



N° 2 | 2025

El gesticulador de Rodolfo Usigli

El gesticulador y el teatro “impolítico” de Rodolfo Usigli: evolución e incongruencias estéticas

Kevin Perromat

Édition électronique :

URL :

<https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-2/3837-el-gesticulador-y-el-teatro-impolitico-de-rodolfo-usigli-evolucion-e-incongruencias-esteticas>

Date de publication : 08/01/2025

Cette publication est **sous licence CC-BY-NC-ND** (Creative Commons 2.0 - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification).

Pour **citer cette publication** : Perromat, K. (2025). El gesticulador y el teatro “impolítico” de Rodolfo Usigli: evolución e incongruencias estéticas. *Les Cahiers du Grhaal*, (2).

<https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-2/3837-el-gesticulador-y-el-teatro-impolitico-de-rodolfo-usigli-evolucion-e-incongruencias-esteticas>

El presente ensayo persigue situar *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, la obra más apreciada por la crítica y la historiografía literaria, dentro de su producción teatral de carácter esencialmente político. Este corpus, agrupado inicialmente por el autor bajo la rúbrica "teatro o comedias impolíticas", comprende obras anteriores y posteriores a *El gesticulador*, menos populares (algunas nunca representadas) y que han recibido una considerable menor atención crítica o académica. A pesar de que la que se considera habitualmente como la obra cumbre de Usigli comparte abundantes elementos temáticos, formales y dramáticos con ellas, al examinar la trayectoria poética y política de Usigli, podemos comprobar el carácter singular de *El gesticulador* dentro de este corpus. Esto explicaría la desigual suerte crítica y en la difusión de esta obra dentro del conjunto de la producción teatral orientada a la sátira y crítica políticas del autor.

Mots-clefs :

Rodolfo Usigli, Maximato, México contemporáneo, Teatro político, Dramaturgia mexicana

Abstract:

This essay aims to situate Rodolfo Usigli's *El gesticulador* [*The Imposter*], the play most appreciated among his works by critics and literary historiography, within his political theatre. This corpus, initially grouped by the author under the rubric "teatro o comedias impolíticas", includes works before and after *El gesticulador*, which are less popular (some never performed) and which have received considerably less critical or academic attention. Although what is usually considered Usigli's greatest work shares many thematic, formal and dramaturgical elements with them, the poetic and political trajectory of the author permits to perceive the singularity of *El gesticulador* within this corpus. This distinctiveness would explain the unequal critical fortune and diffusion of this work within the author's theatrical production oriented towards political satire and criticism.

Keywords:

Rodolfo Usigli, Maximato, Contemporary México, political theater, mexican theater

La verdad es una larga obra de las mentiras mexicanas. En sus fases de eclipse va acumulando poder hasta que explota un día. Entonces sobrevienen los crímenes pasionales, los infanticidios, los uxoricidios, el asesinato político o, modestamente, una revolución. Podría decirse que la verdad mexicana es una verdad al vapor.

Rodolfo Usigli.[1]

El teatro “impolítico” en la obra de Usigli

Para poder comprender *El gesticulador* (1938, 1947) en el contexto de la producción teatral de temática política de Rodolfo Usigli conviene previamente indicar algunos rasgos generales sobre el conjunto de su obra, extremadamente prolífica y diversa. Entre sus obras dramáticas encontramos una gran variedad de temas, modalidades y géneros dramáticos, que comprenden desde la comedia costumbrista hasta obras vanguardistas, pasando por su modernidad dramática y por una amplia diversidad de obras radiofónicas, sainetes, tragedias históricas, obras de tinte onírico, comedias comerciales y de escándalo, reescrituras de clásicos... A través de esta multiplicidad formal se expresan temáticas igualmente variadas: lo solemne, lo más popular, lo más íntimo y autobiográfico, temas y mitos universales, la condición de la mujer, los problemas de la clase media, la historia e identidad mexicanas, y un largo etcétera. Esta diversidad que engloba la producción teatral de Usigli se prolonga en una desigualdad equivalente en la recepción crítica y la difusión específica de las diferentes obras.

Desde una perspectiva estrictamente comercial, la carrera teatral de Usigli está a su vez marcada tanto por clamorosos fracasos como por récords absolutos de taquilla en la historia del teatro mexicano moderno, obras abiertamente comerciales e incluso sensacionalistas y otras, más personales, de indagación psicológica o con un marcado carácter metateatral o metaliterario, que parecen aspirar a otro tipo de pacto de lectura, más culto y posiblemente más elitista. A estos factores, se le debe añadir la posición particular de Usigli dentro de las letras mexicanas, puesto que, fuera de los géneros estrictamente dramáticos, la obra de Usigli incluye reseñas críticas, ensayos de teoría e historia dramática y del teatro mexicano, así como toda una serie de paratextos extensos en torno a sus obras dramáticas (prólogos, epílogos, notas de prensa, etc.), que hay que enmarcar en una actividad continuada de polemista en los periódicos, con frecuentes incursiones en la política contemporánea mexicana. De este modo, si a través de la docencia o de sus escritos Usigli fue maestro directo o indirecto de varias generaciones de actores y dramaturgos, la recepción, apreciación y difusión también se vio afectada por su figura pública, así como por las lecturas y valoraciones de sus propias obras o de sus colegas en los gremios de la crítica o la dramaturgia profesional.

Por último, para entender cabalmente la función y evolución del teatro de temática política en la obra de Usigli es significativo recordar las circunstancias materiales en las que se encontraba el sistema literario mexicano y, más específicamente, el teatral. Se produce así la paradoja de que el que es considerado casi unánimemente como uno de los padres del teatro moderno y profesional mexicano viviera en mayor medida de sus empleos públicos (Secretario de Prensa, profesor, embajador), antes que de sus derechos de autor o de los beneficios generados por sus montajes teatrales. Es más, en el precario campo cultural literario mexicano (y en el aún más frágil subcampo teatral), las subvenciones, censuras y promociones estatales tenían una incidencia decisiva en el destino de las obras y, por ende, de sus autores.

Por estas razones, resulta difícil delimitar estrictamente un corpus “político” dentro del conjunto de las obras dramáticas de Usigli. De este modo, aunque los críticos han solido concordar en la presencia de grandes agrupaciones genéricas en torno a los géneros y subgéneros no es descartable la presencia marginal de elementos comunes con piezas dramáticas de temática más explícitamente política. Es importante señalar que esta división, habitual entre los estudiosos de su obra, fue en cierto modo iniciada por el propio autor, quien, a través de numerosos paratextos y de la edición a su cargo de las *Obras completas* en la editorial Fondo de Cultura Económica (donde recoge la práctica totalidad de estos), indujo una lectura a través de estos agrupamientos. Siguiendo esta tradición crítica[2], podemos clasificar la producción teatral de Usigli en: a) Comedias / dramas sociales (especialmente para y sobre la clase media: por ejemplo, *Medio tono*, *Jano es una muchacha*, *La familia cena en casa*, *La mujer no hace milagros*, etc.). b) Teatro histórico (que Usigli gustaba también denominar “antihistórico”: *Corona de sombra*, *Corona de luz*, *Corona de fuego*, *Los fugitivos*, *Las madres*). c) Teatro psicológico (*Aguas estancadas*, *Otra primavera*, *Mientras amemos*, *El niño y la niebla*, etc.). d) Metateatro (*La última función*, *Los viejos*). e) Radioteatro. f) Teatro político (calificado a menudo como “impolítico” por Usigli[3]).

Si bien esta clasificación adolece de una falta de unidad en los criterios taxonómicos (intervienen simultáneamente rasgos temáticos, formales e incluso sobre el medio de difusión / recepción -radio), para los objetivos del presente trabajo podemos servirnos de ella. No obstante, es necesario tener presente varias salvedades. Por un lado, debido a la heterogeneidad de las rúbricas, algunas obras podrían leerse bajo varias de ellas (por ejemplo, *Jano es una muchacha* podría leerse también como teatro psicológico). Por otra parte, tal y como indicábamos más arriba, el contexto biográfico e histórico del autor explica recurrencia en otros géneros de motivos, técnicas y situaciones que pueden ser interpretados desde una perspectiva de una posición crítica frente a la realidad política contemporánea, la cual es característica, aunque no exclusiva del teatro explícitamente *político* de Usigli. Así, por ejemplo, en *La familia cena en casa* -una comedia más bien costumbrista donde se expone una tipología social, sus singulares vicios y virtudes, así como se invita a la identificación con una familia emblemática de la precaria clase media mexicana de la época-, varios personajes son arrestados de manera bastante arbitraria tras asistir a un mitin político, sin que esto altere en lo fundamental el tono genérico (comedia, sátira social) de la obra en su conjunto.

Si nos remitimos a la división habitual establecida por la crítica y de manera explícita por el propio Rodolfo Usigli en los paratextos (prólogos, epílogos, entreactos, etc.) y peritextos (entrevistas, menciones en otras obras, citas en otros textos independientes), podemos conformar el corpus de “teatro político” siguiente: 1. *Noche de estío. Comedia impolítica* (1933-5); 2. *Estado de secreto. Comedia impolítica* (1935); 3. *El Presidente y el ideal. Comedia impolítica* (1935); 4. *Alcestes. Moraleja*, (adaptación muy libre de *El misántropo* de Molière, 1936[4]); 5. *La última puerta. fantasía impolítica* (1934-36); 6. *El gesticulador. Pieza para demagogos en tres actos.* (1938, 1947); 7. *Un día de estos... Fantasía impolítica* (1953); y 8. *¡Buenos días, Señor Presidente! Moralidad* (1971-2).

Esta lista[5] permite comprobar por el número de obras incluidas en ella y por las distintas fechas de redacción, que el corpus “político” resulta fundamental en la escritura teatral de Usigli, puesto que lo acompaña desde los inicios hasta el final de su carrera de escritor casi cuarenta años más tarde. Otro rasgo destacable es el contrato genérico reflejado sistemáticamente en el subtítulo de las obras. “Moraleja”, “moralidad”, “pieza para demagogos”, “comedia impolítica”, “fantasía impolítica” son términos que remiten de manera tradicional a la sátira moral y política, especialmente debido al empleo de la antífrasis flagrante –difícilmente los espectadores contemporáneos podían dejar de reconocer los modelos públicos satirizados– y por la polisemia del calificativo “impolítico”: ‘grosero, impertinente, inoportuno políticamente’[6].

Una de las consecuencias de nombrar irónicamente el contrato de recepción propuesto, es decir la sátira moral y política, es paradójicamente la de subrayar su ambigüedad. Esta es mayor aún si cabe dado que este horizonte interpretativo aparece en el título mismo de la obra, con la consecuencia añadida de imponer a su vez un modo de lectura/ recepción oblicuo y diferido –es decir irónico, polisémico e inestable–, que se sostiene no solo a lo largo de las obras individualmente, sino también desde una perspectiva del conjunto del corpus.

Ahora bien, aunque la perspectiva irónica, satírica o sarcástica es común al conjunto de estas obras, es posible percibir claramente diferencias entre ellas y una evolución en el tiempo, que es paralela a la trayectoria biográfica y a la carrera profesional de Usigli. Todas parten de una visión crítica y mordaz del Poder, ejemplificado en el Partido (PNR, PMR, luego PRI, nunca nombrado con su denominación real) y en la figura del Presidente, pero a medida que Usigli se consagra como autor profesional y se afianza en las diferentes carreras públicas que emprende (docencia universitaria, servicio diplomático), la carga de la crítica se atenúa, mientras el objetivo de esta se torna más general, casi abstracto, cuando no claramente reaccionario. De los implacables ataques iniciales *ad hominem* de las primeras obras (las “comedias impolíticas” escritas transparentemente contra el sistema político de Álvaro Obregón-Plutarco Elías Calles, continuado tras el asesinato del primero por el “Maximato” de Calles), Usigli irá difuminando el objeto de sus sátiras primero hacia un poder abstracto, burocrático (*La última puerta*), una corrupción prácticamente inevitable, casi fatídica y, por lo tanto, más allá de la moral o de la crítica política (*Un día de estos, ¡Buenos días, Señor Presidente!*).

Esto supone, casi por contradicción con los principios mínimos de la sátira, el agotamiento del género para Usigli. Significativamente, la última obra política del dramaturgo está dedicada al presidente de México en ese momento, Luis Echevarría, antiguo alumno de Usigli y uno de los responsables de la “Matanza de Tlatelolco” del 2 de octubre de 1968, en el sexenio anterior[7]. También es significativo que el verdadero blanco de la ironía crítica de Usigli en esta obra sean los propios estudiantes, incapaces una vez llegados al poder, de hacer algo diferente, ni comportarse mejor que las antiguas autoridades (abiertamente corruptas) a las que han desplazado.

Hechas estas precisiones sobre la evolución del género, en el corpus es posible percibir tanto una unidad temática como una crítica hacia elementos que parecen fatalmente constantes a lo largo de las décadas de escritura de Usigli, lo que motiva una continuidad en la denuncia de la realidad mexicana. Encontramos denuncias contra el caudillismo (la preponderancia política de los antiguos jefes militares –recuérdese que en *El gesticulador*, César Rubio logra la candidatura solo porque se le supone el haber sido general durante la Revolución–), así como la cooptación y las prácticas mafiosas, donde la mentira y el asesinato son frecuentes (por ejemplo, Poncho, ministro en *Estado de secreto*, dirige una red criminal, que comprende prostíbulos, chantajes o el amaño de concursos públicos), la corrupción endémica, la violencia arbitraria, la demagogia (la manipulación mediática de las masas), la instrumentalización de la verdad oficial (reescritura y censura de la Historia como garante del régimen); y, en definitiva, el inmovilismo social debido a la traición a los ideales revolucionarios por los gobiernos democráticos posteriores.

A partir de esta base común, procederemos en las siguientes páginas a exponer la evolución y las transformaciones en la manera de concebir el teatro político de Usigli que conforman cada etapa. De este modo, podemos claramente diferenciar entre: 1) las obras anteriores a la publicación de *El gesticulador* (1938); 2) *El gesticulador*, como obra singular del corpus, y que supone una ruptura parcial con los planteamientos anteriores; y, 3) las últimas obras políticas, marcadas por un nuevo abandono parcial de poética anterior y por un distanciamiento manifiesto de los ideales de juventud, una suerte de resignación ante la fatalidad mexicana, el abandono definitivo del realismo documental y la adopción de nuevas formas de expresión próximas a la fábula y la alegoría.

El teatro “impolítico” hasta *El gesticulador*

Las primeras obras políticas de Usigli reflejan con trazo grueso la convulsa vida política mexicana en los años inmediatos al triunfo militar de la Revolución. Durante el llamado Periodo constitucionalista (1914-1919), se enfrentaron las diferentes tendencias revolucionarias en un conflicto armado continuado donde los aliados de antaño se traicionaban y reconciliaban una y otra vez, abandonando o recuperando interesadamente los ideales agraristas, socialistas o republicanos (reparto de tierras, justicia social, democracia real) más allá de las proclamas oficiales. Este proceso continuó en los años posteriores. Salpicadas de conspiraciones, sublevaciones y asonadas, la hegemonía de Obregón y Calles (1920-1928) y de este último, el

Maximato, tras el asesinato del primero (1928-1936), culminaría en la creación del Partido Nacional de la Revolución (luego el PRI, en el poder hasta el año 2000). En este clima donde las diferencias políticas solían ser resueltas belicosamente, los gobiernos posrevolucionarios no solo tuvieron que hacer frente a la reacción contrarrevolucionaria (nacional catolicismo) de los cristeros (1926-1929), sino también a conflictos y rebeliones internas, la mayoría resueltas de manera drástica, con la supresión violenta de los implicados en enfrentamientos cuyas oscuras circunstancias y motivaciones son todavía hoy objeto de debate como la denominada “matanza de Huitzilac” (donde perecieron 13 oficiales de alto rango) o el golpe del General Escobar (en cuyos combates perecieron más de 70 oficiales).

En el imaginario colectivo, esta violenta inestabilidad quedaría emblemática por una serie de magnicidios y atentados que, en muchos casos, terminaría mitificando a las víctimas, al extraerlos definitivamente del juicio de la historia, puesto como declara el general Navarro en *El gesticulador*: “Todo aquel que derrama su sangre por su país es un héroe. Y México necesita de sus héroes para vivir”[8]. No es sorprendente entonces que el magnicidio o, más en general, el atentado y el asesinato común sean elementos recurrentes en una mayoría de las obras del corpus analizado[9], puesto que efectivamente, los primeros gobiernos revolucionarios vieron asesinados con frecuencia a presidentes (Francisco Ignacio Madero, Venustiano Carranza), a rivales ideológicos (Pancho Villa, Emiliano Zapata, por no citar a los dos más universales) o a candidatos presidenciales (Álvaro Obregón). Jorge Ibarguengoitia, que fuera discípulo teatral de Rodolfo Usigli y cuya obra más célebre se titula precisamente *El atentado* (1964), lo resumía con mucha sorna:

Este proceso duró casi veinte años, y se llevó a cabo con un rigor fatalista. Les costó la vida, física o civil, a casi la totalidad de los jefes revolucionarios. Murieron no solo los grandes, sino muchas figuras de segunda importancia y hasta algunos que en una obra de teatro hubieran sido partiquinos. Muchos murieron asesinados, otros, en emboscadas, otros, frente al paredón diciendo frases célebres -la más célebre de todas fue la de un general cuyas últimas palabras fueron “Good bye” - otros, los menos, en acciones militares. La mayoría murieron en franca rebelión, otros, por causas misteriosas. El general Lucio Blanco, por ejemplo, apareció flotando en las aguas del río Bravo; en los intestinos del general Benjamin Hill se encontraron rastros de arsénico. Otros dieron la vuelta entera y murieron en manos de sus antiguos compañeros. Fortunato Maycotte, por ejemplo, quien según el corrido estaba en una torre al lado de Obregón cuando este dividió las tropas de Villa atacando Celaya, murió años después, fusilado por las tropas de Obregón.[10]

El hecho de que la mayoría de estos personajes históricos, en principio, compartían para la opinión pública los ideales de cambio, o incluso pertenecían a la misma facción política, explica el escepticismo de buena parte de los contemporáneos de Usigli por el resultado final del proceso histórico, por muy aparentemente revolucionario y democrático que fuera. Más si cabe cuando subsistían flagrantemente buena parte de los problemas que habían originado la revuelta originaria. El propio Usigli comentaría al

respecto:

No cabe negarlo ahora: los jóvenes de mi generación éramos, en mayoría, antirrevolucionarios como románticos, aunque creíamos en la revolución rusa más que en la mexicana, por lo mismo. En realidad, en la revolución mexicana los niños de la ciudad sufríamos, especialmente los que éramos hijos de viudas pobres.[11]

Este posicionamiento es visible en las obras políticas escritas por Usigli hasta 1936, año de la llegada de Lázaro Cárdenas a la Presidencia de México, lo que provocaría un significativo cambio de actitud del dramaturgo hacia el poder: *Noche de estío* (1933-5), *Estado de secreto* (1935), *El Presidente y el ideal* (1935), *Alcestes* (1936), *La última puerta* (1934-36). Estas cinco obras comparten técnicas, motivos y estrategias dramáticas, y hacen un uso abundante, aunque en distinto grado, de la parodia, de lo grotesco, del humor y de la caricatura, llegando al extremo que desborda el contrato realista propio de los dramas y comedias burguesas o comerciales en *La última puerta*. Igualmente, todas muestran una finalidad claramente satírica (a través del contrato de lectura establecido en el subtítulo de cada obra), el objetivo explícito de denunciar los vicios sociales y de los gobernantes mexicanos:

[*Estado de secreto*] responde, junto a otras dos [comedias] más, agrupadas bajo el título de *Tres comedias impolíticas*, a una intención de suscitar la cólera del pueblo mexicano hacia vicios característicos de pasados regímenes políticos[12].

Afirmación que será reiterada para la última obra de esta etapa inicial:

Escrita entre las *Tres comedias impolíticas*, *La última puerta* y *El niño y la niebla*, *Alcestes o el psicasténico*, como pensé intitularla, corresponde a un momento, vivo todavía, ¡ay!, de la realidad política mexicana, y encuentra su trágica confirmación en la realidad del mundo actual. [...] Sé sobradamente que *Alcestes* contiene todos los elementos primarios de *El gesticulador*[13].

En cuanto a las técnicas teatrales empleadas, Usigli demuestra una gran innovación al incorporar recursos propios de las Vanguardias, de la noción de “teatro total” propio de autores como Jean Cocteau y, en general, la idea de reequilibrar el texto y los elementos no lingüísticos (luces, espacialidad, movimientos, escenografía, decorados, etc.), marginados en las poéticas realistas vehiculadas por el teatro popular o comercial burgués. Como resultado, en esta primera etapa del teatro “impolítico”, se rompen las convenciones crono-espaciales “realistas” y se potencia la expresividad de lo que es privativo del lenguaje teatral, frente a otros recursos literarios. Si bien estas iniciativas acabarían siendo banales en el teatro europeo de la segunda mitad del siglo XX, en el contexto de los años 30 mexicanos (o incluso en la escena mundial), las puestas en escena de Usigli certifican y justifican que se le considere como “precursor / fundador” de la modernidad del teatro moderno mexicano. Considérese, por ejemplo, la puesta en escena propuesta en el “prólogo” de *El presidente y el ideal*:

El hombre del centro llamará sucesivamente por teléfono a los otros personajes,

que son los cuatro políticos sublimes, y **al contestar cada uno al llamado se encenderá su veladora** a reserva de apagarse nuevamente al terminar la conversación. Los cuatro políticos sublimes estarán **todos de espaldas** también. Es de todo punto indispensable **que no se vean con claridad las figuras de los actores, y que las formas de sus mesas se pierdan en la oscuridad**. La veladora del Jefe **permanecerá encendida** desde el primer momento hasta aquel **en que principiarán a jugar los focos de color del mapa; entonces se apagará, reencendiéndose sólo al terminar los rumores y apagarse las luces del mapa en relieve**. Uno o dos magnavoces al fondo, que no necesitan ser visibles, pero que son necesarios para **figurar las voces por radio**. Dos aparatos telegráficos, si no es posible más, al fondo, cerca de los magnavoces, **para ser operados en la sombra** en el momento oportuno [14].

La ruptura de las convenciones del teatro clásico, popular y tradicional, más allá de lo que implica colocarse “de espaldas al público”, entraña una renegociación y ampliación de lo que resulta verosímil o representable en un escenario teatral. De este modo la acción de *La última puerta*, relativamente más convencional en su puesta en escena, representa la espera durante años de solicitantes de favores en la antesala al despacho de un ministro; como en el relato “Autopista del sur” de Julio Cortázar, los solicitantes acaban formando una sociedad, una *heterotopía*[15], un cronotopo aparte, donde se producen matrimonios entre los personajes e incluso se tiene descendencia.

Otro de los rasgos comunes que es posible destacar en las obras de esta primera etapa es la proximidad con la caricatura, la representación estereotipada basada en rasgos exagerados pero reconocibles dentro de la galería de los personajes habituales del imaginario colectivo. La labor de Usigli dentro de su propósito general de “suscitar la cólera del pueblo mexicano hacia vicios característicos” es paralela a la de caricaturistas y periodistas que representan exagerada y humorísticamente los defectos y el cinismo de gobernantes como Obregón (que incluso reconocía entre bromas y veras la corrupción que se le atribuía) o Elías Calles (cuyo rol de Jefe Máximo no era compatible con los principios constitucionales)[16]. El éxito de cualquier caricatura reside entre el equilibrio y la deformación humorística del modelo, que debe seguir siendo reconocible para poder ser eficaz. Así, por ejemplo, la ridiculización del colectivo de estudiantes se basa en prejuicios extendidos en la sociedad mexicana (fidelidad al arquetipo) y la exageración de estos más allá de lo verosímil fuera de un contexto humorístico:

Entran los estudiantes.

LOS ESTUDIANTES.-Venimos a protestar.

EL SECRETARIO PARTICULAR.- (*Sacando un cuadernito del bolsillo, con un declarado interés de aficionado*) ¿Y por qué protestarán ustedes hoy, señores estudiantes?

LOS ESTUDIANTES.- Venimos a protestar porque... (*Se detienen y se miran los*

unos a los otros, sorprendidos) ¿Por qué protestaremos hoy?

ESTUDIANTE PRIMERO- Ya dije yo que había que decirlo antes de entrar; pero todos me desoyen. Renuncio formalmente al liderato. Me ponen ustedes en ridículo.

ESTUDIANTE SEGUNDO- Mi nombre empieza con la letra que sigue a la inicial del suyo. ¿Me aceptan por líder? Prometo proporcionarles diariamente motivos de protesta.

LOS ESTUDIANTES.- ¡Sí! ¡sí! ¡sí! E- le-gi-do.

ESTUDIANTE SEGUNDO- Bien. En ese caso, ¿sería el señor Secretario Particular tan amable de recordarnos nuestros últimos motivos de protesta?[17].

La caricatura refuerza los tópicos aceptados popularmente sobre la venalidad de los políticos en el periodo constitucionalista y durante la hegemonía Obregón-Calles. La forma genérica puede variar entre la comedia de enredos (*Noche de estío*), la combinación entre la sátira menipea y el teatro de vanguardia en obras compuestas por cuadros-sketches (*El presidente y el ideal*, *Estado de secreto*), la reescritura de clásicos (*Alceste*, con ecos a la fallida campaña presidencial del intelectual revolucionario José Vasconcelos) o la comedia del absurdo cercana al esperpento (*La última puerta*).

La crítica *ad hominem* predomina en *Estado de secreto*, *El presidente y el ideal* y *Noche de estío*, farsas donde es relativamente fácil comprender que “El Jefe” que no es el presidente de la nación, corresponde a la figura de “Jefe Máximo”, es decir Plutarco Elías Calles. No obstante, la crítica es de todo un sistema, venal, cínico y totalitario, que engloba a pequeños funcionarios, altos y cargos medios, y por supuesto a los diputados, senadores, ministros y secretarios. El personaje de Poncho de *Estado de secreto*, emblema extremo de la corrupción, encarna un tipo exagerado hasta la caricatura, pero bien real para el imaginario mexicano. Acusado de corrupción por otros parlamentarios y senadores y ante la exigencia de dimisión, Poncho se defiende contraatacando y certificando para los espectadores la corrupción total del sistema y la traición definitiva a los ideales revolucionarios:

PONCHO.- *Y que usted, compañero , no se volteó en la última rebelión porque no tuvo tiempo* (Al diputado primero)

DIPUTADO PRIMERO.- ¡Es falso !

PONCHO.- *Y que usted , compañero (al senador tercero) mandó asesinar a su competidor en las últimas elecciones.*

SENADOR TERCERO.- Yo... no...yo...

PONCHO.- *Y que usted compañero (al diputado segundo), es un latifundista que ha despojado a muchos campesinos y con quien no rigen las disposiciones agrarias, y*

que...

DIPUTADO SEGUNDO.- Permítame, compañero.

PONCHO.- No sigo, señores. ¿Para qué? Lo que quiero decir es que todas estas horribles acusaciones que pesan sobre ustedes, y de las que tengo pruebas documentales, son tan falsas, como los cargos que a mí se me hacen; que los cargos que se me hacen no son más verdaderos que lo que se puede probar de ustedes, y que estoy seguro de que puedo contar con su apoyo esta circunstancia.

SENADOR PRIMERO.- Hum... hum... con gran compl... con gran complacencia, compañero.

TODOS. - Sí, sin duda. Por supuesto. No faltaría más. A sus órdenes, amigo mío. Los hombres como usted son tan necesarios...[18]

La dimensión sarcástica y mordaz del primer teatro político de Usigli entra, sin embargo, en contradicción con un segundo horizonte interpretativo que es su carácter documental, de testimonio por oposición al Arte y la Historia oficial, así como al control de los medios de comunicación por parte de los diferentes gobiernos. La verdad oficial sobre la Revolución mexicana, necesariamente positiva y épica, contrasta con la visión desengañada de las obras “impolíticas”, en el sentido antes evocado de “de políticamente inoportuno”. Lo cierto es que hasta bastantes décadas después, estas obras no fueron representadas, siendo únicamente editadas en libro en la edición de las *Obras completas* (más allá de publicaciones parciales en periódicos y revistas). Este horizonte interpretativo, de autenticidad se posiciona frente a las idealizaciones del arte muralista, por ejemplo, de Diego Rivera (recuérdense sus visiones optimistas sobre el reparto de tierras o el triunfo del socialismo, contemporáneas de estas obras de Usigli). Esta posible contradicción estética fue detectada por el propio Usigli, quien, aunque justificaba las técnicas empleadas (sátira basada en caricaturas y arquetipos) en esta primera etapa, no tardaría en hacer evolucionar su poética dramática:

Todos los ministros y políticos de influencia que, de lejos y de cerca, he conocido, son hombres erizados de flaquezas, incapaces de una sublime maldad y extraños a la perfección del mal [...] Por otra parte, una mera **fotografía tipológica sería un error teatral** de fatal naturaleza [...] Mi personaje es una obra de colaboración; en él **cada político ha puesto una gota de sangre y cada mexicano un grano de ingenio.**[19]

En última instancia, es posible ver la explicación de la evolución del teatro “impolítico” de Usigli en esta contradicción entre los distintos polos estéticos entre la sátira-caricatura política, por un lado, y, en los otros vértices, la voluntad de “documentar” la realidad oculta tras los discursos oficiales (periodísticos, historiográficos, institucionales, ficcionales) que vehiculan la versión oficial de la realidad contemporánea, y, por último, un deseo de universalidad trascendente, en una dimensión mitopoética similar a la defendida por Octavio Paz –quien lo citará muy elogiosamente por esta razón en *El*

laberinto de la soledad-[20] en torno a la verdadera identidad mexicana tras máscaras y mascaradas.

Si sintetizamos el corpus político de esta primera etapa, se percibe claramente esta evolución, que conducirá a *El gesticulador* y las obras posteriores:

Título	Género	¿Perspectiva documental?	Localización	Objeto de la sátira/crítica	¿Atentado/homicidio?
<i>Noche de estío</i> (1933-5)	"comedia impolítica"	Sí	México	Crítica del sistema Obregón-Calles	No
<i>Estado de secreto</i> (1935)	"comedia impolítica"	Sí	México	Crítica del sistema Obregón-Calles	Sí
<i>El Presidente y el ideal</i> , 1935)	"comedia impolítica"	Sí	México	Crítica del sistema Obregón-Calles	No
<i>Alcestes</i> (1936)	"moraleja"	Sí	México	Crítica del sistema Obregón-Calles (José Vasconcelos)	No
<i>La última puerta</i> (1934-36)	"fantasía impolítica"	No (teatro del absurdo)	México	Sátira general sobre la posrevolución	No

En el cuadro, se puede percibir tanto la unidad como la evolución del subgénero político en esta primera etapa: se puede observar la recurrencia del término "impolítico" (exceptuando *Alcestes*, "moraleja") como referencia genérica, así como la ambientación reconocible en México, aunque en la última obra la crítica individual para tender a trascender la realidad histórica (de ahí que aparezca como portadora de una estética "no documental"); aprovechamos para marcar la aparición del motivo del atentado-magnicidio (poco presente en este primer grupo de obras, donde sin embargo abunda la violencia política), que será característico de las obras de las siguientes etapas.

***El gesticulador* (1938, 1947), obra singular dentro del teatro impolítico**

El propio Usigli hablaría de una nueva etapa a partir de *El gesticulador*, justificando una nueva estética teatral, más madura y más satisfactoria (más eficaz) en términos de dramaturgia. De este modo refiriéndose a las "comedias impolíticas" afirma tajantemente que "[s]u forma no satisface ya a la comprensión más madura y profunda del teatro [a la] que he podido llegar".[21] Esta evolución implica un abandono de las formas cómicas y satíricas en favor de una progresiva *seriedad* crítica, cuando no incluso una idealización de la realidad mexicana a través del género noble clásico por excelencia: la tragedia. Empieza aquí una exploración estética de Usigli, que se prolongará durante años en busca de una forma trágica específica mexicana que fuera

realmente satisfactoria, puesto que, para el dramaturgo mexicano, la historia y la tradición nacionales (la idea que se hace Usigli de la esencia mexicana) representaban impedimentos que en estos momentos le resultaban insalvables:

Creo poder afirmar que, hasta ahora, *El gesticulador* constituye el primer intento serio de una tragedia contemporánea realizado en el teatro mexicano. [...] **Antes de escribir esta Pieza para demagogos, me pareció siempre que el clima propicio de la política doméstica en el teatro era la farsa**, y en torno a esta idea escribí cuatro obras y me propongo todavía hacer dos. Pero me ocurrió que **un día empezó a latir el sentimiento trágico de lo mexicano -o de lo no mexicano-**, estimulado quizás por la tragedia de pandereta de la pintura mural de México y por la monotonía del teatro frívolo de la capital.[22]

Aunque Usigli acabaría escribiendo obras que sí consideraría verdaderas tragedias (por ejemplo, *Corona de sombra*, sobre el imperio de Maximiliano y Carlota), la necesidad de superar lo que considera una fase marcada por la “farsa”, modalidad extrema que ya no resulta satisfactoria, pues carece de la capacidad para transmitir “el sentimiento trágico de lo mexicano”, conversión paradójica de la universalidad unamuniana en la necesidad de expresar la singularidad mexicana. En esta ambivalencia, Usigli abandona definitivamente los tipos y arquetipos en favor de personajes de un realismo más objetivo, pero también más significativamente complejo y ambiguo.

Si las obras anteriores estaban superpobladas de personajes claramente genéricos, identificados metonímicamente por su posición social o de poder (“Ministro”, “General”, “Diputado...” “primero, segundo, etc.”, “Secretario particular”) -lo que implica un alto grado de intercambiabilidad en los personajes, es decir, una carencia de verdadera personalidad individual- en *El gesticulador* se nos ofrecen retratos de personajes únicos, dotados de señas de identidad distintivas (por ejemplo los diputados aparecen con nombre y apellidos, alguno homónimo de políticos reales). Esto sucede incluso con personajes que bordean lo cómico (pero ya no la farsa, el régimen de los payasos y de los guiñoles) quienes, si bien pueden caer dentro de una cierta estereotipación, no dejan de mantener una personalidad diferenciada con respecto a un posible archimodelo (piénsese, por ejemplo, en Bolton, quien potencialmente sería asimilable al “gringo” -y así es mencionado en su ausencia, por ejemplo, por César Rubio, su mujer Elena y por el General Navarro- y, sin embargo, resulta definitivamente distante del personaje ignorante y pretencioso del teatro popular, al que se le engañaría sin escrúpulos en una “farsa frívola”).

Otro rasgo que muestra una evolución clara, es la organización del espacio y del tiempo. En *El gesticulador* encontramos en una estructura tradicional tripartita (presentación, nudo, desenlace en tres actos) un orden cronológico estable y un espacio escénico único (el hogar de los Rubio), esto contrasta considerablemente con la innovadora construcción en cuadros, la simultaneidad de espacios y acciones de obras anteriores (técnicas que llegan a su apogeo en *El presidente y el ideal*). Asimismo, se constata una ampliación de la sátira hacia objetivos menos concretos y más universales; Usigli abandona definitivamente en su teatro político la caricatura

individual o la burla *ad hominem* (especialmente contra Plutarco Elías Calles, “Jefe Máximo” del régimen hasta el 1936).

El tono de conjunto, cambia igualmente: a pesar de algunos elementos humorísticos (el personaje de Bolton, que mantiene rasgos arquetípicos, el comportamiento estereotipado de los políticos, la caracterización de Navarro como villano en el inicio del segundo acto[23], etc.), la obra se construye fundamentalmente a partir de elementos trágicos o “serios” (“el sentimiento trágico de lo mexicano”, en palabras del autor).

Es posible que las circunstancias biográficas de Usigli estén relacionadas con la evolución de sus propuestas dramáticas. A partir de 1936, Usigli colaborará regularmente con el Estado y el Gobierno Mexicano. En lo restante de su vida profesional será: Director de Prensa de la Presidencia de la República en 1936; profesor de Arte Dramático en la UNAM (1933-1947), director del Teatro Radiofónico de la Secretaría de Educación Pública, profesor de la Academia Cinematográfica, diplomático (1945-1971, Francia, Líbano, Etiopía) y director del Teatro Popular Mexicano (1972-1975). Sus convicciones políticas también evolucionarán: será un firme partidario del presidente Cárdenas, y defenderá sus políticas sociales y audaces decisiones como la nacionalización de la industria petrolera mexicana. Frente al escepticismo juvenil “antirrevolucionario” antes evocado, el Usigli maduro se declarará un convencido partidario de los principios igualitarios de Revolución:

***El gesticulador es, por consiguiente, una obra revolucionaria;* pero, aunque esta verdad salta a la vista, hay que decir más para beneficio de aquellos a quienes vuelve ciegos la voluntad de no ver. En *El gesticulador* está implícita y evidente **la lucha entre la verdad de la Revolución original y la mentira en la que la han ensombrecido aquellos que, sin pureza, ni capacidad creadora, se han valido de ella para fines personalistas y malvados.**[24]**

Ahora bien, recordar estas circunstancias biográficas no implica necesariamente interpretar los cambios estéticos en su producción teatral en función de un supuesto oportunismo político. De hecho, Usigli siempre mantendrá una distancia variable (muy escasa, en ocasiones, como veremos al respecto de su última obra política, *¡Buenos días, Señor Presidente!*) con los diferentes gobiernos mexicanos, hasta el punto de acusarlo de censura cuando, en 1947, *El gesticulador* sea finalmente representado en el Teatro del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, pero sea retirado de la cartelera prematuramente.

Por estas razones, a pesar de la moderación y modulación de la mordacidad y el sarcasmo de las obras anteriores y a pesar de que *El gesticulador* no es una comedia “impolítica” (‘grosera, impertinente, inoportuna’), el subtítulo “pieza para demagogos” muestra hasta qué punto Usigli continúa dentro del género de la sátira moral, sólo que desprovista ahora casi de humorismos y de maniqueísmos. La figura de César Rubio adquiere la profundidad gracias a sus rasgos contradictorios, entre el idealismo altruista y el egoísmo narcisista. Esta ambigüedad se extiende a otros personajes como sus hijos, Miguel y Julia, pero no a los otros personajes centrales, como el villano (completamente

unilateral en su felonía) o Elena, su esposa, modelo de perfección como esposa y madre mexicana. De este modo, aunque la caracterización general de los personajes haya evolucionado hacia un realismo más complejo, a través de identidades *individualizadas* (es decir, problematizadas), todavía parte de tipos que podríamos denominar *costumbristas* (forman parte del imaginario popular). Esto es visible, por ejemplo, en la caracterización presente en las didascalias de los políticos locales en el segundo acto:

*Estrella es alto, delgado, **tiene esas facciones burdas con pretensión de raza.** Usa grandes patillas y muchos anillos. Tiene la piel manchada por **esas confusas manifestaciones cutáneas que atestiguan a la vez el exceso sexual y el exceso de abstinencia sexual.** Los otros son **norteños típicos, delgados** Salinas y Treviño, gordos Garza y Guzmán. **Todos sanos, buenos bebedores de cerveza, campechanos, claros y decididos.**[25]*

Este diferente tratamiento de los personajes, acompaña una suerte de indecisión genérica: “pieza” parece denotar la coexistencia de elementos cómicos, dramáticos y trágicos sin que el autor parezca capaz de decidirse entre las distintas opciones disponibles para el contrato de lectura teatral. Asimismo, es por ello que, a pesar de los anuncios de novedades formales y de tratamiento genérico (“el primer intento de expresar el sentimiento trágico mexicano”), subsisten numerosos puntos comunes con las obras anteriores: temas, motivos e incluso personajes, especialmente con las “comedias impolíticas”. Así, por ejemplo, la crítica hiperbólica de *Estado de secreto* o de *Noche de estío* –el lugar común que podría resumirse en “todos corruptos, asesinos, mentirosos, proxenetes, ladrones, etc.”– aparece en varias ocasiones en boca de César Rubio:

Todo el mundo aquí vive de apariencias, de gestos. Yo he dicho que soy el otro César Rubio... ¿A quién perjudica eso? **Mira a los que llevan águila de general sin haber peleado en una batalla; a los que se dicen amigos del pueblo y lo roban; a los demagogos que agitan a los obreros y los llaman camaradas sin haber trabajado en su vida con sus manos; a los profesores que no saben enseñar; a los estudiantes que no estudian.** Mira a Navarro, el precandidato... Yo sé que no es más que un bandido, y de eso sí tengo pruebas, y lo tienes por un héroe, un gran hombre nacional. Y ellos sí hacen daño y viven de su mentira. Yo soy mejor que muchos de ellos.[26]

Y más adelante, se lo repite a Navarro:

¿Quién es cada uno en México? Dondequiera encuentras impostores, impersonadores, simuladores; asesinos disfrazados de héroes, burgueses disfrazados de líderes, ladrones disfrazados de diputados, ministros disfrazados de sabios, caciques disfrazados de demócratas, charlatanes disfrazados de licenciados, demagogos disfrazados de hombres. ¿Quién les pide cuentas? **Todos son unos gesticuladores hipócritas.** [...]

Todos usan ideas que no son tuyas; todos son como las botellas que se usan en el teatro: con etiqueta de coñac y rellenas de limonada; otros son rábanos y guayabas; un color por fuera y otro por dentro. **Es una cosa del país. Está en toda la historia**, que tú no conoces. Pero tú, mírate tú. Has conocido de cerca **a los caudillos de todos los partidos porque los has servido a todos por la misma razón**. Los más puros de entre ellos han necesitado siempre de tus manos para cometer sus crímenes, de tu conciencia para recoger sus remordimientos, como un basurero.[27]

El tono genérico ha cambiado, pero los motivos se repiten. Así, por ejemplo, César Rubio, enfrentado a la nueva generación repite las críticas a los estudiantes que encontrábamos en *El Presidente y el ideal*, emblematizadas en recurrir constantemente a las huelgas y a las protestas sin motivo, y el resultado lamentable de falta de estudios y de trabajo, con el consiguiente perjuicio para el conjunto de la nación:

CESAR.- (*Mirando su mano*) Hace mucho que no lo hacía. Pero no es esa tu única razón. Cuando nos vimos frente a frente **durante aquella huelga... tú entre los estudiantes, yo con el orden... me dijiste cosas peores... un discurso [...]**

MIGUEL.- Era otra situación. No quiero seguir viviendo en la mentira.

CESAR.- En esta mentira; pero hay otras. ¿Ya escogiste la tuya? **Antes era la indisciplina, la huelga.**[28]

El tono de farsa de la etapa anterior se tiñe de amargura ante la imposible comunicación entre generaciones; desde una perspectiva hipercrítica similar, los problemas persisten sin que se atisbe una esperanza de remediación o reconciliación entre posiciones antagónicas. La persistencia de situaciones dramáticas, motivos e incluso de personajes que remiten a arquetipos previos muestra la continuidad de una empresa global en aras de “la verdad de la Revolución original y la mentira” actual, intención declarada para el conjunto de las ficciones que componen el corpus político de Usigli. De este modo, el general Navarro que es evocado muy brevemente[29] en *Estado de secreto* (asociado al archivillano Poncho) bien podría corresponder con el antagonista sin escrúpulos de César Rubio en *El gesticulador*. Esto muestra que, a pesar del cambio de registro (de humor a drama con elementos trágicos), los mundos ficcionales son cuando menos compatibles, si no contiguos cronológicamente.

Esta segunda etapa del teatro político de Usigli comprende una sola obra. Esto es debido probablemente a un cambio de las ambiciones declaradas del autor por escribir teatro de tema histórico, así como una auténtica tragedia mexicana y de lograr una estabilidad en el teatro comercial, de lo que tenemos abundantes testimonios.[30] En este sentido, Usigli encadenará en estos años grandes éxitos comerciales y de crítica, puntuados por estrepitosos fracasos[31]. En este contexto, el teatro político de Usigli pasa a un segundo plano especialmente si lo comparamos con la producción de la primera etapa. Una confirmación de este aspecto lo encontramos en el abandono de la

calificación en el subtítulo de “impolítica”, con la adscripción más neutra de “pieza”. Si retomamos el cuadro anterior para categorizar a *El gesticulador*, el resultado podría ser este:

Título	Género	¿Perspectiva documental?	Localización	Objeto de la sátira/crítica	¿Atentado/homicidio?
<i>El gesticulador</i> (1938)	“pieza para demagogos”, “ensayo de tragedia”	Sí	México	Sátira general sobre la posrevolución	Sí

Evolución política y teatral en las obras “impolíticas” posteriores a *El gesticulador*

A partir de 1938, la producción de Usigli parece alejarse de la crítica inmediata de la situación política mexicana en favor del drama y la comedia social y psicológica, así como, de manera simultánea, de una ambición explícita por trascender los géneros comerciales y proporcionar a la tradición teatral mexicana géneros más prestigiosos como el drama y la tragedia históricos partiendo de la realidad mexicana (conquista de México, Imperio de Maximiliano, aparición de la Virgen de Guadalupe, etc.). Es importante señalar asimismo la escritura de obras marcadamente metateatrales (por ejemplo, *La crítica de la mujer no hace milagros*[32], *Los viejos*, *La última función*), que retoman, a menudo con (auto)ironía, las experimentaciones vanguardistas de las obras de la primera etapa. Por estas razones, la tercera etapa del teatro primordialmente político de Usigli está marcado por un alejamiento de la realidad inmediata, rasgo común con la etapa anterior, pero extremo si se compara con las obras “impolíticas” del primer periodo. Esto se traduce en un número reducido de obras, únicamente dos, pero también en una evolución que trasciende definitivamente el realismo hipercrítico anterior, con rasgos grotescos o caricaturales, en favor de sátira más moral que política, en el sentido de que está dotada de una intención universalista o alegórica.

Las dos obras en cuestión son: *Un día de estos...* (“fantasía impolítica”, 1953) y *¡Buenos días, Señor Presidente!* (“moralidad”, 1971-1972). En la primera, asistimos al ascenso, debido a la muerte inesperada del Presidente de la República, de un oscuro funcionario a la Jefatura de la nación. No obstante, de manera fatídica, su obstinación y su honradez acabarán provocando su asesinato. En cuanto a la segunda, *¡Buenos días, Señor Presidente!*, se trata de la adaptación de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. En esta nueva versión de uno de los clásicos metateatrales por excelencia (a partir de las coordenadas calderonianas del “teatro como mundo, el mundo como teatro”), el líder de la oposición estudiantil cae inconsciente durante la represión de una manifestación. Despierta convertido en Presidente de la República. A continuación, tras inicialmente comportarse de manera deshonesto y autoritaria, se convierte en un presidente sensato y honrado, para acabar siendo asesinado a traición por un movimiento disidente estudiantil.[33]

Así pues, el tono satírico, tragicómico continúa, pero el objeto de la crítica se difumina

dentro de un pesimismo teñido de conformismo y desengaño sobre las posibilidades reales de un cambio social y político. Bien es cierto que, en paralelo a la actividad de Usigli, el contexto político va a conocer durante décadas una gran estabilidad: tras el régimen del General Cárdenas (para el que trabajó Usigli), el sistema de sexenios presidenciales y el Partido Revolucionario Institucional permanecerán sin alteración hasta el año 2000, en el que se producirá la primera alternancia realmente democrática. Un sistema que comprendía nominalmente una pluralidad de partidos, aunque el PRI funcionara en realidad casi como partido único, garantía de la continuidad del proceso histórico de la Revolución, pero por el cual paradójicamente se aplazarían de manera indefinida los objetivos sociales de la misma.

En este contexto, la cercanía al poder de Usigli sufre altibajos (censura, falta de patrocinio para su teatro antihistórico), pero entra en el servicio diplomático y en el sistema de mecenazgo estatal. Si anteriormente, Usigli había evolucionado desde un escepticismo juvenil a declararse partidario de la revolución y “hombre de izquierdas” a pesar de su rechazo a las ideas comunistas y extremistas, a partir de los años 60 y 70 se perciben posiciones “reaccionarias” (por ejemplo, diatribas contra la relajación de costumbres salpican todo tipo de obras): significativamente ¡*Buenos días, Presidente!*, escrita entre 1971 y 1972, está dedicada “con afecto” a Luis Echevarría, antiguo alumno de Usigli, y en ese momento Presidente de la República (anteriormente uno de los responsables directos de la represión estudiantil del 68 como ya lo hemos señalado).[34]

Título	Género	¿Perspectiva documental?	Localización	Objeto de la sátira/crítica	¿Atentado/homicidio?
<i>Un día de estos...</i> (1953)	“fantasía impolítica”	No	Indolandia	Sátira general sobre el poder	Sí
¡ <i>Buenos días, Señor Presidente!</i> (1971-2)	“moralidad”	No	Un país indoamericano	Sátira general sobre el poder y los jóvenes	Sí

Al retomar nuestro cuadro, es fácilmente perceptible la evolución del teatro político de Usigli, al constatar rasgos y elementos que permanecen y otros que evolucionan. De este modo, aunque las obras comparten una perspectiva pesimista con las de las otras etapas anteriores –ambas concluyen, por ejemplo, como *El gesticulador*, con el magnicidio del protagonista–, la sátira se vuelve visiblemente más general y conservadora (puesto que se asumen tópicos conformistas como que el Poder siempre corrompe los ideales, los extremos siempre son perjudiciales, etc.). Percibimos asimismo claramente una continuidad de motivos, recursos escénicos y elementos temáticos. De este modo, los estudiantes vuelven a aparecer ridículos en su inconstancia, fatuidad y rebeldía gratuita. Así, tras el magnicidio con el que concluye ¡*Buenos días, Presidente!*, asistimos a una escena muy similar al final de *El gesticulador*, en el que Félix, el antiguo presidente, cual General Navarro, asume de nuevo el poder, asegurando interesadamente los máximos honores al difunto, nuevo héroe de la República:

FELIX-. [...] Doctor Solón: ante esta emergencia considero legal reasumir la primera magistratura del país. Mi periodo no había terminado. Usted se encargará de correr el trámite parlamentario, y se hará suplir por el vicepresidente del Parlamento en sus funciones. Lo designo primer ministro y le encomiendo las exequias nacionales del Presidente Harmodio y su esposa Victoria, los jóvenes mártires epónimos de nuestra causa [...].[35]

Desde el punto de vista formal, es posible asimismo percibir una clara evolución. Usigli siempre se consideró realista, aunque admitiera que la realidad dramatizada y reflejada en los escenarios resulta de una idealización o condensación de la historia o de la vida cotidiana. No obstante, se percibe el abandono definitivo de una perspectiva realista-documental (como suplemento ficcional frente a los silencios y olvidos de la Historia oficial) –todavía presente en cierta medida en *El gesticulador*–, así como un claro debilitamiento de las pretensiones de verosimilitud y una evolución hacia una dimensión más alegórica o universal. Este rasgo es patente tanto en los subtítulos genéricos de las obras, respectivamente “fantasía impolítica” y “moralidad”, como también en la localización difusa, antihistórica, de las obras en “Indolandia” o “un país indoamericano”.

Ahora bien, esta evolución parece entrar en contradicción con la intención impertinente, intrínseca al género satírico-político puesto que, para ser eficaz, debe señalar los defectos concretos de los individuos y de la sociedad. El propio Usigli parece haber sido consciente de esta incongruencia genérica. Esta hipótesis interpretativa podría verse confirmada por la escritura de una suerte de defensa del valor de su propuesta teatral en “Análisis, examen y juicio de *¡Buenos días, Señor Presidente!*”:

Debo decir que hasta hoy no estoy satisfecho de mi trabajo en esta pieza, pero abrigo el sentimiento –ineludible y que me abriga y que me protege a mí en realidad– de que tiene validez y valencia, de que sus héroes mitad mito y mitad hombres en general, héroes y villanos, viejos y jóvenes, en los países de nuestro –por ahora– tercer mundo. Sobre todo, de que Harmodio [el joven estudiante protagonista de la obra], antes y después del símbolo, pertenece a la familia de Segismundo, de Edipo, de Hamlet y de todos los ciudadanos del teatro-hombre.[36]

Algunas conclusiones

¡Buenos días, Señor Presidente! es la última obra que figura en el tercer volumen de las *Obras completas* en la edición a cargo del propio autor. De este modo, el teatro político de Usigli acompaña toda la escritura dramática centrada en la temática política, desde prácticamente sus inicios –sarcásticos, caricaturales, impertinentes con el poder– hasta su clausura autoral dentro de coordenadas más próximas a la fábula y la sátira moral –seria, universal–. Esta evolución es todavía más clara en nuestro cuadro, ahora completo:

Título	Subgénero	¿Perspectiva documental?	Localización	Objeto de la sátira/crítica	¿Atentado/homicidio?
<i>Noche de estío</i> (1933-5)	“comedia impolítica”	Sí	México	Crítica del sistema Obregón-Calles	No
<i>Estado de secreto</i> (1935)	“comedia impolítica”	Sí	México	Crítica del sistema Obregón-Calles	Sí
<i>El Presidente y el ideal</i> , 1935)	“comedia impolítica”	Sí	México	Crítica del sistema Obregón-Calles	No
<i>Alcestes</i> (1936)	“moraleja”	Sí	México	Crítica del sistema Obregón-Calles (José Vasconcelos)	No
<i>La última puerta</i> (1934-36)	“fantasía impolítica”	No (teatro del absurdo)	México	Sátira general sobre la posrevolución	No
<i>El gesticulador</i> (1938)	“pieza para demagogos”, “ensayo de tragedia”	Sí	México	Sátira general sobre la posrevolución	Sí
<i>Un día de estos...</i> (1953)	“fantasía impolítica”	No	Indolandia	Sátira general sobre el poder	Sí
<i>¡Buenos días, Señor Presidente!</i> (1971-2)	“moralidad”	No	Un país indoamericano	Sátira general sobre el poder y los jóvenes	Sí

Tanto la evolución política de Usigli hacia posiciones más conservadoras o conformistas, como la evolución poética hacia la fantasía y lo alegórico neutralizan las motivaciones de denuncia *ad hominem* -realismo documental- e inmediatas que originaron su primer teatro y donde el humor era preponderante. Existen sin embargo importantes continuidades tanto en los planteamientos estrictamente teatrales, como en la temática común en torno a la vida política mexicana entre *El gesticulador* y el resto de las obras “impolíticas” de su producción teatral. *El gesticulador* ocupa una posición singular, central, dentro del corpus: obra única de una etapa de transición entre el realismo documental y caricatural en clave nacional de los inicios, al pesimismo y desengaños alegóricos con visos universales de las últimas obras:

OBRAS ANTERIORES A 1936	EL GESTICULADOR (1938)	OBRAS POSTERIORES
--------------------------------	-------------------------------	--------------------------

-Caricatura, humor	-Realismo idealizado	-Realismo idealizado
-Realismo idealizado / tipos humanos	-Personajes realistas, también tipos cómicos (Bolton)	-Personajes alegóricos
-Costumbrismo	-Elementos dramáticos y trágicos.	-Elementos trágicos, fatalismo
-Innovaciones en los elementos no textuales		-Localización ficticia
		-Innovaciones en los elementos no textuales

En esta singularidad reside quizás la explicación de por qué Usigli nunca concluyó la secuela de *El gesticulador*, inmerso en una evolución política y teatral, hasta posiciones contradictorias con respecto a la etapa en la que la obra fue escrita:

En mi limbo particular esperan el dolor de nacer varias piezas. Entre ellas *Los herederos*, secuela de *El gesticulador*, que presenta a Miguel Rubio, senador y candidato a la gubernatura local; a Navarro, gobernador sin límite, y a Julia, esposa de Navarro. La acción se desarrolla en la época de los «técnicos». La relaté a Octavio Barreda, **quien me señaló que la anécdota -inventada en todas sus piezas- podía tomarse por la biografía de un presidente**. La relaté a Alfonso Reyes, quien, sobresaltado por la gesticulación en **que debe fatalmente incurrir Miguel, «el pequeño Hamlet»** de la verdad, me preguntó con aquella emocionada voz suya: «¿No ve Usted entonces esperanza para nosotros?». Le confesé que no, con toda sinceridad no la veía. **El mito es una enredadera que ha crecido durante siglos sobre nuestro mapa.**[37]

Partidario de un teatro que aun siendo realista es fruto de la condensación y la idealización, Usigli no puede continuar una obra anclada en una etapa político-estética ya superada. La posibilidad de confundir su propuesta teatral con un realismo de tipo documental (“la biografía de un presidente”) –perspectiva característica de las comedias “impolíticas” de la primera etapa– resulta inasumible frente a la dimensión universal, fuertemente metateatral (personajes como “hombres-teatro”) buscada en la última etapa. Este rechazo a sus primeras obras “impolíticas” (se recordará que las consideraba como fruto de una forma teatral “ya superada” en el momento de la escritura de *El gesticulador*) se acabaría extendiendo al que a la postre sería el mejor continuador del teatro impolítico e impertinente de Usigli: Jorge Ibargüengoitia. Desde esta perspectiva, *El atentado* (1962) –comedia de un realismo documental feroz, *impolítico* y formalmente vinculado de manera directa con las propuestas vanguardistas presentes en el primer teatro político de Usigli–, sería la verdadera “continuación” de *El gesticulador*, aunque su aparición supusiera irónicamente la ruptura definitiva entre el maestro y su discípulo más aventajado[38].

Referencias bibliográficas

ALLIER MONTAÑO, Eugenia y VILCHIS ORTEGA, César Iván, “México, 1968: violencia de Estado. Recuerdos del horror”, *Theomai*, núm. 36, julio-septiembre, 2017, pp. 78-94. Disponible en línea: <https://www.redalyc.org/journal/124/12453261006/>

BEARDSELL, Peter, *Teatro para caníbales. Rodolfo Usigli*, Trad. Alejandro Usigli, México,

Fondo de Cultura Económica, 2002.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

IBARGÜENGOITIA, Jorge, *El atentado* [1963]. *Los relámpagos de agosto* [1964], Ed. Juan Villoro, Víctor Díaz Arciniega, Nanterre, ALLCA XX, 2002.

---, *Instrucciones para vivir en México*, México, Joaquín Mortiz, 2008.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, 12ª ed. Enrico María Santí, Madrid, Cátedra, 2004.

SABOT, Philippe, « Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault », *Materiali Foucaultiani*, 2012, nº1, pp. 17-35. <https://shs.hal.science/halshs-00746742/>

SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo, *Rodolfo Usigli, ensayista, poeta, narrador y dramaturgo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rodolfo-usigli-ensayista-poeta-narrador-y-dramaturgo-0/html/8691abf4-6e2e-4b14-9cb9-adb4accc4309.html>

---, *Apología de Rodolfo Usigli. Las polaridades usigianas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch7265>

USIGLI, Rodolfo, *Obras completas*, Vol. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.

---, *Obras completas*, Vol. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

---, *Obras completas*, Vol. III, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

---, *Obras completas*, Vol. IV. *Escritos sobre la historia del teatro en México*, ed. L. de Tavira. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

---, *Obras completas*, Vol. V. *Escritos sobre la historia del teatro en México*, ed. L. de Tavira, A. Usigli, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

---, *El gesticulador*, 2ª ed. D. Meyran, Madrid, Cátedra, 2010.

NOTAS

[1] Rodolfo Usigli, “Epílogo [a El gesticulador] sobre la hipocresía del mexicano”, *Obras completas*, V. III, p. 458.

[2] Partimos aquí de la clasificación propuesta por Peter Beardsell en su estudio del

conjunto de la obra de Usigli, *Teatro para caníbales. Rodolfo Usigli* (1992, 2002); cfr. Guillermo Schmidhuber, "Sexta Cala Crítica: Las polaridades usiglianias" en *Apología de Rodolfo Usigli. Las polaridades usiglianias*.

[3] Usigli se encargó de la edición de las *Obras completas* de sus obras teatrales (no incluyó en ellas, por ejemplo, la novela *Ensayo de un crimen*). Los tres primeros volúmenes (publicados respectivamente en 1963, 1966 y 1979) recogen toda la producción escrita en orden aparentemente cronológico; algunas obras estaban inéditas y otras sólo habían conocido publicaciones parciales o en revistas. En el tercer volumen, Usigli reúne además de las últimas obras terminadas (no se recogen los borradores o los textos inacabados) numerosos textos polémicos (apologéticos) o autocríticos en torno a sus obras. Los dos últimos volúmenes póstumos (1996, 2005) corrieron a cargo respectivamente de Luis de Tavira y, para el último, de Tavira y del hijo de Usigli, Alejandro, también director y profesor teatral, y recopilan los escritos acerca de las poéticas teatrales defendidas por el dramaturgo, sobre la historia del teatro universal y en México, así como toda una suerte de escritos críticos, conferencias, etc.

[4] En la edición de las *Obras completas* a cargo del propio Usigli, en la que en principio se sigue un orden cronológico, *Alceste* figura antes que *La última puerta*, a pesar de tener una fecha de finalización posterior.

[5] El corpus podría ser ampliado a *Los fugitivos* (ambientada en últimos años del Porfiriato) y *Las madres* (de carácter muy autobiográfico, ambientada en la niñez del autor, en el periodo marcado por las guerras civiles entre carrancistas, zapatistas y villistas entre 1913 y 1919), donde las críticas a la Revolución bien podrían reflejar una cierta hostilidad al régimen posrevolucionario contemporáneo de la redacción de las obras, que se justificaba en ella.

[6] Tal y como lo define la Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., <https://dle.rae.es>.

[7] La muerte de Luis Echeverría en 2020 le libró de una condena segura, tras años de impunidad oficiosa en los que jueces y fiscales decidieron aparcar las investigaciones tras haberse revelado los asesinatos, desapariciones e incluso el hecho de que durante años había sido un informador de la CIA norteamericana. Ver al respecto, por ejemplo, de E. Allier Montaña, y C. Vilchis Ortega. "México, 1968: violencia de Estado. Recuerdos del horror", *Theomai*, núm. 36, julio-septiembre, 2017, pp. 78-94.

[8] Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, 2ª ed. D. Meyran, Madrid, Cátedra, 2010, p. 210.

[9] Hay excepciones, aunque aparecen los miedos a una insurrección y violencia armada en *Noche de estío*, el peligro no resultara real; tampoco aparecen estos elementos en *La última puerta*, donde la crítica se centra hasta el absurdo en la burocracia y el aislamiento del poder posrevolucionario.

[10] Jorge Ibargüengoitia, *Instrucciones para vivir en México*, México, Joaquín Mortiz, p.

55.

[11] Rodolfo Usigli, *Obras Completas, op. cit.*, p. 283.

[12] Rodolfo Usigli, *Entreacto. Estado de secreto*, en *Obras completas V. III., op. cit.*, p. 424.

[13] *Ibidem*, p. 295.

[14] Rodolfo Usigli, *Obras completas, V. I, op. cit.*, p. 221 El énfasis es mío.

[15] La noción polisémica, formulada en primer lugar por Foucault en el "Prefacio" de *Les mots et les choses* (pp.7-8) en oposición a la noción de "utopía", y que desarrollará en trabajos posteriores, hace referencia literalmente a un "espacio" regido y constituido por reglas, tiempos y valores propios. Por extensión, puede hacer referencia a espacios de socialización regidos por reglas autónomas: establecimientos penitenciarios, hospitales psiquiátricos, patios de recreo, clubes masónicos, cruceros, etc. Ver al respecto el artículo de Philippe Sabot. « Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault », *Materiali Foucaultiani*, 2012, nº 1, pp. 17-35.

[16] Ver al respecto en la edición de ALLCA de *El atentado y Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia, el artículo de Rafael Barajas, incluido en el dossier crítico, sobre los usos de la caricatura en el contexto revolucionario y posrevolucionario mexicanos. Rafael Barajas, "De los héroes de las leyes a la *Ley de Herodes*", en Jorge Ibargüengoitia, *El atentado* [1963]. *Los relámpagos de agosto* [1964], Ed. Juan Villoro, Víctor Díaz Arciniega, Nanterre, ALLCA XX, 2002, pp. 348-383.

[17] Rodolfo Usigli, *La última puerta*, en *Obras completas, V. I, op. cit.*, p. 413.

[18] Rodolfo Usigli, *Estado de secreto*, en *Obras completas, V. I, op. cit.*, p.390.

[19] Rodolfo Usigli, *Entreacto. Estado de secreto*, en *Obras completas, V. III., op. cit.*, p. 424. El énfasis es mío.

[20] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 12ª ed. Enrico María Santí, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 169-176.

[21] Rodolfo Usigli, *Obras completas, V. III, op. cit.*, p. 492.

[22] *Idem*. El énfasis es mío.

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

[24] Rodolfo Usigli, "El caso de *El gesticulador*", *Obras completas, V. III, op. cit.*, p. 532. El énfasis es mío.

[25] Rodolfo Usigli, *El gesticulador, Acto II, op. cit.*, p. 159. El énfasis y el subrayado son míos.

[26] *Ibidem*, pp. 154-155.

[27] *Ibidem*, p.191. El énfasis es mío.

[28] *Ibidem*, Acto I., pp. 130-131. El énfasis es mío.

[29] No llega a aparecer en escena; pero es alguien digno de ser recibido con interés por el siempre ocupadísimo criminal Poncho (lo que lo sitúa del lado inmoral de una pieza extremadamente maniquea): “PONCHO.- Ese viene a pedir dinero. Dile que me he muerto, o más bien que me fui esta mañana a la Revolución. ¿Quién más? UJIER.- El señor general Navarro. PONCHO.- (*echando una ojeada al reloj*) Que pase. (*Mutis Ujier. El teléfono suena*). ¿Bueno..? Sí, señor Presidente. Acabo de llegar y me informaban precisamente de que usted se tomó la molestia de llamarme... en este mismo instante iba a telefonar a usted... Sí, señor Presidente... Magnífica idea, señor Presidente... (*Hace un horrible guiño de pilluelo que hemos de ver a menudo en él y sigue hablando mientras el Ujier abre nuevamente la puerta para abrir al general Navarro, a quien no verá y cae el TELÓN*)” (Rodolfo Usigli, *Estado de secreto*, final del Acto I., en *Obras completas*, V. I., *op. cit.*, p. 367).

[30] Ver Peter Beardsell, *Teatro para caníbales. Rodolfo Usigli, op. cit.*, pp. 201-206.

[31] “Entre los años 1937 y 1938, Usigli sintió la tentación del éxito de taquilla, y soñó con triunfar con el género melodramático en los escenarios mexicanos como lo había presenciado en los norteamericanos, durante su reciente estancia”, afirma Guillermo Schmidhuber en “La tentación de éxito del melodrama” en *Rodolfo Usigli, ensayista, poeta, narrador y dramaturgo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

[32] Se trata de un sainete donde Usigli defiende su obra, *La mujer no hace milagros*, y sus postulados teatrales ante los críticos, a los que ridiculiza ácidamente.

[33] Se podría añadir a la lista, una tercera obra, *El gran circo del mundo, Magnus Circus Mundi* (1950, 1968), sobre los peligros de la Bomba atómica en el contexto de la Guerra Fría. No obstante, y a pesar de rasgos comunes evidentes, no la incluimos en el teatro por su contexto internacional y por su carácter marcadamente alegórico-universalista (así, por ejemplo, la trama está ambientada en la República Federal de Utopía”).

[34] La relación la establece el propio Usigli que parece responsabilizar a los estudiantes de la masacre, tanto en la obra como fuera de ella (al igual que harían otros intelectuales o dramaturgos como Elena Garro): “En el proceso de mi pensamiento y en la nutrición de mi propósito se interpuso rítmicamente *La vida es sueño* a raíz de conversaciones sostenidas en Oslo con jóvenes visitantes mexicanos, algunos de los cuales habían participado en los negros acontecimientos de Tlatelolco...” (Rodolfo Usigli, *Obras completas*, V. III, *op. cit.*, p. 844).

[35] *Ibidem*, p. 274.

[36] *Ibidem*, p. 844.

[37] *Ibidem*, p. 566. El énfasis es mío.

[38] Ver al respecto los ensayos que acompañan la excelente edición de J. Villoro y Díaz Arciniega de la obra de teatro *El atentado* y de la novela *Los relámpagos de agosto*, especialmente los estudios, incluidos en el “dossier” entorno a la obra, de Luis de Tavira, “Un atentado a la solemnidad de la historia”, pp. 471-472; y de David Holguín, “Ibargüengoitia y el teatro”, pp. 477-481.

L’AUTEUR

Kevin Perromat Augustín. Licenciado en Filología Inglesa y en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla y doctor por la Universidad de la Sorbona (Paris IV) con una tesis sobre el plagio en las literaturas hispánicas, sus campos de investigación son las figuras de Autor, los discursos en torno al valor y a la propiedad literaria, así como las estrategias de legitimación del discurso. En la actualidad es profesor titular de Literatura y Civilización hispanoamericanas, en la Universidad de Picardie-Jules Verne. Ha coordinado el volumen colectivo *Julio Cortázar: nuevas ediciones, nuevas lecturas* (2015) sobre publicaciones inéditas del autor argentino, así como el volumen *Hommage à Alejo Carpentier (1904-1980)*, publicado en 2012.