

Comedia sin solución de Germán Cueto.

Identidad y teatro: algunas observaciones en el periodo posrevolucionario (1920-1940)

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,
AZCAPOTZALCO

Resumen

En este trabajo se diserta en torno a problemas de identidad en el teatro mexicano posrevolucionario, a partir de la obra de teatro sintético *Comedia sin solución* del pintor, escultor y dramaturgo mexicano Germán Cueto escrita en 1927. Tema que lo mismo fue abordado en el teatro por Alfonso Reyes que por Rodolfo Usigli y otros dramaturgos mexicanos de la época.

Abstract

This paper discusses problems of identity in post-revolutionary Mexican theater, from the synthetic play *Comedy without solution* by Mexican painter, sculptor and playwright

Germán Cueto written in 1927. A subject that was addressed in the theater by Alfonso Reyes as well as by Rodolfo Usigli and other Mexican playwrights of the time.

Palabras clave: teatro e identidad, teatro de vanguardia, Germán Cueto.

Key words: theatre and identity, vanguard theatre, German Cueto.

Para citar este artículo: Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "Comedia sin solución de Germán Cueto. Identidad y teatro: algunas observaciones en el período posrevolucionario (1920-1940)", en *Tema y Variaciones de Literatura*, número 61, semestre II, julio-diciembre de 2023, UAM Azcapotzalco, pp. 101-113.

Algunas nociones previas

Buena parte de las nociones que culturalmente se establecen como sentido identitario, tiene que ver con un principio fundamental de conciencia histórica. Esta conciencia se va configurando a lo largo de los procesos sociales a través de la configuración de prácticas culturales que reafirman ese sentido de pertenencia. Olga Lucía Molano afirma que:

¿Qué es la identidad? Es el sentido de pertenencia a una colectividad, a un sector social, a un grupo específico de referencia. Esta colectividad puede estar por lo general localizada geográficamente, pero no de manera necesaria (por ejemplo, los casos de refugiados, desplazados, emigrantes, etc.). Hay manifestaciones culturales que expresan con mayor intensidad que otras su sentido de identidad, hecho que las diferencia de otras actividades que son parte común de la vida cotidiana. Por ejemplo, manifestaciones como la fiesta, el ritual de las procesiones, la música, la danza.¹

A este conjunto de manifestaciones culturales habrá que añadir de manera muy enfática al teatro. El fenómeno escénico, desde siempre ha sido el gran medio para reafirmar sentimientos de pertenencia y de reflexión identitaria. Desde los griegos mismos en el siglo V antes de Cristo. En el caso de México, el teatro fue un vehículo de reflexión y cuestionamiento sobre la identidad nacional, particularmente durante el llamado período posrevolucionario

¹ Molano, Olga Lucía, "Identidad cultural un concepto que evoluciona", en *Ópera*, núm. 7, pp. 2007. p. 69-84.

(1920-1940). En distintos ámbitos de la cultura y el arte, como en la literatura y sobre todo en la pintura, se debatió ampliamente en torno del rumbo que habría de llevar la Revolución Mexicana. Grupos artísticos como los estridentistas o Contemporáneos, así como prominentes pintores y muralistas se plantearon asumir una determinada orientación identitaria en sus ideas y planteamientos y llevaron a la práctica artística el resultado de las propias polémicas. ¿Qué es lo mexicano, hacia dónde va? ¿cuál sería la voluntad colectiva que en sus prácticas culturales orientaría el rumbo de la identidad nacional? Las pugnas y debates se fueron decantando hacia tres ejes principales: El indigenismo, el colonialismo y la modernidad; sin que necesariamente los tres discursos hegemónicos fuesen contrapuestas. También podemos observar que muchas de esos debates fueron llevados a escena en el teatro de revista, en su tiempo vistas como de poca o nula calidad artística podemos verlas desde nuestra óptica como formas dramáticas de una gran riqueza expresiva al mismo tiempo de un extraordinario valor testimonial, como es el caso de obras como *Las musas del país* (1913), de José F. Elizondo o las obras escritas por Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro en 1932 y que fueron estrenadas por Roberto “El Panzón” Soto, quien incluso en 1937, lleva a escena con su compañía de teatro de revista *Rayando el sol*, en donde en el mismo Palacio de Bellas Artes, como una muestra de lo que desde la escena podría hacerse como reforzamiento identitario en aquellos años. En ella, al compás de números musicales vernáculos, se hacía una apología de aspectos como el pasado indígena, el colonial y desde luego, el rumbo hacia la modernidad como resultado de las conquistas logradas socialmente gracias a la Revolución Mexicana. La presentación de esta revista en el Palacio de Bellas Artes, simboliza la consagración del llamado “género mexicanista”, en el que justamente se orientó el contenido de las obras a exaltar el espíritu de “lo mexicano” y la conciencia histórica para que el espectador popular asumiera con orgullo raíces culturales, ya sean de origen indígena, colonial hispánico o mestizas. Por ello en buena parte de estas obras la música y las canciones y los bailes populares como el “jarabe tapatío” o la indumentaria, fueron finalmente modelizando un imaginario de identidad nacional. En 1919, en una de sus giras por México, la bailarina rusa Anna Pavlova montó un espectáculo folklórico titulado *Fantasia Mexicana*, en la que bailaba de puntas el Jarabe Tapatío con otro bailarín ruso vestido de charro². A los pocos días la tiple cómica Lupe

² El pintor Adolfo Best Maugard diseñó la escenografía y los trajes de los bailarines, y Castro Padilla se encargó de la música. Véase Carreño, Tania, “El Charro”, periódico *Reforma*, 24 de septiembre de 2000. (<<https://reforma.vlex.com.mx/vid/charro-81055915>>, septiembre 2017).

Rivas Cacho estaba ya parodiando en el teatro de revista el acontecimiento imitando a la Pavlova y su interpretación de "El lago de los cisnes", con "la muerte del guajolote"³.

Aires de renovación y vanguardia en el México de los años veinte y treinta

La revolución mexicana trajo consigo no sólo una agitación social y política en el país, sino también una nueva conciencia de modernidad, una manera de ser mexicano y de ser parte del conglomerado mundial. La Revolución trajo en consecuencia una nueva conciencia de ser mexicano, y el arte en sus diversas vertientes fue uno de los espacios donde esa nueva idea de modernidad fue objeto de discusión, de lucha, de debate y, desde luego, de propuestas artísticas. Es por ello notable que la experimentación en las artes y la ruptura con las formas académicas del pasado, que se gestaron en el período de entre guerras en Europa (1917-1939), tuviesen una extraña correspondencia con lo que se estaba forjando en México al fin de la lucha armada que derrocó al dictador Díaz y agitó al país en todos los órdenes de su vida. La vanguardia tocó así a México, no sólo como una moda o un modelo estético al cual incorporarse o al cual seguir en la consabida relación metrópolis-periferia, con el fin de ponerse al día. Había algo más, había una necesidad de recuperar y reconocer las raíces étnicas y culturales, al mismo tiempo que de encontrar expresiones que desvelaran el rostro y la identidad del ser mexicano. Y en ello, el arte teatral y su dramaturgia tuvieron un papel sustantivo. Pero también habrá que matizar los vínculos entre teatro y vanguardia en el México posrevolucionario. Muchas de las experiencias conocidas como "de vanguardia" por historiadores del teatro pueden no necesariamente considerarse específicamente como tales y podemos decir que ni las experiencias de fragua y gesta ni de advenimiento del teatro mexicano como las del "Grupo de los siete autores" o "Los Pirandelos", ni la del "Teatro de Ulises" ni la del "Teatro de Orientación" –por mencionar a los grupos hegemónicos de la que se supone que fue la vanguardia teatral mexicana– pueden explicarnos bien a bien en su totalidad qué pasó en los escenarios mexicanos en ese convulsionado y prolífico periodo ni la función que cumplió el teatro dentro de la disputa por crear un nuevo modelo de país. Y, antes de definir como teatro de vanguardia y experimental a estos grupos, tendencias y movimientos del teatro

³ Alejandro Ortiz Bullé Goyri, *José F. Elizondo y el Teatro de Revista en México (1904-1920)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2021, pp. 58-60.

mexicano de los años 20 y 30, desde nuestra perspectiva, quizá sea más pertinente denominarlos *experiencias renovadoras* en las que se aplicaron muchas de las aportaciones de la vanguardia mundial, sin que tuvieran necesariamente el espíritu guerrero, de ruptura y de violenta provocación de contracultura.

Este mosaico de expresiones teatrales multidireccional no sólo está vinculado a las demandas de integrarse a las nuevas corrientes estéticas en boga, sino también y de manera necesaria a los acontecimientos histórico-sociales que les antecedieron. De esta manera, si en Europa la vanguardia artística se acrisoló bajo el principio de derrumbarlo todo para construirlo todo, de rebelarse contra la historia y de negar las raíces para convulsionarlo todo, en México el grito vanguardista de construir un mundo nuevo se orientó más hacia el terreno identitario, hacia la formulación de los consabidos cuestionamientos existenciales “¿quiénes somos? ¿de dónde venimos? ¿hacia dónde vamos?”, y de crear ese mundo nuevo a partir de la búsqueda de raíces y de un sustento racial-cultural, como lo atestiguan todas las reflexiones vasconcelistas sobre el surgimiento de la llamada “raza cósmica”, o en un sentido más pragmático y menos filosófico cual habría de ser la ruta del arte y los derroteros de la cultura en un país en franca reconstrucción y reordenamiento social, como estaba la nación en ese entonces.

Alfonso Reyes en su *Ifigenia cruel*, hacía eco de ese cuestionamiento nacional en los labios del mítico personaje Ifigenia, en una transposición de los mitos clásicos helénicos a los cuestionamientos sobre la identidad, tanto de él mismo, como del ser mexicano:

IFIGENIA

Otros se juntan en fáciles corros
apurando mieles del trato:
yo no, que si intento acercarme,
huyo, de mí misma asustada,
como si otro por mi voz hablara.
Otros prenden labios a labios
y promesas se ofrecen con los ojos
gozando en conciliarse voluntades:
yo no, que amanezco cada día
al tronco de mí misma atada.
Otros, en figuras de baile
alternan amigos y familias,
contrastando los suyos con los pasos de otros:

y yo no, que caigo cada noche
en mi regazo propio⁴

Entre la modernidad y la búsqueda del ser

El término *vanguardia*, de origen militar, evoca desde luego el sentido de lucha y de combate por una nueva concepción del arte y de la vida dentro de las transformaciones sociales y culturales en el mundo durante la primera mitad del siglo y particularmente en la década de los 20. Las vanguardias artísticas en México durante esa época adquirieron una connotación particular, por las circunstancias que se vivían en el país. En el caso del teatro, significó también un proceso de renovación en los modos de producción del teatro y en su correspondiente función social. Si bien normalmente el llamado *drama de vanguardia* correspondió a una práctica artística de una determinada elite intelectual, en México podemos encontrar ejemplos donde precisamente el sentido de vanguardia estaba vinculado con una necesidad de ir hacia la gran masa popular y de darle un sentido social al fenómeno escénico, ya fuese desde una perspectiva educativa, como medio de propaganda tanto de la ideología de la revolución mexicana, como de la izquierda radical. Ya desde la dramaturgia del Porfiriato había una orientación hacia temas de carácter nacionalista, de revisión del pasado histórico o de incorporación de temas indígenas prehispánicos, como fueron las obras del historiador Alfredo Chavero, *Xóchitl* y *Quetzalcóatl*, así como la de Tomás Domínguez Illanes *Cuauhtémoc*, de 1906. Dichas obras manifiestan la búsqueda de una identidad a través de la recuperación para la escena de dichos temas; resulta por ello curioso que, mientras en la poesía y en la narrativa, el modernismo, preconizado por su iniciador Rubén Darío y por su gran impulsor en México Manuel González Nájera, era la corriente literaria de mayor significación durante esa primera década del siglo xx, en el teatro dicha corriente no haya corrido la misma fortuna. El exotismo, el decantamiento de la forma y el lenguaje, la recuperación y recreación de métricas y rimas arcaicas, la exuberancia verbal y poética o la recreación simbólica no se muestran, al menos en forma amplia y reconocible, en el teatro del Porfiriato. Pareciera que el modernismo, al igual que otros estilos y corrientes artísticas, llegase demasiado tarde a la escena mexicana; sin embargo, debemos reconocer ejemplos de gran valía como pudiera ser el caso de la obra *El nacimiento de Dionisos* (1909) de Pedro

⁴ Alfonso Reyes, *Ifigenia cruel*, México UNAM (Material de Lectura), 2009, pp. 7-8.

Henríquez Ureña, en la cual de manera singular (o al menos fuera de lo que podría esperarse dentro de las tendencias dramáticas mexicanas del Porfiriato y en general de Hispanoamérica) se hace un intento de recuperar de manera hipotética, como un aparentemente simple ejercicio literario, lo que pudieron haber sido los coros ditirámicos que antecedieron a la tragedia clásica ateniense. Henríquez Ureña definió este ejercicio de literatura dramática como “un ensayo de tragedia antigua...”.⁵

Con el avance revolucionario y la consolidación de los primeros postulados en materia de educación emanadas de la promulgación de la constitución de 1917, así como las discusiones en torno a la cultura nacional por parte de los intelectuales de diversos grupos y facciones, comienza a notarse un avance en la búsqueda de nuevas soluciones formales en la dramaturgia, al mismo tiempo que un renovado nacionalismo y una búsqueda por revalorar aspectos autóctonos por medio del teatro. En parte esto se debió también al aislamiento europeo provocado por la guerra de 1914 a 1917. Así, por ejemplo, surgen dramaturgos como Antonio Mediz Bolio, quien ya desde 1910 estrena obras en su natal Yucatán, con un interés revalorizador de aspectos de la cultura, el folclor y la historia regional, *La flecha del sol* y *La ola*, entre otras. O como el poeta Efrén Rebolledo, quien estrena en 1916 *Águila que cae*, obra de revisión de los héroes del pasado indígena. A fines de 1921 surge, como justo colofón a la transición dramática y a la entrada de la renovación teatral de los años 20, la experiencia del Teatro al Aire Libre de Teotihuacán, impulsada por el antropólogo y arqueólogo Manuel Gamio, y el dramaturgo y etnólogo Rafael M. Saavedra realiza pequeñas dramatizaciones de escenas cotidianas y del folclor indígenas, como *La cruz* (1921), representadas en la propia gran metrópolis de Mesoamérica. Pero quizá el ejemplo más curioso y sorprendente nos en cuanto al teatro de naturaleza identitaria nos lo da el pintor Germán Cueto en 1927, con su obra de teatro sintético *Comedia sin*

⁵ Henríquez Ureña señala al respecto en la justificación de esta obra que: “No se ha omitido ninguna de las partes esenciales de la tragedia griega [...]. Además si este ensayo es un género esencialmente poético no está escrito en verso, se debe a la dificultad para mí todavía insuperable de emplear metros castellanos que sugieran las formas poéticas de los griegos. [...] No desconozco la excesiva imperfección el resultado, dada mi ignorancia en tan ardua materia; pero creo que es medio de acercarse a la comprensión de la antigüedad, el ensayar personalmente sus formas artísticas, tratando de colocarse en el punto de vista antiguo; y nadie habrá que niegue el derecho de querer comprender” Pedro Henríquez Ureña, “El nacimiento de Dionisos, esbozo trágico a la manera antigua”, *Revista Moderna de México*, enero de 1909, pp. 259-269.

*solución*⁶, la cual refleja la relación entre lo que fue el movimiento estridentista y las vanguardias teatrales. Se trata de un texto dramático que propone un juego de teatralidad alejado de las convenciones realistas de la época, donde la acción transcurre en plena oscuridad, como lo apunta el autor en las didascalias iniciales:

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.⁷

Los personajes, que no acertamos a adivinar si son más de dos personajes masculinos (UNO o el OTRO) o si se trata exclusivamente de uno sólo y otro más que desde el exterior en la lejanía suelta ocasionalmente un grito estentóreo, se ven envueltos en un proceso de confrontación entre ellos, a causa de las tinieblas en que transitan y la circunstancia en la que se encuentran ambos: se desconocen absolutamente el uno al otro y deben compartir una situación que los ha sacado por completo de su vida cotidiana. "La comedia sin solución" termina cuando la luz irrumpe en el escenario y el espacio se encuentra totalmente vacío, sin personajes. La obra es, de alguna manera, un experimento de abstraccionismo en el teatro donde la conjugación entre luz, sombra y espacio están puestas para generar sensaciones en el espectador, más que para contar una anécdota específica.⁸ En la obra también pueden realizarse otras lecturas, junto con las apreciaciones evidentes en una primera lectura, en cuanto a que se trata de un ejercicio de teatro sintético que intenta vincular aspectos de la plástica con el espectáculo teatral; cabe señalar el interés del autor por presentarnos una obra dramática a la que denomina *teatro sinté-*

⁶ Germán Cueto, "Teatro sintético, comedia sin solución", en *Horizonte, revista mensual de actividad contemporánea*, núm 9, marzo de 1927, pp. 29-35. V. también en *Escénica, revista de teatro de la UNAM*, 4-5, septiembre de 1983, pp. 23-25.

⁷ *Op. cit.*, p. 25.

⁸ Muchas de las inquietudes con respecto al teatro de los vanguardistas europeos como Schlemmer, Moholy-Nagy, Molnar o el mismo Kandinsky estaban orientadas en ese mismo sentido, en la búsqueda de una "composición abstracta de color, luz y movimiento que configuraba la realidad humana y su expresión corporal precisamente como 'portador de elementos funcionales orgánicamente adecuados', como lo señala Eduardo Subirats en *La jornada semanal*, 216 (1 de agosto de 1993), p. 30. Tania Barberán encuentra similitudes entre esta obra de Germán Cueto y *Lights* de Cangiullo. Véase Tania Barberán, *El Teatro mexicano del Murciélago, un espectáculo de vanguardia*, México, [Tesis] Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Teatro, UNAM, 1996, p. 93.

tico, tanto por su brevedad, como por la idea de presentar de manera estilizada un momento, un instante fugaz de la vida en movimiento, como lo preconizaba Marinetti en su propuesta de teatro futurista. Esto puede reconocerse en cuanto a que Germán Cueto formó parte protagónica del movimiento estridentista, y, como señala Luis Leal,

El estridentismo que se inicia cuando el cubismo y el dadaísmo predominan en la literatura europea, es más bien un reflejo del futurismo italiano de Felipe Tomás Marinetti, iniciado hacia 1909 y considerado como el primer movimiento de vanguardia. La influencia del cubismo predomina más en los pintores estridentistas –Manuel Alva de la Canal, Germán Cueto, Rafael Sala– que en los poetas.⁹

Pero no por ello podemos encontrar específicamente, ni en *Comedia sin solución* ni en la propia obra plástica de Cueto, a un seguidor absoluto de Marinetti, sino más bien a un artista mexicano que, como sus coetáneos, tomó y aprovechó los aspectos formales de la vanguardia internacional que le interesaron para enriquecer su propio lenguaje artístico en relación con el ámbito social de su tiempo y espacio. Se trata de una práctica discursiva inmersa en una búsqueda nacional en torno a la apropiación de un sentido de identidad.

En el caso de *Comedia sin solución*, vemos que el antipsicologismo y antinaturalismo propio del teatro sintético le sirve al autor no para mostrarse como epigono del futurismo, sino para disertar escénicamente en torno a la identidad y las relaciones entre el individuo y el otro. Igualmente podemos encontrar en la exploración que hace el pintor en torno a la propuesta de que la acción transcurra en la oscuridad, un recurso teatral para hablar del obsesivo tema identitario del arte mexicano: ¿"quiénes somos?, ¿de dónde venimos?, ¿hacia dónde vamos? La respuesta dubitativa a esas interrogantes la ofrece el personaje masculino:

EL OTRO.- ¿En realidad no seremos usted y yo dos difuntos que charlan desde el otro lado de sus tumbas?¹⁰

Esta respuesta parece no llevar a ninguna parte ni tener consecuencias dentro del desarrollo del drama mismo, pero sirve para que se manifieste la

⁹ Luis Leal, "El movimiento Estridentista", en *Los vanguardismos en la América Latina* (Óscar Collazos, ed.), Barcelona, Edic. Península, 1977, p. 105.

¹⁰ Cueto, *op. cit.*, pp. 29-35.

inevitable referencia al paso de la vida a la muerte como un hecho irrecorable, tal como se nos ofrece en multitud de obras literarias y teatrales mexicanas del siglo XX, ya sea en la novela *Pedro Páramo*, de Rulfo, en la pieza teatral *Un hogar sólido*, de Elena Garro, o en el inevitable y consabido ritual "*mexican folkways*" de jugar con la muerte y sus emblemas. Pero tal vez debamos relacionar esa confusión y esa oscuridad por donde transitan las vidas de los personajes, como un juego de abstracción con referencia a los acontecimientos sociales del México de entonces. Para esos años, 1926-1927, la revolución mexicana entraba directamente en uno más de sus procesos de contradicción: la causa por la que miles de mexicanos se levantaron en armas contra el régimen de Díaz, "Sufragio efectivo y no reelección", lema de la revolución maderista, comenzaba a ser cuestionada en las cámaras del Congreso de la Unión para permitir la reelección del general Obregón, mientras que en los planes y en las obras del general Calles se advierte una actitud cada vez más alejada de los ideales revolucionarios de obreros y campesinos, y sí en cambio un apoyo decidido a la manipulación de los movimientos populares a través de un falso sindicalismo, en manos de Luis N. Morones, un hombre cercano al poder de Calles. Sobre todo, son los años en que poco a poco van fraguándose en la mente del general Calles la idea de una Iglesia Mexicana apartada de Roma (detonador inevitable de la guerra cristera) y la de un partido de estado que décadas después subsistiría bajo las siglas del Partido Revolucionario Institucional (fundado en 1946), en cuyo nombre lleva sus cabales contradicciones.

Luz y oscuridad. Una última reflexión

"¿Quiénes somos?", "¿De qué oscuridad venimos?", "¿Cómo será la luz del amanecer?", no parecen preguntas huecas en las bocas de los personajes de esta *Comedia sin solución*. Cueto propone así, en esta obra, una audacia escénica: demoler el concepto de teatro convencional "realista", donde la acción transcurre en la oscuridad y en la que los personajes no son más que abstracciones de lo masculino y lo femenino ("El" y "Ella"). La pregunta ¿quiénes somos? adquirió en el período posrevolucionario (1920-1940) una connotación política, que después, matizada en distintos aspectos se manifestó como una constante temática en buena parte de la dramaturgia nacional de todo el siglo. Nayeli de la Cruz a propósito del problema de "El Otro" en *Comedia sin solución* ha dicho lo siguiente:

Es importante destacar que la idea de la otredad lleva a Cueto a cuestionar el papel o la función del protagonista desde su caracterización hasta su presencia en la escena, ello deja pensar que la posible intención del autor es realizar una abstracción de las formas para proyectar los actantes.¹¹

Pero la otredad no sólo se manifiesta a través de su cuestionamiento; sino, como lo hace Cueto: al cuestionar al otro, el personaje se cuestiona a sí mismo. La abstracción de las formas, no es otra cosa sino un planteamiento identitario: "Yo soy el otro".

Una década después en 1938 Rodolfo Usigli mismo dio la pauta con su pieza para demagogos *El Gesticulador*, para plantear el problema de la simulación como un acto de negación de la identidad, dentro del contexto del ambiente del teatro político mexicano posrevolucionario y ofrece en su propuesta formal, temática y argumental con muchos de los elementos mencionados anteriormente a través de las acciones de impostura en los personajes que intervienen en el drama¹². No es, como suele decirse, una obra de teatro político en sentido estricto, sino una pieza cuyo tema y trama giran en torno de la identidad de César Rubio, un general revolucionario desaparecido, el cual termina siendo suplantado por un historiador. Usigli mismo plantea que esta "pieza para demagogos" es una reflexión sobre la identidad del mexicano, como lo plantea en su epílogo "Sobre la hipocresía del mexicano"¹³. La obra causó ámpula en los medios sociales y políticos, precisamente por mostrar el ambiente de simulación y de falsa identidad en que se transformó la Revolución Mexicana y los gobiernos que de ella emanaron. De manera que Tanto Usigli, como Cueto, se plantean a través del teatro cuestionar el sentido de identidad en el México de la primera mitad del siglo xx. Pero el saber la identidad del otro, es encontrar en algo la identidad de uno; o como lo plantea Cueto al final de su *Comedia sin solución*, la luz que lo ilumina todo, está en saberse en el otro y en saber de uno mismo y en la voluntad de querer saberlo:

¹¹ Nayeli de la Cruz, "Claroscuros de otredad en *Comedia sin solución* de Germán Cueto", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 49-59.

¹² Víctor Díez Barroso planteó un problema similar, sobre la identidad y la autoaceptación, en la obra *El y su cuerpo* en 1934. Y Alfonso Reyes ya en 1924 con *Ifigenia cruel*, se orienta también en el mismo sentido.

¹³ Rodolfo Usigli, "Epílogo sobre la hipocresía del mexicano", *Teatro completo III*, México, FCE, p. 452-478, 1979.

UNO.- No vale la pena 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, 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!¹⁴

Sombras y luces que en un juego plástico revelan una búsqueda abstracta sobre el ser. Un ejercicio teatral sorprendente, en un México donde el nacionalismo revolucionario solía imponerse en los ámbitos de la creación artística de esos años.

Obra citada o consultada

Barberán, Tania, *El Teatro mexicano del Murciélago, un espectáculo de vanguardia*, México [Tesis] Facultad de Filosofía y Letras, Colegio de Teatro, UNAM, 1996,

Carreño, Tania, "El Charro", periódico *Reforma*, 24 de septiembre de 2000. (<<https://reforma.vlex.com.mx/vid/charro-81055915>>, septiembre 2017).

Cueto, Germán, Teatro sintético, "Comedia sin solución", en *Horizonte, revista mensual de actividad contemporánea*, núm 9, marzo de 1927, pp. 29-35. V. también en *Escénica, revista de teatro de la UNAM*, nums. 4-5, septiembre de 1983, pp. 23-25.

Cueto, Germán, "Comedia sin solución", en *Horizonte. 1926-1927*, ed. facs., México: Fondo de Cultura Económica (Colecc. Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 2011.

De la cruz, Nayeli, "Claroscuros de otredad en *Comedia sin solución* de Germán Cueto", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 58, semestre I, enero-junio de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 49-59.

Diez Barroso, Víctor Manuel, *El y su cuerpo (obra en cuatro actos y cinco cuadros)* México, Ed. México Mundial, 1934, 140 pp.

Gamio, Manuel, *Forjando Patria* (pról. Justino Fernández), México, Porrúa (Sepan cuántos, 368), 1982, 210 pp.

Henríquez Ureña, Pedro, "El nacimiento de Dionisos, esbozo trágico a la manera antigua", *Revista Moderna de México*, enero de 1909, pp. 259-269.

¹⁴ Germán Cueto, "Comedia sin solución", en *Horizonte. 1926-1927*, ed. facs., México: Fondo de Cultura Económica (Colecc. Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 2011, p. 473.

- Magaña Esquivel, Antonio, *Medio siglo de teatro mexicano (1900-1961)*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.
- Leal, Luis, "El movimiento Estridentista", en *Los vanguardismos en la América Latina* (Óscar Collazos, ed.), Barcelona, Edic. Península, 1977.
- Molano, Olga Lucía, "Identidad cultural un concepto que evoluciona", en *Ópera*, núm. 7, pp. 2007, pp. 69-84.
- Nomland, John B., *Teatro mexicano contemporáneo (1900-1950)*, trad. Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967 (Estudios literarios, 2), 340 pp.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro *José F. Elizondo y el Teatro de Revista en México (1904-1920)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2021, pp. 58-60.
- Schmidhuber, Guillermo, *El teatro mexicano en cierne, 1922-1938*, Nueva York, Peter Lang Publishing, Inc., 1992, 223 pp.
- Reyes, Alfonso, *Ifigenia cruel*, México UNAM (Material de Lectura), 2009.
- Usigli, Rodolfo, "Epílogo sobre la hipocresía del mexicano", *Teatro completo III*, México, FCE, pp. 452-478, 1979.
- Usigli, Rodolfo, *El Gesticulador* (Daniel Meyran, ed.), Madrid, Cátedra, 2004, 217 pp.

