Les Cahiers du Grhaal

N° 2 | 2025
El gesticulador de Rodolfo Usigli 1

El doble como tema y las figuras del cínico en El gesticulador, de Rodolfo Usigli

Julio ZARATE

Édition électronique :
URL :
https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-2/2292-el-doble-como-tema-y-las-figuras-del-cinico-en-el-gesticulador-de-rodolfo-usigli
DOI : numerev_2454
Date de publication : 08/01/2025

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

Pour **citer cette publication** : ZARATE, J. (2025) El doble como tema y las figuras del cínico en El gesticulador, de Rodolfo Usigli. *Les Cahiers du Grhaal*, (2). https://doi.org/10.34745/numerev_2454

El presente artículo propone un análisis de *El gesticulador*, del dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli, tomando como eje de lectura la figura del doble para destacar la dimensión irónica de la obra. Primero se estudiará el proceso de desdoblamiento de César Rubio para luego analizar los actos y gestos del personaje, que permiten relacionarlo con la figura del cínico. La postura del cínico, llevada al extremo en la obra, permite desvelar una crítica mordaz no sólo de la revolución, sino de toda la sociedad mexicana, que acepta la mentira e incluso participa en la gesticulación, lo que pone en entredicho la obsesión de Miguel por la verdad.

Mots-clés :
Rodolfo Usigli, Cinismo, Doble, Ironía, Teatro mexicano, Siglo XX.

Abstract:

This article proposes an analysis of *El gesticulador*, by Mexican playwright Rodolfo Usigli, taking as a reading approach the figure of the double in order to highlight the ironic dimension of the play. First, we will study the process of César Rubio's splitting and then we will analyze the character's actions and gestures, which allow us to relate him to the figure of the cynic. The cynic's posture, taken to the extreme in the play, reveals a mordant criticism not only of the revolution, but of Mexican society as a whole, which accepts the lie and even participates in the gesticulation, which calls into question Miguel's obsession with the truth.

Keywords:

Cynicism, Double, Irony, Mexican drama, Rodolfo Usigli, 20st century.

Introducción

"Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad[1]", estas palabras del "Epílogo sobre la hipocresía del mexicano", del propio Rodolfo Usigli, que Daniel Meyran retoma en su estudio sobre *El gesticulador*, permiten poner de realce diversos elementos que caracterizan la concepción del teatro del dramaturgo mexicano. Se puede destacar, por ejemplo, su voluntad de hacer de la representación dramática una forma de denuncia

tanto de los regímenes políticos, como de las máscaras de la sociedad mexicana; la dimensión histórica y realista de la obra de Usigli es también subrayada, al vincularla con el devenir político y social mexicano; finalmente, su crítica activa y acerba de la revolución, que denomina "gesticulación[2]". Al sustantivarse en la obra homónima, el adjetivo "gesticulador" define la cualidad principal del personaje en torno al cual se estructura la obra: el profesor César Rubio, su voluntad de vivir en la apariencia y, más tarde, de ser otro. Esta característica guarda, sin embargo, en palabras de Usigli, una semejanza inquietante con todo el país. El dramaturgo evoca en el Epílogo la hipocresía, la demagogia y la apariencia como denominadores comunes del mexicano. Esta postura hace que el protagonista y todos los personajes de la obra reenvíen, por efecto sinecdótico, una imagen cruda y mordaz de la sociedad mexicana.

El término "gesticulador" presenta una connotación negativa al sugerir el movimiento excesivo del rostro, de las manos. La voluntad de imitar o simular, de exagerar el gesto y mostrarlo, hace de la obra de Usigli una obra de protesta, dice Daniel Meyran. Dicho esto, lo que interesa a continuación es ver de qué manera, el personaje que gesticula se convierte en una figura del doble y produce un efecto irónico que desvela la crítica de Rodolfo Usigli no sólo a la revolución, sino a la sociedad que acepta la gesticulación e, incluso, se refleja en ella. Una primera parte será dedicada a la figura del doble, su dimensión irónica en el teatro y el proceso de desdoblamiento de César Rubio en la obra. En un segundo momento, nos centraremos en los actos y gestos del personaje que permiten asociarlo a la figura del cínico; consideramos que su posición de impostor, llevada al extremo, desvela el efecto irónico de la obra. Si bien, nos centraremos en la figura de César, se harán algunas referencias puntuales al personaje de Navarro, que se puede considerar como otro ejemplo del cínico. A partir de estos elementos, y a manera de conclusión, se destacará la relación –y la crítica– que Usigli establece entre el público y el personaje de Miguel y su obsesión por la verdad.

1. La figura del doble y el juego de identidades ocultas

Pese a ser concebida como una figura retórica que se construye entre la disimulación y la antífrasis, la ironía aparece como un concepto abstracto, del cual es difícil fijar los límites, y como un modo de discurso que acompaña el pensamiento y la literatura. En su *Poétique de l'ironie*, Schoentjes destaca dos tipos: una presente en las palabras –o ironía verbal– y otra en las cosas –o ironía de situación. Esta última, sobra decirlo, está ligada a la representación y al juego de identidades ocultas propio del teatro, donde la ironía se manifiesta en la confrontación y en la puesta en evidencia del contraste entre apariencia y realidad. El ser y el parecer, los disfraces y los reconocimientos, constituyen un componente importante de la intriga en el teatro que hace surgir la ironía: "En efecto, cuando la identidad de un personaje es ocultada, su personalidad real ya no es perceptible tras la apariencia de su discurso, y la ironía puede nacer de esta disociación[3]." Schoentjes toma como ejemplo de este juego de identidades ocultas la comedia de Molière y añade que el objetivo de la ironía es mostrar la imperfección de la realidad frente a un mundo ideal al cual tiende el ironista.

En la ironía de situación dramática, ya sea tragedia o comedia, al menos un personaje no tiene consciencia de la situación en que se encuentra, por lo que actúa en función de informaciones que el espectador, el lector, pero también otros personajes, saben que son falsas o imprecisas. En la tragedia, la identidad oculta se vincula a la fatalidad (el caso de Edipo); la ironía de situación moderna se concentra en el "golpe de teatro", la revelación de una verdad oculta que no necesariamente es trágica. El Tartufo es arquetipo del juego de identidades ocultas y de su descubrimiento –que es también un desenmascaramiento– que permite desvelar una crítica social bajo la imagen clásica del cazador-cazado o *arroseur-arrosé*. Schoentjes precisa que este tipo de ironía como crítica social se establece hacia el siglo XIX. No se trata pues sólo de destacar las contradicciones entre lo explícito y lo implícito. Si la ironía de situación sirve de principio estructural a un relato u obra dramática, ésta juega, como se ha dicho, con las identidades y el recurso al doble, que en palabras de Jourde y Tortonese permite desvelar el fondo de sí mismo. El doble se estructura en torno a una figura opuesta o en conflicto; la presencia de uno implica la ausencia del otro, incluso su aniquilación. El doble es también una metáfora del lenguaje: "Nombrar (dicen Jourde y Tortonese), es a la vez hacer surgir un ser y arrancarlo a sí mismo, abrirlo a la multiplicidad de sentidos y figuras[4]."

César Rubio es homónimo de César Rubio. *El gesticulador* juega con la ambigüedad del lenguaje para construir, mediante la imitación, un personaje doble: el profesor fracasado y el general revolucionario; el mediocre y, en palabras del profesor Bolton, "el hombre extraordinario", "una saga, un mito", un "héroe[5]". Cabe precisar que en el Acto primero no hay una voluntad expresa del profesor de suplantar al general; la posibilidad del remplazo es producto del azar y fruto de un engaño en una conversación entre profesores de historia. El Acto primero tiene como punto de partida el fracaso del profesor en la capital y su llegada al pueblo natal. El regreso al pueblo es vivido por su familia como un castigo, pero el profesor lo concibe como una oportunidad para "volver a nacer [...] empezar de nuevo[6]". La idea de ser un hombre nuevo entra en consonancia con el juego del doble, que se desarrolla a lo largo de la obra.

Bolton ofrece al profesor César Rubio la ocasión de ilustrarse en el conocimiento de la historia de la revolución mexicana, así como los vicios y virtudes de sus generales. La pasión –o ingenuidad– de Bolton, quien ve en el general César Rubio el prototipo ideal del héroe de la revolución mexicana, y su intención de comprar, literalmente, la historia que corresponda con la verdad que él busca, dan pie al inicio de un proceso de desdoblamiento cuando el profesor aprovecha la oportunidad que le ofrece su nombre. La ironía, dice Schoentjes, es un modo de discurso indirecto que toma ciertas libertades con la verdad que debe caracterizar las relaciones humanas; si el ser y el parecer no coinciden como lo prevén la sinceridad y la moral, no por eso el ironista es un mentiroso. El ironista busca que sus alusiones sean comprendidas y deja siempre una clave que invita a su descubrimiento: "Su sonrisa y su guiño significan: 'Sígueme[7]'".

En *El gesticulador*, la "*sonrisa extraña*[8]" del profesor César Rubio aparece como una didascalia recurrente para describir su rostro frente a la ignorancia de su interlocutor. La sonrisa da cuenta del proceso de construcción del doble y de la puesta en marcha de la ironía, que busca de este modo llamar la atención del lector y del espectador para comprender la intención oculta del personaje.

La verdad que el profesor ofrece a Bolton no lo satisface, ya que éste espera una verdad "que corresponda al carácter de César Rubio[9]". Entonces, el profesor decide venderle una verdad cuyo relato aparece como lógico para Bolton: que el héroe no muere en la revolución, sino que vive en el anonimato a la espera a ser descubierto y resucitar. Bolton hará el resto en el Acto segundo al publicar un par de artículos en la prensa al respecto[10]. Durante su conversación, todavía el profesor, con su sonrisa extraña, lo interroga, como si quisiera llevarlo a la razón: "¿Lo he afirmado así?", "¿Esto no le parece a usted increíble, absurdo[11]?" Su actitud, que se percibe como falsa modestia, será también una estrategia que el profesor utiliza para justificarse más adelante, cuando afirme que no mintió y que fueron los otros quienes comprendieron lo que quisieron.

El proceso de desdoblamiento se confirma en el Acto segundo, cuando la situación pasa del engaño oportunista del profesor, cuyo único propósito era sonsacarle dinero a Bolton, a la misión revolucionaria que la revelación de su identidad le impone. Los artículos que Bolton publica dan pie a una investigación del presidente de la república y del partido oficial, que se traduce en una visita que le hacen varios políticos locales en compañía del licenciado Estrella. Los diálogos en la escena insisten sobre la necesidad de confirmar la identidad del hombre y vincularla con la leyenda: "¿Es usted el que dice ser el general César Rubio?" Esta pregunta de Guzmán encuentra eco en la duda reiterada del diputado Salinas: "Pero ¿es usted el general[12]?" y en la observación de Treviño sobre el hecho que el profesor hable de César Rubio en tercera persona. El profesor, por su parte, se justifica, "los hombres se transforman", y se niega a dar mayor prueba de su identidad: "Por qué no me dejan tan muerto como estaba? [...] El pueblo sería el único que no necesitara pruebas[13]." Esta frase coincide con el proceso que Usigli considera como la necesaria colectivización que la mentira requiere para hacerse verdadera y que apela a la fe del pueblo. La duda de los políticos desvela el riesgo potencial del error: vincularse con un falso profeta, con un impostor o, incluso, con un enemigo del partido y del presidente; en cambio, el reconocimiento del pueblo es motivado por la fe que hace coincidir a los dos César Rubio en un mismo personaje, el héroe revolucionario y el hombre a quien apenas unos cuantos ven. La presencia del viejo Emeterio Rocha, un hombre del pueblo cuya función en la obra es reconocer a César Rubio y, por ende, legitimarlo, permitirá despejar cualquier duda sobre su identidad: "¿Pues no decían que te habían matado, César[14]?" Al estrechar su mano,

Rocha reconoce en el profesor al otro César y es mediante este proceso de anagnórisis que se legitima su autoridad a ojos de los políticos –el inicio del tercer acto dará cuenta del cambio en la actitud del profesor tras este reconocimiento–, quienes pueden finalmente proceder a ofrecerle la candidatura a la gubernatura de su estado.

Cabe precisar que el profesor no se impone, son los otros quienes se empeñan en invitarlo a asumir el papel que, en tanto héroe revolucionario, le corresponde ahora como político. Ante la insistencia, César acepta ser candidato y asume convertirse en el otro, pese al escepticismo de Miguel y las súplicas de Elena, quien trata de disuadirlo, al recordarle que si bien tiene el mismo nombre, no comparte con el otro "el mismo destino[15]". Mientras, la multitud en la calle, el pueblo que no necesita pruebas, aparece para corear el nombre de César Rubio.

Una vez concluido el proceso de desdoblamiento, el Acto tercero da cuenta de la "*transfiguración impresionante*[16]" que se opera en el personaje y su entorno. En el Acto tercero aparece un hombre nuevo, la suma de ambos César. La transformación opera también un cambio en el espacio escénico: la familia del profesor queda relegada a un segundo plano, en tanto, la familia política se posiciona en el centro, al servicio del general y candidato. El profesor es apenas visible para Elena, quien trata de persuadirlo de que no se engañe a sí mismo y de las consecuencias que esto implica: "¿Por qué habrías de arriesgar tu vida por una mentira[17]?" Jourde y Tortonese señalan que el doble no plantea "la cuestión de la relación del sujeto consigo mismo, sino la cuestión de su relación con el mundo[18]". En este sentido, la oportunidad que se ofrece al profesor de cambiar las cosas por la vía política sólo puede aceptarla y cumplirla siendo el otro, es decir el general; esto exige de su parte asumir un compromiso con el pueblo. La mentira inicial del profesor se convierte en ilusión política del candidato, que sobrepasa el interés individual y adquiere una dimensión colectiva. Asimismo, la mentira inicial se convierte en un instrumento de la verdad que exige primero que él mismo se reconozca como el otro. El desdoblamiento anula al profesor y a la vez lo hace verdadero: "seré yo, más que nunca. Sólo los demás creerán que soy otro[19]." Jourde y Tortonese afirman que: "Quien ve su doble, ve confirmarse, ante sus ojos, su existencia, y experimenta al mismo tiempo una suerte de angustioso sentimiento de desposesión: el doble es el otro que atrae a sí la identidad para escamotearla en el instante mismo de su aparición[20]." Al renunciar a sí mismo, César encuentra su oportunidad de entrar en el juego del destino, de hacer algo y ser alguien. Para esto, sin embargo, debe sepultar al otro: "siento que el muerto no es César Rubio, sino yo, […], aquel fracaso que era yo[21]." Así, el personaje en el Acto tercero cambia no sólo de actitud, sino también de ropa; la didascalia que describe su nueva apariencia precisa que su sombrero tejano ostenta ahora el águila de general, lo que completa el disfraz que le otorga su nueva identidad y su autoridad política.

Como prueba de su transformación, llama la atención el cartel de campaña que figura en la escena: “Este retrato se parece más al César Rubio de principios de la revolución que a mí. Y sin embargo, soy yo. (*Sonríe*[22])”. El cartel de campaña retoma la imagen del joven general, lo que confirma que el héroe goza de juventud eterna. Del mismo modo, el discurso que prepara para celebrar su victoria habla de una “resurrección[23]”. El término no es anodino, dado el planteamiento general de la obra en cuanto a la situación de César Rubio. Es evidente el vínculo con la imagen crística y la idea de la promesa que en la política adquiere una dimensión religiosa que exige la fe del pueblo en las palabras del político. En este sentido, César Rubio es otro, ya no el profesor, pero tampoco el héroe revolucionario, sino el político en campaña, el candidato y sus promesas, que al final son sólo palabras.

Queda, sin embargo, un obstáculo entre la promesa y los actos. Navarro, su oponente político, reconoce la farsa y ve en el profesor un simulacro del héroe. En la entrevista que mantienen ambos previo al desenlace, Navarro romperá la ilusión: “Te viene grande la figura de César Rubio[24].” Ante él –y también ante su esposa, que conoce la verdad–, el profesor deja de lado el juego de identidades ocultas para a su vez desenmascarar a Navarro: “No soy César Rubio. […] Pero sé que puedo serlo, hacer lo que él quería. Sé que puedo hacer bien a mi país impidiendo que lo gobiernen los ladrones y los asesinos como tú…[25]”. Al quitarse la máscara, el profesor a su vez desenmascara a Navarro y le hace saber que conoce su pasado, la verdad de su traición y el asesinato del verdadero general César Rubio. Sobre la actitud de Navarro, el propio Usigli en su “Epílogo”, al compararlo con César Rubio, afirma que Navarro “compite en gesticular con él porque no puede afrontar la verdad, porque profesa, como todo mexicano, la idea de que la verdad lo perdería[26].” El desenmascaramiento de Navarro lo presenta como un oportunista que compite con el profesor en la gesticulación, ya que revelar la verdad que los dos conocen conllevaría la caída de ambos. Dar esto por sentado esto implica que Navarro también lleve la mentira hasta sus últimas consecuencias con tal de salvar las apariencias.

La ironía de situación que plantea este juego de dobles e identidades ocultas se convierte así en ironía de destino que confirma la revelación del profesor: Navarro es efectivamente un asesino. Al vencer verbalmente a Navarro, el profesor se convierte en el general César Rubio y, como tal, debe morir. Aceptar ser el otro conlleva aceptar su destino: Navarro asesinará por segunda ocasión a César Rubio –en este caso, el profesor– y con este crimen quedará enterrado el ideal de la revolución. Al respecto, Moreno, en su estudio de *El gesticulador*, considera que la muerte del profesor se debe a la transformación de la lucha revolucionaria, que había dejado de lado los grandes ideales de libertad y democracia para convertirse en una lucha política cuyo único interés era “la conquista del poder por el poder mismo[27]”.

La doble muerte de César Rubio confirma su destino de héroe, "mártir de la Revolución, víctima de las conspiraciones" y figura idealizada que merece "respeto a su memoria[28]". El crimen desvela la hipocresía que tanto critica Usigli en torno a la revolución mexicana y sus políticos, quienes, bajo el pretexto de liderar la revolución, se sirven de los héroes para alcanzar el poder o conservarlo y favorecer sus propios intereses, haciendo surgir de este modo la dimensión crítica de la obra, que contrasta la realidad de la corrupción del poder en México con un ideal revolucionario cuya promesa sólo persiste en los libros.

2. César Rubio, una figura del cínico

El desdoblamiento del profesor y su compromiso como candidato plantean el tema de la responsabilidad política. El asesinato le impide gobernar, pero, de haberse convertido en gobernador, ¿quién habría sido responsable de sus actos, de cada palabra? ¿El profesor o el general? Adoptar el papel del otro –lo mismo sucede en toda representación dramática en la relación actor/personaje– permite ciertas libertades. La obsesión de Miguel por la verdad subraya un argumento de fondo que se manifiesta a lo largo de toda la obra: César Rubio miente. Se miente a sí mismo y miente a los otros, pero asume la mentira y hace de ella un instrumento para alcanzar una verdad mayor o una cierta forma de ideal. Su actitud se puede asociar a la del cínico ironista, cuyos actos permiten criticar los fundamentos convencionales de la sociedad mexicana de la época y su moral, que acepta, por ejemplo, que el poder político otorga el derecho al hurto, y que un general, al asumir el poder, puede robar para enriquecerse.

Desde la llegada al pueblo, en el Acto primero, se establece una dinámica familiar fundada en el reproche y el principio de "decirse sus verdades". Su familia reprocha a César ser un fracasado que vive de la apariencia para esconder su pobreza –por esta anécdota, Usigli desnuda en su "Epílogo sobre la hipocresía del mexicano" la gesticulación de la clase media mexicana o también, y cita al filósofo Samuel Ramos, al evocar lo que considera como la incapacidad del mexicano de "objetivarse sinceramente[29]", de asumir la verdad. La verdad que César Rubio construye en la obra a partir de sus mentiras le permitirá aspirar a un ideal político ligado a la revolución y, de paso, salir de la pobreza y asegurar el futuro de sus hijos; aunque esto implique mentirles: "Te prometo no hacer nada que no sea honrado", dice a Miguel antes de mentir a Bolton. "(*Irónico* […]) No tengo secretos para mi familia[30]", afirma luego ante los políticos que vienen a confirmar su identidad. La mentira inicial a Bolton sirve de justificación al desdoblamiento; pero para mantener la apariencia, es necesario que César se convenza a sí mismo de que tiene razón y para esto necesita seguir mintiendo. En el Acto segundo dirá a Elena: "Yo no afirmé nada, y le vendí solamente lo que él quería comprar[31]." Cuando Elena le pregunta por qué quiere ser alguien distinto, el profesor dirá: "Todo el mundo aquí vive de apariencias, de gestos. Yo he dicho que soy el otro César Rubio... ¿A quién perjudica eso[32]?" Este argumento da pie

a una crítica general de la sociedad que vive de la apariencia en el marco del México posrevolucionario, que es el contexto de la obra. Es esto lo que Usigli denomina la gesticulación:

> 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. Mira a Navarro, el precandidato..., yo sé que no es más que un bandido, y de eso sí tengo pruebas, y lo tienen por un héroe, un gran hombre nacional. Y ellos sí hacen daño y viven de su mentira. Yo soy mejor que muchos de ellos[33].

La justificación de César aparece como la justificación del cínico, según Jankélévitch: "El cínico sería, en este caso, aquel que dice por todo lo alto lo que muchos piensan por lo bajo, y que no intenta salvar las apariencias[34]". En este pasaje, el personaje asume la mentira y justifica su superioridad moral al considerar que su responsabilidad política será menor que la de los verdaderos gesticuladores que asesinan y roban al pueblo. De este modo, el profesor miente a sus hijos y a todos los que creen que es el general y asume la mentira convencido de que sus actos tendrán quizá algún provecho. Sólo Elena sabe la verdad y Navarro, a quien no puede engañar pues, se ha dicho, es el asesino de César Rubio.

Todo ironista, dice Schoentjes, es un idealista que cree en la perfectibilidad del hombre: "en el momento mismo cuando marca un rechazo, el ironista expresa al mismo tiempo su adhesión a un mundo perfecto al cual aspira o del cual es nostálgico[35]". El ironista, añade, actúa y construye mediante las palabras un mundo ideal que contrasta con la realidad imperfecta que observa. En *El gesticulador*, el profesor es presentado como un idealista frente a la realidad de la revolución, hecha por hombres que buscan beneficiarse con el poder, que sustentan su legitimidad en la mentira y justifican sus actos en torno a un ideal revolucionario y a sus héroes[36]. El profesor siente nostalgia de un pasado que no fue, del ideal inalcanzado de la revolución; al mismo tiempo, se le puede considerar como un resentido por su propio fracaso intelectual.

En el "Epílogo", Usigli justifica el heroísmo de César Rubio, y el tratamiento que recibe de su familia política en la intención de dar a la revolución –esa "fábrica de héroes"–, un héroe semejante al ideal revolucionario, un "héroe-a-todas-horas", dice, "que sólo se da en México gracias a la regadera de la demagogia[37]". La ironía en este caso surge del hecho que es necesario que el profesor mienta y que todos le crean; el ideal se fundamenta, de este modo, en torno a una mentira. Esto hace del profesor un cínico, dice Jankélévitch, que "desafiando toda lógica y moral, reivindica por lo alto aquello mismo que se le reprocha[38]". Esto es puesto en evidencia durante la entrevista de César con Navarro, quien conoce la farsa y ante quien no puede mentir:

> Puede que yo no sea el gran César Rubio. Pero ¿quién eres tú? ¿Quién es cada uno en México? Dondequiera encuentras impostores, impersonadores, simuladores; asesinos disfrazados de héroes, [...]; ladrones disfrazados de diputados, [...], charlatanes disfrazados de licenciados, [...]. ¿Quién les pide cuentas? Todos son unos gesticuladores hipócritas[39].

Pese a la acusación, para Navarro, el crimen de César –suplantar la personalidad de un muerto– es más grave que su propia ineptitud; pero el cínico irónico es serio y a fuerza de imitarse puede autoconvencerse, hacerse mal a sí mismo. El profesor lleva su postura hasta asumir su propia aniquilación y pierde todo –su familia, la vida, la ambición del poder y el ideal– para ganar todo: el desenmascaramiento de la sociedad. Su destino es completar el destino del general César Rubio, el único héroe probo, y añade: "Tú y los tuyos están probados ya y no sirven..., están podridos; no sirven para nada más que fomentar la vergüenza y la hipocresía de México[40]." La acusación no sólo se dirige a Navarro, sino a los políticos y a la sociedad entera, que se empeña en medrar a costa de la apariencia. Al ser desenmascarado, a Navarro no le queda otra opción que eliminar a su rival y aparecer como un cínico más; el único que puede triunfar en la sociedad que Rodolfo Usigli pone en escena y desenmascara: la sociedad mexicana es, en este sentido, el verdadero gesticulador.

Tras el asesinato, Navarro se presenta en la casa del profesor para dar sus condolencias a la familia; luego sale a arengar al pueblo, que viene a buscarlo para pedir justicia. En la obra no se ve a Navarro, sólo se escucha su voz dirigiéndose al pueblo: "Yo lo admiraba. Iba a ese plebiscito dispuesto a renunciar en su favor, porque él era el gobernante que necesitábamos[41]." El pueblo, cuya memoria se revela endeble y su fe voluble, rápidamente se deja seducir por las palabras de Navarro y sus nuevas promesas: hacer de César Rubio un héroe de nuevo, recordar su nombre y compensar a su viuda e hijos por la pérdida. La turba entonces lo aclama, los vivas en su nombre despejan toda duda sobre su culpabilidad; ya en el colmo del cinismo, Navarro añade todavía, demagógico: "¡No, no, muchachos! ¡Viva César Rubio[42]!"

"La ironía, [dice Jankélévitch] al mimar las falsas verdades, las obliga a desplegarse, a profundizarse, a mostrar su bagaje, a revelar las taras que, sin ella, pasarían desapercibidas; la ironía hace reventar su sinsentido, al inducir la absurdidad a su auto-refutación[43]." Las acciones de Navarro confirman las acusaciones del profesor: el asesinato y luego las mentiras que pronuncia en su discurso lo hace mostrar su verdadero rostro; pero la otra crítica se centra en la actitud del pueblo que corea y cree ciegamente primero la verdad sobre César Rubio, luego la sinceridad de las promesas de Navarro.

La ironía que propone Usigli en *El gesticulador* ofrece una victoria pírrica que se produce en torno a un proceso de desenmascaramiento social; es el triunfo en la derrota a través del melodrama de César Rubio, de profesor mediocre a general y héroe, luego a

“mártir de la revolución[44]” e instrumento político para asegurar la victoria de Navarro. La mentira triunfa porque el pueblo la acepta, porque es mejor, como dice el diputado Salinas, estar siempre del lado de quien gana. Al final, en *El gesticulador* no hay resolución moral positiva; al contrario, triunfan la mentira y la hipocresía, los gestos que todos aceptan.

Conclusión. La obsesión por la verdad

En el juego entre apariencia y realidad hay un elemento compartido con la ironía verbal, ya que la ironía también se manifiesta en el discurso. El público y el lector de la obra se vuelven jueces de la idea que plantea la obra sobre la verdad. La mentira se establece como producto del efecto teatral ligado al imprevisto cambio en los acontecimientos; en este sentido se plantea el juego irónico en el que cae el profesor César Rubio –víctima primero de su propia mentira– ante la presión que lo lleva a asumir un papel político y la promesa de un destino histórico, pese a que también sufre una presión familiar (de Elena y Miguel) para no asumirlo; César intenta evitarlo, pero en ningún momento se decide a decir la verdad.

Se puede dedicar un último argumento a Miguel sobre el tema de la verdad. A lo largo de la obra, Miguel se enfrenta a su padre, a quien desprecia y le reprocha su fracaso, que los condena a alejarse de la capital; asimismo, a partir del final del primer acto, Miguel comienza a dudar sobre la verdadera identidad de su padre. Cabe precisar que durante el reconocimiento de César Rubio, en el Acto segundo, una suerte de parábasis se produce a través de la postura de Miguel cuando, de espaldas al público, se posiciona como un espectador más. La ironía de situación, se mencionaba antes, necesita de un observador que se sustraiga a la escena y reconozca el guiño, el gesto; la ironía se despliega en esta toma de distancia de la realidad. En el momento del reconocimiento de César Rubio, Elena es espectadora, sabe la verdad, pero su silencio la vuelve cómplice de su marido; Miguel, en cambio, exige la verdad y juzga con dureza a su padre, en particular cuando descubre la mentira: “¿Por qué aceptó entonces toda esa farsa, por qué no se opuso a ella? […] ¡Y era tan fácil! Una palabra…, […] Es ridículo. ¿Cómo pudo?... Si yo tuviera un hijo le daría la verdad[45]”. El reproche lo hace Miguel a su madre en el Acto tercero, mientras deja que su padre vaya a encontrar su destino. Al final de la obra, Miguel aparece como un cínico cobarde, otro gesticulador que, por su parte, se pasa toda la obra dando lecciones de moralidad, vive indignado, exige la verdad, pero que no sabe manejar la verdad cuando finalmente la posee. Frente a Navarro, Miguel tiene la verdad en sus manos y al final no actúa, lo deja reclamar la victoria.

Quizá la “noción de espejo[46]” que Daniel Meyran destaca como característica de la obra de Usigli para denunciar los prejuicios y las máscaras de la sociedad del México posrevolucionario cobre sentido a través del empecinamiento de Miguel. La exigencia de la verdad y el buen ejemplo resuenan a lo largo de la obra, pero al final nada cambia. La verdad es la última palabra de *El gesticulador*, la obra cierra con esta sentencia o

amenaza de Miguel que queda en el aire y con ella, otra pregunta: ¿la verdad, para qué?

Referencias bibliográficas

JANKELEVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.

JOURDE, Pierre, TORTONESE, Paolo, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996.

KRAUZE, Enrique, *Biografía del poder. Caudillos de la revolución mexicana (1910-1940)*, Barcelona, Tusquets, 1997.

MORENO, Ramón, "La gnoseología del mexicano en el protagonista de *El gesticulador* de Rodolfo Usigli", *Castilla. Estudios de Literatura*, n° 13, 2022, pp. 452-478, https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.452-478.

SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.

USIGLI, Rodolfo, *El gesticulador*, Madrid, Cátedra, 2004, 2023.

_____, "Epílogo sobre la hipocresía del mexicano", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/epilogo-sobre-la-hipocresia-del-mexicano/html/1d8fa99f-3851-4967-812a-dc59a3c93dc7_2.html.

L'AUTEUR

Julio Zárate. Doctor en literatura hispanoamericana contemporánea (2014) por la Universidad Montpellier III. Profesor titular, *maître de conférences*, en la Universidad Savoie Mont Blanc y miembro del laboratorio LLSETI EA-3706 desde 2018. Su trabajo de investigación comprende el estudio de la literatura hispanoamericana contemporánea (siglos XX y XXI), las relaciones entre literatura y periodismo y la representación de la migración, de la frontera y de la violencia en México y América central; temas sobre los cuales ha publicado una cuarentena de artículos.

---

[1] ___ Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, Madrid, Cátedra, 2004, 2023, p. 13.

[2] ___ *Idem*, p. 16.

[3] ___ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 32. [*En effet, quand l'identité d'un personnage est masquée, sa personnalité réelle n'est plus perceptible derrière l'apparence de son*

discours, et l'ironie peut naître de cette dissociation.] Las traducciones del francés son nuestras.

[4]
___ Pierre Jourde y Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, p. 181. [*Nommer, c'est à la fois faire surgir un être et l'arracher à lui-même, l'ouvrir à la multiplicité des sens et des figures*.].

[5]
___ Rodolfo Usigli, *op. cit.*, p. 133, 134 y 137, respectivamente.

[6]
___ *Idem*, p. 127.

[7]
___ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 148. [*Son sourire et son clin d'œil signifient : « Suis-moi. »*].

[8]
___ Rodolfo Usigli, *op. cit.*, p. 135. La didascalia que indica "sonrisa" o "sonrisa extraña" en el rostro de César Rubio, aparece en varias ocasiones durante la conversación con Bolton: p. 140, 143, 144, 145. También aparecerá en los actos siguientes para significar la verdad que el profesor conoce y que sus interlocutores ignoran.

[9]
___ *Idem*, p. 142.

[10]
____ En este acto es cuando Miguel aparece con el periódico que hace referencia a los artículos publicados por Bolton en el *New York Times*, que hablan de la reaparición del "gran héroe mexicano". *Idem*, p. 156. Al revelar esta verdad, Bolton traiciona su compromiso con el profesor de guardar el secreto.

[11]
____ *Idem*, p. 144 y 145, respectivamente.

[12]
____ *Idem*, p. 159 para ambas citas.

[13]
____ *Idem*, p. 165 y 162, respectivamente.

[14]
____ *Idem*, p. 175.

[15]
____ *Idem*, p. 151. Esta frase va a adquirir un giro irónico en el Acto tercero, ya que precisamente, al

aceptar ser el general, el profesor compartirá con él el mismo destino, es decir, ser asesinado por Navarro.

[16]
____ *Idem*, p. 181.

[17]
____ *Idem*, p. 197.

[18]
____ Pierre Jourde y Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 100. [[...] *la question du rapport du sujet avec lui-même, mais celle de son rapport avec le monde*].

[19]
____ Rodolfo Usigli, *op. cit.*, p. 197.

[20]
____ Pierre Jourde y Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 181. [*Celui qui voit son double voit se confirmer, devant lui, son existence, et épreuve en même temps une sorte d'angoissant sentiment de dépossession : le double est cet autre qui attire à lui l'identité pour l'escamoter dans l'instant même de son apparition*].

[21]
____ Rodolfo Usigli, *op. cit.*, p. 197.

[22]
____ *Idem*, p. 183.

[23]
____ *Ibid*.

[24]
____ *Idem*, p. 189.

[25]
____ *Idem*, p. 192.

[26]
____ Rodolfo Usigli, "Epílogo sobre la hipocresía del mexicano", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/epilogo-sobre-la-hipocresia-del-mexicano/html/1d8fa99f-3851-4967-812a-dc59a3c93dc7_2.html, consultado el 20/01/2024.

[27]
____ Ramón Moreno, "La gnoseología del mexicano en el protagonista de *El gesticulador* de Rodolfo Usigli", *Castilla. Estudios de Literatura*, n° 13, 2022, p. 473, https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.452-478.

[Consultado el 01/04/2024].

[28]
____ Rodolfo Usigli, *op. cit.*, p. 201 para ambas citas.

[29]
____ Rodolfo Usigli, “Epílogo”, *art. cit.*, consultado el 20/01/2024.

[30]
____ Rodolfo Usigli, *op. cit.*, p. 131 y 160 respectivamente.

[31]
____ *Idem*, p. 150.

[32]
____ *Idem*, p. 154.

[33]
____ *Idem*, p. 154-155.

[34]
____ Vladimir Jankélévitch, *L’ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 106. [*Le cynique serait, en ce cas, celui qui dit tout haut ce que beaucoup pensent tout bas, et qui n’essaye plus de sauver les apparences.*].

[35]
____ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 87. [*au moment même où il marque un rejet, l’ironiste exprime simultanément son adhésion à un monde parfait auquel il aspire ou dont il a la nostalgie*].

[36]
____ Sobre este punto, Krauze habla del mito de la revolución en México, que no se construye en torno a ideales, como la libertad o la igualdad: “La Revolución mexicana constituye una excepción por haberse organizado, primordialmente, alrededor de personajes.” Enrique Krauze, *Biografía del poder. Caudillos de la revolución mexicana (1910-1940)*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 19. Krauze explica que el mito de la revolución mexicana es así estructurado en torno a figuras emblemáticas que tienden, con la excepción de Francisco I. Madero, a buscar el monopolio del poder.

[37]
____ Rodolfo Usigli, “Epílogo”, *art. cit.*, consultado el 20/01/2024.

[38]
____ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 103. [[…] défiant morale et logique, il revendique hautement cela même qu’on lui reproche].

[39]
____ Rodolfo Usigli, *op. cit.*, p. 191.

[40]
____ *Idem*, p. 192.

[41]
____ *Idem*, p. 208.

[42]
____ *Idem*, p. 211.

[43]
____ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 100. [L'ironie, mimant les fausses vérités, les oblige à se déployer, à s'approfondir, à détailler leur bagage, à révéler des tares qui, sans elle, passeraient inaperçues ; elle fait éclater leur non-sens, elle induit l'absurdité en auto-réfutation].

[44]
____ Rodolfo Usigli, *op. cit.*, p. 208.

[45]
____ *Idem*, p. 201.

[46]
____ *Idem*, p. 46.