Les Cahiers du Grhaal

N° 2 | 2025
El gesticulador de Rodolfo Usigli 1

Ficción y realidad en El gesticulador de Rodolfo Usigli: una tensión irónica

Carlos CONDE ROMERO

Édition électronique :
URL :
https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-2/2290-ficcion-y-realidad-en-el-gesticulador-de-rodolfo-usigli-una-tension-ironica
DOI : numerev_2450
Date de publication : 08/01/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : CONDE ROMERO, C. (2025) Ficción y realidad en El gesticulador de Rodolfo Usigli: una tensión irónica. *Les Cahiers du Grhaal*, (2). https://doi.org/10.34745/numerev_2450

Estas páginas interrogarán la relación tensiva que mantienen la ficción y la realidad en el seno de la obra *El gesticulador*. La obra de teatro de Rodolfo Usigli es una ficción literaria que tematiza la realidad histórica y política de su espacio-tiempo, el México de la Revolución institucionalizada, pero que además lo hace mediante el artificio de una suplantación de identidad: el protagonista de la obra, el profesor de Historia César Rubio, se apodera del ropaje de su homónimo, el general César Rubio, difunto héroe del proceso revolucionario… creado enteramente por Usigli. La distancia que la obra establece entre ambos personajes y entre el discurso ficcional y la realidad histórica de México, aunado al modo en que esta suplantación determina la intriga de la obra, otorgan un matiz irónico al sentido propuesto por *El gesticulador*. A través de su artificio literario, Usigli nos permite constatar la distancia que media entre el mito revolucionario y la realidad de su institucionalización, evocando fugazmente mediante la ficción lo que la realidad hubiera debido ser.

Mots-clés :
El gesticulador, Rodolfo Usigli, Ironía, Teatro mexicano, Ficción y realidad, Revolución mexicana

---

Abstract:

These pages will interrogate the tense relationship between Fiction and Reality within the play *El gesticulador*. Rodolfo Usigli's play is a literary fiction that thematizes the historical and political reality of its space-time, the Mexico of the institutionalized Revolution, but, in addition, it does so through the artifice of an identity impersonation: the protagonist of the play, History professor César Rubio, takes over the identity of his namesake, General César Rubio, a deceased hero of the revolutionary process… created entirely by Usigli. The distance that the play establishes between the two characters and between the fictional text and the historical reality of Mexico, together with the way in which this impersonation determines the intrigue of the play, lend an ironic nuance to Usigli's work. Through his literary artifice, the author allows us to see the distance between the revolutionary myth and the reality of its institutionalization, evoking fleetingly through fiction what reality should have been.

Keywords:

Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, fiction and reality, irony, Mexican theatre, Mexican revolution

Partiré de una constatación elemental recordando que el funcionamiento discursivo de un discurso como *El gesticulador* de Rodolfo Usigli está determinado por la relación tensiva entre la ficción y la realidad en el seno de la obra. Como otras obras usiglianas del periodo, específicamente la serie de las « Tres comedias impolíticas », *El gesticulador* es una ficción literaria que tematiza de modo abierto la realidad de su espacio-tiempo, es decir, la realidad inmediata de una Revolución mexicana que se institucionaliza, con los compromisos políticos y las renuncias ideológicas que conllevó ese proceso (tal es el horizonte de recepción de la obra); pero también la realidad histórica de la Revolución como lucha armada (horizonte histórico común de los personajes y los espectadores). Esta realidad histórica aparece primero como materia de la reflexión «profesional» de los historiadores ficcionales Bolton y Rubio. Después, en el transcurso de la obra, se revela ineludible de la experiencia «vital» de personajes como Navarro, Guzmán, Rocha, pero también, y, sobre todo, del difunto general Rubio, cuya memoria e identidad serán usurpadas por su homónimo y coetáneo, el profesor Rubio.

Ahora bien, la obra está muy lejos de limitarse a un papel ilustrativo o demostrativo respecto a esa realidad histórica, de la que propone, a cambio, una reconfiguración ficcional de hondo calado: en efecto, la obra crea de manera deliberada un mundo posible cuyos vasos comunicantes con el mundo real de referencia son reconocibles por parte de los espectadores. En otras palabras, se nos propone la creación de un «México» de ficción que se asemeja en muchos aspectos al real, pero que a su vez procura distanciarse estéticamente de él. Para decirlo en términos de la *Poética* aristotélica, *El gesticulador* reconfigura aspectos particulares de la Historia y la realidad mexicanas para verlos a través de la mirada general de la Poesía. Usigli crea así un espacio dramático propio y genérico: un « Norte » de México, opuesto a la capital de donde proceden los Rubio; un pueblo llamado « Allende » que, como lo señala Daniel Meyran en su edición de la obra, bien puede evocar un auténtico topónimo de la geografía mexicana[1], pero cuyo sentido discursivo se enriquece si se le extrae de esta relación meramente referencial para comprenderlo como una invitación a interpretar la intriga allí situada como la historia de un meta-México: un México de ficción que busca ir « allende », es decir, « más allá del » México real. En el centro de ese espacio dramático, *El gesticulador* coloca una serie de personajes entre los cuales se destaca la figura ya mencionada del general César Rubio, personaje de ficción que la obra erige a la vez como el héroe máximo de un proceso histórico real, la Revolución mexicana, y como un papel ausente (pues el general está muerto) destinado a ser encarnado por el antihéroe protagonista de la obra, el profesor de historia César Rubio, quien termina por usurpar su identidad. Se trata, claro está, de una puesta en abismo, que hace de la encarnación de un personaje, dentro y fuera del teatro, en la vida pública o en la privada, el tema mismo sobre el que la obra interroga a su espectador, mudo testigo de la suplantación. Más aún, es también un acto estéticamente performativo, mediante el cual la obra de teatro asume la total libertad de apoderarse de la realidad de la historia mexicana para explorarla desde las estructuras simbólicas de la ficción teatral.

En este artículo, nos proponemos explorar cómo esta relación tensiva entre ficción y realidad nutre el desarrollo de la intriga y las interacciones entre los personajes de la obra, al punto de otorgar un matiz irónico a la visión que *El gesticulador* presenta de México y de su historia. Es necesario precisar que la ironía no se entenderá en estas páginas como la mera contradicción retórica en el plano de la frase, o una puntual perturbación lógica de la expresión, sino en el sentido literario que Linda Hutcheon o Pierre Schoentjes dan a este término. Así, para Schoentjes, la ironía es un *juicio de valor* donde se constata el distanciamiento que media «entre los hechos presentados y los juicios que éstos merecen»[2]. Por su parte, para Hutcheon, la ironía se caracteriza por una función pragmática que «consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo»[3]. Esta concepción evaluativa de la ironía contribuyó a reformular la noción de modo literario para llevarla más allá del tropo retórico, convirtiéndola así en un concepto mucho más operativo para la interpretación de un discurso literario en su conjunto. Como señala Hutcheon:

> […] la ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite y exige, al lector-descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo[4].

Esta tensión entre ficción y realidad, así como la solución irónica propuesta por la obra, que procuraremos describir en estas páginas, pueden leerse en tres planos diferentes: nuestro punto de partida será el plano de la vida íntima del profesor César Rubio y su familia; el de llegada, el plano de la vida pública o política a la que César se ve arrastrado. Entre ambos, el puente será el plano de la Historia, cuyo pretendido dominio por parte de César lo conduce a emprender la usurpación de la identidad del general Rubio, motivo de la intriga que desembocará en la sanción del personaje y cuya configuración discursiva se lleva a cabo remodelando una serie de motivos históricos que la obra entrelaza en el desarrollo de la ficción teatral.

Plano de la vida íntima de los personajes

Se trata del zócalo fundamental de la obra, pues la suplantación de la identidad del general Rubio se origina en el ansia de medro del profesor Rubio, deseoso de mejorar su condición social y recobrar así la estima y la consideración de su familia. Incluso podría decirse que la tensión entre ficción y realidad, en lo que toca la reaparición del general Rubio en el plano de la vida política, se encuentra condicionada por la tensión entre ambos polos en el interior de las relaciones entre los miembros de la familia Rubio. Nadie encarna mejor esa tensión que el hijo de César, Miguel, cuyo profundo malestar explicitado desde el inicio del acto primero pareciera prefigurar la búsqueda existencialista de una vida auténtica. Abofeteado por su padre, quien no soporta el juicio de su vástago, Miguel no duda en poner a su familia frente a la realidad de una vida construida sobre ilusiones y mentiras, lo que desencadena la ira culpable de su padre:

> CÉSAR: (*Dándole una bofetada*.) ¿Qué puedes reprocharme tú a mí? ¿Qué derecho tienes a juzgarme?
>
> MIGUEL: (*Se vuelve lentamente hacia el frente conforme habla*.) El de la verdad. Quiero vivir la verdad porque estoy harto de apariencias.[5]

Nótese que Miguel, a quien la didascalia «obligaba» a dar la espalda al público en el momento de recibir la bofetada, debe voltearse poco a poco hacia el patio de butacas al principio de su respuesta. En otras palabras, la didascalia hace que el personaje de Miguel implique a los espectadores en este cuestionamiento de las apariencias. Por ende, su discurso se dirige tanto a César y Elena como a aquellos entre el público preocupados también por el «qué irían a pensar los vecinos»[6], actitud a la que Miguel hace referencia. Usigli, en su célebre «Epílogo sobre la hipocresía del mexicano», escrito al mismo tiempo que *El gesticulador*, equiparaba explícitamente las apariencias, más o menos con las mismas palabras de Miguel, a una *ficción* (claro está, no literaria) que caracterizaría a su juicio el ser mexicano:

> Hablé entonces de la vida ficticia del mexicano: del pobre de vecindad que pide sillas, o cubiertos, o dinero prestados para dar una fiesta; del burócrata servil que necesita del tequila, del mezcal o de liberadores semejantes para decir a gritos lo que piensa del gobierno o de su jefe directo, sin saber, pobre diablo, que no hay embriaguez comparable a la que produce la sobria verdad; de la taquígrafa y el fifí que viven vidas prestadas [...]. Hablé de la necesidad de llevar esta mentira viva, esta contradicción fatal del espíritu del mexicano, al teatro, para llegar así a la verdad de México[7].

Al idealismo de Miguel, se opone el nihilismo pragmático de César, para quien la verdad pareciera diluirse entre una serie de diversas mentiras de las que su hijo no podría escapar: «[No quieres seguir viviendo] en esta mentira [familiar]; pero hay otras. ¿Ya escogiste la tuya?»[8]. Sucede que César se encuentra movido por una voluntad de medro capaz de borrar cualquier otra preocupación ética: recuérdese que su plan inicial es «encontrar un acomodo»[9] extorsionando a la clase política de su estado para convencerla de fundar una universidad de la que le gustaría poder ocupar la Rectoría. Desde el primer acto de la obra, Miguel procura abrir a la ética los ojos de su padre. Tal resolución se lleva a cabo no sin embarazo, como se ve tanto en la didascalia explícita, en cursivas, como en la didascalia implícita reflejada en los puntos suspensivos que imponen una pausa significativa en la dicción del actor: «Quieres usar lo que sabes de ellos para conseguir un buen empleo. Eso es... (*Baja la voz*.) chantaje»[10]. La llamada de atención de Miguel parece provocar un fuerte efecto sobre su padre, a quien la didascalia posterior describe como «*Auténticamente avergonzado...*». Y, pese a ello, esta vergüenza no puede ser más fugaz, pues la misma didascalia establece la ridícula duración del escrúpulo: «... *por un momento*»[11]. Peor aún: frente a la inquietud de su vástago, el profesor no tarda en reaccionar con una condescendencia paternalista

expresada de nuevo tanto por las palabras como por los gestos espectaculares que las apoyarán: «(*Tomándole la barba como a un niño*) Está bien, hijo.»[12]

La condescendencia de César puede verse así como una expresión dramática del sentimiento de inferioridad del mexicano, descrito entre otros por Samuel Ramos, particularmente en su célebre libro *El perfil del hombre y la cultura en México*, publicado en 1934, apenas cuatro años antes de *El gesticulador* y que Usigli afirmó haber leído. En su ensayo de 1951 «En torno a las ideas sobre el mexicano», en el que Ramos sintetizaba su pensamiento, al tiempo que respondía a las críticas que *El perfil del hombre y la cultura* había suscitado entre sus contemporáneos, el ensayista señala una de las consecuencias de este sentimiento de inferioridad, de suma pertinencia para el caso que nos ocupa:

> Por un instinto defensivo natural se tiende a expulsar de la conciencia toda impresión penosa y deprimente, así que el sentimiento de la inferioridad nacional es sumergido en la inconsciencia y los individuos se arreglan para formarse una idea favorable de sí mismos que aunque ilusoria acaba por creerse verdadera, y servir de compensación a las ideas depresivas[13].

La consecuencia de la que habla Ramos se trata, en otros términos, de la incapacidad del mexicano «de objetivarse sinceramente»[14], siguiendo la formulación que Usigli atribuye, en el ya citado epílogo, a Alfredo Gómez de la Vega (el director y actor de la puesta en escena de la obra en el Palacio de Bellas Artes en 1947, según indica Meyran en el prólogo de su edición). Esta misma incapacidad de objetivación caracteriza la actitud de César al final del primer acto, esta vez frente a Elena y una vez que la usurpación de la identidad del general Rubio ha tenido lugar. La esposa de César, cuya preocupación durante el intercambio entre Bolton y su marido era ya palpable a través de sus idas y venidas entre el espacio escénico de la sala-comedor y el espacio dramático donde se ubica la cocina de la casa familiar, concluye el primer acto con un nuevo intento de poner a César ante la realidad de su embuste. De nuevo, el discurso teatral precisa que la actriz debe hablar con el mismo malestar con que Miguel había verbalizado la situación al inicio de la obra: «¿Por qué lo hiciste? Tú sabes que no está bien, que has (*muy bajo*) mentido»[15]. La respuesta de César se enuncia de manera no verbal, pero no por ello menos elocuente respecto a su incapacidad de sincerarse consigo mismo: «*se encoge violentamente de hombros y sale*»[16]. Esta salida casi concluye el primer acto de la obra: incapaz de aceptar el carácter ficcional y, sobre todo, antisocial de su actitud, César abandona el escenario huyendo de esta realidad para internarse de lleno en la ilusión, cuyas consecuencias veremos una vez que el telón vuelva a levantarse.

Así, en el segundo acto, Elena vuelve a la carga, reprochando a César su mentira. Acorralado, el ya no profesor, pero todavía no héroe revivido, expone poco a poco una serie de presuntas coartadas morales con las que intenta justificar, sobre todo ante sí

mismo, aquella mentira que Miguel calificara de «inconfesable»: primero, afirma no haber mentido a Bolton («Yo no afirmé nada, y le vendí solamente lo que él quería comprar»[17]); después, llega a sugerir que quizás lo que dio a entender sea, después de todo, la verdad (« ¿Por qué no? Tú [dice César a Elena] me conociste después de ese tiempo»[18]). Por último, encuentra una excusa fácil relativizando la gravedad de su engaño: «No robé a ningún hombre, no he arruinado a nadie»[19]; «Quien te oyera pensaría en algo sórdido y horrible, en un crimen. No, no he cometido ningún crimen»[20]. Comienza así a fraguarse en la mente de César una disculpa que reutilizará durante el encuentro con Navarro en el acto tercero: comparada con la hipocresía habitual del mexicano, o, para decirlo con las palabras de Ramos[21], con la expresión violenta y agresiva de su individualismo, la actitud de César casi pareciera una *peccata minuta* o, si se nos permite el mexicanismo, un «qué tanto es tantito»:

> Todo el mundo aquí vive de apariencias, de gestos. Yo he dicho que soy el otro César Rubio... ¿A quién perjudica eso? Mira a los que llevan águila de general sin haber peleado en una batalla; a los que se dicen amigos del pueblo y lo roban; a los demagogos que agitan a los obreros y los llaman camaradas sin haber trabajado en su vida con sus manos; a los profesores que no saben enseñar; a los estudiantes que no estudian[22].

Para regresar a la confrontación con Elena en el acto segundo, la agresividad, el vigor, la furia de las que César hace gala en este diálogo con su esposa, llegando incluso a insultarla, hacen pensar en su actitud como una forma de «golpear» metafóricamente a su mujer. Claro está, hago referencia al ya citado «Epílogo sobre la hipocresía del mexicano», en el que Usigli sugiere que el mexicano golpea a su mujer:

> a través de todas las formas posesivas del amor [...] sobre todo, por su empeño, que él cree amoroso, de elevarla a una dignidad de la que se siente investido, y esto es quizá más grave que cuando la golpea con el latido interminable de su superioridad[23].

En comparación, el encuentro final entre Elena y su marido en el acto tercero, después del diálogo con Navarro y justo antes de que César salga de su casa y de la obra para dirigirse a los plebiscitos, es mucho menos agresivo. En buena medida se debe al hecho de que César ha sufrido ya la metamorfosis a la que su *performance* lo ha orillado:

> *En unas cuantas semanas se ha operado en él una transfiguración impresionante. Las agitaciones, los excesos de control nervioso, la fiebre de la ambición, la lucha contra el miedo, han dado a su rostro una nobleza serena y a su mirada una limpidez, una seguridad casi increíble.*[24]

Este cambio físico señalado por la didascalia citada sería el reflejo espectacular de la interiorización por parte de César de su propia ficción, al punto de otorgarle sin

remordimientos un estatuto de realidad. En otras palabras, la tensión entre los dos polos se ha resuelto así, en el plano familiar, por una huida de lo real hacia la ficción, huida que para Usigli es coherente con el carácter íntimo del mexicano. En este tercer acto, como César ha asumido por completo su nueva identidad, su actitud hacia todo aquel que pretenda regresarlo a la realidad está desprovista de irritación: en respuesta a Elena, quien le pide no dar la vida por una mentira, César afirma con serenidad que no hay tal engaño y termina por proponer un oxímoron de hondas implicaciones éticas: la mentira «[habría sido] necesaria al principio, para que de ella saliera la verdad»[25]. La huida de la realidad es tan completa que César juega con los términos analíticos o con las identidades ontológicas como si estos conceptos ya no tuvieran la menor importancia:

> CÉSAR: [...] Pero ya me he vuelto verdadero, cierto, ¿entiendes? Ahora siento como si fuera el otro..., haré todo lo que él hubiera podido hacer y más. Ganaré el plebiscito..., seré gobernador, seré presidente tal vez.
>
> ELENA: Pero no serás tú.
>
> CÉSAR: ¿Es decir que no crees en mí todavía? *Precisamente, seré yo, más que nunca. Sólo los demás creerán que soy el otro.*[26]

Sin embargo, no hay que perder de vista que las palabras de César no constituyen la dominante hermenéutica de la obra, sino que, en virtud del artificio dialógico del teatro, son sólo uno de tantos discursos que se enuncian en ella, además ante la mirada del espectador: es este marco de la representación teatral el que permite apreciar la perspectiva irónica con la que Usigli tematiza la tensión entre ficción y realidad. Irónica en el sentido expuesto más arriba por Hutcheon y Schoentjes o en el sentido trabajado por Jorge Portilla en su *Fenomenología del relajo* (una más que notable aportación mexicana al estudio de la ironía y el humor desde los terrenos de la filosofía): a decir de Portilla, la ironía sería «el contraste entre la pretensión de poseer un valor cualquiera (sabiduría, justicia, eficacia infalible de un medio para la felicidad humana) y la realidad de lo verdaderamente logrado»[27]. Concebida de ese modo, la ironía no funciona a partir de la contraposición entre la ficción y la realidad de César, sino permitiendo tan sólo que el espectador constate por sí mismo la distancia entre ambos polos.

Plano de la Historia mexicana

Ahora bien, la suplantación de César se lleva a cabo en un terreno que éste conoce o se jacta de conocer a la perfección: la historia de México y más precisamente la historia del periodo revolucionario. Cabe destacar que este conocimiento es tematizado desde el principio de la obra como una herramienta que el personaje no vacilará en utilizar, más allá de toda deontología académica, para obtener sus fines: «No en balde he enseñado la historia de la revolución tantos años; no en balde he acumulado datos y documentos. Sé tantas cosas sobre todos ellos, que tendrán que ayudarme»[28]. En

este sentido, el «uso» pragmático que se hace de la historia constituye otro terreno en el que se pone en escena la tensión entre ficción y realidad: no sólo porque este historiador fictivo que es César se sirve de sus conocimientos para modificar su realidad, sino también por el juego ficcional que *El gesticulador* entabla con la materia histórica mexicana.

La piedra de toque de este juego se encuentra en el acto primero, durante el largo diálogo entre Bolton, el profesor de historia latinoamericana en la Universidad de Harvard y César, el profesor que ha dejado la cátedra debido al salario de miseria. El diálogo entre historiadores ficcionales es una escena clave para la construcción de un mundo posible de codificación realista, mundo posible cuyos entes, propiedades y referencias parecen ajustarse de modo pleno al mundo real compartido con los espectadores de la obra: en otros términos, los personajes históricos de los que hablan Bolton y César forman parte de la Enciclopedia de referentes de todo espectador mexicano de la obra. Bien puede tratarse de personajes heroicos o vistos como tales en el relato histórico oficial, que la obra llega a nombrar incluso por su hipocorístico (como es el caso de «Pancho» Villa[29], o de «don Pancho» Madero[30]), cuando no por el mero apellido (como en el caso de Carranza[31], o Zapata[32]). Ocurre lo mismo con otros personajes históricos de la época, ya sean figuras de segundo plano, como Ambrose Bierce[33]; Tomás Urbina, José Santos Chocano o John Reed[34], o de plano figuras antagonistas (los llamados villanos de la historia oficial) como « el general [Porfirio] Díaz »[35] o Victoriano Huerta[36]. Con agilidad, el diálogo entre historiadores permite pintar un contexto histórico-geográfico real: se mencionan por ejemplo la entrevista Creelman-Díaz[37], se habla de la « revolución en el Norte »[38], revolución « en el Sur »[39], la publicación de *La sucesión presidencial*[***40***], la batalla de Ojinaga[41], o de topónimos como Monterrey, Hidalgo[42] o Piedras Negras[43].

Esta codificación realista funciona como una base destinada a otorgar «cuerpo discursivo» a la figura del general César Rubio, personaje ficcional, pero que forma plenamente parte de la «realidad» histórica del mundo posible de *El gesticulador*. El general Rubio termina siendo el personaje que cristaliza por excelencia la tensión o la ambigüedad de la obra en torno a la ficción y la realidad históricas. Héroe único, cuyo carácter puede subrayarse mediante la adjetivación: «un hombre extraordinario», «el más grande revolucionario»[44], «el más extraordinario de todos»[45], por oposición al resto de los héroes, que César presenta como «convencional[es]»[46]. Un personaje que ha desempeñado un papel clave en la Historia de ese mundo posible: nada más y nada menos que el iniciador de la Revolución (según Bolton, Rubio «inició la Revolución en el Norte»[47], mientras que César alude a su presunto levantamiento armado de

1908[48], y al hecho de que en 1910 «sostuvo las primeras batallas» de la revuelta[49]). Más aún: se trataría incluso del mismísimo ideólogo del movimiento. A este respecto, la obra corre riesgo de ser incluso redundante hacia su espectador, pues hace que Bolton afirme que Rubio sería «el que hizo comprender a Madero la necesidad de una revolución»[50], para, apenas unos instantes después, hacer que César casi repita la misma formulación, en una réplica que se antoja fática, en el sentido comunicativo del término, por parte de la obra: «César [el general] [...] convenció [a don Pancho Madero] de la necesidad de un cambio, de una revolución»[51]. Bolton concluye diciendo que Rubio sería el hombre «que explica la revolución mexicana»[52]. En síntesis, puede verse que la obra construye adrede y de forma hábil una zona de ambigüedad en torno al personaje del difunto general Rubio, presentando como «verosímil» el más que probable desconocimiento de los espectadores respecto a un personaje presuntamente histórico, pero que nadie tendría por qué conocer: «Pocas gentes saben que [César] se levantó en armas precisamente a raíz de la entrevista Creelman-Díaz»[53].

La tensión entre la ficción literaria y la realidad histórica termina por resolverse por un momento mediante la creación de un enigma que permite que ambas instancias coexistan en *El gesticulador* sin que una cancele la otra: lo que haría importante a César Rubio a ojos de Bolton no es su calidad de héroe, sino «su desaparición misma, [...] su destrucción..., una cosa tan fuera de su carácter, que no puede explicarse»[54]. La tensión entre ficción y realidad desemboca así en una complejización de la intriga teatral, un giro que plantea un enriquecimiento por venir... y cuya resolución vendrá mediante el *coup de théâtre* que da su fama a la obra. Bolton ha insistido en el hecho de que, en su universidad, dada la falta de pruebas y documentos, todos creen que Rubio es «una saga, un mito»[55], es decir, una figura *a priori* sin dimensión histórica, real. El desenlace del diálogo provoca que *El gesticulador* se resuelva a encarnar ese mito que la obra misma ha puesto en pie, pero de un modo más que inesperado. Allí donde hubiera podido surgir una empresa de búsqueda del paradero de ese héroe, la obra sorprende a su espectador proponiéndole una intriga menos noble y más problemática: la de una suplantación.

La creación del personaje del general Rubio funciona de esa manera como un arma de dos filos. Por un lado, la heroización extrema con la que *El gesticulador* caracteriza al personaje busca funcionar como una sacudida al espectador, confrontado por la obra de teatro al surgimiento de un personaje que, de tan idealizado, revelaría la futilidad de una historia oficial fundada, en palabras de Usigli, sobre un concepto pueril: el prócer. En el «Epílogo», Usigli ironizaba con acidez respecto a este componente fundamental de la «mitología» mexicana:

> Para su corta edad cristiana, México es, sin duda, un país extraordinario. En menos de siglo y medio de vida mentida independiente ha logrado acumular más héroes que todos los países de Europa juntos en las guerras del 70 al 18[56].

Al mismo tiempo, al colocar delante del espectador la figura de ese revolucionario puro que sería el general César Rubio y, especialmente, al hacer que el 'maestrillo' César Rubio decida encarnarlo por puro afán de medro, la obra subraya de modo irónico no sólo la enorme distancia que media entre los dos Césares, sino sobre todo el abismo existente entre la ficción de la revolución, tal y como la ve la historia oficial, y la realidad corrupta de la revolución institucionalizada, proceso histórico que Usigli contempla con una lucidez por demás desencantada:

> Para comprender mejor la multiplicidad de las mentiras individuales en que se apoya la revolución, basta el espectáculo de revolucionarios divididos en pugna mortal, que tratan cada cual de colectivizar su propia mentira. A la gran mentira colectiva de todos los tiempos –la esperanza– se suma entonces en los caminos de la revolución un procedimiento destinado a inflar, a decorar y a publicar las mentiras individuales. Este procedimiento es viejo y sus raíces se hunden en la antigüedad griega. Me refiero a la demagogia[57].

En esa voluntad crítica, *El gesticulador* encuentra una razón estética de ser, puesto que Usigli asume el papel de la ficción como una reconfiguración de la realidad que permite contar los eventos históricos, para volver a aludir a Aristóteles, no como ocurrieron, sino como hubieran debido ocurrir. En el «Epílogo», el dramaturgo mexicano así lo afirma: «Al crear a César Rubio, héroe total al extremo de ser verdad y mentira, remedio una deficiencia –digamos una laguna de producción– de la revolución mexicana»[58].

Al evocar esta reelaboración ficcional de la historia real mexicana, reelaboración que, como acabamos de ver, Usigli lleva a cabo con desparpajo estético, es preciso examinar la reconfiguración paródica, pero sin el más mínimo humor, que el autor hace de motivos de la historia mexicana, y sobre todo de la historia oficial de la Revolución: motivos que son reelaborados e introducidos dentro de la ficción de *El gesticulador* a sabiendas de que forman parte del horizonte de interpretación de los espectadores. Ello permite apuntalar la verosimilitud de la obra y permite también acelerar la exposición de la intriga, pues el espectador puede llenar rápidamente los huecos en la caracterización de los personajes o completar los aspectos que la intriga teatral sobrentiende. Mencionaré dos ejemplos: en primer lugar, el de la traición del héroe. De la misma manera que Madero fue traicionado por su jefe de Estado Mayor, Victoriano Huerta (quien apoyó el golpe de Estado de reyistas y felicistas durante la Decena Trágica), o que Zapata fue traicionado por un presunto desertor del carrancismo (quien, a cambio de entregarlo en la hacienda de Chinameca, obtuvo un ascenso), César Rubio es traicionado por uno de sus dos ayudantes, que no resulta ser otro sino el infame Navarro, quien, después de haber matado a Rubio, al capitán Solís y dejado ciego al asistente Canales, obtiene la promoción de coronel.

El segundo ejemplo es el motivo del magnicidio disfrazado: cuando Navarro planea el asesinato de César con sus compinches Salas y León, les encarga al mismo tiempo la desaparición del asesino material y la puesta en escena de la coartada que le permitirá escapar a su responsabilidad: «Apenas suceda la cosa, deshagan a balazos al loco ese. Recuerda bien lo del crucifijo y los escapularios»[59]. El objetivo es hacer pasar el asesinato de César por un atentado católico, como lo dirá el propio Navarro en su discurso ante la turba enfurecida, una vez que el crimen haya tenido lugar: «Aunque hay pruebas de que el asesino fue un católico, no falta quien se atreva a acusarme»[60].

Parece evidente que, para el espectador mexicano de los años cuarenta, aquellas alusiones no podían sino evocar el contexto turbio que rodeó el asesinato de Álvaro Obregón en 1928. Según la versión oficial, Obregón, quien acababa de ser reelecto presidente (demostrando de paso la hipocresía de la ficción antirreeleccionista de la revolución), habría sido víctima de un complot perpetrado por dos fanáticos católicos: José León Toral, su asesino material, y la monja Concepción Acevedo de la Llata, autora intelectual del crimen[61]. Se trató del punto culminante de una campaña electoral sacudida por una serie de atentados cristeros. Sin embargo, gran parte de los partidarios de Obregón nunca dejaron de ver al catolicismo como un mero distractor y, en cambio, acusaron del crimen a quienes resultarían a la postre los grandes beneficiados por la desaparición de su líder: el presidente interino Emilio Portes Gil y, sobre todo, el expresidente Plutarco Elías Calles, último caudillo de la Revolución, quien, liberado de la sombra de Obregón, pudo dar rienda suelta a sus delirios caciquiles[62]. La alusión está sembrada menos para aludir directamente al hecho histórico que, por un lado, para configurar un México posible verosímil hasta en sus aspectos menos honorables, y, por otro lado, para proponer un reflejo paródico de la historia mexicana, reflejo de índole irónica. Después de todo, como nos lo recuerda el ya citado Schoentjes, el reflejo o el espejo es una de las metáforas de la ironía más recurrentes:

> Su popularidad se explica por el hecho de que el espejo devuelve por reflexión la imagen del que lo mira y porque el desdoblamiento que realiza sugiere la idea del retorno del pensamiento sobre sí mismo. Por eso mismo, este movimiento de distancia y observación crítica es fundamental en la ironía. [...] Mientras que la máscara superpone los rostros, el espejo les pone cara y hace nacer un doble que es a la vez idéntico y opuesto[63].

La misma reconfiguración paródica late en la reelaboración de otro evento, ya no de la historia mexicana, sino de la historia universal. Me refiero a aquel momento del acto tercero en que Elena, temerosa respecto a la amenaza de Navarro, pide a su marido que no vaya a los plebiscitos. César reacciona (nuevamente) con condescendencia: se ríe de su esposa y equipara su miedo con el de Calpurnia, la esposa de Julio César que casi logró hacer que el dictador romano evitara la visita al Senado que le fue fatal: «Me recuerdas a la mujer de César..., del romano»[64]. La recuperación irónica del motivo

de la premonición, motivo que, si bien fue contado por los historiadores de la época, resulta también axial para el funcionamiento del *Julio César* shakesperiano, constituye un guiño proléptico: a través de esta repetición paródica, *El gesticulador* anuncia en pocas palabras al buen entendedor el final trágico de este «nuevo» César. Por su parte, el asesino, en el momento de enfrentarse a la turba, pareciera tener el mismo sentido de la gesticulación y la misma elocuencia demagoga del Marco Antonio isabelino: así como éste había conseguido azuzar a la multitud en contra de los asesinos de César, Navarro sabe manejar los giros teatrales a la perfección, fingiendo una admiración humilde hacia la figura de Rubio, rindiéndole homenaje y acogiendo bajo su ala a la familia del asesinado:

> La capital del estado llevará su nombre, le levantaremos una universidad, un monumento que recuerde a las futuras generaciones... (*Lo interrumpe un clamor de aprobación*.) ¡La viuda y los hijos de César Rubio vivirán como si él fuera gobernador! (*Aplausos sofocados*.).[65]

En este sentido, *El gesticulador* retoma el motivo literario del magnicidio de César como un modo implícito de retrabajar el tema de la hipocresía del mexicano, que obsesionaba a Usigli:

> Revelada, descubierta, casi expuesta a sucumbir, la mentira se salva por su violenta colectivización en un momento propicio. Se vuelve intocable hasta para Navarro, el competidor y asesino de César Rubio, que no tiene inconveniente en eliminar al hombre, concurrente estorboso, pero que tiene, en cambio, escrúpulos en sacrificar el mito del héroe. Este caso no es nuevo en la historia de México. Varios regímenes recientes han perseguido y aun exterminado a aquellos de sus miembros que se han gangrenado con mayor rapidez: pero se han abstenido de publicar sus exacciones, prevaricaciones, abusos, faltas o crímenes, por no lesionar a la Revolución con R[66].

La reelaboración ficcional de la materia histórica, llevada a cabo por *El gesticulador*, y la manipulación hipócrita de la historia llevada a cabo por el personaje de César con tal de mejorar su situación material, terminan conduciendo al protagonista de la obra al interior mismo de la «Revolución con R», al seno de la gran familia revolucionaria, sede de la *res publica* mexicana en la que el personaje encontrará su sanción narrativa y el desenlace de la obra.

Plano de la vida pública

Este tercer y último plano se trata de la continuación lógica del anterior, pues una vez que Bolton revela la presunta identidad de César en la prensa, los políticos de la revolución institucionalizada se precipitan a casa de los Rubio para que el general «resucitado» recobre el lugar que presuntamente le pertenece. Es ahí cuando la ficción de la usurpación, que César pretendía, en primera instancia, mantener en secreto, parecerá cobrar vida a través de su representación en la realidad de la vida política nacional. Tanto más cuanto que, desde el primer encuentro con el mundo político en el acto segundo, César, gracias a sus conocimientos, logra la alquimia de validar lo que

para el mundo posible es simulacro, ficción o mentira con elementos de la realidad de ese mismo mundo posible. Me refiero a la doble anagnórisis que permite convencer a los políticos de la veracidad de la fingida identidad de César Rubio. La primera de estas dos escenas de presunto reconocimiento de la figura de César tiene lugar cuando Guzmán le presenta el reloj con el retrato de su padre:

> GUZMÁN: ¿Lo conoce usted? (*Se acerca*.)
>
> CÉSAR: (*Lentamente*.) Es Isidro Guzmán; lo mataron los huertistas el trece, en Saltillo.
>
> GUZMÁN: (*A los otros*.) ¿Ven cómo es él?[67]

La segunda se trata del encuentro con el anciano Emeterio Rocha, que Salinas, aún dubitativo respecto a la autenticidad de la figura de César, ha hecho traer para un careo que permita zanjar la cuestión. César, como lo subraya la didascalia, actúa de manera casi suicida: primero parece querer huir y después, conociendo la identidad del anciano, termina jugándoselo «*todo a una carta*»[68], tuteando a su interlocutor para que éste lo reconozca como alguien familiar. Ante tal decisión, el viejo Rocha se ve obligado a aceptar la aparente realidad:

> ROCHA: (*Esforzándose por recordar.*) Pues, hombre, es curioso. Pero eres el mismo..., pues sí..., el mismo César Rubio.
>
> CÉSAR: ¿Estás seguro de que ése es mi nombre, Emeterio?
>
> ROCHA: No podría darte otro. Claro, César..., César Rubio, te conozco desde que jugabas a las canicas en la Calle Real[69].

Entre estos dos momentos álgidos, el acto segundo transcurre en medio de una tensa negociación. Se trata en primer lugar de un «estira y afloja» político, en el que los personajes de Guzmán, Salinas, Treviño y Estrella tratan por todos los medios de que el fingido general Rubio acepte la candidatura al gobierno del estado para contrarrestar la figura de Navarro. Pero, al mismo tiempo, el acto pone en escena el lento proceso de aceptación por parte de César del destino que la ficción de su suplantación impone a la realidad de su vida: el personaje comienza el acto como un nervioso e irritable profesorcillo de historia, inquieto y con «*la voz blanca*»[70] ante la llegada de los políticos a su casa. Unos minutos después, el personaje termina estrechando la mano de Rocha, con una sonrisa tranquila y una «*simple dignidad*», al tiempo que acepta el pedido de los políticos con las mismas palabras mágicas, y aparentemente desinteresadas, de todo aquel ungido por el partido revolucionario: «Si ustedes creen que puedo servir de algo, acepto. Agradecido»[71].

El acto segundo tematiza así una ficción cuádruple: en primer lugar, la ficción del profesor César, quien encarna poco a poco, y cada vez con mayor seguridad, el papel

del general Rubio. Pero también se trata de la ficción de la revolución, la cual, a decir de Estrella, el representante del partido, debe pasar antes que los hombres[72]; de la ficción de la democracia, en la que los destinos políticos del estado en el que radican los personajes están más o menos decididos de antemano desde el centro del país, en la oficina del señor presidente[73]; y, por último, de la ficción de la ley, la cual es reformable tan pronto como se opone a los altos designios de la revolución y del presidente:

> Debo decir que el Partido considera este caso político como un caso de excepción..., de emergencia casi. Lo que interesa es salvar a este Estado de caer en las garras del continuismo y de los reaccionarios. La Constitución local puede admitir la excepción y ser enmendada[74].

Entre paréntesis, vale la pena evocar a este respecto la afinidad electiva entre Usigli y el que sería a la postre su alumno más aventajado, Jorge Ibargüengoitia, quien, en *Los relámpagos de agosto*, novela de 1964 que parodia los discursos memoriales de la revolución, caracteriza a sus personajes de revolucionarios con el mismo desprecio implícito del Estado de derecho del que hacen gala los personajes de Usigli. La diferencia entre ambos autores estriba, como se verá, en el humor, mucho más palpable en el caso de Ibargüengoitia, lo que quizá sea natural dada la distancia cronológica que separa a este autor, una generación más joven que Usigli, de los eventos narrados. En *Los relámpagos de agosto*, un grupo de militares conspira para que uno de ellos pueda ser nombrado presidente interino. Cuando se dan cuenta de que la Constitución constituye un inesperado obstáculo a sus ambiciones, no tienen el menor reparo en esbozar una solución pronta y expedita al problema, solución que requiere que la Constitución (ya no local, sino nacional), admita la excepción y sea enmendada:

> –Propongo –dijo Canalejo, el Ave Negra del Ejército Mexicano– que el compañero Anastasio Rodríguez, que es diputado, promueva en la Cámara la anulación del Inciso N, por improcedente.
>
> –¿Improcedente por qué? –preguntó Anastasio, que nunca habló en la Cámara por timidez. No sé cómo llegó a General de Brigada.
>
> –Improcedente porque no nos conviene, muchacho –le explicó Trenza con mucha calma[75].

Para regresar a *El gesticulador*, la cuádruple mentira política, que Usigli califica de colectiva y que podríamos también calificar de sistémica, termina por enmarcar y condicionar la superchería de César, integrado casi a pesar suyo en un sistema político marcado por la demagogia. Por ejemplo, en el acto tercero, la humildad que caracterizaba el espacio escénico se vuelve más estudiada y artificial, una vez que la casa de la familia Rubio se transforma en oficina de campaña política. Así lo subraya la

didascalia inicial de este acto: «*En esta improvisación y en este desorden se advierte cierta ostentación de pobreza, una insistencia de CÉSAR Rubio en presumir de modestia*»[76]. Análogamente, y como ya se ha mencionado, César experimenta una transfiguración que no puede sino expresarse mediante los recursos del teatro, tanto verbales como no verbales. Los recursos no verbales son, por ejemplo, un vestuario que obedece a la nueva condición del personaje y no al contexto geográfico en el que se mueve:

> A pesar del calor, *viste un pantalón y un saco de casimir oscuro; una camisa blanca y fina y una corbata azul marino de algodón. Lleva en la mano un sombrero de los llamados tejanos, blancos, «cinco equis», que ostenta el águila de general de división*.[77]

La metamorfosis es de tal magnitud que debe mostrarse también mediante el maquillaje del actor y/o mediante su actuación, que deben distinguirlo del César que ha habitado la obra durante los dos primeros actos:

> *Las agitaciones, los excesos de control nervioso, la fiebre de la ambición, la lucha contra el miedo, han dado a su rostro una nobleza serena y a su mirada una limpidez, una seguridad casi increíble. Está pálido, un poco afilado, pero revestido de esa dignidad peculiar en el mestizo de categoría*.[78]

Verbalmente, la transfiguración se expresa mediante el discurso intelectual, por no decir intelectualoide, del personaje, tal y como puede verse en los dos parlamentos de César en las páginas 182-183. Se trata de un modo de expresión que ninguno de sus interlocutores es capaz de entender a cabalidad y que bien pudiera evocar de modo indirecto el lenguaje abstracto del que hacía gala José Vasconcelos, de quien Usigli fue partidario, durante su campaña presidencial. Filósofo e intelectual de primer orden, Vasconcelos nunca logró conectar con las masas populares de obreros y campesinos, quienes votaron en gran número por Pascual Ortiz Rubio, primer candidato presidencial del PNR, futuro PRI, en 1929.

La confrontación final entre Navarro y César, punto culminante de la subtrama política de la obra, permite poner en escena un enfrentamiento de gesticulaciones, pues, como Usigli mismo lo afirmaba en el «Epílogo sobre la hipocresía del mexicano»:

> En *El gesticulador* César Rubio gesticula, pero Navarro, un tipo más común en nuestra historia, compite en gesticular con él porque no puede afrontar la verdad, porque profesa, como todo mexicano, la idea de que la verdad lo perdería[79].

En ese sentido, llama la atención la aparente pureza moral esgrimida por el personaje de César, quien presenta la ficción de su usurpación de identidad como algo que podría beneficiar al país: «Sé que puedo hacer bien a mi país impidiendo que lo gobiernen los ladrones y asesinos como tú»[80]. Pareciera así plantearse una disyuntiva entre una ficción leal, pero ficción al fin, y una realidad sórdida que pareciera justificar todos los

medios posibles para superarla. Sin embargo, la sanción de César, cuya huida de la realidad provoca su muerte y la falsificación total de su ideal a manos de Navarro, confirma de hecho el sentido programático de la obra: afirmar la imposibilidad para México de obtener algún beneficio del simulacro y de la gesticulación políticas.

A manera de conclusión

Me permito recordar la concepción del filósofo mexicano Jorge Portilla, para quien la ironía permitía apreciar «el contraste entre la pretensión de poseer un valor cualquiera […] y la realidad de lo verdaderamente logrado»[81]. El interés de esta formulación estriba en el hecho de brindar una salida al «embotellamiento» teórico, señalado por el propio Portilla, que resulta de considerar la ironía como una oposición entre el sentido literal y el figurado o entre la verdad y la mentira. La ironía ya no opondría dos sentidos, sino que presentaría ambos simultáneamente, permitiendo que su lector constate la distancia entre ellos. Para examinar una última vez *El gesticulador* con esta óptica, es posible ver en el profesor César, pese a sus conocimientos históricos, o justamente por ellos, una encarnación del pragmatismo del mexicano incapaz de objetivarse ante sí mismo y ante los suyos, incapaz de darse cuenta de la sordidez real de sus proyectos. Ante él, Usigli dispone el espejo del general Rubio, un reflejo que resulta irónico por la distancia que lo separa del profesor: si éste está movido por el medro, el segundo lo estuvo por el desinterés; si el primero es un antihéroe, el segundo, en palabras de Usigli, sería un «héroe total al extremo de ser verdad y mentira». El primer César logra encarnar al segundo durante el tiempo de la puesta en escena, como una evocación fugaz de lo que la revolución mexicana pudo haber sido y nunca fue, de lo que el mexicano podría ser y no es: una evocación mediante la ficción de lo que la realidad hubiera debido ser. Usigli lleva a cabo una exploración de esta problemática sin aseverar una tesis concebida de antemano y planteando más bien una serie de interrogantes a su espectador: ¿César ha mentido o no? ¿Hacer el bien es prenda suficiente de la honradez de César a pesar de que lo haga suplantando la identidad de otro hombre? ¿Se miente sólo por obra o también puede mentirse por omisión, dejando que el otro crea en una mentira? ¿Hay acaso un solo personaje libre de la ficción en México? Sin embargo, ante la magnitud de la empresa que se le exige, su personaje termina por consumirse y perecer. Como si hubiera allí, a través de la evaluación irónica, una advertencia que Usigli lanzara a la cara de aquél que ve como el verdadero gesticulador: México en su conjunto.

Referencias bibliográficas

BUELMA SERRANO, María Elvira *et al.*, *Curiosidades y anécdotas de la Historia de México*, México, UAM Azpotzalco – SHCP, 2013.

HUTCHEON, Linda, «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la parodia», tr. Pilar HERNANDEZ COBOS, *in* María CHRISTEN FLORENCIA *et al.* (eds.), *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM, 1992, pp. 171-193.

IBARGÜENGOITIA, Jorge, *El Atentado – Los relámpagos de agosto* (1964), ed. crítica Juan VILLORO y Víctor DÍAZ ARCINIEGA, México, CONACULTA-FCE, col. «Archivos», 53, 2002.

PORTILLA, Jorge, *Fenomenología del relajo*, México, FCE-SEP, 1984.

RAMÍREZ RANCAÑO, Mario, «La madre Conchita, ¿autora intelectual del asesinato de Álvaro Obregón?», *Boletín Americanista*, LXII, núm. 64, 2012, pp. 127-144.

RAMOS, Samuel, «En torno a las ideas sobre el mexicano», *in Obras 3: artículos, entrevistas y discursos*, México, El Colegio Nacional, 2011, pp. 53-64.

SCHOENTJES, Pierre, *La poética de la ironía*, tr. Dolores MASCARELL, Madrid, Cátedra, 2003.

USIGLI, Rodolfo, *El gesticulador* (1938), ed. Daniel MEYRAN, Madrid, Cátedra, 2022 [2004].

_____, *Epílogo sobre la hipocresía del mexicano*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. [En línea] https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq25q6.

L'AUTEUR

Carlos Roberto Conde Romero es doctor en Literatura Hispánica por el Colegio de México en 2013. Su tesis estudia la ficcionalización humorística de la Historia en la novela *El seductor de la patria* de Enrique Serna. Es docente contractual en la Universidad de Lille desde 2018, miembro asociado del laboratorio CECILLE ULR 4074 de la misma universidad, miembro del Consejo de Redacción de la revista de estudios romances *Atlante* y miembro de la SOFHIA, Société Française des Hispanistes et Ibéro-américanistes. Su línea de investigación es el estudio de la ficcionalización de la Historia en la Literatura

---

[1] «Las referencias repetidas al Norte del país, al estado de Nuevo León, nos permiten anclar el espacio de la obra en Allende, cerca de Monterrey», Daniel MEYRAN *in* Rodolfo USIGLI, *El gesticulador*, Madrid, Cátedra, 2022. [2004], p. 118, n. 7.

[2] Pierre Schoentjes, *La poética de la ironía*, tr. Dolores Mascarell, Madrid, Cátedra, 2003, p. 122.

[3] Linda Hutcheon, «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la parodia», tr. Pilar Hernández Cobos, en María Christen Florencia *et al.* (ed.), *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM, 1992, p. 176.

[4] *Ibidem*, p. 177.

[5] Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, Madrid, Cátedra, 2004, 2023, p.122.

[6] *Ibidem*, p.123.

[7] Rodolfo Usigli, *Epílogo sobre la hipocresía del mexicano*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq25q6.

[8] Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, *op. cit.*, p. 130.

[9] *Ibidem*, p.122.

[10] *Ibidem*, p.131.

[11] *Idem*.

[12] *Idem*.

[13] Samuel Ramos, «En torno a las ideas sobre el mexicano», *in Obras 3: artículos, entrevistas y discursos*, México, El Colegio Nacional, 2011, p. 58.

[14] Rodolfo Usigli, *Epílogo sobre la hipocresía del mexicano*, *op. cit.*

[15] Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, *op. cit.*, p. 146.

[16] *Idem*.

[17] Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, *op. cit.*, p. 150.

[18] *Ibidem*, p.151.

[19] *Ibidem*, p.152.

[20] *Ibidem*, p.153.

[21] «Cuando he afirmado que el mexicano padece un complejo de inferioridad, he querido decir que este complejo afecta su conciencia colectiva. Si la conciencia de la nacionalidad se encuentra debilitada por un sentimiento de inferioridad, es natural que por una reacción compensatoria se eleven o exageren los impulsos individuales. En una situación normal las tendencias individualistas son balanceadas por la acción moderadora de los sentimientos colectivos. Pero cuando falta este contrapeso es inevitable que el individualismo se exalte desmesuradamente. Por esta misma descompensación se explican toda una gama de rasgos del carácter mexicano muy distintos entre sí y aun contradictorios, pero que tienen como denominador común el ser todos expresiones de una actitud antisocial. Por ejemplo, la desconfianza, la agresividad, el resentimiento, la timidez, la altanería, el disimulo, etcétera. », *in* Samuel Ramos, «En torno a las ideas sobre el mexicano», *op. cit.*, p. 59.

[22] Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, *op. cit.*, p. 154.

[23] Rodolfo Usigli, *Epílogo sobre la hipocresía del mexicano*, *op. cit.*

[24] Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, *op. cit.*, p.181.

[25] *Ibidem*, p.197.

[26] *Idem*. El subrayado es mío.

[27] Jorge Portilla, *Fenomenología del relajo*, México, FCE-SEP, 1984, p. 65.

[28] Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, *op. cit.*, p.122.

[29] *Ibidem*, p.133.

[30] *Ibidem*, p. 135.

[31] *Ibidem*, p. 136.

[32] *Idem*.

[33] *Ibidem*, p. 132.

[34] *Ibidem*, p. 133.

[35] *Ibidem*, p. 134.

[36] *Ibidem*, p. 136.

[37] *Ibidem*, p. 134.

[38] *Ibidem*, p. 133.

[39] *Ibidem*, p. 137.

[40] *Ibidem*, p. 135.

[41] *Ibidem*, pp.132-133.

[42] *Ibidem*, p. 134.

[43] *Ibidem*, p. 135.

[44] *Ibidem*, p. 133.

[45] *Ibidem*, p. 134.

[46] *Ibidem*, p. 137.

[47] *Ibidem*, p. 133.

[48] *Ibidem*, p. 134.

[49] *Ibidem*, p. 135.

[50] *Ibidem*, pp. 133-134.

[51] *Ibidem*, p. 135.

[52] *Ibidem*, p. 137.

[53] *Ibidem*, p. 134.

[54] *Ibidem*, p. 136.

[55] *Ibidem*, p. 134.

[56] Rodolfo Usigli, *Epílogo sobre la hipocresía del mexicano*, *op. cit.*

[57] *Idem*.

[58] *Idem*. Nótese de paso que este carácter oximorónico del personaje de Rubio, quien a ojos de su creador es al mismo tiempo «verdad y mentira», se expresa también en la obra mediante una paradoja similar, pues, esta vez a ojos de Bolton, Rubio «es un gran militar... pacifista, si puedo decir así» (Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, *op. cit.*, p. 137). De nuevo, Usigli decide no zanjar la cuestión en favor de un polo u

otro, sino que, por el contrario, asume la naturaleza sintética del personaje, mucho más rica para la hermenéutica del texto: militar y pacifista, verdad y mentira, el héroe muerto y el suplantador vivo, etc.

[59] Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, *op. cit.*, p. 188.

[60] *Ibidem*, p. 207.

[61] Si bien investigaciones historiográficas recientes apuntan que la religiosa habría sido el chivo expiatorio de la curia católica, el verdadero autor intelectual del magnicidio. Quienes deseen saber más al respecto, pueden acudir al artículo de Mario Ramírez Rancaño, «La madre Conchita, ¿autora intelectual del asesinato de Álvaro Obregón?», *Boletín Americanista*, LXII, núm. 64, 2012, pp. 127-144.

[62] Era célebre en la época el chiste o adivinanza en la que, a la pregunta «¿Quién mató a Obregón?», la respuesta era «Cálles-e y Pórtes-e bien» (María Elvira Buelma Serrano, *et al.*, *Curiosidades y anécdotas de la Historia de México*, México, UAM Azpotzalco – SHCP, 2013, p. 170).

[63] Pierre Schoentjes, *La poética de la ironía*, *op. cit.*, p. 175.

[64] Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, *op. cit.*, p. 196.

[65] *Ibidem*, p. 208.

[66] Rodolfo Usigli, *Epílogo sobre la hipocresía del mexicano*, *op. cit.*

[67] Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, *op. cit.*, p. 164.

[68] *Ibidem*, p. 174.

[69] *Ibidem*, p. 175.

[70] *Ibidem*, p. 158.

[71] *Ibidem*, p. 175.

[72] El funcionario llegará a decir a Elena, sin el más mínimo reparo, «Señora, los escrúpulos del general lo honran; pero la revolución pasa en primer lugar» (Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, *op. cit.*, p. 170). Como si los individuos estuvieran reducidos al papel de un combustible social que mantuviera vivo el fuego del ideal revolucionario.

[73] Nuevamente, el personaje de Estrella tiene a su cargo la réplica que formula de modo preciso la situación: «El señor Presidente ve en usted al *elemento* capaz de apaciguar el descontento, de pacificar la región, de armonizar el gobierno del Estado» (*Idem*. Yo subrayo). Nótese la sutil deshumanización de la figura de César en el discurso del delegado del partido, coherente con la intención significativa que apuntábamos en la nota anterior: ya no se trata de un individuo, sino de un *elemento*.

[74] *Ibidem*, p. 171.

[75] Jorge Ibargüengoitia, *El Atentado – Los relámpagos de agosto* (1964), ed. crítica Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega, México, Conaculta-FCE, col. «Archivos», 53, 2002, p. 69.

[76] Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, *op. cit.*, p. 179.

[77] *Ibidem*, p.181. El subrayado es mío.

[78] *Idem*.

[79] Rodolfo Usigli, *Epílogo sobre la hipocresía del mexicano*, *op. cit.*

[80] Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, *op. cit.*, p. 192.

[81] Jorge Portilla, *Fenomenología del relajo*, *op. cit.*, p. 65.