

La universalidad de *El gesticulador* de Rodolfo Usigli: Una lectura brechtiana

Alfredo J. Sosa-Velasco

Por razones ajenas a mi volición personal, esta *pieza para demagogos*, al través de su tormentosa carrera, parece haber llegado a alcanzar la consideración de clásico. Quiero decir clásico en el sentido del ensayo eliotesco, esto es: una obra que, por cubrir íntegramente el ambiente, la geografía física y moral que la produce y llegar a sus límites, los desborda y logra una proyección universal.

— Usigli, 30 de julio de 1962

El gesticulador (escrita en 1937 y estrenada en 1947) de Rodolfo Usigli es, para muchos críticos, una pieza fundamental del teatro mexicano y una defensa de la Revolución mexicana. Los diferentes análisis que abordan el estudio de la obra teatral han prestado atención a la dramatización de la Revolución mexicana y a la visión de lo mexicano de este drama usigliano. Para John Kronik, *El gesticulador* es un comentario político disfrazado dramáticamente, cuya auto-referencialidad como creación dramática es una proclamación en favor de la expresión de la verdad más que una confrontación de la realidad. Según Daniel Zalacaín y Esther P. Mocega-González, es una muestra de la representación del ciclo vital heroico, al estudiar tanto su estructura formal como su ideología, que apunta hacia un intento de renovación de la vida y de la emancipación del hombre por medio de la imaginación. Por su parte, para Pedro Bravo-Elizondo, la obra teatral es un intento de plantear el tema del héroe y el mito de la Revolución en forma ética y moral, y no en términos sociales, políticos y económicos, que habla de México y, por extensión, de Latinoamérica. Catherine Larson considera a *El gesticulador* una obra teatral sobre la política, la corrupción, las relaciones humanas, el

conflicto entre la verdad y la mentira, la realidad y la apariencia en sus múltiples dimensiones, y sobre el lenguaje y el poder de las palabras para crear, reflejar y subvertir la realidad, como ejemplo de metalenguaje y del proceso de comunicación en la sociedad. Para Laura Scarano, sin embargo, es una meditación sobre los límites entre la realidad y la ficción, el ser y la apariencia, que excede la problemática meramente estética y se sumerge en los terrenos del pensamiento ético y metafísico en los que la asunción de otra identidad y el descubrimiento del verdadero ser aparecen como “hybris” o sueño desmedido, los cuales reivindican los anhelos de crear con libertad una esencia meta-real. Según Mabel Moraña, *El gesticulador* es una reflexión sobre la problemática de la cuestión nacional, cuya concepción de la historia y de la praxis política se proyecta a nivel discursivo para desarticular a través de la ficción los resortes de la realidad, transformando el mito en historia y ésta otra vez en mito e invocando las fuerzas del alma nacional para una búsqueda de lo mexicano. Por otro lado, para Mehl Penrose, la pieza teatral es una visión propia de la historia en la que el autor de la obra manipula no sólo la historia oficial, sino la idea popular de la Revolución mexicana para ofrecer una visión revisionista de la realidad histórica, al ver ésta como una mezcla de datos oficiales, memorias lejanas y rumores imprecisos, que hace de la historia al mismo tiempo realidad y fantasía. Finalmente, Carlos Coria-Sánchez cree que *El gesticulador* es una contextualización del yo mexicano que parte de las ideas de Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México* (1933) y que culmina en la profundización del mexicano – su comportamiento, su sentimiento de inferioridad y su uso de máscaras – que realiza Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950).

Si bien muchos de los estudios citados de *El gesticulador* subrayan la importancia tanto del concepto de la historia como del uso de la misma que presenta la obra teatral, éstos no dejan de circunscribirse a la realidad histórica mexicana y, como mucho, a la latinoamericana, surgiendo así forzosamente las siguientes preguntas: ¿Cómo se explica entonces que *El gesticulador* alcance la consideración de un clásico (en el sentido del ensayo eliotesco) que desborda y logra una proyección universal, como afirma el mismo Usigli 25 años después de haber escrito la obra teatral? ¿Cómo se puede entender el carácter universalista de *El gesticulador* si tiene como temas principales el problema psicológico del mexicano, la Revolución mexicana y la crítica social y política de la sociedad mexicana? Para responder a tales interrogantes, propongo analizar *El gesticulador* a la luz de los postulados teóricos del teatro épico de Bertolt Brecht y,¹ por consiguiente, de la teoría marxista de la historia.²

Sin menospreciar los estudios críticos que enmarcan la obra teatral dentro del contexto mexicano y latinoamericano o descontextualizar la obra del medio cultural en el que se produce, propongo que estudiar la pieza de Usigli a través de la teoría teatral brechtiana ayuda a explicar la consideración de clásico y la proyección universal que su autor le atribuye.³ La obra teatral *El gesticulador* puede ser entendida como ejemplo de que el hombre se produce a sí mismo en sus situaciones, como afirmase Brecht: “man makes himself.” Se verá que Usigli en *El gesticulador*, al igual que el dramaturgo alemán en muchas de sus obras, aísla una forma particular de crisis de la historia, como es la producida por la impersonificación que hace un profesor de historia y experto en la Revolución mexicana del general César Rubio, para mostrarle al público la lucha de clases, sus contradicciones y la necesidad del cambio social. Para Brecht, el efecto V (*Verfremdung*) o de distanciamiento no es ya la técnica estética de extrañamiento de los formalistas rusos, sino el instrumento para cambiar la realidad (como *social device*) que deshace los efectos de ésta bajo el capitalismo burgués, provocando en el espectador el que quiera transformar su realidad social. Por su parte, en Usigli dicho efecto pondrá de manifiesto la necesidad de que el espectador de *El gesticulador* luche contra los demagogos que gobiernan el país (a quien Usigli dedica la obra dado el título de la misma) y lleve a cabo el cambio social – y también político, que pretendiese el gesticulador César Rubio. Dicho cambio puede ser posible, al tener en cuenta el final abierto de la obra.

Desde el punto de vista estético, *El gesticulador* puede ser vista bajo las definiciones de teatro propuestas por Brecht. Desde 1920 el dramaturgo alemán asume una posición crítica contra el teatro tradicional y desarrolla dos tipos de teatro: el *Epischtheater*, encargado de revelar las contradicciones de la sociedad burguesa, y el *Lehrtheater*, cuyo propósito es revolucionar el teatro burgués.⁴ Se observará que Usigli unifica estéticamente estos dos tipos de teatro en *El gesticulador*. Primero, Usigli revela las contradicciones de la sociedad burguesa por medio de la caracterización de los personajes que gesticulan y mienten (el profesor de historia César Rubio, su esposa Elena, su oponente político Navarro) y, segundo, ofrece al espectador una lección moral y política que marca un hito en la historia del teatro mexicano. El hecho de que la obra se mantuviese dos semanas en cartelera y las palabras del propio Usigli con respecto a la acogida negativa de la obra permiten ver a *El gesticulador* como una pieza que aúna la estética del teatro épico y pedagógico de Brecht, reflejando su carácter revolucionario:

Esta pieza horrorizó en especial a dos sectores de opinión en México: el político y el esteta. El político, por confrontarlo de pronto con la verdad y la ética presentada en tres dimensiones sobre el plano estético. Al esteta, por mostrarle que ha perdido el tiempo en materia de teatro, y que lo que él despreció o no pudo entender por escapismo o por hipocresía es nada menos que el material artístico vivo de México. (citado en Bravo Elizondo 197)⁵

Desde el punto de vista teórico, el teatro épico de Brecht trasciende la definición tradicional del género, la cual ataca el concepto de teatro aristotélico, porque busca evitar la empatía (*Einfühlung*), privilegiando la razón (*Verstand*). Dice Brecht al respecto: “The essential point of the epic theater is perhaps that it appeals less to feelings than to the spectator’s reason. Instead of sharing an experience the spectator must come to grips with things” (23). Mientras, para Aristóteles, el teatro se basaba en la mimesis, imitación de una acción, con el objeto de que el público experimentase catarsis al purgar sus emociones de miedo y pena, para Brecht, el teatro debe transformar dichos miedo (*Fucht*) y pena (*Mitleid*) en deseo por conocimiento (*Wissensbegierde*), el cual se convertiría después en praxis. Afirmar Brecht:

This critical attitude of the spectator (that is, towards the material, not towards the execution of it) must be seen simply as a purely rational, calculating, neutral, scientific attitude. It must be an artistic, productive, appreciative attitude. It represents in art humanity’s turn to a practical criticism of nature. . . . As I see it, this new, inquisitive, active, inventive attitude is in its significance, scope and pleasurable content in no way inferior to the old Aristotelian catharsis. (citado en Wright 25-26)⁶

El dramaturgo alemán busca promover una nueva actitud, una nueva forma de ver, lo cual implica además un cambio radical de escenario, pues su teoría no solamente tiene que ver con el arte del actor, sino también con el del espectador: “The spectator is here considered to be faced with images of men whose originals he has to deal with – i.e. make speak and act – in real life, and cannot treat as finally and exactly determined phenomena. His duty to his fellow-men consists in ranging himself with the determining factors” (59-60). A través del efecto V, Brecht quiere mostrar los intereses de una clase particular para lograr el cambio revolucionario:

The theater, which in our time became political before our eyes, had not been apolitical up to then. It had taught us to view the world in the way that the ruling classes wanted it to be viewed. . . . Now the

world could and had to be represented as caught up in development and continuous process, without any limits being laid down by any one class regarding these as necessary to its interests. The passive attitude of the spectator, which essentially corresponded to the passivity of the great majority of people in life, made way for an active one. (citado en Wright 27)⁷

El espectador será entonces responsable de juzgar y criticar lo que se le presenta en el teatro. En *The Empty Space* (1968), Peter Brook afirma sobre el teatro épico de Brecht lo siguiente: “the theater was serving the purpose of leading its audience to a juster understanding of the society in which it lived, and so to learning in what ways that society was capable of change” (73). Como propone Raymond Williams, las características del teatro épico de Brecht pueden ser resumidas en cuatro: primero, el drama hace del espectador un observador pero despierta su capacidad de actuar; segundo, el drama presenta una visión del mundo en la cual el espectador confronta algo con el fin de estudiar lo que ve; tercero, el drama hace que cada escena exista por sí misma como algo para ser visto; y cuarto, el drama muestra al hombre produciéndose a sí mismo en el curso de la acción y, por tanto, sujeto a la crítica del espectador (278).⁸ Las palabras de Terry Eagleton, en *Marxism and Literary Criticism* (1976), en relación al teatro brechtiano son particularmente esclarecedoras al respecto:

The task of theatre is not to ‘reflect’ a fixed reality, but to demonstrate how character and action are historically produced, and so how they could have been, and still can be, different. The play itself, therefore, becomes a model of that process of production; it is less a reflection *of*, than a reflection *on*, social reality. Instead of appearing as a seamless whole, which suggests that its entire action is inexorably determined from the outset, the play presents itself as discontinuous, open-ended, internally contradictory, encouraging in the audience a ‘complex seeing’ which is alert to several conflicting possibilities at any particular point. (65)

Finalmente, el teatro épico enfatiza la creación del texto como lugar de producción, el cual envuelve al autor, al lector y a la historia.⁹

En *El gesticulador* se observa que, como sugiere Brecht, el ser humano es alterable y maleable, producto de las relaciones socioeconómicas en las que se inserta.¹⁰ Por ejemplo, César Rubio se define como individuo, al identificarse con el general, cuando internaliza su yo presente (el del general de la Revolución) y su yo pasado (el del profesor de historia). Le dice a

Elena: “Pero siento que el muerto *no es* César Rubio, sino yo, el que *era yo...* Todo aquel lastre, aquella inercia, aquel fracaso que era yo” (787, el subrayado es mío). Para que ocurra este proceso de internalización, César Rubio debe insertarse primero en una serie de relaciones no sólo humanas (con Bolton, los políticos del pueblo, Navarro), sino también socio-económicas (la falta de trabajo, de dinero, el deseo de poder, de hacer bien con la política), las cuales se entrecruzan en la transformación del profesor en general. A medida que César Rubio se integra en dichas relaciones, tiene lugar una serie de eventos importantes: la manipulación de la historia y del discurso histórico (al reconstruir las hazañas del general César Rubio y al adueñarse el profesor de la imagen de éste); el uso del conocimiento histórico a su favor (que tiene el profesor de historia sobre la Revolución mexicana como máximo especialista); y la apropiación del lenguaje para nombrar y contar los sucesos históricos (a manos del historiador César Rubio, pues Bolton contará después lo que ha escuchado del profesor mexicano). Estos eventos sirven también para describir la historia de la Revolución mexicana y para mitificar la figura del general doblemente: primero, por Bolton, al considerar al general César Rubio como “el hombre que explica la revolución” (741) y, segundo, por el pueblo, al ser el general víctima de un supuesto “fanático católico” que lo asesina, convirtiéndole en un gran héroe (795). Pero, a la vez que se describe la historia mexicana y se mitifica al general de la Revolución, la historia en *El gesticulador* tiene dos funciones retóricas. Primero, funciona metafóricamente para identificar al profesor César Rubio con el general y al mexicano con la Revolución mexicana y, segundo, funciona metonímicamente para enmarcar la historia mexicana de la Revolución y la historia latinoamericana en un contexto universal. Aunque la obra teatral se produce en el contexto histórico del populismo cultural del gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), que sienta las bases para la expansión económica, la pieza denuncia la realidad del México después de la Revolución, dramatizando aspectos tan universales como la conciencia social, la proyección de ésta en la praxis política, la problemática del poder y la concepción de la historia. *El gesticulador* apela, entonces, retóricamente al paradigma simbólico de la experiencia colectiva frente al de la sensibilidad individual.¹¹

Partiendo de la tesis brechtiana de que el ser humano se inserta en su sociedad y en el proceso histórico, Usigli demuestra que el individuo es capaz de expropiar a la burguesía intelectualmente. Si el teatro épico de Brecht debe construir un arte que advierta al público de que el proletariado, aunque ha sido explotado y restringido al trabajo físico, puede expropiar a la burguesía

del saber y socializar el conocimiento, el profesor César Rubio hace lo primero, al ofrecerle a Bolton la versión de la historia que éste quiere escuchar y comprar.¹² César Rubio expropia económica e intelectualmente al burgués, representado por Bolton como profesor de una institución capaz de comprar la verdad. Le dice Bolton al historiador mexicano: “No soy yo quien puede comprar, es Harvard” (742). La expropiación del saber se da de dos formas: primero, el profesor César Rubio le pide a Bolton diez mil dólares por la historia verdadera del general y, segundo, le dice que él tiene lo que busca: “todo lo que poseo es *la verdad* sobre César Rubio... y no podría darla por dinero... ni sin ciertas condiciones” (742, el subrayado es mío). Pero, para Bolton, dicha verdad es “[u]na verdad que corresponda al carácter de César Rubio, a la lógica de las cosas. La verdad siempre es lógica” (745). A pesar de que el historiador mexicano afirme, en un primer momento, no querer venderle la historia del general César Rubio al profesor de Harvard, el historiador mexicano termina haciéndolo, y sus palabras sirven para exponer la contradicción ideológica de sus actos, aunque le reprocha a Bolton que sus compatriotas compren todo. Le dice al profesor de Harvard: “Los códices, los manuscritos, los incunables, las joyas arqueológicas de México; comprarían a Taxco, si pudieran llevárselo a casa. *Ahora le toca el turno a la verdad sobre César Rubio*” (742, el subrayado es mío). Este comentario no sólo ironiza la acción que lleva a cabo el profesor de historia – la de vender la verdad, sino que la enmarca además como una crítica a los Estados Unidos. Si bien César Rubio advierte aquí que los bienes culturales de México son apropiados por los Estados Unidos bajo la justificación de que su compra es para la cultura, como justifica Bolton (742), el historiador mexicano se reapropia simbólicamente de dichos bienes al presentarse como el conocedor de lo sucedido al general César Rubio, y al hacerlo expropia a los Estados Unidos tanto material como intelectualmente: “Eso es lo que vale diez mil dólares” (743). César Rubio, primero, consigue el dinero que pide y, segundo, es el portador y propietario de la verdad tan anhelada por Bolton. Esta expropiación/apropiación del saber se da además a través de una apropiación del lenguaje, ya que para hacerse poseedor de la verdad César Rubio tiene que contar/decir/narrar lo que sabe. Al darle voz a los pensamientos, el profesor de historia no sólo se inserta en su sociedad, diferenciándose de Bolton quien solamente escucha la historia del general, sino que le da cuerpo a la verdad al convertirse en el narrador que la relata.

Ahora bien, el concepto de verdad que manejan los profesores César Rubio y Bolton merece más análisis, pues ésta se confunde a veces con la

historia, llegando ambos términos a ser vistos casi como sinónimos. La verdad que le ofrece el profesor César Rubio a Bolton es romántica y revolucionaria al mismo tiempo, como es la historia que el profesor mexicano le cuenta. César Rubio le dice al norteamericano que el general “[s]e apartó de la revolución completamente desilusionado, y pobre” (746). Mientras, para Bolton, la verdad que busca es la historia del general revolucionario, que es la que termina escuchando y comprando, para César Rubio, la verdad no es sólo la que construye y vende al profesor norteamericano, sino también la que enseña, puesto que es profesor de historia. La verdad que él posee, que es la de la historia, es la que da a sus estudiantes; la que él sueña que tiene: “[L]os que la enseñan [la historia] sueñan que poseen la verdad y que la entregan” (746). Para Bolton, no obstante, la historia es algo diferente. Es la forma de probar, a través de documentos, por ejemplo, que el general no es una saga o un mito. El profesor de Harvard afirma: “La historia *no es* una novela. Mis estudiantes quieren *los hechos* y la filosofía de los hechos, *pagan* por ello, no por un sueño, un... mito” (746, el subrayado es mío). Pero, si la historia no es novela y tampoco es mito, como afirma Bolton, es porque debe ser algo más. *El gesticulador* dramatiza entonces el concepto de historia, ya que si la historia no es narración (porque no es novela o saga) ni poesía (al no mitificar como la épica), debe ser entonces drama, y si la historia es teatro, *El gesticulador* es el mejor ejemplo de ello. Se ve entonces el concepto de historia como algo dinámico y alterable, que cambia dependiendo del lugar en el que se sitúe el individuo, ya sea dentro del teatro, como actor o espectador del drama, o bien, fuera de éste, como integrante de la sociedad, tal como pretendiese Brecht. Los estudiantes de Bolton quieren los hechos a la misma vez que el espectador de la obra teatral de Usigli presencia un momento de crisis sobre el cual deberá reflexionar más tarde. De ahí que se pueda explicar el carácter metateatral de *El gesticulador* que distancia al espectador, al estilo de las muñecas rusas, en las que cada una contiene otra: un actor que representa el papel de César Rubio ante un público; un profesor de historia que personifica un general de la Revolución mexicana frente a un profesor de historia de Harvard; un general de la Revolución que desempeña el papel de héroe emblemático de la Revolución frente a los políticos del pueblo; el mismo general que representa además ese papel de héroe ante su familia.¹³

La historia del profesor César Rubio es la del hombre que actúa, que gesticula, pero, también es la del hombre que quiere enseñar la verdad de la historia de la Revolución, como sostiene el historiador al decirle a Bolton que el general ha llevado la lucha al terreno “mental” y “pedagógico” (747). Le

dice César Rubio al profesor de Harvard cuando éste sugiere que él es el general: “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” (747, el subrayado es mío). Mientras, para el historiador mexicano, el hombre olvidado es el hombre alienado, que observa la realidad en la que vive, y que contempla la Revolución con cierto pesimismo, para el espectador de *El gesticulador*, ese hombre es el resultado de la gesticulación del profesor. De ahí que se logre el efecto V brechtiano al evitar que el espectador se identifique con el personaje, pues, como afirma el dramaturgo alemán, “[t]he audience identifies itself with the actor as being an observer, and accordingly his attitude of observing or looking on” (93). Dados los diferentes niveles metateatrales de *El gesticulador*, no parece extraño además que el espectador se distancie de la representación para ver que César Rubio, profesor de historia o general de la Revolución, es un individuo producto de sus situaciones.¹⁴

El gesticulador no presenta ya una situación universal, que permite que un Hombre con H mayúscula pueda expresarse a sí mismo y representar a los hombres de todos los períodos y de todos los colores, sino que muestra, por el contrario, un hombre cambiante, alterable, en proceso de desarrollo, al estilo del teatro épico de Brecht. Dice el dramaturgo alemán al respecto: “The idea of man as a function of the environment and the environment as a function of man, i.e. the breaking up of the environment into relationships between men, corresponds to a new way of thinking, the historical way” (97). Esta nueva forma de pensar al hombre entiende que todas las cosas deben ser comprendidas desde el punto de vista social. Dado que el espectador no se identifica con el personaje de César Rubio, éste puede adoptar una posición crítica con respecto a lo que observa: “[The] performance becomes a discussion (about social conditions) with the audience he [the actor] is addressing. He prompts the spectator to justify or abolish these conditions according to what class he belongs to” (139). El propósito del efecto V es alienar *the social gest* detrás de cada incidente, entendido éste como expresión gestual y mimética de las relaciones sociales entre las personas de un período dado, cuya técnica crucial es la historización. Por tanto, las referencias históricas a la Revolución mexicana y a la vida de este general de la Revolución de *El gesticulador* logran además tal distanciamiento. La manera de contar el profesor César Rubio los hechos históricos, al darle poco a poco la explicación de los sucesos históricos a Bolton, distancia aún más al espectador haciéndole que juzgue lo que ve.¹⁵ Será éste el que evalúe

éticamente el comportamiento del historiador mexicano, pues, como le dice Elena a su hijo Miguel, cuando éste le reprocha la mentira del padre: “Tu padre no mintió. *Él nunca dijo a nadie*: Yo soy el general César Rubio. A nadie... ni siquiera a Bolton. Él lo creyó, y *tu padre lo dejó creerlo*; le vendió papeles auténticos para tener dinero con que llevarnos a todos a una vida más feliz” (790, el subrayado es mío). El espectador tendrá la tarea de decidir si el historiador mexicano puede ser excusado de dejarle creer a todos que él es el general César Rubio cuando es responsable, como historiador y profesor universitario, de escribir y enseñar la historia de México. El espectador puede entonces ser llevado a preguntarse: ¿Ha sido la historia de México, o bien la historia universal, escrita por historiadores que, como César Rubio, aunque no mintiesen en su narración, han preferido no decir todo lo que sabían? ¿Es acaso la omisión de detalles una mentira, producto de la gesticulación del individuo o, por el contrario, es una consecuencia directa de las circunstancias sociales y económicas de cada uno? La justificación que le da César Rubio a Navarro de asumir la identidad del general es porque todos en México, son “unos gesticuladores hipócritas” (782), preguntándole a Navarro quién es él. El interrogante para el espectador es entonces el mismo:

¿[Q]uién eres tú? ¿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.” (782, el subrayado es mío)

El espectador debe responder a esta pregunta, pudiendo para ello compararse con César Rubio: ¿Quién es más impostor o simulador dentro de la sociedad en la que vive, el espectador o César Rubio, cuyo interés es, como asegura el historiador, impedir que su país sea gobernado por ladrones y asesinos como Navarro? Después de contestar este interrogante el espectador podrá reflexionar si su país ha sido o es gobernado por gesticuladores que, aunque simulan hacer bien, se ocultan tras la hipocresía y el interés personal. Para ello, el espectador deberá afrontar las palabras de César Rubio, al reprocharle Elena el que arriesgue su vida por una mentira, cuando, para el profesor de historia, dicha mentira ya no existe: “Ahora todo está empezado y todo tiene que acabar” (787).

Al prestar atención a estas palabras, se observa que la gesticulación del historiador mexicano se ve como un proceso, el cual tiene un principio y un

fin; un proceso que comienza al asumir poco a poco la identidad del general y termina con la muerte de éste, la cual convierte al profesor en “mártir de la revolución” y “víctima de las conspiraciones de los fanáticos y los reaccionarios” (796). Que la impersonificación del profesor de historia se entienda como proceso no debe sorprender si se tiene en cuenta que el teatro representa estéticamente al mundo como proceso. Si el efecto V revela en el teatro cómo las leyes de la sociedad operan, demostrando que nada es normal y natural, y que todas intervienen en el proceso, *El gesticulador* reproduce entonces estéticamente la visión del teatro como realismo socialista, propuesta por Brecht años más tarde después de presentar los postulados teóricos del teatro épico, en 1954:

Socialist Realism means realistically reproducing men's life together by artistic means from a socialist point of view. It is reproduced in such a way as to promote insight into society's mechanisms and stimulate socialist impulses. In the case of Socialist Realism a large part of the pleasure which all art must provoke is pleasure at the possibility of society's mastering man's fate. (269)

Tanto los personajes que aparecen en escena como los eventos históricos a los que alude *El gesticulador* se muestran alterables y contradictorios. Los personajes evolucionan psicológicamente como consecuencia de sus relaciones con otros personajes. Por ejemplo, el profesor César Rubio asume la identidad del general producto de su conversación con Bolton (738-47); Elena protege a su marido al no decirle nada a los hijos o a los políticos cuando tiene la oportunidad, y no comparte lo que ha dicho su esposo (748 y 770); y Miguel reafirma su deseo de buscar la verdad cuando le dice a Navarro que encontrará pruebas de que su padre no era un héroe y de que él es un asesino (798). Pero, los personajes no sólo se hacen a sí mismos por las relaciones humanas que establecen, sino también, como se mencionó anteriormente, por las relaciones socioeconómicas entre ellos y la sociedad: el profesor de historia, que había sido despedido de la universidad y que había vuelto a su pueblo para buscarse la vida, asume la identidad de un héroe revolucionario a cambio de dinero; Bolton termina publicando la historia y los datos, que le había contado el historiador mexicano a cambio de que no salieran a la luz, para lograr prestigio profesional y reconocimiento; y Navarro planea los asesinatos del general y del profesor de historia con el objeto de lograr dinero y honores, primero, y de llegar al poder, después.¹⁶

A través de estas acciones, se le revela al espectador la necesidad de transformar la sociedad y de abolir la explotación. Los hechos se le presentan

claramente. El profesor César Rubio es injustamente tratado por el sistema universitario, pues éste se deshace de él, a pesar de haber creído en la universidad como ideal. Tampoco consigue hacer ningún dinero de él. La situación en su país no parece ser la más propicia. Aunque dice el profesor de historia que “las revoluciones no pueden ganarse en México” (730), afirma también que “[e]l político es el eje de la rueda [que es el pueblo]” (776), y sugiere que el pueblo entiende muchas cosas.

Pero ¿qué es lo que debe entender el espectador de *El gesticulador* sobre su sociedad? ¿Qué le enseña la obra teatral al espectador? Una posibilidad es precisamente la de la urgencia del cambio social. Las circunstancias socio-económicas no son muy favorables, pero tampoco contribuyen los políticos corruptos que se hacen con el poder. La necesidad de luchar contra la corrupción y la hipocresía política es imperante, ya que, como afirma el propio Usigli, la pieza es una obra revolucionaria “desde que favorece la verdad de la Revolución original y ataca las mentiras y la hipocresía generadas posteriormente por algunos caudillos fuertes y corruptos” (citado en Penrose 132). Se necesita entonces un héroe que, como el general César Rubio, luche contra los caudillos corruptos. Y si un individuo común, como el profesor de historia, puede asumir la identidad de un gran revolucionario, está claro que cualquier espectador podría hacerlo también. Pero, este espectador debe, no obstante, cumplir con ciertas condiciones. No es cualquier proletario, ya que, como el historiador mexicano, el espectador deberá conocer la historia oficial, apropiarse del discurso histórico e, incluso, político, para asumir ese papel. Es decir, que lo que *El gesticulador* está proponiendo es la toma de conciencia del intelectual mexicano para que participe en la vida pública de su país. Si el profesor César Rubio no escribe un libro con lo que sabe es quizás por falta de conciencia. *El gesticulador*, además de atacar al sector político y al esteta, habla con el intelectual, con aquel que controla parte del saber y del conocimiento para que gobierne. Si César Rubio muere es porque todavía queda la labor por hacerse. La obra teatral pone de manifiesto que el mejor gobernante es aquel que conoce la cultura y la política, lo cual no debe ser extraño si se recuerda que el mismo Usigli fue dramaturgo y diplomático en el Líbano y en Noruega.

Usigli en *El gesticulador* infecta al espectador, como pretendiese Brecht, con la idea de alterar su sociedad. De ahí que pueda explicarse el final abierto de la obra, bajo las palabras de la acotación final: “Miguel sale, huyendo de la sombra misma de César Rubio, que lo perseguirá toda su vida” (799, el subrayado es mío). Si Miguel escapa en busca de la verdad y está condenado

a la sombra de su padre, puede ser porque Miguel será y hará todo lo que su padre no pudo. Cuando Miguel le reprocha a su madre la mentira del padre, ella le dice: “Cuando tú naciste, tu padre me dijo: Todo lo que yo no he podido ser, lo que no he podido hacer, todo lo que a mí me ha fallado, mi hijo lo será y lo hará” (788). Miguel podrá ser entonces quien complete la tarea del padre; no sólo deberá desenmascarar a Navarro, sino que también deberá acabar sus estudios, formarse quizás como historiador y convertirse en político. Como afirma su hermana Julia, “[I]a verdad está dentro, no fuera de uno” (791), Miguel la hallará dentro de sí por ser hijo de quien es, es decir, de un intelectual que busca participar en la vida pública, cuando tiene la oportunidad de hacerlo. Miguel no representa así al pueblo mexicano, como argumenta Bravo-Elizondo, sino a la generación de relevo que debe continuar el camino.

Esta obra puede ser leída, además, como una crítica del sector de intelectuales a los que pertenece el padre de Miguel – el de los profesores universitarios, pues el joven, a diferencia de César Rubio, siempre tiene conciencia de la necesidad de cambio, frente a la falta de idealismo del padre: “Fueron los profesores como tú los que nos hicieron desear *un cambio*” (729, el subrayado es mío). Otro ejemplo de esta necesidad de cambiar la sociedad se puede ver cuando Miguel le reprocha a sus padres que tuvieran que vivir de las apariencias por ser él un profesor universitario: “De chico, cuando no tenía zapatos, no podía salir a la calle, porque mi padre era profesor de la universidad y que irían a pensar los vecinos” (731). Ese cambio al que se refiere Miguel es el que hubiese supuesto el que su padre ganase los plebiscitos, al haber podido unirse armoniosamente la historia y la política.¹⁷

Retomando la idea de que la historia tiene metafóricamente la función de identificar al mexicano con la Revolución, y metonímicamente la de enmarcar la Revolución en un contexto universal, la necesidad de cambio que propone *El gesticulador* se relaciona con un ideal de gobierno. Sin embargo, este ideal no está libre de contradicciones. Uno de los puntos claves del teatro brechtiano es que no es posible liberarse de las contradicciones sociales, pues éstas están siempre presentes en la lucha de clases. En *El gesticulador* se observan dichas contradicciones. Aunque César Rubio hubiese podido contribuir favorablemente al gobierno del Estado como el intelectual que dirigiese la política, éste no tiene una conciencia de clase como su hijo. Las palabras de Miguel cuando le recrimina a sus padres el que tuvieran que guardar las apariencias así lo manifiestan: “¡Pero si no es el ser pobres lo que les reprocho! ¡Si yo quería salir descalzo a jugar con los demás chicos!” (732). A diferencia de su padre, Miguel podría gobernar más

justamente, porque puede identificarse con los menos favorecidos. Lo que necesitará Miguel, no obstante, será apropiarse del discurso político para descubrir la verdad, pues tendrá que hacer frente a los caudillos y políticos corruptos. Dicho discurso habrá internalizado la toma de conciencia de clase, producto de su propia experiencia. Esta toma de conciencia llevará entonces a la acción revolucionaria, en la que la dicotomía entre conciencia y acción se resuelve en armonía.¹⁸

El espectador de *El gesticulador* deberá escudriñar intelectualmente la realidad social que la obra le presenta para lograr después el cambio social. A través de los personajes de la pieza teatral, el espectador ve al ser humano como producto de las circunstancias sociales y económicas en las que vive, al ofrecérsele una imagen comprensiva del mundo. De ahí que para Brecht el teatro

constructs its workable representations of society, which are then in a position to influence society, wholly and entirely as a game: for those who are constructing society it sets out society's experiences, past and present alike, in such a manner that the audience can 'appreciate' the feelings, insights and impulses which are distilled by the wisest, most active and most passionate among us from the events of the day or the century. (186)

El gesticulador construye entonces esas representaciones de la sociedad, capaces de influir a la sociedad misma, al mostrar en el escenario la estructura de ésta: los explotados y los explotadores. Se observan estos dos grupos de individuos en constante lucha. Aunque los explotadores continúen deteniendo el poder, como sucede con Navarro, quien le debe su elección a César Rubio como él mismo le dice a Miguel (798), la esperanza para el cambio social continúa existiendo. Aunque el presente necesita una modificación del pasado para asegurar un futuro mejor, como afirma Penrose, quien sugiere que el general tiene que morir para dejar escapar el espíritu verdadero de los hechos históricos (136), dicho futuro no estará libre de la lucha de clases. Se debe a su naturaleza contradictoria, ya que si Miguel es el hijo del burgués ambicioso, que quiso subir de escala social, y de un hombre idealista, que pretendió ser político para resolver los problemas que existían, Miguel es también el individuo obsesionado por la verdad. Frente a los rollos de carteles de su padre, pide: "¡La verdad!" (798). Por otro lado, la búsqueda de Miguel de la verdad, que es también la de la verdad sobre los hechos históricos – o de la historia, es consecuencia directa de su situación familiar. Se problematiza entonces los conceptos de lucha social e historia como cambiantes y en construcción. La

lucha social y la historia son resultado de procesos, tal como el hombre se produce a sí mismo y es hijo de ambas.

En definitiva, *El gesticulador* destruye la idea de identidad como algo inalterable, completo, formado. César Rubio se hace a sí mismo en relación con otros individuos y es producto de sus situaciones. El profesor de historia se encuentra a sí mismo al descubrir el ambiente y la sociedad que le rodean, lo cual obliga al espectador a pensar sobre éstos. Al no identificarse con ninguno de ellos, el espectador adopta una actitud crítica sobre el individuo y la historia. De ahí que pueda reconocerse el carácter universal de *El gesticulador*, a pesar de que la obra teatral trate temas como la psicología del mexicano, la Revolución mexicana y la crítica social y política de la sociedad mexicana. La prolongación universal a la que apuntase Usigli, que caracteriza a *El gesticulador* como clásico, es que la pieza puede ser entendida por cualquier espectador en cualquier contexto histórico-social dado. El que la obra teatral trate temas particularmente mexicanos no la descalifica para comprenderla como una gran crítica de una sociedad corrupta y de la responsabilidad del intelectual en la vida pública de dicha sociedad. La labor de diplomático de Usigli será el mejor ejemplo de ello. El mexicano no solamente se ocupó de combinar la literatura, el teatro y la política, sino de ser representante de ello al llegar a ser embajador de su país. La representación que hace Usigli del ejemplo mexicano en *El gesticulador* es una aportación a la cultura universal, que desborda los límites mexicanos y latinoamericanos. Esta lectura en términos brechtianos ayuda a poder entender dicha aportación como el llamamiento de Usigli al espectador para que adopte una actitud crítica ante los males sociales y logre el cambio social y también político. A pesar de que *El gesticulador* se diferencia notablemente del teatro épico de Brecht, pues no se utilizan elementos tales como la música, las canciones, los coros y narradores, textos y carteles o las escenas que existen por sí solas, lo cierto es que esta pieza teatral de Usigli comparte mucho con el teatro del dramaturgo alemán. Se pone de manifiesto así que las producciones teatrales de ambos lados del Atlántico, en México y Alemania, pueden llegar a ser comparadas entre sí y estudiarse, a pesar de ser productos de dos realidades históricas diferentes: la del contexto post-revolucionario mexicano y la del período de entreguerras europeo.

University of Cincinnati

Notes

¹ Cabe precisar que la teoría de Brecht no es un sistema cerrado, sino disperso que aparece en sus escritos en la forma de aforismos, fragmentos poéticos, notas de trabajo e instrucciones. Se emplea como fuente primaria el volumen editado por John Willett bajo el título *Brecht on Theater: The Development of an Aesthetic*. Willett recoge una selección de los escritos más representativos de Brecht desde 1918 hasta 1956, donde el dramaturgo alemán explora la definición del teatro épico y la historia del efecto V (de distanciamiento, extrañamiento o alienación) en actuación, dirección y escritura.

² Se entiende que el teatro vanguardista de Brecht fue una lectura marxista de la historia que se enfrentó a la escritura de la historia burguesa: “Brecht’s insistence upon the primacy of economics and class struggle provided him with an anchor for his psychological well-being and for the employments of his dramas. At the center of the theory lay the one immutable truth which would be the cornerstone for his entire anti-fascist activity: if fascism results from the calculated maneuverings of the bourgeoisie in crisis, then it can and will be overcome only by that force in whose material interest it is to do – the working class. Thus at the level of philosophy and at the level of practice, Brecht remained an optimistic child of the Enlightenment, with his own debt to German idealism: linked to the progressing forces of material production, the proletariat as exploited and hence revolutionary subject of bourgeois history – as the embodiment of historical reason itself – will necessarily transcend the system” (Bathrick 182).

³ No podría obviarse tampoco las influencias que los movimientos vanguardistas y el teatro europeo pudieron haber tenido en el teatro mexicano, pues cabe recordar que el objetivo principal del Teatro Ulises (1928) fue el de dar a conocer en México las innovaciones y nuevas tendencias del teatro universal, entre ellos: los postulados de Pirandello, Meyerhold, Piscator, Stanislavsky, Craig, Dantchenko, etc. A pesar de que la experiencia teatral duró solamente siete meses, su influencia fue definitiva para el teatro mexicano, ya que muchos de sus miembros continuaron en otros grupos, como el Teatro Orientación (1932).

⁴ El principio fundamental del *Lehrtheater*, el cual empieza como un tipo de cantata didáctica, con solos, coros y fragmentos de actuación, es el de que las lecciones morales y políticas pueden enseñarse por medio del *performance*. Al respecto, afirma Brecht: “the learning-play is essentially dynamic: its task is to show the world as it changes (and also how it may be changed). . . . we tried a type of theatrical performance that could influence the thinking of all the people engaged in it” (79-80).

⁵ Estas palabras se encuentran en el prefacio titulado “Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática” que apareció en la edición de *El gesticulador* publicada en México por la Editorial Sytlo en 1947.

⁶ La cita de Brecht que reproduzco del libro de Wright es una traducción del alemán realizada por la autora.

⁷ Esta cita también es una traducción de Wright al inglés.

⁸ El teatro épico de Brecht es narrativo frente al teatro dramático que es argumental; convierte al espectador en observador a la vez que desarrolla su capacidad de acción en lugar de implicarlo en una situación escenificada; fuerza al espectador a tomar decisiones en vez de ofrecerle sensaciones; otorga una pintura del mundo frente a la experiencia; el espectador tiene que hacer frente a algo en lugar de estar envuelto en algo; es argumentativo en vez de sugestivo; lleva al espectador a permanecer fuera, a estudiar en lugar de compartir la experiencia; el ser humano es objeto de estudio, es alterable y capaz de alterar frente al que es inalterable e incapaz

de hacerlo; cada escena existe por sí sola en vez de cada escena construir la siguiente; es montaje frente a crecimiento; su desarrollo es en curvas en lugar de ser lineal; salta en vez de evolucionar; muestra al hombre como proceso en lugar de como un punto fijo; al ser social determina el pensamiento frente al pensamiento que determina al ser; prevalece la razón en lugar del sentimiento (Brecht 37).

⁹ Como dice Elizabeth Wright al hablar de la estética de Brecht: "Brecht's aesthetic is based upon a view of the text that has become mandatory in poststructuralist theory: the text as site of production, involving author, reader, and an Other, which for Brecht is history.... The whole of the theater must change its form, not only the text or the actor or the performance: the audience too must alter its attitude" (31).

¹⁰ La obra teatral de Brecht que mejor ejemplifica esta idea es *Man equals Man* (1926), en la cual se muestra no sólo la maleabilidad del ser humano, sino también la importancia de las relaciones económicas para su inserción en la sociedad. Si se acepta la lectura marxista-leninista que se ha hecho de la obra, Galy Gay es, como sugieren John Willet y Ralph Manheim, una víctima simbólica del capitalismo, "whom the British can turn into canno-fodder because his job infected him with petty-bourgeois values" (xv).

¹¹ Esta idea está también estrechamente relacionada con Brecht, ya que al repudiar el dramaturgo alemán el sujeto individual romántico, se muestra que, como afirma David Bathrick, el "yo" brechtiano se reconstituye a sí mismo como el cuerpo de un principio de realidad histórico objetivo: "This de-centering of the ego, begun so radically in *Mann ist Mann* and culminated in the interchangeable parts of the *Lehrstück* – emerges in the early exile years as the postulated epic 'we' of machine-age culture and its superego, proletarian history" (186).

¹² *The Mother* (1932) de Brecht es un buen ejemplo de que el conocimiento puede ser, primero, expropiado y, después, socializado. La protagonista de esta pieza lo demuestra al aprender a leer y escribir siendo ya una mujer adulta.

¹³ Mientras, para Kronik, el elemento metateatral se encuentra en la imagen doble que refleja *El gesticulador* por medio de la escena mexicana y de la obra teatral misma en la que la pieza es una obra dentro de otra, para Scarano, hay tres niveles diferentes de metateatro: el primer nivel es el de la representación escénica por parte de un grupo de actores con sus respectivos papeles ante un público espectador; el segundo nivel lo establece el profesor Rubio al convertirse en autor de su relato histórico sobre la vida del general Rubio y Bolton es el espectador y receptor de esta creación oral; y el tercer nivel es en el que se instala el conflicto dramático: la transformación del profesor en caudillo como consecuencia del desenlace del relato que empieza contando.

¹⁴ En este sentido, César Rubio, como el protagonista de *Man equals Man*, es víctima del sistema capitalista si se considera que el catalizador para que el profesor de historia asuma la identidad del general es el dinero que pagará Bolton tanto por la información que le pueda brindar como por los documentos que le pueda aportar.

¹⁵ Si César Rubio manipula, como afirma Penrose, diferentes versiones del pasado revolucionario y refleja la crónica que escriben los historiadores oficiales, dando la información que le parece la verdad, el espectador tendrá entonces que afirmar o refutar dichas versiones.

¹⁶ *Mother Courage and Her Children* (1941) sería un buen ejemplo de una obra de Brecht en la cual se muestra que las relaciones humanas y socio-económicas producen al ser humano, ya que es un drama sobre el comercio en el sentido de que, como señala Eric Bentley, todos los incidentes en ella tienen que ver con transacciones comerciales: "from the deal with the belt in Scene One, through the deal with the capon in Scene Two, the deal with the wagon in Scene Three, the deals with bullets and shirts in Scene Five, through to the economical funeral

arrangements of the final scene. And since these transactions (except for the last) are what Courage supports her children by, they are ‘necessary’” (11).

¹⁷ Dicho cambio habría sido también el que se hubiese logrado si el protagonista de la obra brechtiana *Galileo* (1940) hubiese defendido su teoría astronómica en lugar de acobardarse frente a la Iglesia.

¹⁸ Por su parte, Brecht muestra que, en *Saint Joan of the Stockyards* (1928), la dicotomía entre conciencia y acción se reconcilia al darse cuenta la protagonista de que sus esfuerzos humanitarios y la miseria no derivan del cielo o de la naturaleza humana, sino de las condiciones económicas.

Obras consultadas

- Bathrick, David. “A One-Sided History: Brecht’s Hitler Plays.” *Literature and History*. Ed. Leonard Schulze y Walter Wetzels. Lanham: UP of America, 1983: 181-96.
- Bravo-Elizondo, Pedro. “El concepto de la revolución y de lo mexicano en *El gesticulador*.” *Texto Crítico* 10 (1984): 197-205.
- Brecht, Bertolt. *The Mother*. Ed. Lee Baxandall. New York: Grove, 1965.
- _____. *Galileo*. Ed. Eric Bentley. New York: Grove, 1966.
- _____. *Mother Courage and Her Children*. Ed. Eric Bentley. New York: Grove, 1966.
- _____. *Saint Joan of the Stockyards*. Ed. John Willet y Ralph Manheim. New York: Arcade, 1998.
- _____. *Man Equals Man*. Ed. John Willet y Ralph Manheim. New York: Arcade, 2000.
- _____. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Ed. y Trad. John Willet. New York: Hill and Wang, 1992.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Atheneum, 1968.
- Coria-Sánchez, Carlos. “*El gesticulador*: contextualización del ‘yo’ mexicano.” *Cuadernos Americanos* 75 (1999): 208-14.
- Dukore, Bernard F. y Daniel G. Gerould. “Explosions and Implosions: Avant-Garde Drama between World Wars.” *Educational Theater Journal* 21 (1969): 1-16.
- Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley: U of California P, 1976.
- Kronik, John W. “Usigli’s *El gesticulador* and the Fiction of Truth.” *Latin American Theatre Review* 11 (1977): 5-16.
- Larson, Catherine. “‘No conoces el precio de las palabras’: Language and Meaning in Usigli’s *El gesticulador*.” *Latin American Theatre Review* 20 (1986): 21-28.
- Moraña, Mabel. “Historicismo y legitimación del poder en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli.” *Revista Iberoamericana* 55 (1989): 1261-75.

- Penrose, Mehl. "La historia en dos obras de Rodolfo Usigli, o el juego entre la fantasía y la realidad." *Mester* 27 (1998): 129-40.
- Scarano, Laura R. "Metateatro e identidad en 'Saverio el Cruel' de Roberto Arlt y 'El gesticulador' de Rodolfo Usigli." *Alba de América* 6 (1988): 199-207.
- Szondi, Peter. *Theory of the Modern Drama*. Ed. y Trad. Michael Hays. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.
- Usigli, Rodolfo. *El gesticulador. Teatro completo*. Vol I. México: Fondo de Cultura Económica, 1963: 727-802.
- Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. New York: Oxford UP, 1969.
- Wright, Elizabeth. *Postmodern Brecht*. New York: Routledge, 1989.
- Zalacaín, Daniel y Esther P. Mocega-González. "El ciclo vital heroico en *El gesticulador*." *The Language Quarterly* 22 (1984): 35-38.