Les Cahiers du Grhaal

N° 2 | 2025
El gesticulador de Rodolfo Usigli 1

Las gesticuladoras en el teatro de Rodolfo Usigli

Mónica CÁRDENAS MORENO

Édition électronique :
URL :
https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-2/2294-las-gesticuladoras-en-el-teatro-de-rodolfo-usigli
DOI : numerev_2456
Date de publication : 08/01/2025

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

Pour **citer cette publication** : CÁRDENAS MORENO, M. (2025) Las gesticuladoras en el teatro de Rodolfo Usigli. *Les Cahiers du Grhaal*, (2). https://doi.org/10.34745/numerev_2456

El gran otro en una sociedad fuertemente patriarcal como la que se representa en la pieza *El gesticulador* (1838) de Rodolfo Usigli es la mujer. Elena y Julia articulan dos parejas de dobles diferentes con el protagonista César Rubio, aunque las une su posición subordinada en un universo masculinizado post Revolución mexicana. Elena será la consciencia ética que intenta salvar a su marido de la mentira, mientras que Julia una joven que se deja seducir por el espejismo del poder. Ambas, no solamente son las sobrevivientes de una lucha violenta por alcanzar un puesto público, sino también quienes sostienen la vida y guardan la memoria familiar.

Mots-clés :
Teatro, El gesticulador, Rodolfo Usigli, México postrevolucionario, Personajes femeninos

---

Abstract:

The Other in a strongly patriarchal society such as the one depicted in represented in Rodolfo Usigli's play *The Impostor* (1838) is the woman. Elena and Julia articulate two different pairs of doubles with the protagonist César Rubio, although they are united by their subordinate position in a masculinised post-Mexican Revolution universe. Elena will be the ethical conscience who tries to save her husband from the lie, while Julia will be a young woman who allows herself to be seduced by the mirage of power. Both are not only the survivors of a violent struggle for public office, but also the sustainers of life and the keepers of family memory.

Keywords:

The Impostor, Rodolfo Usigli, post-revolutionary Mexico, women protagonists, theatre

Introducción

El gesticulador. *Pieza para demagogos en tres actos*[1] se escribe en 1938 y pone en escena una historia familiar y de ambición política regional contemporánea a dicha fecha. La composición de esta pieza se acompaña de la escritura de un epílogo que el autor firma entre el 1 y el 5 de octubre de ese mismo año en el que analiza la hipocresía del mexicano. La exploración de la idiosincrasia mexicana se lleva a cabo desde el prisma de la hipocresía, tanto en el plano de las relaciones familiares, a través de tensiones intergeneracionales entre padres e hijos, como en el de la política donde la hipocresía se relaciona con un concepto más específico, el de demagogia. El abordaje a su vez de temas nacionales y universales, entre otros elementos, hace de la obra un hito y logra que su autor sea considerado el padre del teatro mexicano moderno.

Por un lado, *El gesticulador* se caracteriza por su tono neutro o cotidiano, pero también por su gran simbolismo que está reforzado por la voluntad del autor de dirigir el significado de la acción a través de abundantes y muy precisas didascalias. Los personajes son más bien mediocres sin rasgos excepcionales, pero se les muestra por lo general esperanzados y se logra una exploración existencial significativa a través de los diálogos, así como de su configuración a través de pares muchas veces antagónicos: César Rubio y su esposa Elena, César Rubio y Oliver Bolton, César Rubio y Navarro, pero también complementarios como el que forma César Rubio con su hija Julia.

El universo en el que se mueven los personajes se encuentra altamente masculinizado: César Rubio representa al jefe de familia, *pater familias*, sobre quien recae el sostenimiento económico de la misma y quien toma las decisiones, aunque tanto Elena como los dos hijos, Julia y Miguel, liberan una palabra de reclamo, queja y recriminación contra el padre. A pesar de esta oposición, ellos no se enfrentan al padre fuera del espacio familiar: el único que amenaza con abandonar la casa es Miguel, pero lo hace tras la muerte del padre. La recriminación acerca de la mentira del padre, al hacerse pasar por el General César Rubio, tampoco trasciende. Ninguno de quienes se oponen (Elena y Miguel) desenmascara al padre en público. A pesar de la debilidad de la figura paterna debido a su fracaso como mal proveedor de la familia empobrecida, su imagen de cabeza de la familia no se subvierte. En oposición, Elena con la ayuda de Julia, se ocupa de las labores domésticas, tienen el rol subordinado de cuidado y servicio que hace funcionar la casa en la que se acaban de instalar convirtiéndola en un hogar.

Dentro de la retórica de la Revolución, ellas cumplen el rol de soldaderas: sirven a quienes van a pelear, a los futuros héroes de la Revolución. El universo postrevolucionario ha quedado impregnado de un discurso violento que se pone en

evidencia en el funcionamiento de la política que César conoce muy bien y en la que se va a involucrar transformándose para ello en un demagogo. La primera escena nos muestra a una familia que acaba de llegar a un pueblo del Norte de México desde la capital. Al haber perdido su trabajo en una Universidad de la capital, César vuelve a su pueblo natal donde lo espera una desvencijada casa y donde las próximas elecciones podrían abrirle una posibilidad ya que él conoce, gracias a su oficio como profesor de historia de la revolución mexicana, a las figuras que viven de la política y podrá utilizar estos conocimientos en beneficio propio.

No solamente el espacio contextual histórico se encuentra masculinizado, sino también el literario. El discurso sobre la Revolución mexicana del que forma parte *El gesticulador* nace en un contexto de búsqueda de relatos literarios que den cuenta de la revolución en términos de una literatura viril[2], es decir, las herramientas estéticas tenían que responder al signo de los tiempos y a la construcción de sus héroes. Por lo tanto, la subordinación de los personajes femeninos se debe entender también dentro de este proceso de construcción discursiva.

Las dos mujeres: Elena y Julia, esposa e hija, representan dos fuerzas opuestas entre sí que pueden entenderse como la prolongación del propio César. La primera, una consciencia ética que llama a su marido hacia la honestidad y le advierte el peligro de la política para salvaguardar el bienestar de su familia a pesar de la pobreza, una consciencia ética que lucha por que se instaure la verdad, mientras que la segunda representa lo etéreo, la ensoñación idealista que empuja a César hacia las ansias de poder y que valida su transformación en el general César Rubio. Nos interesa analizar aquí estos dos roles y sus implicancias, ver de qué manera ellos responden a una gesticulación que la mujer mexicana ha aprendido a ejecutar como lo muestran algunos ensayos emblemáticos del siglo XX[3]. Para ello, aludiremos, en primer lugar, a algunos elementos contextuales del pensamiento y las discusiones que articulan género y literatura a mediados del siglo XX. Las dos últimas partes estarán dedicadas al análisis de los dos personajes femeninos.

La mujer, el gran Otro en las letras mexicanas del siglo XX

El debate acerca de la imbricación entre arte e ideología que se desarrolló en Europa y que marcó el desenvolvimiento de los movimientos de vanguardia en un contexto complejo entre el fin de la Primera Guerra mundial y la emergencia de los fascismos, tiene en México su correlato tras la Revolución mexicana, es decir, a partir de 1920. Los ideales de la Revolución buscan un discurso que los valide a través de las letras y se genera el debate acerca de la búsqueda de una supuesta literatura viril y nacionalista frente a otra universalista que no esté supeditada a una ideología política inmediata. Esta polémica se produce en las páginas de un periódico de prestigio como *El Universal Ilustrado* (en 1924)[4], pero también en tribunas como el Congreso de Escritores y Artistas de 1923[5]. Una literatura supuestamente viril lograría capturar el espíritu

revolucionario, lo épico de los diez años de gesta revolucionaria, pero delataba al mismo tiempo un patriarcalismo letrado que la experiencia bélica había exacerbado acusando de “afeminada” una práctica literaria alejada de estos postulados. Es dentro de estos parámetros, por ejemplo, que una novela como *Los de abajo* será rescatada como la “novela de la Revolución” de una primera publicación que había pasado desapercibida en *El Paso del Norte* en 1915. Otro ejemplo de esta masculinización del campo letrado es que, en 1958, se reúne en cuatro volúmenes *La novela de la Revolución mexicana*[6] con obras publicadas entre 1915 y 1947, en ella, de doce autores se incluye a una sola mujer: Nellie Campobello. Si bien la historia del teatro tiene sus propios procesos y particularidades, es innegable que la épica revolucionaria y la necesidad de incorporar lo popular eran elementos aún muy presentes a finales de la década de 1930 cuando se escribe *El gesticulador*. El código teatral le permite a su autor explorar críticamente las inconsistencias del funcionamiento de un sistema político que hereda la violencia de la retórica revolucionaria, y que además se ha ido corrompiendo en su proceso de institucionalización alrededor de un solo partido político. Como se dice en la propia obra, la política parece invadir todos los estratos sociales invisibilizando y subordinando aún más las prácticas femeninas.

Por otro lado, desde el ensayo también se reflexiona a lo largo del siglo XX postrevolucionario en los rasgos identitarios de la cultura mexicana y en el lugar de la mujer dentro de ella. “Máscaras mexicanas” es el segundo capítulo de *El laberinto de la soledad* en que Octavio Paz alude directamente a *El gesticulador* de Usigli y reflexiona en torno a la gesticulación, la hipocresía mexicana, como una máscara, como parte de la simulación que se forma en el dominado, colonizado, para soportar su condición. En él también alude a la mujer como sexo sumiso en tanto rajada en función a la violencia masculina que desarrollará mejor en su capítulo sobre los hijos de la Malinche. La otredad con que Paz representa a la mujer aparece con claridad en el capítulo final titulado “La dialéctica de la soledad”. En él se advierte cierta influencia de la lectura del *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir publicado en 1949. La alienación femenina y su sumisión frente a lo masculino que construye el patriarcado es explicado en el ensayo como la imposibilidad del encuentro entre ambos sexos/géneros férreamente alejados, como la imposibilidad del amor como goce y libertad sin ruptura de las reglas sociales: “En nuestro mundo el amor es una experiencia casi inaccesible. Todo se opone a él: moral, clases, leyes, razas y los mismos enamorados. La mujer siempre ha sido para el hombre "lo otro", su contrario y complemento”[7]. La cosificación de la mujer, su utilización en función del servicio que presta a la sociedad, al marido, a la familia, al hombre se convierte más en instrumento que en sujeto: “Medio para obtener el conocimiento y el placer, vía para alcanzar la supervivencia, la mujer es ídolo, diosa, madre, hechicera o musa, según muestra Simone de Beauvoir, pero jamás puede ser ella misma”[8]. Paz enuncia desde el punto de vista masculino rechazando una comunicación con el otro que tiene consecuencias en el amor y el erotismo, pero no le da voz a la mujer. Marta Lamas reconoce que este ensayo delata el androcentrismo del autor, una mirada que observa el mundo con actores principales masculinos frente a los

cuales la mujer aparece como complemento existencial del hombre.

El dualismo hombre-mujer sugiere la división del universo entre masculino y femenino como lo vemos en la pieza de Usigli, el universo de la política está reservado a los hombres, tanto en su aspecto de racionalización de estrategias políticas y utilización del conocimiento histórico como en la lógica de la disputa violenta y armada que la ha invadido. Este universo se opone a una naturalización femenina identificada con lo doméstico y afectivo a través de la imagen de una esposa abnegada y de la sensualidad y erotismo que representa Julia. No por nada la obra empieza poniendo en el centro de la escena, subida sobre una silla, a Julia mostrando su espigada silueta al público.

Diversas propuestas literarias escritas por mujeres han sabido resarcir el dualismo propuesto por Paz que Usigli sigue. Marta Lamas se refiere a un grupo de ellas como "Las nietas de la Malinche"[9]. Nosotros queremos mencionar otro importante aporte también desde el ensayo. *Mujer que sabe latín...* (1973) de Rosario Castellanos[10], que inicia aludiendo igualmente al trabajo de Simone de Beauvoir y a la construcción material, simbólica y mítica de los géneros a partir de la diferenciación sexual en la que las mujeres gesticulan padrones de conducta: obediencia, abnegación, sacrificio. A diferencia de Paz, Castellanos nos ofrece la posición de una mujer que está al acecho de su condición para transgredirla y de las posibilidades de subvertir el mito, pero en su camino lo delinea poéticamente: "Sacrificada como Ifigenia en los altares patriarcales, la mujer tampoco muere: aguarda. La expectativa es la del tránsito de la potencia al acto; de la transformación de la libélula en mariposa, acontecimientos que no va a producirse por efecto de la mera paciencia"[11]. Este puede ser uno de los pasajes que más nos recuerdan a Elena, esposa y madre de familia obediente a la ley del marido, aunque se opone y batalla en el ámbito privado contra él, no se atreve a pasar por encima de su palabra. Desde esta posición de otredad aparentemente fuera del debate político, nos interesa leer el significado político de su rol de cara al final de la pieza.

Elena: el "eje de la rueda"

Elena se configura como la esposa abnegada y cómplice de su marido. A pesar de que se opone éticamente a la impostura que este lleva a cabo, no lo denuncia ni lo desenmascara. Su lucha es interna y se mantiene en el ámbito privado, aunque incluso dentro de este espacio defiende la imagen del padre frente a sus hijos. Esta complicidad, puesta de manifiesto formalmente a través del vínculo matrimonial, se relaciona con el binarismo entre el universo masculino y el femenino al que aludimos en la sección anterior. En el segundo acto ella le dice a César: "Hemos estado siempre como desnudos, cubriéndonos mutuamente"[12]. Esta desnudez puede hacer alusión a la pobreza que ha sufrido siempre la familia, pero en un segundo nivel los une acercándolos a la pareja original en la tradición cristiana, Adán y Eva.

Los espacios están muy bien delimitados en la pieza de teatro. Así, cuando se van a

tratar temas de política se excluye a las mujeres, Treviño dice, por ejemplo: “Esto es cosa de hombres, compañero”[13], aunque luego autoricen a Elena y Julia a asistir a la conversación, ya que “representan a la familia mexicana”[14]. Frente a los temores que pone de manifiesto Elena por el peligro que corre César al involucrase en política, Estrella interviene y dice: “El admirable instinto femenino. Tiene usted una esposa muy inteligente, mi general”[15]. La palabra de una mujer no forma parte de una opinión válida, razonada, de un argumento con valor intelectual, sino que se explica por un instinto. El tradicional rol de cuidado de la familia que el pensamiento ilustrado le asigna a la mujer, se prolonga aquí al espacio público a través del rol de la soldadera como una madre republicana (Linda Kerber)[16], es decir, como sacrificada y heroína que participa de la construcción de la nación. El heroísmo en versión femenina está relacionado con la madre que deja partir a la guerra a su hijo, que lo ha educado para que entregue su vida por la patria, pero también con el rol mucho más activo de la soldadera. En *El gesticulador* esto es explícitamente enunciado por Estrella: “Pero usted, señora, debe recordar la gloriosa tradición de heroísmo y de sacrificio de la mujer mexicana; inspirarse en las nobles heroínas de la independencia y en ese tipo más noble aún si cabe, símbolo de la feminidad mexicana, que es la soldadera”[17] a lo que Elena responde con admirable lucidez desenmascarándolo: “(*con además casi brusco*). Le ruego que no me mezcle usted a sus maniobras”[18].

La oposición de Elena frente a las ambiciones políticas de César se manifiesta a través de una emoción: el miedo o temor. César Rubio no solo se convertirá en un César, prototipo del gobernante y político romano con posibilidades de ser candidato para la presidencia, héroe nacional renacido, cuando dice: “(*Riendo*.) Me recuerdas a la mujer de César…, del romano. (*Se acerca a ella y le toma las manos.)* ¿Tienes miedo?”[19]. Se descarta, por lo tanto, que la negativa de Elena pueda ser parte de una lectura de la historia reciente y de su experiencia como ciudadana acerca del funcionamiento corrupto, violento y por lo tanto peligroso de la política mexicana colocando su reacción exclusivamente del lado de las emociones.

La mujer en esta obra de Usigli, y en particular Elena, se presenta como una gesticuladora en tanto no actúa de manera autónoma, sino que vive para los demás y esto se muestra de varias maneras: en su servicio al otro y la manera en que su acción está siempre detrás de la determinación del marido, el trabajo invisibilizado que es el trabajo doméstico que permite el funcionamiento del hogar. La gesticuladora se ha alienado, es decir, se ha identificado con estas acciones de cuidado y servicio de manera que al imaginar a su marido con fama y poder, Elena siente perder su posición dentro de la pareja: “Tendrá tanta ropa que no podrá sentir cariño ya por ninguna prenda…, y yo no tendré ya que remendar, que mantener vivas sus camisas ni que quitar las manchas de su traje. De un modo o de otro, será como si me lo hubieran

matado”[20]. La muerte simbólica del primer César Rubio, el profesor de historia fracasado, alimenta el rol doméstico de Elena, lo llena de sentido, así como la presencia dentro de su casa y cuidado de sus hijos de 20 y 22 años que en varias ocasiones tienen actitudes de niños. Elena ha hecho de su casa su universo vital, por lo que saldrá únicamente de ella para recuperar el cadáver de su marido y restituir la verdad a través de una memoria familiar que ignora los honores en el ámbito público.

El rol doméstico que se le otorga tradicionalmente a la mujer incluye la función moralizadora que esta tiene en tanto sujeto más cercano a la fe y práctica religiosa. Aunque en la pieza no se alude directamente a la religión, la maternidad republicana de Elena funciona principalmente en el plano ético como contrapunto de César. En primer lugar, ella es la que advierte a César de su propia alienación cuando él aún no está seguro de encarnar al general César Rubio: “Me acusas de espiarte, de odiarte…; huyes de nosotros diariamente…, y en el fondo, eres tú el que te espías, despierto a todas horas; eres tú el que empiezas a odiarnos…, es como cuando alguien se vuelve loco. ¿No ves?”[21].

Elena vigila desde la cocina y el comedor sus palabras y al advertir la desviación de su marido hacia la mentira, ella lo reprende e intenta que vuelva a ser el de antes. Elena es la mujer con “los pies en la tierra” que destruye las ilusiones del marido porque sabe que son irrealizables, fantasías quijotescas: “Para que no te caigas tú. Me da miedo que te hagas ilusiones con esa velocidad… Siempre has estado enfermo de eso, y siempre he hecho lo que he podido para curarte”[22]. Elena ejerce una fuerza salvadora en el silencio y en segundo plano. Logra convencer a la familia de que lo mejor es que huyan a los Estados Unidos con el dinero que ha pagado Bolton por la información, pero la llegada de los tres políticos arruina sus planes al final del segundo acto.

La posición que defiende César en la cima de su popularidad política es la de sentirse el centro de un movimiento popular, en este sentido, le dice a Elena: “No puedo hacer más que seguir, Elena; soy el eje en la rueda”[23]. A pesar de la advertencia y del pedido que Elena le lanza en este diálogo, él no le hace caso y decide asistir al plebiscito donde será asesinado por su adversario político. Es decir, lo que Elena temía se cumple y ella, lejos de creer en las palabras de otros políticos que acompañaron a su marido en esta campaña, decide rechazar los homenajes externos y salir en búsqueda de lo único que cree auténtico: el cuerpo de su marido. En lugar de creer o vivir de lo que queda del mito, ella expulsa a los representantes de este discurso de su casa y se queda con el recuerdo del único marido que reconoció, un humilde profesor universitario.

Frente a las aspiraciones de César, al final los miedos de Elena se hacen realidad y la supuesta realidad de César que nunca se concretizó (ya que nunca ganó las elecciones debido al asesinato que planea Navarro) se volatiliza. Elena viuda seguirá haciendo funcionar la casa, es decir, continuará siendo el verdadero eje de la rueda de la sociedad mexicana.

Julia: mujer escindida

En el tercer acto de *El gesticulador*, Miguel le reprocha a su hermana Julia: "...eres mujer, necesitas de la mentira para vivir"[24]. Esta frase nos invita a pensar en la mujer como una gesticuladora, es decir, un sujeto que vive de mentiras o ficciones y, en este sentido, acerca a Julia a su padre. Julia sería la cara femenina de César, su verdadero doble o pareja, ya que no se encuentra en oposición ética con él como Elena, sino que lo acompaña y alimenta su fantasía.

Julia transforma paulatinamente la imagen que tiene de César y lo acompaña en su gesticulación y en la adopción de su imagen de general César Rubio[25]. Este acercamiento se puede advertir en el significado que adopta la fusión de sus nombres. El funcionamiento articulado y la afinidad entre ambos se observa particularmente en dos momentos. En el primer acto, en una escena en la que se encuentran solos César y Julia, ella se queja de su fealdad y el padre responde: "(*bajando mucho la voz*) tienes un cuerpo admirable... eso es lo que importa. (*Se limpia la garganta*)". Más abajo, insiste: "... Tienes lo que los hombres buscamos, y eres inteligente"[26]. Las didascalias insisten en la perturbación de César y revelan el carácter transgresor de sus palabras. El cuerpo de Julia esbelto y espigado (completamente opuesto al de su madre que es descrita como una mujer de baja estatura y robusta) es la primera imagen que se observa apenas se abre el telón, el hecho de que se encuentre sobre una silla destaca aún más frente al público sus formas, como lo hemos señalado anteriormente. Creemos que el cuerpo de la joven de 20 años se presenta como el elemento seductor que se revela como medio de conseguir una forma de éxito en una sociedad patriarcal y machista. El cuerpo de Julia atrae la mirada masculina más que su inteligencia que es mencionada en segundo lugar. Recordemos que al inicio del segundo acto es Navarro quien la observará con lujuria. Este objeto del deseo cosificado se puede entender como equivalente al poder de seducción que el poder político ejerce sobre César Rubio.

El segundo momento se encuentra en el tercer acto cuando Miguel le recrimina a Julia defender las ambiciones de su padre construidas sobre la mentira, le dice: "Eres mujer. ¿Cómo no había de despertar tus peores instintos el truco del héroe? Eso es lo que te tiene seducida. Si no lo observé a él, era porque te observaba a ti. Para quien no supiera que eras tú la hija, pudiste pasar por una enamorada de él"[27]. Julia ha ingresado en la ilusión de ser el otro como su padre, por ello le dice a su madre "No hay mentira, mamá. Todo el pasado fue un sueño, y esto es real". El pasado de Julia representado por un amor no correspondido y su consecuente inseguridad basada en la falta de atractivo de su rostro se corresponde con la vida pasada de su padre: un humilde profesor universitario que no recibe un justo pago por sus conocimientos y labor. La Julia del pasado que se oponía a su padre y lo culpaba de sus penas hacía gala al mismo tiempo de un lenguaje agudo: irónico y metafórico. La Julia que acompaña como una aliada al padre probablemente quede envuelta en un mundo de ilusiones, como lo indica Miguel, lleno de "trajes, joyas, automóviles" en el que el valor no reposará en el

amor de un jovencito, sino que será reemplazado por el deseo de un político poderoso como Navarro.

Por esta vía se puede entender la representación escindida de Julia en la pieza: por un lado, una joven de palabras severas y rostro poco atractivo que no termina de configurar el modelo de una mujer que está en edad de iniciar un proyecto de vida familiar. Esta Julia que no es correspondida en el amor es como el padre que posee conocimientos de mucho valor sobre la Revolución mexicana, pero que nunca los ha dado a conocer, no los ha publicado, es un "infecundo"[28]. La primera Julia está representada por su fracaso amoroso, simbólicamente por su infecundidad que se corresponde con el lugar al que se acaban de mudar: un desierto. En el primer diálogo que abre la primera escena de la obra, ella le responde a su madre "Vamos a estar toda la muerte" cuando Elena la intentaba calmar diciendo que no se iban a quedar en este pueblo toda la vida. Su identificación con el desierto en el que se han instalado es directa "Porque todo esto es para mí como un espejo enorme en el que me estoy viendo siempre"[29]. En cambio, la otra Julia que ella va reconociendo es la que acepta la máscara del poder político como la suya propia. En este sentido, ella afirma sobre la nueva identidad de su padre convertido en el general Rubio, el héroe de la Revolución: "él será mi belleza"[30].

Conclusiones

El campo de las letras mexicanas durante el periodo postrevolucionario estuvo aún mucho más masculinizado, ya que la retórica de la lucha revolucionaria victoriosa se empieza a construir desde una institucionalidad cultural y discursiva. Incluso en el caso de géneros literarios y autores que no participaron directamente del debate acerca de la necesidad de una literatura viril, se suelen representar universos familiares que se articulan en torno a la autoridad masculina y a un modelo de éxito que tiene relación con el poder público.

Sin embargo, los personajes femeninos en *El gesticulador* de Usigli no son menores. No solo acompañan al personaje central desde el espacio doméstico, sino que muestran el funcionamiento de prácticas e imaginarios femeninos que se construyen al margen del ideal heroico del político mexicano: la mujer que sostiene con su trabajo cotidiano la vida dentro de las familias y que es garante de un orden ético, así como los peligros del poder como fantasía que seduce a las jóvenes sin un futuro material que les permite realizar y encauzar sus ilusiones.

Referencias bibliográficas

BEAUVOIR DE, Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, Editions Gallimard, 1949.

CASTELLANOS, Rosario, *Mujer que sabe latín…*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1973.

CASTRO LEAL, Antonio, *La novela de la Revolución Mexicana*, selección, introducción y notas. México D.F., Ediciones Aguilar, 1958.

FÁTIMA, María, RODRÍGUEZ, Teresa, "Alteridad, convivencia: el alcance de los personajes femeninos en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli", *Discours et luttes politiques en Espagne et en Amérique latine. CAPES-Espagnol. Epreuve écrite disciplinaire. La composition. Session 2024*, Paris, Editions Ellipses, 2023.

LAMAS, Marta, "Las nietas de la Malinche. Una lectura feminista de *El laberinto de la soledad*", Zona Paz, [en línea]

https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/334/las-nietas-de-la-malinche-una-lectura-feminista-de-el-laberinto-de-la-soledad

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Fondo de Cultura de España, 1998.

RASHKIN, Elissa J., "La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social", *Intersticios sociales*, n4, Zapopán, septiembre 2012.

SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio, *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la constitución a la frontera (1917- 2000)*, Tesis doctoral, Universidad de Pittsburg, 2006.

USIGLI, Rodolfo, *El gesticulador*, edición de Daniel Meyran, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004, 2023.

---, *Itinerario del autor dramático y otros ensayos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1940.

L'AUTEUR

Mónica Cárdenas-Moreno. Maîtresse de conférences à l'Université de La Réunion et membre de l'unité de recherche DIRE. Ses recherches s'intéressent à la relation entre genre et littérature ; ainsi qu'entre littérature et mémoire en Amérique hispanique pendant le XIXe, XXe et XXIe siècles. Elle a publié différentes éditions critiques de la littérature latino-américaine du XIXe siècle et codirigé différents dossiers et publications collectives, parmi lesquels, le n°8 de la revue *TrOPICS* sur « Femmes et conflits dans le monde hispanique et hispano-américain (XIXe-XXIe siècles) » avec Eglantine Samouth, https://tropics.univ-reunion.fr/1180 ; et le n°43 de la revue IRIS (Université de Grenoble-Alpes) « Le corps augmenté : imaginaire et réalité » avec Françoise Sylvos et Christine Orobitg, https://publications-prairial.fr/iris/index.php?id=3302.

---

[1] En 1940, en *Itinerario del autor dramático y otros ensayos*, Rodolfo Usigli plantea la posibilidad de nueve géneros dramáticos: la tragedia, la comedia, la tragicomedia, la sátira, la farsa, el melodrama, el sainete, la obra poética y la pieza. A esta última, la definió de la siguiente manera: "La obra seria, en la

que predominan los elementos y recursos de orden grave y en la que el conflicto se aproxima a la tragedia sin tolerar, sin embargo, el cumplimiento de todos los requisitos de ésta, será designada con la palabra pieza". Rodolfo Usigli, *Itinerario del autor dramático y otros ensayos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, p.9.

[2]
___ Ignacio Sánchez-Prado en *Naciones intelectuales: la modernidad literaria mexicana de la constitución a la frontera (1917- 2000)* (Tesis doctoral, Universidad de Pittsburg, 2006) analiza el campo letrado mexicano post revolucionario y en él identifica con claridad el debate entre nacionalistas, que defienden en términos de virilidad una literatura que destaca las acciones revolucionarias, y, por otro lado, los llamados universalistas a quienes se les reprocha cierto escapismo y "afeminamiento".

[3]
___ En el siguiente apartado nos referiremos principalmente a dos ensayos, *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz que marca los debates de identidad nacional por lo menos durante toda la segunda mitad del siglo XX y cuyo tratamiento de la mujer como "rajada" pone en evidencia el afeminamiento tan temido en los varones. En contraposición, Rosario Castellanos en *Mujer que sabe latín*... (1973) realiza una deconstrucción de las trampas culturales que encierran la feminidad en un rol subordinado.

[4]
___ El 21 de diciembre de 1924 se publica en *El Universal Ilustrado* el artículo "El afeminamiento de la literatura mexicana" de Julio Jiménez Rueda. Cuatro días más tarde se publica, en respuesta, el artículo titulado "Existe una literatura viril" de Francisco Monterde. El debate se prolongará durante varios meses y define la disputa del campo letrado que también se libraba en paralelo en otros países latinoamericanos en términos de literatura comprometida frente a la literatura sin sujeción ideológica.

[5]
___ Existe abundante bibliografía sobre este periodo. Entre otros, podemos citar el artículo de Elissa J. Rashkin "La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social", *Intersticios sociales*, n4, Zapopán, septiembre 2012.

[6]
___ Antonio Castro Leal, *La novela de la Revolución Mexicana*, selección, introducción y notas. México D.F., Ediciones Aguilar, 1958.

[7]
___ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Fondo de Cultura de España, 1998, p. 83.

[8]
___ *Ídem*.

[9]
___ Marta Lamas, "Las nietas de la Malinche. Una lectura feminista de El laberinto de la soledad", Zona Paz, [en línea] https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/334/las-nietas-de-la-malinche-una-lectura-feminista-de-el-laberinto-de-la-soledad (consultado el 26/09/2024).

[10] ____ Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín...*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1973.

[11] ____ *Ibidem*, p. 14.

[12] ____ Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, edición de Daniel Meyran, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004, 2023, p. 154.

[13] ____ *Ibidem*., p. 160.

[14] ____ *Ídem*.

[15] ____ *Ibidem,* p. 166.

[16] ____ Linda Kerber ha publicado importantes trabajos acerca de la participación de la mujer en el nacimiento de los Estados Unidos y de la idea de nación, entre ellos, *Women of the Republic: Intellect and Ideology in Revolutionary America*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1980. Este trabajo ha inspirado a intelectuales latinoamericanos a estudiar el rol de las mujeres, tanto desde la historia como de la literatura, en la construcción del imaginario nacional latinoamericano.

[17] ____ Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, *op. cit*., p. 174.

[18] ____ *Ídem*.

[19] ____ *Ibidem*, p. 196.

[20] ____ *Ibidem*, p. 205.

[21] ____ *Ibidem*, p. 153.

[22] ____ *Ibidem*, p. 129.

[23] ____ *Ibidem*, p. 197.

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

[25] ____ Ver el artículo de Fátima y Rodríguez donde se desarrolla muy bien cómo Julia funciona como doble de César hasta formar una unidad que de acuerdo a la simbología de sus nombres forman, Julia-César, el emperador romano. María Fátima y Teresa Rodríguez, "Alteridad, convivencia: el alcance de los personajes femeninos en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli", *Discours et luttes politiques en Espagne et en Amérique latine. CAPES-Espagnol. Epreuve écrite disciplinaire. La composition. Session 2024*, Paris, Editions Ellipses, 2023.

[26] ____ Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, *op. cit*., p. 126.

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

[28] ____ *Ibidem*, p. 140.

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

[30] ____ *Ibidem*, p. 209.