Les Cahiers du Grhaal

N° 2 | 2025
El gesticulador de Rodolfo Usigli 1

Ironías y gesticulación. Notas sobre El gesticulador

Martín LOMBARDO

Pablo VIRGUETTI

Édition électronique :
URL :
https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-2/2291-ironias-y-gesticulacion-notas-sobre-el-gesticulador
DOI : numerev_2453
Date de publication : 08/01/2025

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

Pour **citer cette publication** : LOMBARDO, M., VIRGUETTI, P. (2025) Ironías y gesticulación. Notas sobre El gesticulador. *Les Cahiers du Grhaal*, (2). https://doi.org/10.34745/numerev_2453

El gesticulador, la obra de teatro de Usigli publicada en 1938, propone una versión ficcionalizada de la utilización de la máscara y el disimulo en la que se mueven el discurso y la identidad cuando estos están confrontados a la historia, aplicados ambos al contexto de la Revolución mexicana. En este artículo intentaremos reflexionar sobre la genealogía del fingimiento en la literatura latinoamericana y más específicamente mexicana, así como en la función misma del teatro de desvelamiento del mundo de las apariencias. Analizaremos las relaciones que se establecen entre mito e historia, entre cuerpo y discurso, entre acontecimiento y puesta en escena. Finalmente, veremos en qué medida las dinámicas de poder internas a la obra determinan las interacciones íntimas y sociales y explican la crisis y la violencia.

Mots-clés :
Poder, Rodolfo Usigli, Historia de la literatura mexicana, Revolución, Máscara, Mito

---

ABSTRACT:

El gesticulador, Usigli's play published in 1938, proposes a fictionalised version of the use of the mask and dissimulation in which discourse and identity move when confronted with history, both applied to the context of the Mexican Revolution. In this article we will try to reflect on the genealogy of pretence in Latin American and more specifically Mexican literature, as well as on the very function of theatre in unveiling the world of appearances. We will analyse the relations established between myth and history, between body and discourse, between event and mise-en-scène. Finally, we will see to what extent the power dynamics internal to the play determine intimate and social interactions and explain the crisis and violence.

KEYWORDS:

Rodolfo Usigli -Historiy of mexican literatura- revolution- mask- power- myth

Fingir, disimular: la figura del catrín en el origen de la novela latinoamericana

En su *Historia de la literatura hispanoamericana*, Jean Franco le atribuye a la literatura de la época colonial una imaginación afectada y determinada por la ausencia de libertad. Es con la independencia que también en el plano literario se libera la

imaginación. Si bien, asegura Jean Franco, “el periodo de la independencia no tuvo una gran literatura”, las obras que nacen en ese contexto dan cuenta de una “nueva conciencia del mundo que les rodeaba”[1]. Se observa así un vínculo entre los textos literarios y la construcción de los imaginarios locales.

En ese marco, es interesante notar que “una de las primeras obras literarias originales de la América española sea una novela picaresca en la cual la búsqueda de la utopía es uno de sus temas”[2]. Se refiere a *Periquillo Sarniento*, novela de Joaquín Fernández Lizardi, considerado como el primer novelista latinoamericano. Si en esa primera novela se trata de establecer un contrapunto entre una crítica a los modos de vida coloniales y, a su vez, de ponderar la visión burguesa del mérito, nos resulta interesante que el modo para abordarlo sea la picaresca, tan característica de la tradición española. Hay en el gesto la paradoja que implica buscar apartarse de un modelo cultural utilizando un género que le es propio al objeto de la crítica. Esa aparente paradoja podría ser considerada como propia de la picaresca, si aceptamos que en el personaje del pícaro hay siempre algo de parasitario, entendemos por esto la necesidad de apoyarse en otro para así sobrevivir y forjarse un destino. En el proceso de construcción de una identidad propia se observa cierta alienación con respecto al otro.

Si el protagonista de *Periquillo Sarniento* es una víctima del sistema colonial que no encuentra entonces su lugar en el nuevo modelo social en ciernes, algo similar puede encontrarse en otra de las novelas de Lizardi, *Don Catrín de la Fachenda*. Aquí, en esta novela corta, la picaresca se mezcla con un sugerente uso de la ironía para, una vez más, criticar un mundo de las apariencias, de las simulaciones y simulacros. Si la ironía consiste en decir exactamente lo contrario a lo que se es, el modelo de catrín responde punto por punto a estas formas de vida. Pobre, ignorante, ladrón, mentiroso, el protagonista de la novela se presenta como un hombre de fortuna y de alcurnia, tan digno de méritos que sería indebido para alguien de su supuesta clase deber esforzarse para subsistir. A lo largo de la novela construye su vida en diferentes grupos sociales e instituciones (educativo, militar, religioso) pretendiendo ser alguien importante y logrando así evitar todo tipo de trabajo. El protagonista, de quien ni siquiera sabemos el verdadero nombre, se inmiscuye y adapta, en cada capítulo, en un círculo diferente, simulando siempre ser alguien importante en ese ámbito.

Luego de una vida decadente, habiendo pasado de manera lamentable por la escuela, la institución militar, pero también por los juegos de azar, por la mendicidad y por la cárcel, el protagonista muere (no sabemos si por la enfermedad o si se ha suicidado) y concluye la escritura de la novela otro narrador: el practicante, suerte de médico que lo asiste al final de su vida. El practicante critica la vida del protagonista y por extensión de los catrines, la condena y asegura que el final de alguien que viva de ese modo será siempre triste.

Si aceptamos el juego de cambios de narradores hacia el final de la novela, si es entonces el practicante quien ha concluido la redacción, podemos pensar que la serie

de pie de páginas que hemos leído a lo largo del texto han sido de su autoría. En esos pies de página se otorgan precisiones sobre alguna de las referencias evocadas en la narración, en su momento, por el catrín. Así, por ejemplo, se nos indica quién ha sido Maquiavelo. Lo interesante del caso es que esas mismas notas, que el lector desatento pasa de largo o las acepta sin demasiadas preguntas, no responden a la verdad. Es decir, también el practicante, quien en apariencia criticaba las pretensiones y simulacros, apariencias y vanidades de los catrines, también simula saber lo que, en realidad, no sabe. Incluso el lector puede caer en la trampa, identificarse con la crítica hacia los catrines y, a la vez, creerse o dar por válidas las informaciones a pie de página (es decir, el lector simula saber lo que, en realidad, no sabe; el lector, en suma, es un catrín).

Ese juego de simulaciones y apariencias, de ironías y pretensiones está ya presente en la obra de quien fuera considerado como el Pensador Mexicano. Si además consideramos que se trata de una serie de textos fundacionales, creemos observar en ese gesto algo que caracterizará no sólo a buena parte de la literatura latinoamericana sino que estará muy presente en la literatura mexicana. En el juego de las apariencias y de las puestas en escena, hacia el final, se pierden los referentes y no se sabe exactamente en dónde situar a los personajes o cómo transcurrieron los hechos. Al momento de abordar un determinado contexto político, desde la literatura, en sus variados géneros, muchos autores han construido sus historias en torno a ese recurso estilístico: a través de la ironía, se difuminan las fronteras entre lo que se es y lo que se dice ser, creando así una larga serie de efectos de sentido.

Pretensiones y falsedades en las representaciones literarias de la revolución mexicana

En varios textos que se han centrado en el episodio más importante de la historia mexicana del siglo XX, su revolución, también observamos representaciones literarias que apuntan a la puesta en escena de un discurso que no necesariamente corresponde con los hechos sino que se vuelve cerrado en sí mismo.

Mariano Azuela, por ejemplo, escribe *Los de abajo* casi en paralelo de que los episodios revolucionarios se desarrollaran. Además, él mismo ha participado en la revuelta, siendo médico ligado, primero a Madero, luego a Pancho Villa. A través de un relato polifónico, si bien basado en el personaje de Demetrio Macías, varios de los revolucionarios que aparecen en la novela, situados, para seguir con la metáfora espacial que da título al libro, en el sector más bajo de las jerarquías políticas, dan cuenta de su visión de los hechos. Más que considerarlo un acontecimiento político mayor y que cambiará la historia del pueblo mexicano, en las voces que aparecen en la novela de Azuela la revolución también se transforma en un juego de apariencias, de simulacros, de puestas en escena, de ironías y también de traiciones. Se observa una distancia entre los hechos y las palabras, entre los que realizan la revolución y los que se dedican a construir discursos sobre ella. Incluso, por momentos, son varios los personajes que, en contraposición con un discurso político y revolucionario en donde el pueblo sería el motor de la historia, los hechos son percibidos como parte de un destino

ineluctable. Es interesante notarlo porque la idea de destino es contraria a cualquier pretensión revolucionaria, ya que, si el cambio es imposible en un caso, en el otro es la justificación de las acciones realizadas. A su vez, esa tensión entre, por un lado, un discurso político oficial que pretende llevar a cabo un proceso de transformación basado en los campesinos y en el pueblo y, por el otro, una representación literaria que, más que cambios, evoca lo invariante propio de todo destino, hace que surja la pregunta sobre las responsabilidades y decisiones. La pregunta, en suma, sobre quién es el sujeto de la historia. Vemos que en las representaciones de la revolución se evocan dos planos en conflicto y tensión, dos visiones del mundo que no son compatibles: un mundo de la palabra y un mundo del cuerpo, un mundo de los discursos y un mundo de los hechos, un mundo de las apariencias y un mundo en donde se viven las consecuencias de los fingimientos y de las puestas en escena.

Al respecto, en la novela de Azuela, el contrapunto más evidente puede establecerse entre, por un lado, Demetrio Macías, quien participa por gusto, con placer, quien pone el cuerpo y se desinteresa de los actos políticos, y, por el otro, surge la figura del médico Cervantes, proveniente de una clase más acomodada, estudiante de medicina y quien, si bien dice interesarse por la revolución, sus palabras no son demasiado creíbles para el resto. Entre lo que se dice y lo que se hace se produce un vacío irreductible, y es ahí en donde discurre la trama. El personaje del médico Cervantes aparece entonces, hacia el final, como un símbolo de un discurso acomodaticio, de quien se incorporó a las filas revolucionarias para salvar su pellejo, quien fingió luego defender los ideales y discutió acerca de ellos con el resto de los revolucionarios, quien buscaba a través de sus palabras hacer de una insurrección un hecho revolucionario; es Cervantes quien, en el final de la novela, abandona el terreno y se instala en Estados Unidos como médico.

Otra de las primeras novelas sobre la revolución es *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán. En ella también se percibe ese mismo juego entre los simulacros, los fingimientos, las pretensiones. Ese mundo de los discursos, a su vez, y más allá de las voluntades de sus protagonistas, produce efectos concretos: el protagonista, quien, en principio, se negara a participar de la carrera por la presidencia, no sólo participa sino que, también, será asesinado por el caudillo y, en el mismo movimiento, quienes lo asesinaron, para negar su participación en el crimen, no sólo buscan otros culpables sino que ponderan las virtudes del muerto. Hay en ese discurso fingido y cínico un efecto doble: por un lado, mantener el mundo del simulacro y de las apariencias, en el que todos aparecen como revolucionarios y en donde no hay lugar para los traidores; al mismo tiempo, en el cinismo sobrevuela de manera velada una amenaza, la imposibilidad de rebelarse, de cambiar algo que, otra vez, se impone con la fuerza del destino.

En la novela de Martín Luis Guzmán, el caudillo, figura titular que consigue hacer girar todo alrededor de él pero que apenas aparece directamente en la trama, hace que a su sombra surjan nuevos políticos. Incluso fuerza los hechos para tener enemigos y rivales, quienes, si bien en un principio desisten de participar de las tensiones políticas, se ven arrollados por los hechos y envueltos en las manipulaciones del poder. Una vez más, nos enfrentamos a una trama en donde, un hecho político mayor como es el caso de la

revolución, es referido a través de un personaje que participa de manera activa pero casi sin quererlo o fingiendo otros intereses. Ese progresivo borramiento de las fronteras entre las verdades de los personajes y lo simulado lleva a que sea difícil escaparse de lo establecido desde el poder central. Es interesante también que la figura del caudillo apenas si aparezca de manera directa sino constantemente evocada por las voces de los otros: el centro del poder parecería construirse como un vacío todo poderoso que alarga sus sombras, y son esas sombras las que son representadas en las tramas. Algo similar se encuentra en la novela de Azuela, en donde los revolucionarios liderados por Demetrio Macías, apenas si saben quiénes son Porfirio Díaz, Madero o Pancho Villa. Si aplicamos la metáfora de la novela de Martín Luis Guzmán a la novela de Azuela podríamos decir que Demetrio Macías y su grupo de revolucionarios son las sombras de los políticos de la revolución; quienes ponen el cuerpo en las batallas son las sombras de un poder central cuyo núcleo escapa a la representación.

De esta manera, resulta difícil saber quiénes son héroes y quienes traidores. En la novela de Guzmán, ni siquiera en la breve escena en la que el protagonista se encuentra con el caudillo y quiere, o aparente querer hablar con sinceridad, ese tipo de revelación es posible.

Algo similar ocurre en los cuentos de Juan Rulfo que abordan la revolución mexicana. Seguramente el más célebre al respecto sea “Y nos dieron la tierra”: una cosa es lo que se dice o puede decirse de la revolución, otra cosa son los hechos; una cosa es la representación de los campesinos a quienes la revolución afecta y otra cosa es la realidad del campesinado.

Si consideramos la distinción propuesta por Furio Jesi entre revuelta y revolución[3], podríamos decir que la literatura mexicana que aborda acontecimientos históricos fundantes se inscribe en los intersticios entre esos dos conceptos. Para Furio Jesi, “la revuelta no es sólo un repentino estallido insurreccional, sino una verdadera ‘suspensión’ del tiempo histórico. Y es en la suspensión donde se libera la verdadera experiencia colectiva”; en cambio, “la revolución comporta una estrategia a largo plazo y se halla inmersa en el decurso de la historia”[4]. Estas representaciones literarias muestran el carácter estratégico, de puesta en escena, de ironías y manipulaciones que implica la construcción de un discurso revolucionario; y lo hace evidenciando las distancias y tensiones entre los discursos y, por decirlo así, el contrapoder característico de la revuelta. En esas oscilaciones hay dos puntos que se revelan vacíos: por el lado de la revolución, su sujeto histórico (los grandes líderes son evocados por los personajes pero no aparecen, por así decirlo, en el centro de la escena: no son los protagonistas); por el otro lado, lo inefable que resulta la figura del pueblo, que se inmiscuye y surge, por instantes, entre las voces y las sombras (aquí sí tenemos a los protagonistas de las tramas, que suelen ser varios, y que, por momentos, parecieran no comprender lo que sucede con sus propias vidas, siendo entonces casi marionetas de la historia que se teje en otros sitios).

La historia imaginada o el teatro como la antihistoria

En ese marco de representaciones de la historia podemos incluir el teatro de Rodolfo Usigli. Si las fronteras entre las verdades y las simulaciones no pueden establecerse y se diluyen, por más que sus efectos sean reales y concretos, no es contradictorio que Usigli asegure que, en su proyecto de escribir un teatro en donde se aborden momentos cruciales de la historia de México, el uso de la imaginación es fundamental. Tan fundamental resulta para él la imaginación de la historia (no habla entonces de documentarse sino de conseguir imaginar lo ocurrido) que define a sus obras como antihistóricas. Así, por ejemplo, en el epílogo que escribe a su obra *Corona de sombra*, Usigli, primero, considera a la poesía como el único medio de expresión para "poner en su punto"[5] aspectos históricos fundamentales; luego, en su reflexión sobre los vínculos entre la dramaturgia y la historia afirma que "Si no se escribe un libro de historia, si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe regir es la imaginación, no la historia. La historia no puede llenar otra función que la de un simple acento de color, de ambiente o de época. En otras palabras, sólo la imaginación permite tratar realmente un tema histórico"[6].

Si los discursos oficiales están sostenidos en la pretensión y la apariencia, en el mostrar y decir lo que se quieren construir, más que describir una realidad y elaborar un proyecto, resulta un acto de resistencia frente al poder abordar los discursos oficiales abogando por la imaginación. Si la verdad queda detrás de la gesticulación y del mito, entonces, más que desmontarla y mostrar lo verdadero, como si esto fuera posible, el camino del dramaturgo se abre en otra dirección: crear puestas en escena, mostrar el mundo de las apariencias y simulacros y así imaginar sus efectos. Como señala Mehl Penrose sobre las obras de Usigli, "sus piezas son anti-históricas en el sentido de que él se opone no sólo a la versión oficial de la historia sino además a la noción popular de ella"[7].

Si retomamos la distinción de Furio Jesi, en *El gesticulador*, al abordar la revolución mexicana, Rodolfo Usigli imagina y pone en escena la gesticulación propia de la estrategia y del discurso histórico que se despliega a partir de un momento insurreccional. Si bien se encuentra en posiciones políticas y estéticas muy diferentes, hay dos cuentos de Jorge Luis Borges a través de los que podría abordarse la obra *El gesticulador* de Usigli. En primer lugar, "Tema del traidor y del héroe", en donde el personaje principal, en su afán de resolver el asesinato contra el líder nacionalista, se da cuenta de que, en realidad, el asesinato fue una puesta en escena de los revolucionarios mismos, quienes, al darse cuenta de que su líder era un traidor, decidieron, como castigo, eliminarlo, pero, para mantener los ideales en alto, hacerlo como si fuera un crimen de los opositores. El crimen se vuelve sacrificio, el traidor se consolida como héroe, las fronteras entre lo real y lo ficticio se confunden (de hecho, la pista que sigue el protagonista para desentrañar la verdad se da cuando se sorprende de las coincidencias entre ciertos elementos del crimen y una obra de Shakespeare). Lo

que ocurre en el teatro es entonces algo real y, a la vez, una puesta en escena. El otro cuento de Borges, “El simulacro”, se refiere a los funerales realizados en honor a Eva Perón. En las regiones alejadas de Buenos Aires, quienes no tienen la oportunidad de acercarse al féretro de Eva Perón, montan un simulacro de funeral, con una muñeca y un hombre cualquiera que representa la figura de Juan Domingo Perón. La conclusión de Borges en el cuento es que todos, incluso el mismo Perón, no hacen más que montar simulacros. El plano político, así visto, el plano que aquí situamos como el propio del discurso revolucionario, contrapuesto al momento insurreccional, sólo concibe las representaciones, fingimientos, puestas en escena. Se trata entonces del mundo de las máscaras.

Esta concepción aparece representada de manera clara por Rodolfo Usigli en *El gesticulador*. Más que máscaras o simulacros, Usigli propone otro concepto, el de la gesticulación. Si la gesticulación puede hacer pensar en una marioneta, aquí los movimientos son dobles: los realizados para influir y determinar a quien observa, a su vez, los realizados como efecto de las palabras, los discursos, las voluntades y las motivaciones de los otros. Se crea un espacio en donde las maneras de percibir los gestos retroalimentan y resignifican a la gesticulación. César Rubio gesticula para que se lo considere como aquel mítico general de la revolución; al mismo tiempo, los otros (en principio, Bolton, luego los políticos, hacia el final la multitud e incluso Julia, su hija) desean creer en ese gesto porque así ocupan un lugar determinado (ya sea el prestigio como historiador, en el caso de Bolton, o el hecho de no tener un padre fracasado, en el caso de Julia). Es un mundo de máscaras que le otorga a la obra un aspecto metateatral: el espectador asiste a una obra en el que el protagonista más que vivir representa y actúa una vida. Se puede decir que César Rubio es y, a la vez, no es César Rubio.

En el primer acto de la obra, un resignado César Rubio regresa a su pueblo junto a su familia. Decepcionado por su carrera universitaria y por el camino que toma la revolución, se siente frustrado, y sus hijos así lo perciben. La llegada casual del profesor norteamericano Bolton, especialista en la revolución, de paso por México para realizar su trabajo de investigación sobre uno de los héroes de los que se ha perdido la huella y de quien no se sabe cómo ha muerto, instala en la historia la ambigüedad, malentendidos y deseos cruzados que tendrán un impacto en la vida de los personajes pero también en la política. César Rubio sugiere que él mismo es el revolucionario de quien se ha perdido la pista sobre su muerte. Bolton quiere creerle porque eso supone un hallazgo importante en su investigación. Por su parte, al menos en un principio, César Rubio se presta al juego por razones económicas.

A partir del segundo acto, la fuerza de las creencias y del mito, los deseos y las necesidades de construir un relato comunitario, hacen que las distancias entre verdad y mentira se difuminen. La narración se instala en el campo de las gesticulaciones, haciendo a los personajes marionetas de un discurso en el que creen y que los sobrepasa. En el terreno de la gesticulación, de la teatralidad, alimentado por la imaginación y los deseos, ya resulta imposible distinguir la verdad de los hechos: cuando le preguntan a un viejo del pueblo si ese hombre es César Rubio responde que

sí. Basta para que todos sostengan la hipótesis de que se trata del César Rubio desaparecido en los albores de la revolución. Algo similar sucede con el profesor Bolton: desecha, por inverosímil, la primera versión que el protagonista le brinda sobre lo ocurrido con su homónimo. Una serie de respuestas ambiguas por parte de éste le bastan para darle crédito a lo que, en realidad, constituye desde el inicio su deseo: saber lo ocurrido con el revolucionario desaparecido. Navarro, figura antagónica del protagonista, su enemigo, si bien sabe que César Rubio no es el mítico revolucionario, tampoco puede revelar la verdad: por un lado, porque, como lo dice el protagonista, nadie le creería (el pueblo necesita y busca el mito para alimentarlo); por otro lado, porque Navarro ha sido partícipe en la muerte del revolucionario Rubio y, por lo tanto, le conviene no volver sobre aquellos hechos pasados.

El campo de la gesticulación corresponde con el terreno del fantasma: César Rubio es y no es César Rubio; Navarro se enfrenta, en la figura del protagonista de la obra, a un fantasma, el del revolucionario olvidado del que él no quiere que se vuelva a hablar. De hecho, si en el tercer acto, la obra concluye con el asesinato de Rubio a manos de los hombres de Navarro, se observa así un tiempo mitológico, por fuera de la cronología: al igual que años atrás, Navarro debe deshacerse del fantasma de César Rubio; César Rubio encarna o debe encarnar el fantasma de un muerto, su homónimo, para así darle la muerte de la que no se sabe nada.

Esas creencias, esas identidades fantasmagóricas, construidas en base a la mirada ajena, y en la manera en que la mirada sobre el mundo cambia a los personajes, se encuentra también en la familia de César Rubio, en particular en sus hijos: el hijo se siente defraudado por el padre y lo critica, pero, al mismo tiempo, en esa mirada crítica se topa con sus propias limitaciones, con su impotencia política (es un personaje vaciado de gestos, eclipsado por su padre); la hija, por el contrario, decide ver en el padre a un héroe, sin preguntarse por la veracidad de las versiones sobre él; creer que su padre es un héroe le permite a la hija verse ella misma de otra manera, situarse en otro lugar de la sociedad, ya no ser la hija de un fracasado.

El juego de los dobles, así como la tensión entre identidad y alienación se despliegan a través de la historia, vinculando algo característico en la obra de Usigli: las maneras en que el ámbito familiar, el espacio de lo íntimo, se traslada y vincula al ámbito social y político. Estas oscilaciones se observan, en particular, en torno al personaje de César Rubio, siendo la situación paradójica en la que se encuentra el ejemplo mayor: sólo alcanza a ser alguien, a ser reconocido por sus conocimientos y saberes sobre la revolución cuando deja de ser él y se hace pasar por otro. Al personaje y, por extensión, al héroe le resulta imposible conciliar el saber y la acción, la palabra y el cuerpo, la vida y la muerte, la gesta y el discurso sobre la gesta. Como contrapartida, el César Rubio revolucionario, el fantasma mitológico, por su parte, alcanza, por así decir, la muerte a través del cuerpo del otro, quien se hace pasar por él. Muere siendo otro. Es en la muerte de César Rubio, la segunda muerte del revolucionario, por así decir, que la gesticulación conlleva una serie de transfiguraciones paradójicas: el gesto de Rubio al hacerse pasar por otro revive el discurso revolucionario, a su vez que lo concluye de manera trágica.

Una vez más, en las representaciones de la revolución mexicana se impone el destino a la posibilidad de un cambio. Más que un proceso de transformación, Usigli, al igual que otros escritores, como los mencionados Mariano Azuela o Martín Luis Guzmán, le otorgan a la narración un carácter trágico y mitológico. La insurrección y la revuelta son, por así decir, domesticadas, a través de la gesticulación, por el discurso estratégico propio de la revolución. A su vez, y si continuamos inspirándonos en los conceptos desarrollados por Furio Jesi en *Mythe*[8], podemos decir que la obra de Usigli aborda el mito escapando de las visiones clásicas que al respecto proponen tanto la derecha como la izquierda. Lo que busca Jesi, al momento de proponer una ciencia del mito, es pesquisar los momentos de fractura histórica, en los que se distingue, por un lado, la experiencia vivida, el momento epifánico y, por el otro, la distancia vivida como irreductible con esas epifanías. En esos intersticios, entre lo epifánico y el punto irrepresentable de la experiencia epifánica surge el mito. En esa división se sitúa el personaje de César Rubio: siendo sin ser, viviendo sin vivir, conociendo sin conocer. Asistimos, como espectadores, a cómo se forja un mito y a la imposibilidad de salir de él. Si, como asegura Jesi, en la experiencia colectiva de la insurrección pueden producirse epifanías que esbozan otro mundo, al mismo tiempo, la iluminación implica destrucciones y apocalipsis. No es casual que la obra fuera escrita en tiempos de Lázaro Cárdenas, cuando precisamente se consolida un discurso sobre la revolución que, por momentos, da cuenta del mito. Es el mito, más que los acontecimientos o el cambio, aquello que pasa a primer plano.

Observamos cómo se construye un discurso de autoridad en torno a César Rubio. En el primer acto, la cuestión de la autoridad aparece en tensión, en disputa, tanto con sus hijos como con el profesor Bolton. En la segunda parte, Rubio se apropia de sus gestos, construye una máscara con la que se muestra y, a la vez, oculta al resto. Aquí se despliegan los gestos y las máscaras. En ese juego, en esa puesta en escena se observa lo que Roberto Esposito define como el dispositivo de la persona, caracterizado por "su rol performativo, esto es, productor de efectos reales"[9]. Los efectos reales del dispositivo pergeñado en torno a César Rubio, en el que él no sólo es sujeto sino también su objeto, son notorias: se erige como líder político, cambia la distribución de poderes en la comunidad y también en su propia casa. Es alguien al ser otro. Los otros, al respetarlo y creerle, lo constituyen como autor de la revolución y de la política, por extensión, como figura de autoridad. El pueblo, al erigirlo en líder, a su vez se constituye, cobra formas y deja de ser una sombra. En el tercer acto, se presentifica la muerte, que, si bien es una, en realidad, sus evocaciones son, al menos, dos. Observamos la vida en tanto "el estrato biológico que nunca coincide con la subjetividad porque es siempre presa de un proceso, doble y simultáneo, de sometimiento y subjetivación: el espacio que el poder embiste sin llegar nunca a ocuparlo en su totalidad, e incluso generando formas siempre renovadas de resistencia"[10]. En el cuerpo de César Rubio se encarna lo que Giorgio Agamben[11], en la misma línea biopolítica de Robert Esposito, sitúa como *homo sacer*: aquel a quien puede matarse sin cometer crimen. No sólo porque el crimen cometido por los hombres

de Navarro no vaya a ser juzgado sino porque en el cadáver de Rubio hay, en realidad, dos muertos: el revolucionario y el profesor, el héroe y el gesticulador. A su vez, y de ahí se entiende el discurso laudatorio e hipócrita de Navarro hacia el final, porque la muerte de César Rubio no hace más que reafirmar el poder discursivo, la estrategia revolucionaria, el mito que puede funcionar como un elemento de cohesión pero también de manipulación y encierro. Como asegura Mabel Moraña, inspirándose en Carlos Monsiváis, la obra de Usigli pareciera afirmar que, si la revolución ha fracasado, al menos debemos salvar a la familia y a la figura del héroe: "desde la perspectiva heroica, la historia es figurada como el resultado de un personalismo mesiánico, y la política se transforma en un fenómeno de creencia"[12]. A través de la puesta en escena de la gesticulación, Usigli vuelve espectáculo a la historia mostrando, como señala Rocío del Carmen Pérez García, que "el relato histórico posee, paralelamente a su creador, una variedad de rostros que coinciden con la múltiple interpretación del acontecer"[13].

Dinámicas del poder: política y crisis

Las diferentes relaciones entre los protagonistas demarcan, como señalamos, la preponderancia de la máscara y de la simulación. La tensión existente entre lo que los personajes son y lo que desean mostrar traduce una problemática donde la identidad se encuentra en una zona de ambigüedad. En los dos extremos de la línea en la que se produce la tensión se encuentran la crisis individual, ya que las máscaras son un síntoma de que nadie se acepta como es, y la crisis social, puesto que las formas de negociación de la vida en común pasan por una postura de lucha por el poder en la que el fin justifica los medios. La posición del autor a través de su obra comunica un desencantamiento frente a los desbordes que traicionan el ideal revolucionario. Como señala Meyran, la obra es objeto de comentarios acerbos, que llegarán a calificarla de reaccionaria, debido a haber osado la crítica de la revolución en un momento en que se encuentra institucionalizada[14].

La crisis individual se produce por una necesidad de emulación que nace en la reificación de los mitos propios a cada sociedad y época. En el caso de Usigli, se trata de las figuras e ideas revolucionarias; sin duda en gran parte las figuras míticas de Zapata y Villa. Sin embargo, la postura ambigua de los individuos realiza un acto performativo de adscripción y de traición de la revolución en un solo gesto. La revolución es respetada y seguida en el discurso, porque se sabe que hablar en su nombre es la condición *sine qua non* para alcanzar el poder. Por otro lado, la postura insincera de utilizar la gramática revolucionaria para fines personales constituye un ataque a sus ideales. La dinámica se retroalimenta inscribiendo en el campo político esta táctica para no perder la oportunidad de ganar la carrera política. Rubio lo admite aun antes de su transformación: "En México todo es política… la política es el clima, el aire"[15].

En este sentido, las acciones de Rubio y de Navarro representan ejemplos paradigmáticos en un orden invertido. Rubio cree en la revolución: “creía en la universidad como en un ideal”[16], y es un integrante intelectual de ella al ser profesor de historia, pero termina por insinuar que él es un héroe para poder acceder a la candidatura del partido. Más que en los hechos y las acciones políticas, los derroteros de la revolución se activan a través de las creencias. El personaje de Rubio, pese a jugar constantemente con el manejo del lenguaje para no afirmar que él es el héroe y solo inferirlo, pasa progresivamente a una posición más decidida, utilizando por ejemplo el posesivo de la primera persona: “¿En la forma que habíamos convenido… acerca de mi resurrección?”[17]. Nótese también la utilización de un término que no proviene del campo léxico revolucionario sino más bien religioso.

Navarro, el antagonista, miente para eliminar a Rubio, y así poder acceder a la institución revolucionaria. Lo hace dos veces, una primera al matar al héroe original y afirmar que no pudo defenderlo en una balacera, evento del que el profesor Rubio tiene conocimiento[18]; una segunda al pretender que el asesino del profesor Rubio fue un católico, lo que le permite presentarse como un futuro gobernador que honrará la memoria del héroe asesinado[19].

Al no ser el protagonista central, es difícil establecer hasta qué punto Navarro termina por creer que de verdad es el benefactor de la memoria de Rubio. Pero sin duda el acto performativo doble representa una transición en su propia historia política. No es descabellado afirmar que Navarro se encuentra viviendo la misma ilusión que Rubio. Y la inmanencia de la máscara se presenta también en los personajes secundarios. La hija de Rubio, Julia, aspira a ser la hija del general y no del profesor, mostrándose así convencida de la nueva identidad de su padre: “Para mí, como quiera que sea, papá será siempre un hombre extraordinario, un héroe”[20]. La actitud del hijo, Miguel, no debe engañar al lector mediante el llamado que hace a su padre para deshacerse de la mentira y asumir la verdad. Por un lado, tiene un pasado de dirigente universitario donde organizaba huelgas constantes, cosa que su padre le recuerda:

> MIGUEL – (…) No quiero seguir viviendo en la mentira.
>
> CESAR – En esta mentira; pero hay otras. ¿Ya escogiste la tuya? Antes era la indisciplina, la huelga[21].

La mentira de Miguel es creerse por encima de los errores de los demás, sin darse cuenta que él mismo reproduce el mismo esquema: querer ser otro e imaginarse en una posición dominante. Si los demás personajes quieren llegar al poder por medio de una carrera política o como producto de los beneficios políticos de los demás (Julia), Miguel tiene, en términos psicoanalíticos, un ideal del yo que proyecta una superioridad ética. La voluntad de sacrificio de la esposa de Rubio, Elena, se inscribe dentro de la misma

lógica.

De manera parecida a Navarro, la capacidad de adaptarse a las diferentes situaciones según los cambios de situación remite a la actitud de los demás políticos que se entusiasman con la candidatura de Rubio resucitado. El licenciado Estrella, cuya característica onomástica define ya la grandeza de sus aspiraciones, es el delegado del partido y se adscribe rápidamente a la creencia de que el general Rubio está de regreso. El término militar y el posesivo muestran este compromiso: "Comprendo muy bien su actitud, mi general"[22]. El diputado Salinas, desconfiado al comienzo, pidiendo una serie de pruebas e incluso solicitando el testimonio de personas que conocieron a Rubio para cerciorarse de la identidad de este, termina por aceptar la hipótesis: "Perdóneme, mi general"[23]. Y entra en la creencia de manera comprometida, puesto que aparece en el acto siguiente como uno de los principales colaboradores de Rubio, estando incluso dispuesto a matar a Navarro para defenderlo: "Yo creo que habría que pararle los pies. Deme usted permiso"[24].

De esta manera se arma una acción metateatral que, como se indicó más arriba, establece la búsqueda de poder como un elemento estructurante: la creencia de dónde se ubica el poder y la estrategia para obtenerlo condiciona los posicionamientos y las relaciones de los personajes. La elaboración de estas dinámicas corresponde a la idea de René Girard sobre el chivo expiatorio como elemento pacificador de la comunidad a través de su sacrificio[25]. También podría pensarse en el análisis sobre lo sagrado desarrollado por Giorgio Agamben en su ya citada teoría del *homo sacer*: lo sagrado se inscribe en su relación con lo profano y por lo tanto, aquello que así se constituye se sitúa por fuera y, al mismo tiempo, por dentro de una lógica discursiva: lo sagrado, al ser considerado diferente al resto, queda excluido del conjunto, siendo, de algún modo, el marco y sostén de determinada lógica discursiva. La muerte de Rubio no es deseada por nadie, ni siquiera Navarro piensa al inicio en matarlo, solo en corromperlo[26], ya que cree que su inclusión en el sistema político pasa por las negociaciones habituales. Pero la sociedad política parece estar en un punto de implosión, visible a través de las crisis sucesivas de los personajes. Rubio, con una característica algo crística, atrae hacia sí mismo una serie de apóstoles para desvelar su verdadero poder político como elemento sacrificial. Por esta razón, Navarro es el mayor beneficiado de su muerte, puesto que es el personaje que realizó el sacrificio y que comprendió que su desaparición implicaría también su elevación a la estatura de mito.

Este destino trágico se observa desde la llegada de Rubio a Allende, ya que la familia que lo rechaza reproduce a una escala menor la crisis social que se observa en todo el sistema político. Los hijos no aceptan la situación de la familia e incluso expresan rechazo hacia su padre, empujándolo a devenir otra persona. Cuando llega el profesor Bolton, la glosa que hacen ambos de los hechos de la revolución revela que los conocimientos de Rubio hacen de él un ser especial, apto para dar el siguiente paso,

encarnar la revolución. Posteriormente, los diputados y otros políticos que llegan a ver a Rubio para confirmar la noticia de la vuelta del general, responden ante la falsa modestia de este: "(...) si es usted el general Rubio no se pertenece, pertenece a la revolución"[27]. El destino político determina así un desposeimiento de la persona de Rubio, quien ya no es dueño de su propio cuerpo. Solo le queda inscribirse en las ideas de un destino que ya no es individual sino político y predeterminado por la comunidad.

Según Maquiavelo, la política es ante todo la relación gobernante-gobernado, y la subordinación del último está íntimamente relacionada con el ejercicio del poder[28]. Sin embargo, en la sociedad descrita por Usigli existen interdependencias políticas que se acomodan a las situaciones en las que existe una sociedad que es por un lado corporatista, de intercambio de favores; y por otro antagónica, dispuesta a los afrontamientos entre enemigos.

No es casualidad que la sátira dé paso a la violencia: cuando entran en escena los políticos que vienen a entrevistar a Rubio para asegurarse de la veracidad de su nueva identidad, la solemnidad y los esfuerzos por sobresalir y dirigir la conversación hacen de ellos sujetos estereotipados y humorísticos:

> GUZMÁN – Permítame, compañero Salinas, creo que yo voy a tratar esto.
>
> ESTRELLA – Perdón, creo que el indicado para tratarlo soy yo, señores. *(Blande un telegrama)* Además, tengo instrucciones especiales.
>
> TREVIÑO – Oye, Epigmenio...
>
> GARZA – Mire, compañero Estrella...[29]

Sin embargo, la violencia gana poco a poco la escena, dando paso a un sentimiento de urgencia, primero transmitido a través de la agitación de la campaña política, después confirmada por el apremio del duelo entre Rubio y Navarro. La muerte se instala en los parlamentos de los personajes, donde el mismo Rubio presiente la fatalidad de su destino: "No me sorprendería que me asesinaras. Me sorprende que no lo hayas hecho ya"[30]. De hecho, esa frase sitúa al personaje en una temporalidad singular, propia del destino: los hechos todavía no ocurridos, en este caso la muerte, al ser ineluctable, en cierto sentido ya están presentes. El personaje se convierte así en un fantasma, operando como vivo y como muerto al mismo tiempo.

La crisis que desemboca en la violencia se observa precisamente en la definición maquiavélica de la necesidad de reconocimiento del gobernante de parte de los gobernados. La autoridad desafiada y desafiante se inspira en la historia misma, ya que la Revolución Mexicana conoce una serie de alianzas, traiciones y asesinatos que cambian constantemente las dinámicas de poder. En el microcosmos de la obra, la familia biológica y política se mueve dentro del estado de crisis.

Por un lado, la familia de Rubio es una metáfora de la comunidad, al mostrar un funcionamiento donde la legitimidad de la autoridad en la sociedad tradicional, el *pater familias*, es desafiada. Hemos señalado el hecho de que los hijos critican a Rubio por su mediocridad y por la falta de perspectivas que ofrece la decisión de dejar la capital para ir al pueblo natal del padre, ubicado en una zona rural del norte del país. En este caso, la institución está representada por el padre, quien intenta asentar su legitimidad a través de argumentos que se ven reflejados en los principios del estado de Maquiavelo: un estado que protege a sus súbditos a cambio de su lealtad: "Yo perdí todos esos años por mantener viva a mi familia"[31]. Miguel, el hijo rebelde que reprocha al padre sus decisiones, funge como ente revolucionario: "Fueron los profesores como tú los que nos hicieron desear un cambio"[32]. La demostración antitética entre padre e hijo se traslada al campo de la ética con los argumentos que discurren en el fondo sobre cuál el valor principal del verdadero revolucionario, entre la versión idealizada del hombre sacrificial de Rubio y la del hombre honesto encarnada por Miguel.

En realidad, los tormentos familiares de los Rubio transmiten la dinámica metaforizada de la lucha del poder en una sociedad revolucionaria, ya que para mantener encendido el ideal del cambio es necesario desafiar constantemente al poder para evitar todo anquilosamiento. Como se puede percibir, la revolución de la revolución (o la revolución contra la revolución) termina por ser, en un nivel micropolítico, una versión atrofiada del cambio, donde la postura antitética es una necesidad política. Por esta razón, Elena, demanda a su esposo Rubio que no se sacrifique adoptando a su vez una postura más sacrificial. El gesto tiene que ser progresivamente más apoyado. El carácter sacrificial se vincula con la lógica del destino y con la figura del chivo expiatorio, en donde los personajes, situados en el umbral, a la vez que sostén, de la escena, se convierten en marionetas de las creencias y mitologías construidas en torno a la revolución.

La crisis de la familia política se puede leer en el sentimiento de urgencia que transmiten los correligionarios para encontrar un candidato providencial. El partido revolucionario necesita nuevas figuras que permitan la continuidad de su gobierno. La estrategia hace eco a la célebre frase de Lampedusa, en *El gatopardo*[33]: Hay que cambiar todo para que nada cambie. El momento político facilita la aceleración de la situación inestable: el gobernador está viejo y la batalla por su sucesión está abierta. Navarro aparece por primera vez en la obra como "Un desconocido", porque Julia, al abrir la puerta, no conoce su identidad[34]. En un sentido más profundo, el hecho de ser desconocido revela una ventaja política: la novedad y la falta de un pasado comprometedor.

Conclusión: del régimen del conocimiento al de la máscara

En la situación de crisis y de antagonismo presentes en la obra, se sugiere que el conocimiento permite acceder a la verdad: Bolton quiere conocer la verdad sobre la historia de la revolución; los conocimientos en historia de Rubio lo colocan en la

situación de ser detentor de la verdad, aunque esta sea a mitad inventada, y así abre la posibilidad para él de mejorar su estatura política; Navarro y Rubio, en su enfrentamiento dialéctico, utilizan la misma estrategia, intentar utilizar lo que conocen del otro para poder vencerlo. Navarro le dice a Rubio que no es un general[35], mientras que este responde que sabe que Navarro asesinó al general Rubio[36].

Sin embargo, el signo de lo político en el texto parece ser la intención de desactivar la capacidad del conocimiento de revelar la verdad. O, dicho de otra forma, parafraseando la idea de la reminiscencia socrática, si conocer es reconocer, el ideal político en la obra es realizar el salto del estadio del desconocimiento al del reconocimiento, sin pasar por el conocimiento. Esto quiere decir que, en el deseo del individuo de cómo quiere ser percibido, es decir en el deseo de reconocimiento, se impone el régimen de la máscara, de la simulación, de la performatividad. Incluso Bolton, quien busca la verdad en el conocimiento en tanto que investigador universitario, parece querer confirmar lo que desea, quizás de forma inconsciente, desde su posición de admirador de la revolución mexicana: encontrar destinos míticos dignos del evento histórico, que el sujeto de la historia sea la estatura del hombre por encima de la especificidad del evento. Asimismo, cabe señalar que en la historia que Bolton decide creer y fomentar se juega su capital simbólico, acentúa el poder que pueda tener en el ámbito universitario y obtiene así prestigio. Es interesante cómo, en la obra, ese poder simbólico y esos saberes sobre la revolución provengan de los Estados Unidos y sean refrendados por las instituciones estadounidenses, en principio, país enemigo de los valores de la revolución mexicana.

En la esfera de la política pública (para diferenciarla de la privada) Navarro es tan poco general como Rubio, pero es tan dependiente como él del régimen del relato, de la preponderancia de la palabra, del pastiche adecuado a la lectura del momento histórico. Esta actitud demagógica funciona puesto que la respuesta de la multitud es adecuada a las intenciones políticas del asesino de Rubio. Si al comienzo existe una cierta reserva frente a la arenga de Navarro, la multitud termina por aclamarlo[37].

También se puede leer la evolución de la obra, y sobre todo de Rubio, como la transición entre dos formas de luchar por el poder: el pasaje del régimen del saber al de la acción. Si la universidad y las informaciones de las que dispone cada personaje juegan un rol en toda la obra, lo que hace determinar el desenlace es la acción ejecutada, una acción que además es de índole violenta. Rubio pasa de ser un erudito de la revolución a convertirse en un militar que vive en la acción política. La transformación provoca un sobreseimiento intelectual en el profesor, quien deja de existir para dar paso a un estratega político. En cierto sentido, Rubio encarna el gran cambio del pensamiento político en el mundo contemporáneo. Rubio el profesor piensa todavía en términos propios al ideal de la Ilustración e incluso es, de forma difusa, un lejano heredero de la noción caballeresca del honor de la Edad Media. Rubio el general representa la llegada de la *realpolitik*, la estrategia de lo pragmático y de inscribirse en la escuela clausewitziana, hacer lo necesario para deshacerse del adversario o al menos

sobreponerse a él.

Esta transición se define también en términos literarios. Rubio es un personaje quijotesco porque a fuerza de estar fascinado por ciertas figuras y formas de un discurso específico, termina creyéndose en el personaje idealizado que encarna estas ideas. De la misma manera, en el ámbito de la simulación, Rubio remite a Hamlet, quien decide urdir el plan de hacerse pasar por loco, instalando la duda en lo que queda de la obra sobre una locura que ya no se sabe si es real o simulada. Ambos clásicos universales reflejan la paradoja del protagonista de la obra de Usigli, la estrategia del disfraz que falla porque en algún momento, al vestirlo, este deja de serlo.

La obra de Usigli establece entonces una singular relación con la historia mexicana. Aborda este hecho histórico pero no con el afán de elucidarlo, de revelarle al lector la esencia en la que se sostienen los acontecimientos, sino, más bien, urde una trama de identificaciones y creencias, de relatos y sugerencias, de juego de espejos y de fantasmas; tal entramado no da respuestas a la pregunta sobre qué es la revolución, por el contrario reinstala la pregunta, vacía de certezas al relato y nos advierte de que incluso nosotros no logremos pensar sobre los hechos sino que, por el contrario, seamos pensados e interpelados ideológicamente por ellos. El lector, el espectador no escapa tampoco a la categoría de ser una máscara posible de otras obras teatrales cuyos escenarios tienen límites difusos.

Referencias bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Editorial Pre-textos, 2003.

AZUELA, Mariano, *Los de abajo*, Madrid, Editorial Cátedra, Letras Hispánicas, 1992.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, RAE, 2015, [1605-1615].

ESPOSITO, Roberto, *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, Joaquín, *El Periquillo Sarniento*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1980.

---, *Don Catrín de la Fachenda*, México, Editorial Porrúa, 2000.

FRANCO, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 2010.

GIRARD, Renel, *Le bouc émissaire*, Paris, B. Grasset, 1982.

GUZMÁN, Martín Luis, *La sombra del caudillo*, México, Fondo de Cultura Económica, Letras mexicanas, 2019.

JESI, Furio, *Spartakus. Simbología de la revuelta*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, Filosofía e historia, 2014.

---, *Mythe*, Bordeaux, Éditions la Tempête, 2024.

LAMPEDUSA, Tomaso de, *El gatopardo*, Barcelona, Anagrama, 2019, [1958].

MORAÑA, Mabel, « Historicismo y legitimación del poder en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli », in *Revista Iberoamericana*, Nº 148-149, Volumen LV, 1989.

PENROSE, Mehl, « La historia en dos obras de Rodolfo Usigli, o el juego entre la fantasía y la realidad », in *Mester*, Vol. Xxvii, California, 1988.

PÉREZ GARCÍA, Rocío del Carmen, « El rostro y la máscara en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli », in Ociel FLORES, Gloria VERGARA, *Ocho escritores latinoamericanos del siglo XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Humanidades, Serie Estudios, 2010.

RULFO, Juan, *El llano en llamas*, Madrid, Editorial Cátedra, Letras Hispánicas, 2011.

SCHENONI, Luis Leandro, "El concepto de lo político en Nicolás Maquiavelo". *Andamios* [online]. 2007, vol.4, n.7 [citado 2024-08-04], pp.207-226.

Disponible en: . ISSN 2594-1917.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Madrid, Cátedra, 2003, [1603].

USIGLI, Rodolfo, *El gesticulador*, Edición de Daniel Meyran, Madrid, Editorial Cátedra, Letras Hispánicas, 2013, [2004].

USIGLI, Rodolfo, « Prólogo después de la obra » in *Corona de sombra. Pieza antihistórica en tres actos y once escenas*, México, Ediciones Cuadernos Americanos, 1958.

LES AUTEURS

Pablo Virguetti es titular de la agregación en español y doctor en estudios ibéricos e iberoamericanos por la Université Bordeaux Montaigne. Es especialista de la obra de ficción del escritor chileno Roberto Bolaño. Trabaja también sobre otros autores contemporáneos hispanoamericanos, cine y música a partir de un enfoque analítico de las representaciones, las identidades y los discursos. Sus publicaciones aparecieron en diversos volúmenes colectivos, así como en revistas científicas periódicas. Codirigió un volumen sobre el hedonismo en el mundo hispánico. Actualmente enseña en la Universidad de Angers, y enseñó en el pasado en las universidades de Burdeos y de Caen.

Martín Lombardo es psicólogo por la universidad de Buenos Aires y doctor en estudios iberoamericanos por la Université Bordeaux Montaigne. Ha obtenido su HDR en París 8 con un trabajo sobre la obra ficcional de Rodolfo Walsh. Trabaja sobre literatura latinoamericana contemporánea. Se interesa por los cruces entre literatura y discurso político. Actualmente es PR en la Université d'Angers.

[1] ___ Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 2010, p. 37.

[2] ___ *Ibidem.*, p. 40.

[3] ___ Ver, Furio Jesi, *Spartakus. Simbología de la revuelta*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, Filosofía e historia, 2014.

[4] ___ *Ibidem*, p. 21.

[5] ___ Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, Madrid, Cátedra, 2013, [2004], p. 137.

[6] ___ *Ibidem.*, p. 142.

[7] ___ Mehl Penrose, «La historia en dos obras de Rodolfo Usigli, o el juego entre la fantasía y la realidad», in *Mester*, Vol. Xxvii, 1988, California, p. 30.

[8] ___ Furio Jesi, *Mythe*, Bordeaux, Éditions la Tempête, 2024.

[9] ___ Roberto Esposito, *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*, Buenos Aires, Amorrortu, 2009. p. 20.

[10] ____ *Ibidem*, p. 31-32.

[11] ____ Ver, Giorgio Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Editorial Pre-textos, 2003.

[12] ____ Mabel Moraña, «Historicismo y legitimación del poder en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli», in *Revista Iberoamericana*, Nº 148-149, Volumen LV, 1989, p. 1272.

[13] ____ Rocío del Carmen Pérez García, «El rostro y la máscara en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli», in Ociel

FLORES, Gloria VERGARA, *Ocho escritores latinoamericanos del siglo XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Humanidades, Serie Estudios, 2010, p. 11.

[14]
____ Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, Madrid, Cátedra, 2013, [2004], pp. 58-59.

[15]
____ *Ibidem*, p. 127.

[16]
____ *Ibidem*, p. 120.

[17]
____ *Ibidem*, p. 183.

[18]
____ *Ibidem*, p. 193.

[19]
____ *Ibidem*, p. 208.

[20]
____ *Ibidem*, p. 202.

[21]
____ *Ibidem*, p. 130.

[22]
____ *Ibidem*, p. 162.

[23]
____ *Ibidem*, p. 175.

[24]
____ *Ibidem*, p. 195.

[25]
____ Ver, Renè Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, B. Grasset, 1982.

[26]
____ Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, *op. cit.*, p. 194.

[27] ____ *Ibidem*, p. 162.

[28] ____ Luis Leandro Schenoni, “El concepto de lo político en Nicolás Maquiavelo”. *Andamios* [online]. 2007, vol.4, n.7, p. 221.

[29] ____ Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, *op. cit.*, p. 159.

[30] ____ *Ibidem*, p. 194.

[31] ____ *Ibidem*, p. 120.

[32] ____ *Ídem*.

[33] ____ Tomaso de Lampedusa, *El gatopardo*, Barcelona, Anagrama, 2019, [1958].

[34] ____ *Ibidem*, p. 147.

[35] ____ *Ibidem*, p. 189.

[36] ____ *Ibidem*, p. 194.

[37] ____ *Ibidem*, p. 216.