

Claroscuros de otredad en *Comedia sin solución* de Germán Cueto

NAYELI DE LA CRUZ | DOCTORADO EN LETRAS, FFYL, UNAM

Resumen

El artículo se propone analizar el tema del Otro a través de un modelo proveniente de las artes plásticas como el claroscuro ya que el paso del color negro al blanco, de la luz a la sombra connota como el personaje experimenta un proceso de interiorización que describe la alteridad, así la puesta en escena es la dilucidación de un concepto filosófico.

Abstract

The article aims to analyze the theme of the Other through a model from the plastic arts such as chiaroscuro since the passage of the color black to white, from light to shadow connotes how the character undergoes a process of internalization that describes Otherness, thus the staging is the elucidation of a philosophical concept.

Palabras clave: Otro, claroscuro, luz, sombra, teatro mexicano, ventana, *Comedia sin solución*.

Keywords: Other, chiaroscuro, light, shadow, Mexican Theatre, window, *Comedia sin solución*.

Para citar este artículo: 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.

*La luz que dilucida la actitud y la indolencia
de las cosas surge de los sótanos,
del subsuelo de las obscuridades y
va levantando las perspectivas,
lentamente, con una pesadez
de pupilar al amanecer.*

Arqueles Vela, *El café de nadie*

Conocemos a Germán Cueto (1893-1975) por su adscripción al Estridentismo (1921-1927), como el escultor, por el artífice de máscaras, por su aporte invaluable al teatro de títeres en México, por su colaboración en el grupo Rin-Rin,¹ por ser el expositor en algunos países de Europa, el colaborador de *Cercle et Carré* (1930), por su labor de director en el Instituto de Danza del Palacio de Bellas Artes (1948), el amigo entrañable de Angelina Beloff, el dibujante, el ceramista, el estudiante fugaz en la Escuela Nacional de Química Industrial, el comunista, pese a todo, sigue siendo para el gran público un artista desconocido. Es quizá porque tales facetas si bien traducen al artista rebelde y de ruptura frente al canon, también, determinaron los confines de una estética que, por convicción del autor, apostó por erigir un autor-otro entre los otros (sus pares iconoclastas), un dramaturgo dis-

tinto entre los distintos, pero ¿qué se entiende como otro o distinto?, ¿qué significa ser otro entre los otros? Una muestra fehaciente de transmitir la idea de la diferencia es su obra *Comedia sin solución*, la cual es el punto de partida para intentar una respuesta a las preguntas anteriores, pues, en la pieza el tema del Otro es una de sus líneas directrices que se configura por el recurso del claroscuro que a partir de la primera acotación se pone de manifiesto: “La escena. –Obscuridad. Al fondo una gran ventana y, detrás de ella, la fría claridad de la luna”,² en las subsecuentes líneas, en ello centraremos nuestras reflexiones.

En el ámbito cultural del México del siglo xx, Cueto ha pasado a ser reconocido, primero como el escultor seguido del escritor teatral de una de las principales vanguardias nacionales, el Estridentismo, en cuyos márgenes los estudiosos de su proyecto teatral han subrayado que tanto su figura como su obra se tornan poco convencionales. Al decir de Evodio Escalante:

Cueto es el menos Estridentista de los Estridentistas, no porque sus propuestas de los años veinte carezcan de radicalidad, eso está fuera de toda discusión, sino por su talante silencioso, ajeno al alboroto y al estrépito del que hacían gala muchos de sus contemporáneos de la vanguardia.³

¹ Para el teatro de títeres, en 1932, también colaboraron la primera esposa del artista, Lola Cueto, Angelina Beloff, Leopoldo Méndez, Ramón Alva de la Canal, Enrique Assad, Germán List Arzubide, Roberto Lago, Graciela Amador y Elena Huerta Múzquiz. Hacia 1934 Cueto dirigió el grupo Rin-Rin, más tarde está al frente Roberto Lago.

² Germán Cueto, “Comedia sin solución”, en *Horizonte. 1926-1927*, ed. facs., México: Fondo de Cultura Económica (Colecc. Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 2011, p. 467.

³ Evodio Escalante, “Germán Cueto, un ensayo de res- titución”, en *Una Visión Vanguardista*, <http://www.

No será más bien que la voluntad de callar, al interior de lo estrépito, resulta más estrépito, intenta ser otro entre los otros, ser más distinto entre los distintos. Silvia Pappe afirma que en

sus textos al igual que una parte representativa de la obra plástica, son a la vez resultado de una serie de experimentos de desestructuración estética, y representación simbólica de una época donde algunos aspectos de una estructura social determinada dejaron de ser funcionales,⁴

se trata de dar a conocer propuestas diferentes.

Elissa J. Rashkin sobre el trabajo visual anota: “su contribución más *extravagante* fueron sus máscaras”, además, lo define como “uno de los artistas más difíciles de clasificar de su tiempo”, es decir, un autor distinguido por estar al margen de la estética imperante.⁵ Traigo a cuento lo anterior porque tal objeto estético abordado por Rashkin establece un puente con la escritura teatral, pues en *Comedia sin solución* el recurso de la obscuridad del que se echa mano es una forma de máscara porque no deja ver el rostro o a ese Otro oculto en los protagonistas. Al respecto, Teresa Bosch

museofedericosilva.org/cueto/articulos/ensayo/ [junio de 2022].

⁴ Silvia Pappe, “Historias. Una nota preliminar entorno al set”, en *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México: UAM-Azcapotzalco (Ensayos, 14), 2006, p. 21.

⁵ Elissa J. Rashkin, “Las miradas del Estridentismo”, en *La aventura Estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, trad. Víctor Altamirano y Daniel Castillo, México: FCE/UV/UAM (Lengua y Estudios Literarios), 2014, pp. 138-139, cursivas mías.

Romeu ya ha anotado algunas ideas sobre esta faceta del dramaturgo mexicano: “toda máscara oculta y muestra. Encubre una identidad visible y a la vez supone otra acaso más deseada, más anhelada, más profunda y, por tanto, más real y menos aleatoria”.⁶ A saber, se presenta un elemento que detenta una poética de alteridad.

Francisco Daniel Téllez arguye:

Sin lugar a dudas, *Comedia sin solución* 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.⁷

La rareza como signo de lo diferente, de otro. Es claro cómo esa alteridad textual y de la personalidad autoral ha sido identificada por los especialistas. De entre esos

⁶ Teresa Bosch Romeu, “La máscara y su posibilidad de sugerencia”, en *Germán Cueto, un artista renovador*, México, Círculo de Arte, 1999, pp. 17-18. Es interesante la lectura acerca de la máscara realizada por Evodio Escalante en su artículo “Germán Cueto, un ensayo de restitución”, el académico observa como las máscaras de nuestro autor vedan su función utilitaria o ceremonial para erigirse como “un objeto semiótico independiente” y de “contemplación estética”, entorno a ellas elabora una clasificación: la máscara mimética; la creacionista; la protuberante, primitiva, saturada de consistencia; y la geometrista. Sin duda, de acuerdo con lo mencionado líneas arriba, es interesante analizar, con base en el tema del Otro, las imbricaciones que las máscaras pueden establecer con la pieza *Comedia sin solución*, cuyas aproximaciones merecen un estudio a parte (E. Escalante, “Germán Cueto, un ensayo de restitución”, Una visión Vanguardista <<http://www.museofederico.org/cueto/articulos/ensayo/>> [junio de 2022]).

⁷ Francisco Daniel Téllez Vázquez, *Comedia sin solución, pieza sintética del Estridentista Germán Cueto* [Tesis de Maestría en Letras], México: FFy L, UNAM, 2015, p. 65.

trabajos, los acercamientos de Téllez prestan mayor cuidado a las implicaciones de lo que él llama “juegos intercambiables de los roles (yo-usted-el otro)” porque a partir de ello revisa cómo “el lenguaje entonces es objeto teatral en sí mismo y artificio mediante el cual se condensa la angustia de los personajes”.⁸ Me parece que dichos juegos adquieren, además, una implicación mayor a través del asunto del Otro en la pieza que nos atañe, asunto que el tesista no aborda.

Además de *Comedia sin solución* Cueto es autor de otras obras teatrales: el sainete “El Pescador y el Vagabundo”, sobre teatro guiñol; escribió “Don Huele Queso” y “Don Saca Clavos”, las cuales a casi un siglo posterior a su publicación, fueron reunidas por Serge Fauchereau en: Germán Cueto, en Madrid, bajo el sello del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Editorial RM, en 2004. *Comedia sin solución* es una pieza en un acto dada a conocer originalmente en la revista *Horizonte* (1926-1927) –uno de los tres órganos del movimiento Estridentista–, en su número nueve de marzo de 1927, acompañada, como era habitual en los textos de la época, de un grabado en blanco y negro firmado con las iniciales de RAC. Una década posterior aparece en el número ciento cuarenta y ocho del periódico *Izquierdas*. No será sino hasta veintiocho años después de su publicación que se llevó al escenario.

En un comentario publicado originalmente en *El Sol de Madrid* (1930), Ramón Gómez de la Serna, a quien Cueto conoció

durante su estancia en París, alude a las habilidades escultóricas del mexicano:

A veces las manos del escultor de hierro se hieren en la lucha con la lámina dura y afilada, traidora como ella sola, con cuchillos en todos sus filos, y entonces el artista, imposibilitado de trabajar, sueña las nuevas concepciones, los nuevos monstruos, el gesto heroico de los modernos cabecillas.⁹

Como sucede en dicho arte de lo estático donde el creador se debate entre dichos elementos, de igual forma en la pieza *Comedia sin solución*, la pluma del dramaturgo se hermana con la paleta del pintor, en cuyo caso los diálogos de los personajes, las acotaciones y el claroscuro, configuran las formas actanciales en el sistema de representación. La apropiación de este modelo organizador del discurso, perteneciente al ámbito de la pintura,¹⁰ se presenta en la didascalía inicial: “La escena. –*Obscuridad*. Al fondo una gran ventana y, detrás de ella, la fría claridad de la luna”,¹¹ con base en la relación binaria de negro-blanco se configura una nueva sintaxis semántica de lo llamado el Otro, y a partir de las primeras páginas el lector-espectador deduce estar ante una obra diferente.

⁹ Ramón Gómez de la Serna, “Máscaras de hierro”, en Serge Fauchereau (ed.), *Germán Cueto*, Madrid: MNCARS/Editorial RM, 2004, p. 148.

¹⁰ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, México: UNAM/Siglo XXI, 2001, p. 26.

¹¹ G. Cueto, “Comedia sin solución”, en *Horizonte. 1926-1927*, ed. facs., México: Fondo de Cultura Económica (Colecc. Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 2011, p. 467, las cursivas son mías.

⁸ *Idem*.

De entrada, un punto sustancial que aleja a la pieza de los discursos tradicionales radica en estar casi exenta de un hilo argumental, se nos da cuenta de una breve más sustanciosa conversación iniciada en medio de la oscuridad entre los personajes –Ella, Uno y El otro–, en un espacio único acompañado por una gran ventana para finalizar con el encendido de la luz blanca que pasa por el color naranja y el silencio de las voces actanciales. El texto al privilegiar los conflictos vivenciados de un personaje respecto al otro, concede mayor relieve a los actos internos. Me atrevería a decir que el discurso teatral se presenta como un concepto filosófico: el Otro, porque describe el proceso que conlleva el encuentro del Yo con el Otro, por esta vía aporta la acepción del término a través de los contrastes del color negro y del blanco, sobre ello volveré más adelante.

La obra, tanto en su nivel escrito como de representación, manifiesta formas poco convencionales, pues si bien el drama “es el universo imaginario el que se *presenta* ante los ojos y los oídos del espectador”,¹² en este caso una de las dos anteriores no se realiza, ya que no es una pieza para verse, sino para escucharse, pues predomina la escena en la penumbra donde sólo las voces, o los diálogos, orientan la imaginación del lector y del espectador. Así, con base en el claroscuro, se genera y experimenta *otra* manera de transmitir el hecho teatral y, por ende, crear un nuevo-otro efecto en el

¹² José-Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, México: Paso de Gato (Artes escénicas. Teoría y técnica), 2012, p. 50.

público e ir perfilando otro tipo de espectador. La gran tarea del lector-receptor es, a partir de la voz y de la capacidad de la imaginación, elaborar imágenes (efectos de sentido, una sensación) y representar¹³ estados de ánimo sobre todo de angustia generados cuando los protagonistas se confrontan con el otro, por ejemplo, en reiterados momentos el personaje Ella expresa:

Ella. –La oscuridad me angustia. Si usted pudiera dar con el encendedor... (p. 468).

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! (p. 469).

Ella. –No se ponga sentimental. Usted en cambio, sólo también al oír mi voz, ha hecho un bello fantasma de mí (p. 470).

Ella. –Porque es horrible esta situación (p. 471).

Ella. –¿Quién vendrá a sacarme de este suplicio? (p. 472).

Ella. –¡Ya por favor! Déjeme usted en paz (p. 473).

De acuerdo con el fragmento, las sensaciones e imágenes son producidas desde la oscuridad, el interior del escenario y la gran ventana situada al fondo, que hacen hincapié en esa singularidad de percibir y experimentar la obra de una manera distinta.

¹³ René Wellek y Agustín Warren apuntan que la imagen es “una sensación, operación, pero también ‘representa’, remite a algo invisible, a algo ‘interior’. Puede ser presentación y representación al propio tiempo” (“Imagen, metáfora, símbolo y mito”, en *Teoría literaria*, pról. Dámaso Alonso, Madrid: Gre-dos, 1974, p. 223).

De esta manera resulta oportuno que el autor se apoye en un artilugio de la plástica como el marco de la ventana, conviene aclarar que en las acotaciones iniciales ésta se presenta como un atributo del amueblado, pero hacia la parte media del texto, las indicaciones son más específicas, pues tal oquedad practicada en la pared es, *strito sensu*, un marco:

(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.)
(p. 470).

Ortega y Gasset anota:

viven los cuadros alojados en los marcos. Esa asociación de marco y cuadro no es accidental. El uno necesita del otro [...] el marco postula constantemente un cuadro para su interior, hasta el punto que cuando le falta tiende a convertir en cuadro cuanto se ve a su través.¹⁴

En nuestro caso, las funciones del marco se trasladan a la idea que Cueto aporta sobre la obra de teatro, vista como una ventana-marco cuyo contenido "mirado" es el dramatismo del esquema, el Otro, no visto sino experimentado, en otro sentido, desde el espacio dramático y el espacio teatral el lector y el público imaginan el contenido de una "pintura" virtual, un gran cuadro

bajo una composición de luz negra, blanca y naranja. Así, *Comedia sin solución* resulta una invitación a ingresar en una experiencia teatral diferente y en un recinto de reflexión por la complejidad que implica abordar, desentrañar, con base en tres colores y las luces un asunto como el Otro, sin duda, el receptor ante ello va más allá de las convenciones.

El tema del Otro también alcanza vigencia en el personaje femenino, al atribuirle una participación sustancial en la escena, cabe aclarar que si bien todos los actantes tienen una participación equitativa, Ella obtiene mayor relieve hacia el final de la obra, ante todo, es quien experimenta en primer plano la alteridad. Desde Grecia la figura femenina, al lado de la del bárbaro (la más relevante en el imaginario helénico), el extranjero, el esclavo, la Gorgona, los niños, los ancianos, esto es, todo aquel que no hable la lengua, son sólo algunas de las formas representativas del Otro. La mujer en relación con el hombre se construía como un otro porque era diferente a éste por no poseer el *logos*, el conocimiento, señala Octavio Paz "la mujer siempre ha sido para el hombre 'lo otro', su contrario y su complemento".¹⁵ Siempre enmarcada desde ámbitos de la vida cotidiana y las necesidades domésticas, quedó al margen de toda participación de la vida pública. De modo que era vista como lo foráneo, lo irracional,

¹⁴ José Ortega y Gasset, "Meditación del marco", en *El espectador*, selec. y pról. Gaspar Gómez de la Serna, Navarra: Salvat Editores (Biblioteca Básica Salvat), 1971, p. 91.

¹⁵ Octavio Paz, "Apéndice. La dialéctica de la soledad", en *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, pról. Alejandro Rossi, México: FCE (Colección Popular), 2009, p. 256.

dependiente del hombre.¹⁶ Contrario a lo anterior Cueto en su obra de alguna forma resignifica a la mujer como otredad al situarla en ámbitos metafísicos y ontológicos. Manifiesta la preocupación por darla conocer por sus capacidades de reflexión, pues en los diálogos iniciales puede intuirse estar ante una figura femenina distinta:

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 (p. 467).

Es claro cómo se intenta, con base en el pronombre personal, el paso de lo colectivo a la individual, en cuyo contexto la mujer se pronuncia, existe, a través del Yo, toma la palabra que le fue vedada en siglos anteriores. Quizá en ello radique que el autor haya dado mayor importancia a la caracterización de los personajes por el empleo de la voz para, en cierta medida, poner coto a ese silencio. Igualmente, a partir de estos primeros diálogos, la alusión a las nomenclaturas que aportan la identidad de los protagonistas hace patente el esquema de la alteridad en el que confluyen: Ella, El otro, Uno, el Mismo, donde la ausen-

cia de un nombre propio procura un carácter genérico que traduce la experiencia del otro como una parte esencial de la condición humana, así se otorga a la pieza un sentido universal.

Conviene señalar que en lecturas previas el tema del Otro no ha sido identificado como una problemática de esta naturaleza, sino como un “malentendido, esto es, la imposibilidad de la comunicación”, o un “diálogo alternado entre tres seres sin rostro: *Ella*, *Uno* y el *Otro*, se genera la confusión de *Ella*, al advertir, una vez iniciado el diálogo con *Uno*, la presencia de un tercero en discordia”,¹⁷ en primera instancia resulta acertado este nivel de lectura que está en función del argumento, sin embargo, el texto teatral presenta una mayor complejidad que subyace en la vibración colorística iniciada a partir de la sombra hasta la luz para explicar el proceso del Otro, concepto que de acuerdo con Emmanuel Levinas, la relación del Yo frente al Otro (*Autrui*, lo distinto) es una confluencia donde el Yo bajo un ‘movimiento hacia adelante’ siempre se dirige hacia el Otro para llevar a cabo el ‘encuentro’ que implica ‘un salir de sí’ sin retorno¹⁸ en dirección con el ‘rostro’ del Otro que ‘revela’ al ‘Yo’. En *Comedia sin solución*, *Ella*, situada, como el resto de los personajes, en el interior oscuro, se construye respecto al Otro, la diferencia estriba en la búsqueda de la luz:

¹⁷ E. Escalante, *op. cit.*; F. Daniel Téllez Vázquez, *op. cit.*, pp. 65-66, respectivamente.

¹⁸ Jacques Derrida, “Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas”, en *La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver, Barcelona: Anthropos, 1989, p. 129.

¹⁶ Cfr. Leticia Flores Farfán, *En el espejo de tus pupilas. Ensayos sobre la alteridad en Grecia antigua*, México: Ediarte, 2011, pp. 11-12.

EL OTRO —Entonces a pesar de todo, a pesar mío, más que de nadie la veremos... [la luz] 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 — ¿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 que 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 el es de seguir así...

[...]

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 obscuridad*. 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 (p. 469, cursivas mías).

Por una dialéctica del sí a las tinieblas y del no a ellas, la protagonista se construye como un ser distinto respecto al Otro, y asegura la tensión dramática con un valor

plástico-simbólico, dado que se implica todo un degradado colorístico del negro al blanco para intensificar el efecto del negro como medidor y signo teatral de la confrontación entre ambos personajes y, por tanto, de la angustia realizada en Ella porque su contraparte, el otro, la pone al descubierto, anota Levinas "Cada cosa revela la otra o se revela en función de la otra".¹⁹ Asimismo, se erige la inmensidad de la diferencia, por ello no resulta gratuita la frase "me encanta la obscuridad", el color negro representa la otredad en su mayor expresión.

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. Al respecto, no concretamente en Cueto, sino en el movimiento de vanguardia en el que se enfiló nuestro autor, Pappe arguye "los personajes 'típicamente' Estridentistas no suelen tener una presencia exacta: no aparecen de cuerpo entero ni suelen tener rasgos definidos".²⁰ En *Comedia sin solución*, son entidades desdibujadas, intangibles, volátiles, no hay duda que estamos ante entes diferentes, otros, en los que se hace énfasis en su interiorización.

Pero la otredad no culmina con la oscuridad, sino con el paso de ésta hacia la luz, hacia el blanco, donde los constantes la-

¹⁹ Cfr. Emmanuel Levinas, *La huella del otro*, trad. Esther Cohen, Silvana Rabinovich y Marico Montero, México: Taurus, 2000, pp. 58-62.

²⁰ S. Pappe, "Personajes", en *op., cit.*, p. 95.

mentos son el primer paso para el reconocimiento del Otro, darle voz, pues de acuerdo con Levinas “la particularidad del otro es el lenguaje, lejos de representar la animalidad o el residuo de una animalidad, constituye la humanización total del otro”.²¹ En la obra, el trayecto se inicia en medio del silencio con la sombra del cilindrero que cruza por el marco de la ventana, y anuncia, según las acotaciones, una serie de lastimosas quejas prolongadas y entreveradas con los diálogos, que generan una atmósfera de tensión pues el momento ha llegado, señala Ella la hora: “¡las diez!” (p. 471) para realizar el trayecto hacia el Otro, proceso en el cual se efectúan una serie de puntos claves como:

La *búsqueda* que estriba en seguir el “camino” trazado por los lamentos (mencionados arriba) que conllevan al doloroso *encuentro*: “Eso es una queja de dolor... Sí, es un lamento, no cabe duda” (p. 471), que tienen como fin la revelación de la luz. Aunado a lo anterior, el deseo por esa revelación es patente por el signo teatral del encendedor, aludido en diversos pasajes por Ella: “no le parece que deberíamos *buscar el encendedor*” (p. 471, cursivas mías). Pero regresemos a los lamentos, los cuales son al mismo tiempo un tipo de frontera que sirve de puente, no de barrera²², que favorece el diálogo con la luz, por ende, resultan una extensión del deseo por la lu-

minosidad pues adquieren un valor plástico, así se anota en las acotaciones: “vuelve a oírse, más claramente, la misma queja”, “se escucha claramente el lamento” (pp. 471-472).

El *cambio* es un proceso fundamental para llegar a “la experiencia de la otra orilla, [que] implica un cambio de naturaleza”,²³ en este caso es la luz. En la obra, el paso del negro al blanco está cifrado tal cambio, este último es insinuado por diversas vías: como ya vimos por el encendedor, por la imagen del sol (signo de transición de la noche oscura al día) hasta concretarse en la idea de Voluntad que Ella adquiere:

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 a 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...

[...]

²¹ Emmanuel Levinas, *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, Valencia: Pretextos, 1993, pp. 46-47.

²² Claudio Magris, “Desde el otro lado. Consideraciones fronterizas”, en *Utopía y desencanto*, trad. J. A. González Sainz, Barcelona: Anagrama, 2004, p. 57.

²³ Octavio Paz, “La otra orilla”, en *El arco y la lira*, México: FCE, 2018, pp. 122-123.

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... (p. 473).

La protagonista, de acuerdo con el fragmento, es una "forma" intangible, se sugiere como un concepto, Voluntad, que afirma su angustiada modificación. Ese acto-movimiento: sombra-voluntad-luz conduce al "salir de sí" sin retorno":²⁴

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* (p. 473, cursivas mías).

Hace el viaje sin regreso para conocer los límites de su voluntad permeada de un carácter de extrañamiento, como resulta el encuentro con la alteridad. Asimismo, deseo y Voluntad son la antesala a la revelación de su Yo, son el camino más viable hacia el trayecto sin regreso que resulta la luz, de ahí que el Otro indique "Piense que con la *luz TODO se acabará*". Incluso para evitar la salida de la oscuridad el Otro intenta seducirle o convencerle: "—Que si no fuera demostrarle debilidad, le rogaría que aún esperase un poco. Es tan grato este misterio" (p. 473), en cambio la figura femenina asevera:

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.) (p. 473, cursivas mías).

La luz blanca es un paso previo a la revelación del yo, ya que la manifestación absoluta es el naranja, es su símbolo, y el pronunciamiento de la existencia, es la inmensidad y el punto clave de la estabilidad porque la protagonista deja la tensión de las polaridades. Así se revela Ella bajo un Yo naranja en la escena, a quien el resto de los personajes se asimila porque la diferencia ha concluido, tal color así lo denota, pues es el único. Si bien la escena está carente de personajes, considero que éstos no desaparecen en su totalidad sino presentan una configuración *distinta* de caracterización y de significarse en el escenario, son signos de color.

En otras palabras, Cueto hace una abstracción²⁵ de los personajes y por tanto de

²⁴ J. Derrida, "Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas", *op. cit.*, p. 129.

²⁵ Además de la recurrencia por la máscara y los retratos (los perfiles), el abstraccionismo es otra de sus constantes que está presente en la obra que nos atañe como en su producción plástica, ámbito en el cual destacan sendos títulos: *Abstracción* (1958), *Abstracción* (s.f.), *Máscara abstracta* (s. f.), *Mural abstracto* (1960), *Escultura abstracta* (1968), advierte con acierto Evodio Escalante que "Cueto se proyecta como el primero de los artistas plásticos mexicanos que incursiona en los terrenos de la abstracción" (E. Escalante, *op., cit.*).

la otredad; sobre ellos, en base a recursos plásticos, de acuerdo con la acepción del término abstracción, intenta separar, aislar al personaje de su aspecto físico para reducirlo a sus emociones mediante luces, sombras, y en un solo espacio que determina el encuentro, eso es el hombre, emociones, así lo confirma en una parte de la última acotación del texto: "con rabiosa energía". En cuanto a la alteridad, por medio de una mirada plástica representa y simboliza esta categoría filosófica a través del color, de la triada negro-blanco-naranja para generar una novedosa sintaxis de otredad teatral.

Bibliografía

- Bosch Romeu, Teresa, "La máscara y su posibilidad de sugerencia", en *Germán Cueto, un artista renovador*, México: Círculo de Arte, 1999, pp. 17-19.
- Cueto, Germán, "Comedia sin solución", en *Horizonte. 1926-1927*, ed. facs., México: Fondo de Cultura Económica (Colecc. Revistas Literarias Mexicanas Modernas), 2011, pp. 467-473.
- Derrida, Jacques, "Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas", en *La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver, Barcelona: Anthropos, 1989.
- Escalante, Evodio, "Germán Cueto, un ensayo de restitución", en *Una Visión Vanguardista* <<http://www.museofedericosilva.org/cueto/articulos/ensayo/>> [junio de 2022].
- Fauchereau, Serge, *Germán Cueto*, ed. Serge Fauchereau, *Germán Cueto*, Madrid: MNCARS/Editorial RM, 2004.
- Flores Farfán, Leticia, *En el espejo de tus pupilas. Ensayos sobre la alteridad en Grecia antigua*, México: Ediarte, 2011.
- García Barrientos, José-Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, México: Paso de Gato (Artes escénicas. Teoría y técnica), 2012.
- Gómez de la Serna, Ramón, "Máscaras de hierro", en *Germán Cueto*, Madrid: MNCARS/Editorial RM, 2004, p. 148.
- Ortega y Gasset, José, "Meditación del marco", en *El espectador*, selec. y pról. Gaspar Gómez de la Serna, Navarra: Salvat Editores (Biblioteca Básica Salvat), 1971, pp. 89-95.
- Pappe, Silvia, *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México: UAM-Azcapotzalco (Ensayos, 14), 2006.
- Paz, Octavio, "Apéndice. La dialéctica de la soledad", en *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, pról. Alejandro Rossi, México: FCE (Colección Popular), 2009, pp. 253-275.
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México: UNAM/Siglo XXI, 2001.
- Rashkin, Elissa J., "Las miradas del Estridentismo", en *La aventura Estridentista. Historia cultural de una vanguardia*, trad. Víctor Altamirano y Daniel Castillo, México: FCE/UV/UAM (Lengua y Estudios Literarios), 2014, pp. 125-151.
- Téllez Vázquez, Francisco Daniel, *Comedia sin solución, pieza sintética del Estridentista Germán Cueto* [Tesis de Maestría en Letras], México: FFy L, UNAM, 2015.
- Wellek, René y Agustín Warren, *Teoría literaria*, pról. Dámaso Alonso, Madrid: Gredos, 1974.