



N° 2 | 2025

El gesticulador de Rodolfo Usigli

---

# La incertidumbre del yo: una lectura de El gesticulador de Rodolfo Usigli

*Camilo Bogoya*

---

**Édition électronique :**

**URL :**

<https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-2/3840-la-incertidumbre-del-yo-una-lectura-de-el-gesticulador-de-rodolfo-usigli>

**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** : Bogoya, C. (2025). La incertidumbre del yo: una lectura de El gesticulador de Rodolfo Usigli. *Les Cahiers du Grhaal*, (2).

<https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-2/3840-la-incertidumbre-del-yo-una-lectura-de-el-gesticulador-de-rodolfo-usigli>

A partir del acercamiento a *El gesticulador*, este artículo explora la construcción y la deconstrucción del yo, como uno de los aportes fundamentales de Rodolfo Usigli. En una primera parte, se estudia la figura de César Rubio bajo el prisma de un yo ambivalente. La intensidad dramática de la pieza se sostiene, en parte, por dicha ambivalencia que permite abordar las tensiones entre ficción y realidad. En una segunda parte, se profundiza en el yo de los personajes secundarios y se analiza la retórica de la anagnórisis. Dicho recurso técnico se entiende como el trasfondo teatral de una representación de la mexicanidad basada en la apariencia y la incertidumbre. En continuidad con estos principios, la tercera parte ahonda en las representaciones culturales, en los imaginarios y en las realidades de una sociedad. Usigli se acerca a una visión del mexicano que rebasa los límites del costumbrismo.

---

**Mots-clefs :**

El gesticulador, Rodolfo Usigli, Literatura mexicana, Técnica teatral, Anagnórisis

---

**Abstract :**

Starting with the examination of *The Impostor*, this article explores the construction and deconstruction of the self, as one of the fundamental contributions of Rodolfo Usigli. In the first part, the figure of César Rubio is studied through the prism of an ambivalent self. In a way, the dramatic intensity of the play is sustained by this ambivalence that allows the tensions between fiction and reality to be addressed. In a second part, the self of the secondary characters is deepened and the rhetoric of anagnorisis is analyzed. This technical resource must be understood as the theatrical background of a representation of Mexicanness based on appearance and uncertainty. In continuity with these principles, the third part delves into the cultural representations, the imaginaries and the realities of a society. Usigli approaches a vision of the Mexican that goes beyond the limits of customs.

**Keywords:**

Mexican literature, Rodolfo Usigli, *The Impostor*, theatrical technique, anagnorisis

¿Quién soy yo?, es una de las preguntas esenciales de *El gesticulador*. Se trata de una

pregunta que irradia múltiples problemáticas y que podría explorarse a la luz de la tensión entre la ficción y la realidad; una pregunta que se orienta hacia la manera como el pasado de la revolución mexicana se inscribe en un presente en mutación, entendiendo por el presente no solo los años del cardenismo. Se trata de un pregunta que se formula y se contesta dramáticamente, a lo largo de los tres actos de la obra. Una pregunta que mantiene al público en vilo y que nos permite ir y venir entre lo político y lo filosófico, entre lo individual y lo colectivo, que permite explorar los retos de la convivencia y los enigmas de la alteridad, y que bien podría desembocar en un comentario de las representaciones culturales del yo mexicano. Si Rodolfo Usigli es reconocido por ser uno de los inventores de un teatro político, por romper con el culto al melodrama, por modernizar la dramaturgia y hacerse un espacio en “la tradición del gran teatro universal”<sup>[1]</sup>, como lo pregonaba Octavio Paz, esta condición se debe en parte al lugar que ocupa el yo en su obra, y especialmente en *El gesticulador*.

A partir de estas premisas, quisiera abordar en este artículo la dramaturgia del yo, es decir, la construcción y la deconstrucción de un yo, teniendo en cuenta varias dimensiones. En primer lugar, estudiaré la figura de César Rubio, como la de un yo ambivalente; en segundo lugar, haré una aproximación al yo de los personajes secundarios y al mecanismo retórico de la anagnórisis; y finalmente, en una tercera parte, me centraré en el yo colectivo y en las implicaciones discursivas de la pieza, con miras a desentrañar una posición acerca de la mexicanidad

### **César Rubio: tensiones entre ficción y realidad**

Donald Shaw, en su ensayo pionero sobre la técnica dramática en *El gesticulador*, intenta demostrar que la pieza de Usigli es “el primer intento serio de tragedia en el moderno teatro mexicano”<sup>[2]</sup>. La cita retoma textualmente lo expresado por el propio

Usigli en 1943, en sus “Doce notas” sobre *El gesticulador*<sup>[3]</sup>. Numerosos son los elementos para acercar *El gesticulador* a una tragedia clásica. Por ejemplo, la idea de que el héroe ya no es un modelo ejemplar, sino ante todo un problema, de que el héroe es culpable e inocente a la vez, que él mismo fabrica su destino a partir de una acción individual; o por ejemplo, la idea de entender al héroe como un personaje que está en medio de una encrucijada, en medio de la tensión entre un pasado mítico (en este caso el de los héroes míticos de la Revolución mexicana) y un presente dominado por las

nuevas fuerzas y necesidades de la polis<sup>[4]</sup>. Más allá de estos elementos, la problemática del yo me parece uno de los puntos de contacto más disidentes, y al mismo tiempo, una de las divergencias más esenciales. ¿Quién es Edipo, o quién es Antígona?, es una pregunta que podemos responder. En cambio, ¿quién es César Rubio?, es una pregunta más oscura. El título de este artículo, la incertidumbre del yo, es un intento por responder a dicha oscuridad.

La crítica define a César Rubio desde su estatus social, un profesor fracasado que se aleja del centro para conquistar la periferia, y desde esa distancia, que es una metáfora

de las confrontaciones entre el centro y la región, ve la oportunidad de convertirse en otro. En este sentido, el personaje quiebra su realidad, la transforma a partir de la usurpación, construye un yo ficticio que aspira a ser más real que el yo del inicio del primer acto. La escena fundacional de dicho vaivén entre la realidad y la ficción es, recordemos, el diálogo entre Bolton y César, un intercambio en el que la fabricación del yo está hecha a partir de otro. Bolton es quien revela a César las posibilidades de su identidad; podríamos decir que César es, en primer lugar, una invención de Bolton.

El diálogo entre los dos personajes, que recordemos marca la tensión dramática del primer acto, está dedicado a preparar esta revelación. El yo ficticio de César Rubio se plantea como una necesidad histórica, como si la ficción viniera no solamente a llenar los vacíos de la historia, sino a rescribirla, en este caso, desde una perspectiva novelesca, la de un héroe que ha vivido en el anonimato, o mejor, en la enseñanza.

CÉSAR: Ser, en apariencia, un hombre cualquiera... un hombre como usted... o como yo... un profesor de historia de la revolución, por ejemplo.

BOLTON: (*Cayendo casi de espaldas*). ¿Usted?

CÉSAR: (*Después de una pausa*). ¿Lo he afirmado así?

BOLTON: No... pero... (*Reaccionando bruscamente, se levanta*). Comprendo. ¡Por eso es por lo que no ha querido usted publicar la verdad! (*César lo mira sin contestar*). Eso lo explica todo, ¿verdad?

CÉSAR: (*Mueve afirmativamente la cabeza. Con voz concentrada, con la vista fija en el espacio, sin ocuparse en Elena, que lo mira intensamente desde el comedor*). Sí... lo explica todo. El hombre olvidado, traicionado, que ve que la revolución se ha vuelto una mentira, un negocio, pudo decidirse a enseñar historia... la verdad de la historia de la revolución, ¿no? <sup>[5]</sup>\_\_\_

En este intercambio, las didascalias refuerzan el lado espectacular de una mentira que se pone en escena. El desdoblamiento del yo se hace evidente en la estrategia lingüística de César, pues habla de sí mismo en tercera persona. Estos dos elementos, uno teatral (imaginemos el cuerpo de Bolton cayendo de espaldas, luego levantándose bruscamente; imaginemos las pausas de César y su juego de miradas), y otro lingüístico (pensemos en el contraste entre el habla rápida y asertiva de Bolton y el lenguaje explicativo de César que procura convencer al otro y de paso a sí mismo), estos dos elementos, repito, constituyen esa incertidumbre del yo de la cual nace la fuerza escénica, el conflicto moral, el suspenso y las múltiples preguntas del espectador.

La distancia que hay entre la realidad primera de César Rubio y el destino fabuloso que acaba de encontrarse, es uno de los primeros síntomas del poder de la ficción, un poder capaz de realizar los sueños más delirantes. Al mismo tiempo, se trata de una necesidad estructural que permite un vaivén entre la realidad y el mito. Persiste un dejo de romanticismo en este paso del hombre fracasado y anónimo, hombre común y corriente, aunque instruido, al doble de un héroe revolucionario.

La nueva fabricación de un yo usurpado va a legitimarse en el segundo acto. Ya no será posible tambalearse entre la realidad y la ficción, y César tendrá que asumir que, en adelante, como bien lo señala Daniel Meyran, debe interpretar el papel del general, [6] “inscribiendo en el desarrollo de la fábula, una obra en la obra, teatro en el teatro” \_\_\_\_\_. El mecanismo de hacer de César Rubio un actor es sumamente hábil, ya que vuelve más verosímil la historia, pues del lado de la realidad estaría el César Rubio que conocemos desde el principio, rodeado por la esfera familiar, y del lado de la ficción, el César que debe exhibirse públicamente.

El segundo acto, con el anuncio en la prensa que hace Bolton, legitima el yo de César Rubio. De alguna manera, Bolton le retira a César su individualidad para convertirlo en un yo histórico, público, que debe rendir cuentas. Se hace entonces más grande la distancia entre la ficción y la realidad, distancia que vendrá a acortarse en el tercer acto, hasta confundir las dos nociones.

Antes del anuncio de la existencia histórica del general César Rubio, el acto dos prepara la noticia. El problema de la verdad se vuelve más conflictivo entre César y su esposa Elena, pues el yo del profesor empieza a soñar con ser otro. Usigli profundiza en la psicología del héroe, muestra la fragilidad del yo real, muestra la herida de un hombre que de repente anhela una oportunidad que cambie su recorrido vital, un hombre que relativiza la mentira y destapa una de las facetas más humanas y entrañables del personaje:

ELENA: No podría yo hablar más claro que tu conciencia, César. Estás así desde que se fue Bolton... desde que cerraste el trato con él.

CESAR: (*Levantándose furioso*). ¿Ves cómo me espías? Me espíaste aquella noche también.

ELENA: Oí por casualidad, y te reproché que mintieras.

CESAR: Yo no mentí. Puesto que oíste, debes saberlo. Yo no afirmé nada, y le vendí solamente lo que él quería comprar.

ELENA: La forma en que hablaste era más segura que una afirmación. No sé cómo pudiste hacerlo, César, ni, menos, cómo te extraña el que te persiga esa mentira.

CESAR: Supón que fuera la verdad.

ELENA: No lo era.

CESAR: ¿Por qué no? Tú me conociste después de ese tiempo.

ELENA: César, ¿dices esto para llegar a creerlo?

CESAR: Te equivocas.

ELENA: Puedes engañarte a ti mismo si quieres. No a mí.

CESAR: Tienes razón. Y sin embargo, ¿por qué no podría ser así? Hasta el mismo nombre... nacimos en el mismo pueblo, aquí; teníamos más o menos la misma edad.

ELENA: Pero no el mismo destino. Eso no te pertenece.

CESAR: Bolton lo creyó todo... era precisamente lo que él quería creer<sup>[7]</sup>\_\_\_.

Pero no solo Bolton quiere creer. También César se encuentra habitado por dicha creencia. El César profesor analiza la situación y ve en la posibilidad de ser otro una revancha individual y también colectiva. Una de sus réplicas más agresivas gira en torno a una mascarada del yo, que sería propia del mexicano, o al menos de los mexicanos más condenables, y que legitimaría su sueño de ser otra persona:

CESAR: 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 tienen por un héroe, un gran hombre nacional. Y ellos sí hacen daño y viven

de su mentira. Yo soy mejor que muchos de ellos. ¿Por qué no...?<sup>[8]</sup>\_\_\_

César critica a los militares, a los políticos, a la esfera universitaria a la cual él pertenece; critica incluso las posturas marxistas de quienes no vienen de la clase obrera. Un sentimiento de injusticia lo convierte en un personaje que inspira la empatía del público. El yo de César Rubio está en medio de una constelación de nociones alegóricas: la justicia, la ensoñación, el fracaso; así como Miguel representa la verdad, Elena la voz de la conciencia y la fusión familiar, Julia el materialismo. Esta riqueza alegórica le confiere, en parte, universalidad al teatro de Usigli.

Ahora bien, a través de la prensa, el yo soñado por Bolton se cristaliza, un yo que justifica su visión un tanto estereotipada de México, un yo que lo convierte a él, Bolton, en mucho más que un simple investigador. El artículo de prensa merecería un comentario que rebasa los límites de este ensayo. Sin embargo, en el artículo que lee Miguel en voz alta, se ofrece una primera conclusión:

MIGUEL: (*Leyendo con lentitud, martilleando un poco las palabras*). «Reaparece un gran héroe mexicano. La verdad es más extraña que la ficción. Bajo este título, tomado de Shakespeare, el profesor Oliver Bolton, de la Universidad de Harvard, publica en el New

York Times una serie de artículos sobre la revolución mexicana»<sup>[9]</sup>\_\_\_.

Este pasaje muestra nuevamente la maestría de Usigli al introducir el teatro dentro del teatro, al introducir la esfera pública y mediática en la escena, y al abordar la problemática del pasado en el presente. La frase “la verdad es más extraña que la

ficción”, obedece a un paralelismo entre la realidad y la verdad, y a una estética que anuncia, con una década de anticipación, los grandes debates de mediados del siglo XX, debates que encontrarán su apoteosis en los años sesenta; pues con esta frase tomada de Shakespeare, Usigli insiste en el carácter desmesurado, inverosímil, maravilloso o mágico, tal y como se dirá más tarde, de la realidad latinoamericana.

Quisiera terminar esta primera parte con un comentario del tercer acto. La didascalia inicial señala hasta qué punto César Rubio se ha convertido en un yo político. Vemos su imagen en un cartel, y leemos la leyenda “el candidato del pueblo”, fórmula demagógica que dialoga con la línea crítica desarrollada por Usigli. El yo político forma parte de la instrumentalización del pasado a la hora de pensar en un presente que se ajuste al nuevo César Rubio. En el tercer acto, el yo político es más fuerte que el yo individual, y por lo tanto, la muerte de César no desemboca en la verdad, sino en otro ejemplo de la institucionalización de la Revolución, haciendo de César un mártir:

LA VOZ DE NAVARRO [...] César Rubio ha caído a manos de la reacción en defensa de los ideales revolucionarios. Yo lo admiraba. Iba a ese plebiscito dispuesto a renunciar en su favor, porque él era el gobernante que necesitábamos. (*Murmullo de aprobación*). Pero si soy electo, haré de la memoria de César Rubio, mártir de la revolución, víctima de las conspiraciones de los fanáticos y los reaccionarios, la más venerada de todas. Siempre lo admiré como a un gran jefe. La capital del Estado llevará su nombre, le levantaremos una universidad, un monumento que recuerde a las futuras generaciones... (*Lo interrumpe un clamor de aprobación*). ¡Y la viuda y los hijos de César Rubio vivirán como si él fuera gobernador! (*Aplausos sofocados*)<sup>[10]</sup>\_\_\_\_\_.

Si César Rubio estaba jugando a ser un gesticulador, la pieza termina en un acto de demagogia por parte de Navarro. Ya no solo se trata del yo convertido en una cuota política, sino del yo futuro, de la inscripción del presente en un futuro hipotético y demagógico, grandilocuente y falso. Si volvemos al ensayo de Donald Shaw, habría que precisar que César Rubio no es completamente un héroe trágico, en el sentido griego o neoclásico, ya que no hay una conciencia trágica, es decir, no hay una revelación de su propio destino trágico. César muere en su ficción, muere convencido de la necesidad de su ficción, y la verdad queda oculta, o mejor, ocultada por los otros personajes, en especial, por Navarro que saca partido de dicha muerte. La ficción gana cruelmente la partida.

### **Los personajes secundarios: la anagnórisis, motor de la incertidumbre**

Si el yo de César Rubio permite recorrer la obra y las intenciones críticas de Usigli, los personajes secundarios también exploran la pregunta sobre el yo. Quisiera detenerme en el caso de Miguel, y en el reconocimiento de César Rubio por testigos oculares.

En una obra de factura realista, Miguel es el personaje más extraño de la pieza. En el marco de la familia, Miguel pone en crisis, de principio a fin, la convivencia. Su obsesión por la verdad no es exclusivamente una cuestión ideológica, es también un tema que nutre la dramaturgia. En esta perspectiva, uno de los nudos dramáticos más punzantes

de la obra, se encuentra en el tercer acto, en el diálogo entre Elena, Julia y Miguel, quien reconoce haber sabido que Navarro planeaba matar a su padre y no haber hecho nada. Miguel intenta justificar su inmovilismo, haciendo uso de su leitmotiv, la cuestión de la verdad. Su yo vacila, hasta el punto de distraerse cuando la vida de César Rubio está en juego. La recriminación de su madre es sin apelación:

ELENA: (*Levantándose*). Miguel, tu padre está en peligro, y tú lo sabías y te has quedado aquí a decir esas cosas de él...

MIGUEL: (*Adelantando un paso*). ¿No te das cuenta de cómo me sentía yo..., de cómo me siento?

ELENA: ¡Tu padre está en peligro!

MIGUEL: ¿No lo buscó él? ¿No mintió?

ELENA: Debes ir pronto, Miguel. Debes cuidarlo. (*Miguel vacila*).

JULIA: No se atreve, mamá, eso es todo. Iré yo.

ELENA: Yo lo sentía, lo sentía. (*Se oprime las manos*). Navarro va a tratar de matarlo <sup>[11]</sup>\_\_\_\_\_.

Varios elementos de esta escena consolidan su intensidad dramática. En primer lugar, la conciencia de Elena recuerda ese instante de lucidez que acompaña, desde la tragedia clásica, la revelación del destino de los personajes. Por su parte, el coraje sorpresivo de Julia exalta aún más la situación de Miguel. En tercer lugar, la posición del hijo muestra su ceguera o su falta de humanismo. Miguel lleva sus convicciones al extremo de sacrificar la vida de su padre. Su egoísmo, que podría interpretarse como un reflejo del egoísmo de César, rompe la convivencia familiar y enfurece a Elena, para quien los principios son fundamentales, pero la vida mucho más. En esta escena se cristaliza el conflicto entre el hijo y el padre, una confrontación que atraviesa de principio a fin *El gesticulador*.

La escena se cierra con la salida de Miguel, quien pacta, repentinamente, con la esfera familiar, con los vínculos fundacionales, aunque manteniendo su posición de siempre:

MIGUEL: (*Reaccionando bruscamente*). Tienes razón, mamá. Perdóname por todo. Iré... trataré de cuidarlo; pero después... Seremos mi padre y yo, frente a frente <sup>[12]</sup>\_\_\_\_\_.

Sabemos que Miguel llega tarde y no puede impedir el crimen. La vacilación de Miguel nunca lo hará sentir responsable. No hay una culpabilidad expresa, aunque la última didascalia de la obra manifieste: "Miguel sale, huyendo de la sombra misma de César Rubio, que lo perseguirá toda su vida" (217). Este tipo de didascalias, más cercanas a la narración que al teatro, son un ejemplo de la profundidad psicológica que Usigli pretende dar a su pieza. En este final, recordemos que Miguel, o su obsesión, pronuncia la última palabra, "verdad", dejando la pieza suspendida en una luz difusa que contrasta con el pesimismo político del desenlace.

Otro aspecto que quisiera tratar en esta segunda parte es la importancia de los personajes secundarios en el reconocimiento de César Rubio. La amenaza de desenmascarar la usurpación es una de las estrategias de Usigli para generar suspenso y hacer más compleja la recepción de ese yo en el que se ha convertido el héroe. En el segundo acto, Salinas, el instigador, le pide a Treviño que traiga a Emeterio Rocha, con la idea de confrontar a César, pues Emeterio conoció al general. En el instante en que César le ha dado la oportunidad a Elena de decir la verdad, en ese punto álgido en el que el drama puede cambiar radicalmente, Usigli aumenta la tensión dramática, que pareciera haber llegado a su paroxismo, haciendo aparecer a Emeterio Rocha “un viejo robusto y sano, de unos sesenta y cinco años”:

*Todos se vuelven hacia ellos.*

TREVIÑO: ¿Cuál es?

SALINAS: Tú lo conoces, ¿verdad, viejo?

ROCHA: *(Deteniéndose y mirando en torno)*. ¿Cuál dices? ¿Este? *(Da un paso hacia César)*.

CESAR: *(Adelantándose después de un ademán de fuga: todo a una carta)*. ¿Ya no me conoces, Emeterio Rocha?

ROCHA: *(Mirándolo lentamente)*. Hace tantos años que...

GUZMAN: El general lo conoce.

SALINAS: Pero no se trata de eso.

ROCHA: Creo que no has cambiado nada. Sólo te ha crecido el bigote. Eres el mismo.

SALINAS: ¿Cómo se llama este hombre, viejo?

CESAR: Anda, Emeterio, dilo.

ROCHA: *(Esforzándose por recordar)*. Pues, hombre, es curioso. Pero eres el mismo... pues sí... el mismo César Rubio.

CESAR: ¿Estás seguro de que ése es mi nombre, Emeterio Rocha?

ROCHA: No podría darte otro. Claro, César... César Rubio. Te conozco desde que jugabas a las canicas en la calle Real <sup>[13]</sup>\_\_\_\_\_.

El equívoco muestra una vez más el poder de la ficción, ya no en la escala del individuo sino de la sociedad. La máscara se ha convertido en el rostro <sup>[14]</sup>\_\_\_\_\_. El reconocimiento de Emeterio Rocha ilustra una de las maneras en las que se construyen las

representaciones culturales, a partir de creencias y no de verdades, a partir de un decir colectivo que anula toda verificación. Este proceso le da al teatro de Usigli una dimensión sociológica, haciendo del teatro una herramienta para entender las máscaras, los simulacros, las ficciones de la historia mexicana.

Lo singular en el teatro de Usigli, es su capacidad para convertir la técnica en un discurso cultural. A partir de un elemento como la anagnórisis, es decir, un procedimiento retórico que Aristóteles trata en su *Poética*, un mecanismo que antes de llegar a la tragedia griega ya estaba presente en la épica, Usigli da forma a una visión de la mexicanidad. Y lo hace transgrediendo la anagnórisis, o mejor, a partir de un reconocimiento que no está basado en la verdad sino en la mentira. En este sentido, desde un punto de vista meramente formal, Usigli es también un innovador en lo que se refiere a recursos teatrales. Y la innovación tiene que ver con la complejidad de dicha mexicanidad. Usigli emplea la anagnórisis para darle a su pieza intensidad dramática, para mostrar la vulnerabilidad de un yo que siempre está amenazado por el reconocimiento del otro. Además del valor escénico de la anagnórisis, de su eficacia a la hora de construir la trama, este recurso está dirigido al público.

En este sentido, el procedimiento teatral no es mero artificio, no es la demostración de un talento para otorgarle a las peripecias su máxima expresividad; o mejor, no es solo eso, sino igualmente una manera de colocar un espejo en el escenario. Quién reconoce las falacias de la anagnórisis y los juegos de la manipulación psicológica, es el público. Por supuesto, *El gesticulador* no se queda en un simple reflejo del mexicano. La obra es más bien una meditación acerca de las dos caras de la mexicanidad, acerca de las tensiones entre un yo, que representa a una generación, y un poder instalado.

Asimismo, las anagnórisis de *El gesticulador* podrían entenderse como uno de los aportes de Usigli a la discusión sobre la mexicanidad. Haciendo el balance de la obra de Usigli y de su herencia, Juan Villoro afirma:

El mexicano se define más por lo que aparenta, e incluso por lo que desea en cauto secreto, que por sus actos. Esta certera disección de una cultura históricamente indecisa [15] determina la dramaturgia de Usigli\_\_\_\_\_.

Lo que observamos en las falsas anagnórisis de *El gesticulador*, es justamente estas vacilaciones que definen al mexicano y de las que habla Villoro. Más que la búsqueda de una certeza, Usigli escenifica la incertidumbre, los múltiples rostros de lo indeciso, y en ese umbral el mexicano puede reconocerse, confrontarse, encontrar un escenario de reflexión. El mundo de las apariencias es un terreno fructífero para convertir la anagnórisis en una emisaria de la controvertida mexicanidad.

### **El yo colectivo: la apuesta final de Usigli**

En este orden de ideas, quisiera dedicar mi tercera parte a dicha dimensión colectiva del ser mexicano que explora Usigli, y que permite hablar de las representaciones culturales, de los imaginarios y las realidades de una sociedad. Una de las obsesiones

de Usigli, como de los intelectuales latinoamericanos de su generación, es la de definir al mexicano, la de caracterizar a la mexicanidad, rebasando los límites del mero costumbrismo. La pregunta del inicio de este artículo, “¿quién soy soy?”, se convierte en “¿quiénes somos nosotros?” En los textos críticos, el esfuerzo por definir el teatro y su lugar social y político lleva a Usigli a esta pregunta, ya que el teatro puede responderla. En su *Anatomía del teatro*, Usigli propone un arte “que permita al mexicano verse al espejo dejándole, hasta donde sea posible, la ilusión de que vea a su vecino” [16]. Usigli pone al teatro en el centro de la sociedad y de la cultura, le da al teatro una dignidad cognitiva, en cierto sentido porque el teatro puede responder a las preguntas identitarias y a la necesidad histórica de saber, después de la Revolución, lo que es México y sus gentes.

La relación entre Bolton y César es una puesta en escena en miniatura de la relación entre Estados Unidos y México, de los imaginarios norteamericanos sobre el heroísmo de los héroes revolucionarios, y de los imaginarios mexicanos sobre la vida en los Estados Unidos. Uno de los elementos más interesantes de esta dramatización cultural que propone Usigli, es el problema de la legitimación. Se necesita de una dimensión externa, en este caso un profesor venido de Harvard, para escribir la historia, para que la intriga, a un nivel dramático, y la patria, a nivel simbólico, se conviertan en los detonantes de una historia nueva. Los artículos aparecidos en el *New York Times* legitiman la historia mexicana y desencadenan el apogeo y la tragedia de César Rubio. Por supuesto, el personaje de Bolton está hecho a partir de un imaginario: su manera de hablar, su materialismo, su visión estereotipada de México, son el producto de una representación cultural. Con este diálogo entre culturas, Usigli vuelve a uno de los problemas de los intelectuales mexicanos, a saber, el de la imitación de modelos extranjeros, el de la búsqueda de una vida, en todos los niveles, basada en la soberanía. Usigli vuelve al complejo de inferioridad que puntualizaba Samuel Ramos en sus ensayos, y que sería una actitud nacional que se arrastra desde la Independencia, y que se fundamenta en la dificultad para desprenderse de los modelos extranjeros dominantes [17].

El personaje de Bolton condensa dicha historia en la que la inferioridad se ha elevado a categoría de complejo, si seguimos los conceptos del psicoanálisis. Desde un punto de vista sincrónico, para Usigli, la presencia de Bolton actualiza la relación tortuosa entre México y Estados Unidos:

Esto explica por qué el hombre que representa al nuevo destino en mi pieza, el hombre que determina el destino heroico de César Rubio, es el profesor Oliver Bolton, norteamericano del Este. Al usar para este fin a un universitario en vez de un coyote, un lobo financiero, un gánster o un periodista, pretendo señalar la evolución que está sufriendo el interés de los Estados Unidos en México. Un interés que empieza a volverse espiritual e intelectual, y del que México debe sacar un partido más inteligente, aunque menos heroico, que el que obtiene César Rubio. Quiero decir que debemos empezar ya a cambiar valores intelectuales y de cultura por técnica y sentido real de la vida, en vez de

cambiar tierras y esclavitud política y petróleo por dólares y por armas<sup>[18]</sup>.

Usigli está proponiendo, al menos con esta cita, salir de la inferioridad. Si ponemos a dialogar la cita con la obra se observa un desfase. Por supuesto, ni en la obra ni en la postura crítica, Estados Unidos es una amenaza cultural. En ambos discursos, México no se dejaría absorber por las prácticas culturales de su vecino. Sin embargo, la presencia de Bolton viene inmersa en un imaginario que realza la “esclavitud política”, y sobre todo los “dólares” que destaca Usigli en la cita anterior. El giro, entonces, que propone Usigli, al pasar del gánster al profesor, a pesar de recordar una necesidad exterior de legitimación, apunta a un diálogo entre iguales.

Ahora bien, la pregunta, entonces, por el ¿quiénes somos?, tiene una primera respuesta en una identidad que se determina por el contacto con otra cultura. Una segunda respuesta sería intrínseca. Si *El gesticulador* despliega una raíz política, el ser político de los mexicanos define a la pieza. En boca de Garza, uno de los diputados locales, por ejemplo, se denuncia la corrupción de los gobernadores:

GARZA: Son demasiado ambiciosos; han devorado juntos el presupuesto. Deben sueldos a los empleados, a los maestros, a todo el mundo; pero se han comprado ranchos y casas<sup>[19]</sup>.

A esta corrupción, que será prácticamente endémica en la historia de las sociedades latinoamericanas, hay que agregar el manejo de las leyes. Usigli da cuenta de la manera en la que la legislación está sujeta a distorsiones, a ajustes según conveniencia de los políticos. En el segundo acto, la manipulación de los aparatos del Estado se hace evidente. César les dice a los diputados locales que no puede presentarse a las elecciones:

CESAR: El impedimento de que hablo es de carácter constitucional.

GUZMAN: No sé a qué se refiera usted, señor general. Nosotros procedemos siempre con apego a la Constitución.

CESAR: (*Sonriendo para sí*). Con apego a ella, todo candidato debe haber residido cuando menos un año en el Estado. Yo no volví a mi tierra sino hasta hace cuatro semanas<sup>[20]</sup>.

La solución que propone Estrella es explícita, si pensamos en las prácticas políticas que Usigli critica:

ESTRELLA: Debo decir que el partido considera este caso político como un caso de excepción... de emergencia casi. Lo que interesa es salvar a este Estado de caer en las garras del continuismo y de los reaccionarios. La Constitución local puede admitir la excepción y ser enmendada<sup>[21]</sup>.

*El gesticulador* dramatiza y denuncia la cultura del soborno y del engaño. La

representación cultural del ser mexicano pasa por una visión de sus instituciones. No estamos lejos de lo que se conocerá después como la *mordida*, un mexicanismo para designar la degradación de los valores y la normalización de una práctica cotidiana presente en cualquier nivel de la sociedad, a saber, la de pagar con el fin de acelerar un trámite o disimular una infracción.

Esta crítica, que va más allá de lo político para irradiar lo cultural, implica un elemento adicional, que tiene que ver con su forma discursiva. Estrella habla con una retórica muy cercana al populismo. Se trata de la demagogia, noción que forma parte de las representaciones culturales del mexicano que pueden extraerse de *El gesticulador*. Ese lenguaje pomposo y grandilocuente de la revolución institucionalizada llega a su apoteosis con la muerte de César Rubio. Ya hemos escuchado la voz de Navarro hablando del “mártir de la Revolución”. Pues bien, Estrella continúa con esta retórica sensacionalista, para anunciar:

ESTRELLA: (*Solemne, con esa especie de alegría de serlo que acompaña a los demagogos*). Señora, el Presidente ha sido informado ya de este triste suceso. (*Miguel, vuelto hacia ellos, escucha*). El cuerpo del señor general Rubio será velado en el palacio de gobierno. Vengo para llevarlos a ustedes allí. Se le tributarán honores locales de gobernador; pero, además, considerando que se trata de un divisionario y de gran héroe, su cuerpo recibirá honores presidenciales y reposará en la Rotonda de los Hombres Ilustres. Usted, señora, tendrá la pensión que le corresponde. El gobierno revolucionario no olvidará a la familia de su héroe más alto [22].

El intento de definir la cultura mexicana a partir del teatro pasa por el lenguaje. Los gesticuladores y los demagogos no son exclusivamente los políticos. En ellos, la retórica de la promesa, del compromiso popular, de los valores patrióticos, se hace más evidente y vacía. Son ellos el primer blanco del teatro de Usigli, pero el blanco secreto es toda la sociedad mexicana. Y no podía ser de otra manera. Recordemos que la pieza de Usigli es una obra de síntesis que viene a cristalizar diferentes escuelas:

*El gesticulador* es la obra forjadora del teatro mexicano porque conjunta con gran unidad las tres corrientes formativas del teatro mexicano. Del teatro mexicanista toma el tema de la identidad del mexicano, la trama revolucionaria y el lenguaje popular. Del teatro tradicional de raigambre peninsular que le precedió, recibe la estructura de tres actos, el foco de atención dramático por la familia, y los elementos melodramáticos maniqueos del héroe y el villano, que en esta pieza son sublimados por el género trágico. Y de la corriente vanguardista adopta la preeminencia del tema sobre la trama, el análisis de lo psicológico, y lo trascendente de lo escénico [23].

La maestría de Usigli consistió en hibridar los aspectos técnicos y formales con una visión crítica e histórica de la mexicanidad. La agudeza de sus mecanismos teatrales ha perdurado, así como su visión, aún viva, de un mundo en el que las apariencias van y vienen, convirtiendo a la ficción en realidad y a la realidad en una de las máscaras de la ficción. Y esto lo hace sin aspavientos, dejando atrás el melodrama. Dice en este sentido Jorge Ibarguengoitia <sup>3/4</sup>a quien Usigli le recomendó cambiarse el apellido<sup>3/4</sup>,

evaluando en el año 1961 el valor de la pieza:

La actualidad más importante de *El gesticulador* consiste en ser uno de esos rarísimos casos en que alguien ha dicho en México una verdad política sin histeria [24].

Sin histeria, es cierto, pero con un lenguaje encendido, glamuroso y exorbitante. Dicho lenguaje irónico es acaso su mayor vigencia a la hora de definir la historia política, no solo de los mexicanos. Después de todo, la demagogia sigue siendo el arma política de los pequeños y grandes discursos del siglo XXI.

### Referencias bibliográficas

CORIA-SÁNCHEZ, Carlos: “*El gesticulador*: contextualización del ‘yo’ mexicano”, *Cuadernos Americanos*, Nueva Época, 1999, 75, pp. 208-214.

IBARGÜENGOITIA, Jorge, “*El gesticulador* de Rodolfo Usigli en el Teatro del Bosque”, *Revista de la Universidad de México*, XV, 1961, p. 26.

RAMOS, Samuel, “En torno a las ideas sobre el mexicano”, *Cuadernos Americanos*, 1951, 58, pp. 103-113.

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

SHAW, Donald L., “La técnica dramática en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli”, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, colección *Texto Crítico*, mayo-agosto, No. 10, 1978, pp. 5-14.

USIGLI, Rodolfo, *El gesticulador*, Daniel Meyran (ed.), Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 2022.

\_\_\_\_\_ “Doce notas”, *Teatro completo*, vol. 3, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, pp. 478-495.

\_\_\_\_\_ “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano” (1938), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq25q6>.

VILLORO, Juan, “El fundador, un retrato a contraluz”, *Revista de la Universidad de México*, 76, 2010, p. 78-83.

### L'AUTEUR

Camilo Bogoya. Autor de una monografía sobre el poeta León de Greiff, y de una tesis doctoral sobre Pascal Quignard. Ha consagrado numerosos artículos a la literatura latinoamericana (Borges, Saer, Vallejo, Vásquez, Montoya, entre otros). En el campo de la pedagogía co-publicó *Julio Cortázar, Rayuela* (Ellipses, 2019). Sus investigaciones se

centran en la figura del escritor ensayista, así como en la mediación entre la poesía, la novela y el ensayo. Una parte de sus escritos explora la relación entre música y literatura. Igualmente traduce del francés al español a autores contemporáneos (Fanny Taillandier, Hervé Bouchard, Daria Coronna, Lionel Ruffel). En el campo de la ficción ha publicado dos volúmenes de cuentos, *El soñador* y *Ética para infractores*, y la novela *Dédalo*.

---

[1] \_\_\_ Citado por Daniel Meyran: Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, Daniel Meyran (ed.), Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 2022, p. 70.

[2] \_\_\_ Recordemos que el estudio de Shaw fue publicado inicialmente en inglés (*Theatre Research International*, 1/2, 1976, p. 115-133). Dos años más tarde aparece la traducción en español que citamos en nuestro artículo: Donald L. Shaw, “La técnica dramática en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli”, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, colección *Texto Crítico*, mayo-agosto, No. 10, 1978, p. 5. El estudio de Shaw fue retomado por Cedomil Goic (*Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Época contemporánea, vol. III*, Barcelona, Editorial Crítica, 1988).

[3] \_\_\_ Ver al respecto, Rodolfo Usigli, *Teatro completo*, vol. 3, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 492.

[4] \_\_\_ Guillermo Schmidhuber menciona igualmente los vínculos entre *El gesticulador* y la tragedia: “Si el género trágico no estuviera presente, la farsa haría su aparición; y la aventura humana del nacimiento de un héroe quedaría convertida en una grotesca caricatura” (*Apología de Rodolfo Usigli. Las polaridades usiglianas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch7265>). El comentario de Schmidhuber parte de la relación con la farsa, ya que una de las líneas de su análisis consiste en separar a Usigli de las coordenadas estéticas de la generación anterior, influenciada por el melodrama.

[5] \_\_\_ Rodolfo Usigli, *El gesticulador*, Daniel Meyran (ed.), Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 2022, p. 144-145.

[6] \_\_\_ *Ibid*, p. 86.

[7] \_\_\_ *Ibid*, p. 150-151.

[8] \_\_\_ *Ibid*, p. 154-155.

[9]  
— *Ibid*, p. 156.

[10]  
— *Ibid*, p. 208.

[11]  
— *Ibid*, p. 203.

[12]  
— *Idem*.

[13]  
— *Ibid*, p. 174-175.

[14]  
— Daniel Meyran, en la edición de Cátedra de *El gesticulador* (p. 65), propone una bibliografía básica sobre esta temática. El crítico hace hincapié en las fuentes más canónicas, a saber, *El laberinto de la soledad* (1954) de Octavio Paz, y *El perfil del hombre y la cultura en México* (1951) de Samuel Ramos. Meyran agrega la novela de Carlos Fuentes, *La región más transparente* (1958), y por supuesto el “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano” del propio Usigli (*Teatro completo*, vol. III, pp. 452-478). De una manera más amplia, dicho diálogo entre Usigli, Ramos y Paz ha sido estudiado por Carlos Coria-Sánchez: “*El gesticulador: contextualización del ‘yo’ mexicano*”, *Cuadernos Americanos*, Nueva Época, 1999, 75, pp. 208-214.

[15]  
— Juan Villoro, “El fundador, un retrato a contraluz”, *Revista de la Universidad de México*, 76, 2010, p. 79.

[16]  
— Citado por Daniel Meyran, *op. cit.*, p. 44.

[17]  
— Ver al respecto, Samuel Ramos, “En torno a las ideas sobre el mexicano”, *Cuadernos Americanos*, 1951, 58, pp. 103-113. En este ensayo, Ramos retoma las nociones ya expresadas en su libro clásico *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934).

[18]  
— Rodolfo Usigli, “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano” (1938), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq25q6>.

[19]  
— *El gesticulador*, *op. cit.*, p. 170.

[20]  
— *Ibid*, p. 171.

[21]  
\_\_\_\_ *Idem.*

[22]  
\_\_\_\_ *Ibid*, p. 208-209.

[23]  
\_\_\_\_ Guillermo Schmidhuber, *op. cit.*

[24]  
\_\_\_\_ Jorge Ibargüengoitia, "El gesticulador de Rodolgo Usigli en el Teatro del Bosque", *Revista de la Universidad de México*, XV, 1961, p. 26.