personajes invisibles y escenario oscuro- *Comedia sin solución* no haya ido más allá de su carácter transgresor porque produjo un metadiscurso moderno imposible de entender en esa coyuntura. La modernidad naciente fue incapaz de concebir la simultaneidad teatral de *Comedia sin solución* en su presente escénico y prefirió el deslinde.

En resumen, *Comedia sin solución* es anunciadora de un nuevo tiempo en la historia del teatro mexicano, en el que se muestra la realidad interna del hombre y los esfuerzos por darle sentido a su vida explican, también, sus relaciones en sociedad. Es una visión nueva de un teatro no alineado a las bondades que la comedia tradicional ofrecía. Más allá de la impresión estética que un escenario en penumbras puede generar en el espectador, Germán

Cueto satiriza trágicamente el modelo teatral imperante y a sí mismo. Es sus propios personajes puesto que estos, como él, habitan un mundo que no construyeron y, en el horizonte prometido, vierten sus esfuerzos por darle a aquel un sentido. Es un ensayo inaugural en la escena teatral mexicana sobre la existencia del hombre como tema metafísico. Lo verdadero sucede después de “la solución” de la comedia y, por consiguiente, la teatralidad irreductible del conflicto nos está vedada hasta el final. El único ojo –el del lector- atestigua la escena incolora y fragmenta la realidad –su realidad- en múltiples discursos también monocromáticos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. Escenología A. C., México, 1999.
- Appia, Adolphe. “El espacio viviente” en *Máscara. Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología*, Año 13, No. 34, Octubre 2005, pp. 4-10.
- Aristóteles. *Poética*. Colihue Clásica, Argentina, 2011.
- Barberán, José L. “Una entrevista con la Directora del Ba-Ta-Clan” en *Revista de Revistas*, Año XVI, Núm. 770, 8 de Febrero de 1925, pp.21-24.
- Beloff, Angelina. *Memorias*. UNAM, México, 1986.
- Blanco, José Joaquín. *Vasconcelos, educador y filósofo*. Cuadernos Mexicanos No. 76, México, SEP, s/f.
- Bloch, Jean Richard. *Sociología y destino del teatro*. Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1957.
- Bosch Romeu, Teresa. *Germán Cueto, un artista renovador*. CONACULTA, México, 1999 (Col. Círculo de Arte).
- Bradú, Fabienne. “La verdadera ‘lección’ del Teatro de Ulises” en *Escénica*, El Teatro de la Universidad. Panorama previo. Publicación de la Dirección de Teatro y Danza-UNAM, vol. 1, núm. 1, diciembre de 1988, pp. 74-81.
- Carrillo Azpeitia, Rafael. *Siqueiros*. SepSetentas, México, 1974.
- “Comedia sin solución por Germán Cueto” en *Izquierdas. Periódico de acción*. No. 148, lunes 10 de mayo de 1937, p. 2, 11.
- Comisarenco Mirkin, Dina. coord. *Codo a codo: parejas de artistas en México*. Universidad Iberoamericana, México, 2013.
- Corvin, Michel. *El teatro nuevo*. Oikos.tau, Barcelona, 1973.
- Crespo, Gloria. “Contra el olvido de María Blanchard” en http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/02/actualidad/1351858874_278987.html (consultada el 2 de febrero de 2013).
- Cruciani, Fabricio. *Arquitectura teatral*. Escenología A. C., México, 2013.
- Cueto, Mireya. “Mis padres: Lola y Germán” en *Lola Cueto. Trascendencia mágica, 1897-1978*. INBA/Museo Mural Diego Rivera, México, 2009, pp. 75-102.

_____. *El Teatro Guiñol*. Textos del Teatro de la Universidad de México No.1, 1969.

Dabini, Attilio. *Teatro Italiano del siglo XX*. Ediciones Losange, Buenos Aires, 1958.

De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México*. IIE-UNAM, México, 2010 (Vol. II (1920-1924)).

De María y Campos, Armando. *Crónicas de Teatro de "Hoy"*. Ediciones Botas, México, 1941.

_____. *El Teatro en París, Londres y Berlín bajo las bombas (y otras crónicas)*. Ediciones Populares, México, 1944.

_____. *Informe sobre el Teatro Social (XIX-XX). Testimonios y Comentarios*. Confederación de Trabajadores de México (CTM), México, 1959.

Echeverría, Ester. "Cronología" en *Germán Cueto* (Catálogo). INBA/Museo de Arte Carrillo Gil, México, 2006, pp. 81-85.

Egri, Lajos N. *El arte de la escritura dramática*. Trad. y pról. Silvia Peláez., Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM, México, 2009.

El Caballero Puck [Manuel Horta]. "El Chave Souris Mexicano" en *El Universal Ilustrado*, Año VIII, Núm. 369, 5 de junio de 1924, p. 33, 44.

El Espectador [Una revista mexicana de 1930]. Selecc. y pról. Antonio Magaña Esquivel, Ediciones de Bellas Artes-INBA, México, 1969.

El estridentismo. Dirección General de Difusión Cultural/Casa del Lago, UNAM, México, 1983 (Catálogo).

Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*. CONACULTA/Ediciones Sin Nombre, México, 2002.

Fachereau, Serge. *Germán Cueto*. RM, Madrid, 2004.

Figarella, Mariana. *Edward Weston y Tina Modotti en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, México, 2002.

García Lorca, Federico. "El Público. Drama en cinco cuadros", en <http://bibliotecadigital.tamaulipas.gob.mx/archivos/descargas/31000000474.PDF> (Consultada el 25 de noviembre de 2014).

_____. *Obras completas*. Aguilar, Madrid, 1965.

Germán Cueto. Exposición. 1893-1975. Homenaje a sus 60 años de labor artística. INBA, México, 1981 (Catálogo).

Germán Cueto (1893-1975). Hierros y sombras. Galería Freijo Fine Art, Madrid, 2010 (Catálogo).

Germán Cueto. La memoria como vanguardia. Museo Federico Silva-Secretaría de Cultura de San Luis Potosí, México, 2006 (Catálogo).

González García, Ángel, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz (Comps). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945.* Istmo, Madrid, 2009 (Col. Fundamentos No. 147).

González Matute, Laura (Coord.). *¡30-30! Contra la Academia de Pintura 1928.* INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), México, 1993 (Col. Artes Plásticas. Serie Investigación y Documentación de las Artes).

González Reyes, Alba H. *Concupiscencia de los ojos. El desnudo femenino en México 1897-1927.* Instituto de Investigaciones Histórico Sociales, Universidad Veracruzana, México, 2009.

Gorostiza, Celestino. “En defensa del teatro mexicano”. *El espectador [Una revista mexicana de 1930]*, No. 21, 12 de junio de 1930, pp. 151-152.

_____. “Tres reflexiones sobre el teatro en México” en *Tramoya. Cuaderno de Teatro.* Universidad Veracruzana-Rutgers University-Camdem, 69, Nueva Época, Oct.-Dic. 2001, pp. 109-126.

Gorostiza, José. “Teatro Sintético. Ventana a la calle” en *Revista de Bellas Artes* 8, marzo-abril 1973, nueva época, pp. 44-45.

Guiochíns, Elena *et. al.* “Del escritorio al escenario. Dramaturgia y dirección en el teatro mexicano”, en *Escénica*, tercera época, noviembre 1992/febrero 1993, Difusión Cultural-UNAM, pp. 4-29.

Hadatty Mora, Yanna. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932).* Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM, México, 2009 (Col. Letras del Siglo XX).

_____. “Literatura de instantes a infinitos: estridentismo y modernidad en Arqueles Vela”, en *Revista Literatura Mexicana*, Centro de Estudios Literarios-IIF, UNAM, vol. 18-1, 2007, pp. 161-175

Hesse, José. *Breve historia del teatro soviético.* Alianza Editorial, Madrid, 1971.

Horizonte 1926-1927, FCE/Universidad Veracruzana/INBA, México, 2011 (Edición facsimilar) (Col. Revistas Literarias Mexicanas Modernas).

“Índice General de la Coordinación de Difusión Cultural. Memoria UNAM 1997”, en <http://www.planeacion.unam.mx/Memoria/anteriores/1997/cl.php> (Consultada el 3 de abril de 2013).

Jiménez Rueda, Julio. “Camila Quiroga y sus Triunfos” en *Revista de Revistas*, Año XII, Núm. 595, 2 de octubre de 1921, pp. 36-37.

Jubilo [Guillermo Castillo]. “Comentarios Teatrales” en *El Universal Ilustrado*, Año VIII, Núm. 383, 11 de septiembre de 1924, pp. 34, 67.

La Pajarita de Papel. [P.E.N. Club de México] [1924-1925]. Ediciones de Bellas Artes, México, 1965.

Lago, Roberto. *Teatro Guignol Mexicano*. Federación Editorial Mexicana (FEM), México, 1987.

List Arzubide, Germán (Comp.). *Opiniones sobre el libro “El Movimiento Estridentista” de germán list arzubide*. FEM, México, 1980 (Col. Pensamiento Actual No. 39).

_____. *El movimiento estridentista*. Cuadernos de Lectura Popular-SEP, México, 1967.

_____. *El movimiento estridentista*. México, FEM, 1982 (Edición facsimilar).

_____. *Teatro guiñol*. Difusión Cultural UNAM-Casa del Lago, 1997.

Magaña Esquivel, Antonio. *Los teatros en la ciudad de México*. Departamento del Distrito Federal, México, 1974 (Col. Popular Ciudad de México No. 22).

_____. *Medio siglo de Teatro Mexicano [1900/1961]*. Ediciones del Departamento de Bellas Artes, México, 1964.

Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde. *Una mujer en el arte mexicano: Memorias de Inés Amor*. UNAM, México 1987.

Maples Arce, Manuel. “Germán Cueto” “Perfiles de México No. 27” (Coord. Ricardo Cortés Tamayo), en *El Día*, sábado 29 de noviembre de 1969, p. 15.

_____. *Leopoldo Méndez*. FCE, México, 1970 (Col. Presencia de México, No. 13).

_____. *Mi vida por el mundo*. Universidad Veracruzana, México, 1983.

_____. *Soberana Juventud*. Plenitud, Madrid, 1967.

“Memoria UNAM 1997. Centro Universitario de Teatro. Dirección General de Planeación”, en <http://www.planeacion.unam.mx/Memoria/anteriores/1997/cut.php> (consultada el 1 de abril de 2013)

Mérida, Carlos. “[El caso de Germán Cueto en la escultura contemporánea...]”. Museo Nacional de Arte, 1948 (International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston).

Meyerhold, Vsevolod Emilievic. “Biomécanica espacial” en *Máscara*. Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología, Año 13, No. 34, Octubre 2005, pp. 20-28.

Miranda, Ricardo. “Fiesta –lírica- en casa de Rolón” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, vol. XXVI, número 84, primavera de 2004, pp. 93-117.

Monterde, Francisco y José María González de Mendoza. *Carlos Noriega Hope 1896-1934*. INBA, México, 1959.

Mora, Francisco Javier. *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*. Universidad de Alicante, España, 1999.

Moreau, Andre. *Entre bastidores (Vademecum del artista)*. Imprenta Arana, México, 1965.

Moyssén, Xavier. “Germán Cueto” en *Germán Cueto. Exposición. 1893-1975. Homenaje a sus 60 años de labor artística*. México, INBA, 1981, pp.7-22.

Nomland, John B. *Teatro mexicano contemporáneo [1900-1950]*. Ediciones de Bellas Artes, México, 1967.

Novo, Salvador. *Letras vencidas*. Universidad Veracruzana/Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras No.10, México, 1962.

Núñez y Domínguez, Roberto. *Descorriendo el telón. Cuarenta Años de Teatro en México*. Editorial Rollán, Madrid, 1956.

Ortega, Febronio. “En Torno a las Máscaras de Germán Cueto” en *El Universal Ilustrado*, Núm. 657, diciembre de 1929, pp. 30, 40.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. “Don Germán List Arzubide: El último estridentista. (Una entrevista con el escritor)” en *Tema y Variaciones de Literatura 26*, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)-Azcapotzalco-División de Ciencias Sociales y Humanidades, Semestre 1, 2006 pp. 303-332.

_____. *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*. Cuadernos de América sin nombre, No. 20, Universidad de Alicante, España, 2007.

Pappe, Silvia. *Estridentópolis: urbanización y montaje*. UAM-Azcapotzalco, México, 2006.

Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. EDAF, Madrid, 2010.

Quintanilla, Luis. *El Teatro Mexicano del Murciélago*. Talleres Gráficos de la Nación, México, 1924 (Programa de mano).

Real Academia Española. 22ª edición, 2001 en <http://lema.rae.es/drae/?val=cueto> (consultada el 28 de junio de 2013).

Revueltas, Eugenia. “Entre la esperanza y el desengaño: el teatro de la Revolución mexicana . 1900-1935” (Introducción) en *Raíces anarquistas del teatro de la Revolución mexicana*. Secretaría de Cultura del Distrito Federal-Senado de la República, México, 2009, pp. 11-34

Rico, Araceli. “El Teatro Iris. La pasión por las tablas. Medio siglo de arte teatral en México” en *Tramoya. Cuaderno de Teatro*. Universidad Veracruzana-Rutgers University Camdem, 58, Nueva Época, Enero-Marzo 1999, pp.29-42.

Rojas Rosillo, Isaac. “Prólogo” en *Antonieta Rivas Mercado. Cartas a Manuel Rodríguez Lozano (1927-1930)*, SepSetentas 206, México, 1975, pp. 9-21.

“Sacudiendo la modorra teatral” en *Revista de Revistas*, Año XVII, Núm. 851, 5 de septiembre de 1926, p. 21.

Sáenz, Olga. *El futurismo italiano*. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, México, 2010.

Schlemmer, Oskar. “Hombre y espacio”, en *Máscara*. Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología, Año 13, No. 34, Octubre 2005, pp. 47-55.

Schneider, Luis Mario. *El estridentismo. México 1921-1927*. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, México, 1985 (Col. Monografías de Arte No. 11).

_____. *El Estridentismo o Una Literatura de la Estrategia*. Ediciones de Bellas Artes, México, 1970.

_____. *Fragua y gesta del teatro experimental mexicano*. Ediciones del Equilibrista/UNAM, México, 1995.

Tolmacheva, Galina. *Creadores del teatro moderno. Los grandes directores de los siglos XIX y XX*. Escenología A. C., México, 2011.

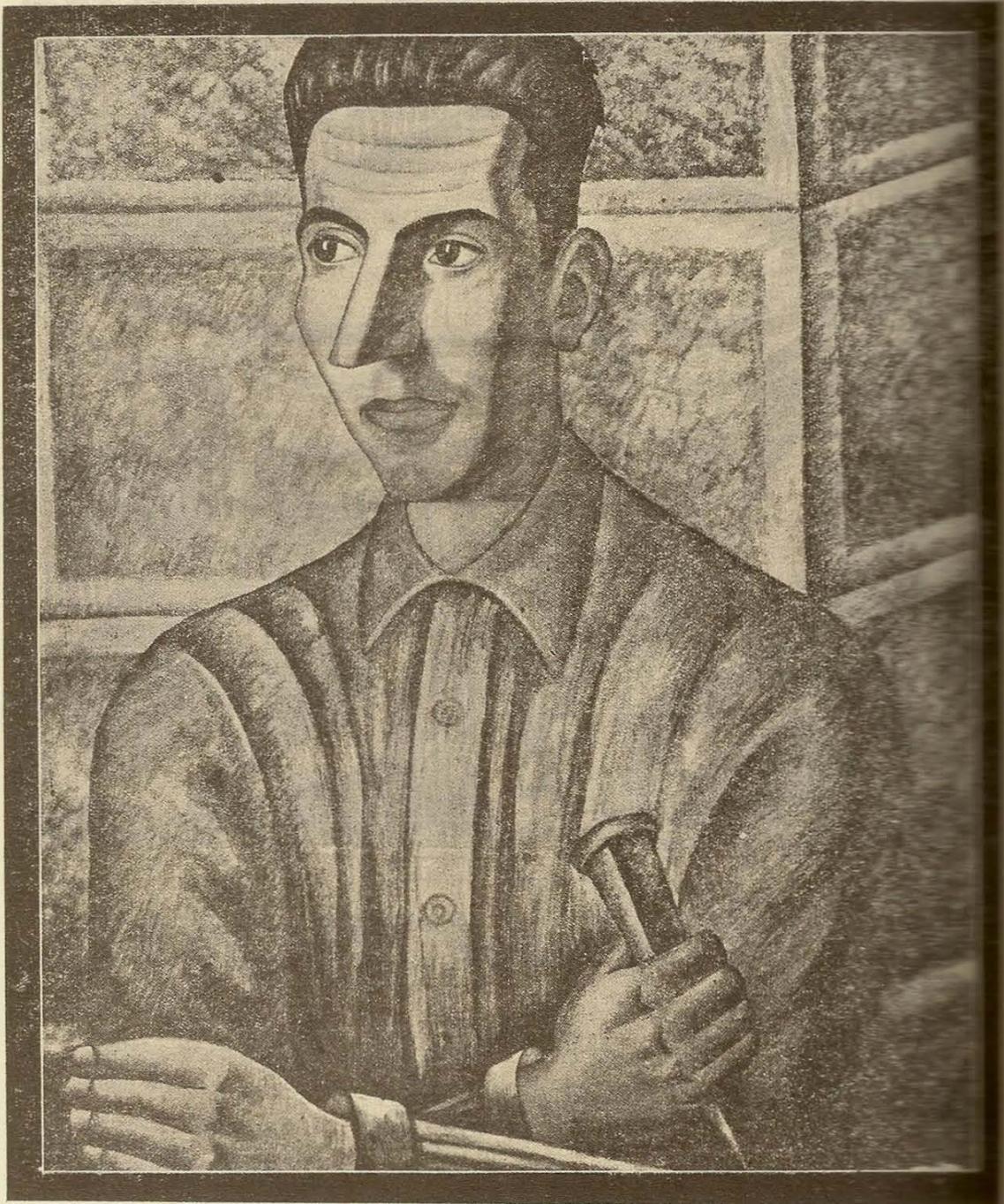
Vela, Arqueles. *El Arte y la Estética. Teoría General de la Filosofía del Arte*. Ediciones Fuente Cultural, México, s/a.

Velázquez, Mireida. “Con luz propia” en *Angelina Beloff. Trazos de una vida*. CONACULTA/INBA/Museo Mural Diego Rivera, México, 2012, pp. 44-53.

Vizzuett Olvera, Juan Amael. “Antonieta, el Teatro de Ulises y los estridentistas”. (Bazar de la Cultura) en <http://www.oem.com.mx/oem/notas/n835760.htm> (consultada el 1 de abril de 2013).

Xingjian, Gao. “La forma teatral y el actor neutral” en *Contra los ismos*, Trad. Sara Rovira Esteva. El Cobre, Barcelona, 2007, (Col. Pensamiento de la Diversidad), pp. 111-137.

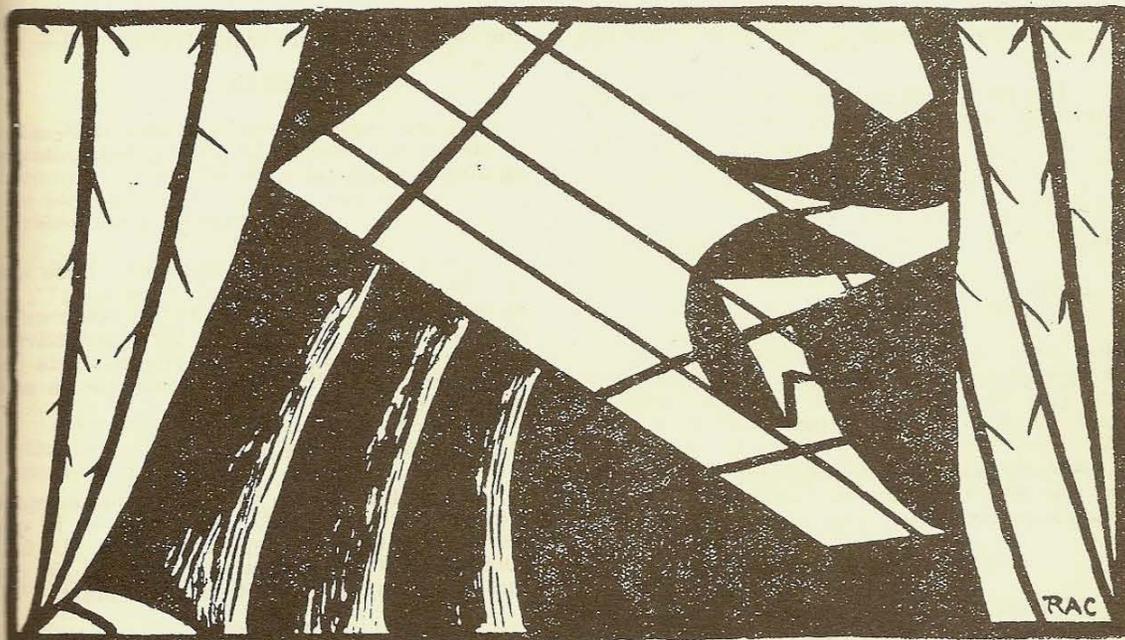
ANEXO



*El Escultor Germán CUETO,
por Julio CASTELLANOS*

Teatro SINTETICO

Comedia sin Solución



LA ESCENA.—Obscuridad. Al fondo, una gran ventana y, detrás de ella, la fría claridad de la luna. Es indispensable que los personajes sean absolutamente invisibles.

PERSONAJES.—Ella y Ellos. Después de alzado el telón, hay un largo silencio que parece interminable, hasta que UNO enciende un cigarro y apaga inmediatamente el cerillo.

ELLA

—¿Hay alguien?

UNO

—Sí; YO.

ELLA

—YO... Bueno! Indudablemente, es esa una magnífica respuesta; pero nada dice.

UNO

—En esta oscuridad, cualquier respuesta la dejaría a usted en las mismas.

ELLA

—Es verdad. (SILENCIO CORTO). —Aunque usted todavía no me lo haya preguntado, me parece conveniente decirle quien soy.

EL OTRO

—No se moleste, con saber que es usted una mujer, me basta para estar encantado.

ELLA

—Gracias!... Sin embargo, le diré, por si le interesa saberlo, que usted y YO tenemos el mismo nombre.

UNO

—Usted también es...

ELLA

—Sí; yo también soy... YO.

UNO

—¡Ah!... Crea usted que es para mí un verdadero placer saberlo. (SILENCIO.)

EL OTRO

—¡Quién pudiera ser otro! Debe ser interesante la conversación de dos YOS en la oscuridad, sin el temor de desagradarse con un gesto tonto.

ELLA

—Sin necesidad de máscaras... ¡Muy interesante! pero...

UNO

—Ese pero es el mismo que yo pondría; era preferible que pudiésemos conocernos.

ELLA

—Sí.

EL OTRO

—NO.

ELLA

—¿Por qué se contradice?

EL OTRO

—Verse la cara no es conocerse... Más fácil es que nos entreguemos, así como estamos, cuando no podemos vernos ni nosotros mismos.

ELLA

—La oscuridad me angustia. Si usted pudiera dar con el encendedor...

EL OTRO

—¿Y si no lo hubiese?

ELLA

—Encienda usted un cerillo.

UNO

—Con el último que tenía encendí mi cigarro.

ELLA

—Habrà que esperar. ¡Qué remedio!

EL OTRO

—¿Usted cree que podamos esperar algo?

ELLA

—¡Cómo no! ¡La luz!... Yo siempre espero. (SILENCIO.)

UNO

—¡Quién puede no desear la luz! Yo le confieso que hasta ahora no me parece del todo

mal esta misteriosa sombra, con tal que no se prolongue más de la cuenta; entonces sería insoportable.

ELLA

—Yo me volvería loca.

EL OTRO

—¡Cómo siento que no desee usted, como yo, que esta situación no tenga fin!

ELLA

—No me explico ese desecho suyo. Le confieso que me llena de inquietud estar hablando con alguien a quien no conozco.

EL OTRO

—¿A qué llama usted conocer? Cree que me conoce menos porque no ve mi cara? ¿No le basta saber que soy YO? ¿O teme usted que YO pudiera ser OTRO? YO estoy convencido de que en ninguna otra circunstancia podría dejar de ser YO. No tema que la esté engañando...

ELLA

—No lo temo; pero le aseguro que comprobar si usted es OTRO, o es Usted, es lo que menos me interesa en estos momentos. Lo único que ansío es ver, sea cual fuere el fin con que se me ha traído a este horrible lugar.

UNO

—Tiene usted razón: ¡este horrible lugar! La única belleza, toda la belleza, está en la luz!

ELLA

—Francamente, no lo comprendo a usted. Tan pronto dice una cosa como otra. Decía usted que quisiera que estas tinieblas duraran siempre... ¿cómo dice ahora que es horrible este lugar? ¿En qué quedamos?

UNO

—Pero... si YO no he dicho...

ELLA

—Puede usted decir lo que quiera. Me da igual todo lo que usted diga, y hasta creo que los dos ganaríamos callando. No sé si yo he sido traída aquí en la misma forma que usted..

EL OTRO

—Seguramente; y como yo, tendrá usted que quedarse en él todo el tiempo que haga falta... Lo bueno para mí, es que estoy aquí tan a gusto, que nada me importa no volver a salir ni ver más la luz.

ELLA

—Y sin embargo, la veremos, aunque sea por esa ventana que yo creo da a la calle.

EL OTRO

—¿Y si diera a ninguna parte?...

ELLA

—Entonces...

EL OTRO

—Entonces, a pesar de todo, a pesar mío, más que de nadie, la veremos... Cuando sea tiempo. Pero entre tanto, reconozcamos que es bien interesante la forma en que se nos ha traído hasta aquí.

ELLA

—Muy interesante, pero usted sabe por qué y para qué?

EL OTRO

—Porque sí... y para nada, seguramente. ¡Qué sé yo! Ni espero averiguarlo. Un raro capricho de alguien.

ELLA

—Pero, ¿de quién? Eso es, precisamente, lo que más quisiera saber.

EL OTRO

—Qué nos importa?

ELLA

—A mí, sí; me importa más de lo que usted cree. Y si usted está en el secreto de esta broma, le ruego me dé cuanto antes una explicación. Sobre todo: encienda la luz, se lo suplico. Yo quiero luz. Necesito ver, ¡quiero la luz!

EL OTRO

—Si yo pudiera, tal vez haría algo por satisfacer su deseo, aunque fuera contrariando el mío, que es el de seguir así...

ELLA

—No ama usted la luz?

EL OTRO

—Tanto como usted, pero no tengo ahora la menor urgencia de ella, al contrario, me resulta más que agradable esta situación de cuyo origen estoy tan enterado como usted.

ELLA

—Será inútil toda súplica que yo haga?

EL OTRO

—Me temo que sí. Pero más inútil aún, creo yo, es desesperarse. Todas las cosas, por raras que sean o nos lo parezcan, llegan a tener su explicación.

ELLA

—Sí... algún día... ¿pero mientras? Yo estaría más tranquila si pudiera ver el sitio en que me encuentro, buscar una explicación... ¡Odio las tinieblas!

EL OTRO

—Yo las amo por propicias.

ELLA

—Propicias, ¿a qué? ¿Puede usted explicarme?

EL OTRO

—No. No puedo explicárselo a usted, pero me encanta la oscuridad. Vea usted que ni siquiera el interés de conocer su rostro, de verla a usted con los ojos de la cara, me hace desear la luz. Con oír su voz me basta para reconstruirla dentro de mí... y este trabajo es más bello que todas las realidades.

ELLA

—Está usted loco.

EL OTRO

—Tal vez, porque no me importa gran cosa averiguar si mi fantasía me engaña... Pero es que sé que la imaginación es lo más real en mí.

ELLA

—Entonces, hasta podría usted hacerme una descripción mía...

EL OTRO

—¡Claro que podría! Es decir, yo creo que podría... pero no quiero; y perdone usted la rudeza, primero, porque sólo los malos poetas describen y después, porque sería una imprudencia brindarle a usted, de usted misma, una imagen que no conoce.

ELLA

—¿Y usted sí?...

EL OTRO

—Seguramente.

UNO

—Es curioso pensar que cuando alguien nos diera una imagen nuestra desconocida, lo que

probablemente nos diera sería un fuerte disgusto. No lo cree así... ¡Ah!, perdone usted, me había olvidado...

ELLA

—De qué? Siga usted.

UNO

—No. Me había olvidado de que antes dijo usted que le tenía sin cuidado todo lo que yo dijese...

ELLA

—Lo que no le ha impedido seguir diciendo cosas. Es usted divertido.

UNO

—Perdone usted, desde el momento en que lo dijo, hasta ahora, he callado como un difunto.

ELLA

—¡Por Dios, eso no es verdad!

UNO

—Le juro que sí. Que he permanecido mudo como un difunto.

ELLA

—Está bien; como usted guste. Por lo visto, se ha propuesto divertirse a mi costa.

UNO

—¿Lo ve usted? No hago más que molestarla en cuanto abro la boca. Tendré que volver a mi mutismo... No nos hemos visto, pero siento claramente la antipatía que le inspiro... ¡sólo de oír mi voz!

ELLA

—No se ponga sentimental. Usted en cambio, sólo también de oír mi voz, parece que ha hecho un bello fantasma de mí.

UNO

—Ni bello, ni no bello. Yo no he pensado siquiera que usted pudiera tener forma alguna.

ELLA

—Si usted lo dice... Seguramente estoy siendo víctima de una ilusión.

EL OTRO

—Me la imagino a usted alta...

ELLA

—¿En qué quedamos? Le ruego que calle y deje ya ese cigarro. El humo me molesta.

UNO

—Sea. Dejo el cigarro, pero conste que seguía callado como un...

ELLA

—Sí, sí; como un difunto... ¡Basta!

EL OTRO

—En realidad no seremos usted y yo dos difuntos que charlan desde el otro lado de sus tumbas?

ELLA

—Le he pedido a usted que calle.

EL OTRO

—Se engaña usted, señora. A mí no me ha ordenado callar.

ELLA

—Ordenado, no, ¡claro!, pero sí se lo he suplicado.

EL OTRO

—Tampoco. Pero está bien, así nos sentiremos todos más a gusto. (SILENCIO ABSOLUTO. A POCO, OYESE LEJANA UNA MÚSICA DE CILINDRO. CUANDO TERMINA, SE VE CRUZAR POR EL MARCO DE LA VENTANA, LA SOMBRA DEL CILINDRERO, CON SU INSTRUMENTO A CUESTAS.)

ELLA

—Lo ve usted? ¡Ya decía yo que esta ventana daba a la calle... y el misterio de esta situación se aclarará en cuanto salga el sol!... ¿No cree usted?... (SILENCIO) ¿Cuánto faltará para el amanecer?... Deben ser apenas las nueve... Sí; es la hora en que tocan los cilindros. ¿Verdad que a esta hora tocan todos los cilindros? (SILENCIO.) Además, yo creo que estamos en alguna barriada lejana. Sólo en las barriadas tocan los cilindros su música de melancolía. ¿A usted no le gusta la música esta? (VUELVE A SONAR EL CILINDRO EN LA OTRA ESQUINA). ¿Qué angustia, Dios mío! (SILENCIO). Contésteme, por favor... ¿Se ha dormido usted? Ya puede hablar. Lo autorizo para que vuelva a hablar...

UNO

—¿A quién?

ELLA

--A quién ha de ser? A usted.

EL OTRO

--A mí?

ELLA

--Sí; a usted...

UNO

--¿A quién, por fin?

ELLA

--Por favor... le ruego que no trate de volverse loca. ¡Dios mío!, si está loco, préstale lucidez, siquiera para que no acabe yo por enloquecer también.

UNO

--Le doy a usted lástima?

ELLA

--No; si no es eso... es que... ¡Señor, a qué hora saldrá el sol! (ESCUCHASE UNA LASTIMOSA QUEJA PROLONGADA). ¿Eh?... ¿Qué le sucede a usted? ¿Le duele algo?

EL OTRO

--Por qué? Nada me duele, y ¿a usted?

ELLA

--No he sido yo quien se ha quejado.

UNO

--Tampoco yo... que me encuentro perfectamente.

ELLA

--Entonces, es que hay alguien, además de nosotros, en este lugar...

EL OTRO

--¡Quién lo duda!... El viento. Ha sido el viento. Sólo que usted está tan nerviosa que lo ha tomado por una queja... (VUELVE A OIRSE, MAS CLARAMENTE, LA MISMA QUEJA.)

ELLA

--Y ahora, ¿qué dice usted?

UNO

--Eso es una queja de dolor... Sí, es un lamento, no cabe duda.

ELLA

--Lo ve usted? Yo tenía razón. (MAS FUERTE LA MISMA QUEJA.) Oiga usted.

EL OTRO

--Sólo a usted puede parecerle una queja el silbar del viento en las rendijas.

ELLA

--Por qué insiste en burlarse? Si usted la ha oído como yo y acaba de asegurarme que es un lamento, ¿cómo se entiende?

UNO

--En realidad, sólo un sordo podría no oír claramente esa voz... o queja, o lo que sea.

ELLA

--Verdad que sí? ¿que alguien más que nosotros está aquí?

EL OTRO

--Aquí no estamos más que nosotros... Los que estamos hablando... ¡y nadie más! (DA LA HORA UN RELOJ LEJANO.)

ELLA

--Silencio... un momento, por favor. (CUANDO HA SONADO LA HORA). ¡Las diez! ¡Qué temprano todavía!

EL OTRO

--Una hora más de las que usted calculaba... y sin embargo, se queja...

ELLA

--Porque es horrible esta situación.

UNO

--Es verdad. Ya no puedo más.

ELLA

--No le parece que deberíamos buscar el encendedor?

EL OTRO

--No vale la pena. Puede haber en el piso alguna trampa en la que caeríamos, muchos muebles quizá, contra los que nos romperíamos las espinillas. No vale la pena.

ELLA

--Debemos buscar.

UNO

—Sí; tenemos el deber de hacer la luz, sea como sea.

ELLA

--Intentémoslo ya. ¿Qué esperamos?

EL OTRO

—Reflexione usted que, en verdad, no vale la pena. ¿Por qué es tan poca su fe? Como entramos aquí, así saldremos... ¿De qué manera? Lo ignoramos; como ignoramos, todos los "COMOS" y "PORQUES"... Pero esté cierta de que el mismo que nos metió nos sacará. No vale la pena hacer ningún esfuerzo. (LA MISMA VOZ QUEJUMBROSA) —¡Ay!..

ELLA

--Ha oído usted?

EL OTRO

—Sí... alguien ha dicho: ¡AY!, pero eso no es verdad, aquí nadie ha dicho nada... Es el viento.

ELLA

—¡Que va a ser el viento! Es un sér humano que nos necesita y nosotros hacemos mal en no intentar siquiera... (SE ESCUCHA CLARAMENTE EL LAMENTO). ¡Ese lamento!

UNO

--Sí; parece un lamento... Seguramente es un lamento... ¡y aquí mismo, a nuestro lado!

ELLA

—Como sea, haga usted la luz.

EL OTRO

--No hay tal lamento. Pura ilusión de sus oídos.

ELLA

--En tal caso de los suyos también, señor...

EL OTRO

--No. De los míos no, porque yo no lo oí.

ELLA

--Haga usted la luz!

UNO

—Imposible. Yo no soy Dios.

ELLA

—Es verdad; apenas si parece usted ser un hombre. (SILENCIO).

ELLA

—Quién vendrá a sacarme de este suplicio?

EL OTRO

—Verdaderamente, tiene usted un vivo deseo de atormentarse. Si quisiera escucharme, yo podría sacarla de esa situación.

ELLA

—¿Usted?... ¿Sacarme usted? No lo creo. ¿Cómo?

EL OTRO

—Necesitaría primero convencerla de que nada de lo que cree usted oír es real. Así se tranquilizaría un poco y podríamos seguir charlando, que es lo mejor.

ELLA

—¡Oh! Charlando... charlando... pero, ¿hasta cuándo charlaríamos?

EL OTRO

—Hasta que saliera el sol que usted espera y nos viésemos las caras y... ¡todo se acabará!

ELLA

—Para no tener inquietudes, para cerrar ojos y oídos al dolor que nos rodea en estos momentos, a la angustia de ese pobre sér que gime aquí mismo, a nuestro lado, eso de charlar en grato abandono y sólo porque sí, sería el mejor empleo que pudiéramos dar a nuestro tiempo... es decir, al tiempo que en este encierro tuviésemos que pasarnos... pero...

EL OTRO

—Pero... y si nos imaginásemos que no es éste tal encierro, sino, al contrario, la verdadera libertad de nuestro espíritu?... entonces, el salir de aquí no sería, en realidad, sino el entrar en la cárcel de nuestras preocupaciones... Y del campo sin límites de nuestra fantasía, en el que podemos hacer caber tantos aspectos nuestros como fuerte sea nuestra facultad creadora, pasaríamos a dolorosa limitación por el conocimiento de nuestra persona exterior.

ELLA

—Acaso tuviera usted razón, si en todo lo que dice hubiera algo más que palabras... palabras... ¡palabras! Siento decirle que no me convence y que, a pesar de todo, yo quisiera que el sol no saliese demasiado tarde...

EL OTRO

—¿Tarde?... ¿Cuándo sería tarde?... ¿Para qué sería tarde?

ELLA

—Para hacer algo por ese sér que agoniza...

EL OTRO

—El caso es que repito a usted que aquí no hay ningún sér que agoniza... Créame usted a mí, que estoy bien seguro de lo que digo. (VUELVE A OIRSE EL LAMENTO).

ELLA

—De lo que dice... pero no de que lo que dice es verdad... (SILENCIO PROLONGADO.)

UNO

—La verdad es que, alguien aquí, cerca de nosotros, produce ese ruido, lamento o lo que el diablo quiera.

ELLA

—Al fin se ha convencido? Ya era hora!

EL OTRO

—Yo nada he oído y, por lo tanto, de nada me convenzo.

ELLA

—Es imposible que esto continúe. Yo no puedo estar más tiempo encerrada con un loco y con un hombre que se muere sin que yo pueda ayudarlo.

EL OTRO

—Aunque, en efecto, alguien necesitara de usted en este lugar, ¿puede usted tener la seguridad de que es precisamente para morir y no para nacer para lo que necesita su ayuda?... ¿En qué puede nadie servir a nadie que nace o que muere?

ELLA

—Cuándo saldrá el sol?...

EL OTRO

—Cuando usted quiera. No se atormente más. Seguramente no ignora usted los milagros que la Voluntad realiza. Es lo más cierto, que todo cuanto nos sucede ha sido antes reclamado por nuestra voluntad...

ELLA

—Ya, por favor! Déjeme usted en paz. (SILENCIO.)

UNO

—No vale hacerse ilusiones. Nada puede el hombre. Su voluntad no es más fuerte, ni vale más que la voluntad de un títere.

ELLA

—¡LUZ!... ¡LUZ!... ¡¡LUZ!!

EL OTRO

—Eso es!... En cuanto usted la llame con toda la fuerza de su necesidad de ella, la luz vendrá. La voluntad lo alcanza todo. Yo se lo digo a usted y, aunque me hallo tan bien en la sombra, si usted cree que necesitamos para algo la luz... siga llamándola. Lo más que puedo hacer, es seguirla a usted hasta la luz... Usted verá!... pero verá también, cómo pronto estaremos llamando de nuevo a la sombra... ¡Haga usted la luz! ¡Puede hacerla!

ELLA

—Aunque nada puedo creerle a un loco como usted, basta que sea usted quien me lo dice, para desear ardientemente comprobarlo y pedirle con toda la energía de mi Voluntad...

EL OTRO

—Y... sin embargo...

ELLA

—¿Qué?

EL OTRO

—Que si no fuera demostrarle debilidad, le rogaría que aún esperase un poco. ¡Es tan grato este misterio!... Piense que con la luz TODO se acabará.

ELLA

—No importa... si así podemos al fin salir de dudas. (CON RABIOSA ENERGIA) ¡Venga la luz! ¡Si ella existe en alguna parte, yo quiero la luz!

(EN EL MOMENTO DE DECIRLO, SE HACE LA LUZ... UNA LUZ RESPLANDECIENTE Y DESLUMBRADORA QUE CASI CIEGA. ENTONCES APARECE LA ESCENA SOLA... LA LUZ, QUE VINO A BORRARLO TODO, LA LLENA DE UN MODO ABSOLUTO, DE UN ÚNICO COLOR: EL NARANJA. CAE, A POCO, LENTAMENTE EL TELÓN.)