

El gesticulador para gesticuladores: entre el escenario y la pantalla

Alejandro Ortiz Bullé Goyri

Universidad Autónoma Metropolitana, Atzacapotzalco

Entre los innumerables festejos del centenario de la Revolución Mexicana en 2010 no podía faltar la célebre obra de Rodolfo Usigli *El gesticulador, pieza para demagogos*. Entre las distintas versiones montadas, la más reconocida fue la estelarizada por el actor Juan Ferrara y dirigida por el director universitario Antonio Crestani. Lo interesante de este montaje, más allá de su contenido político, es que mantiene viva la obra de Usigli en la escena mexicana contemporánea. Entre las muy diversas interpretaciones que se han hecho de esta obra clave del teatro mexicano del siglo XX está la versión cinematográfica de Emilio “El Indio” Fernández en los años cincuenta, que bien vale la pena comentar aquí y compararla con la versión escénica conmemorativa del centenario de la Revolución.

Palabras clave: Teatro mexicano, teatro revolucionario, Rodolfo Usigli, Emilio Fernández,.

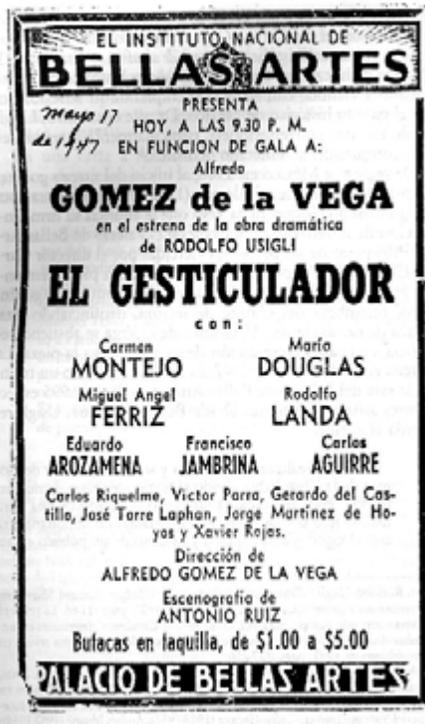
The Impostor for impostors: between the stage and the screen

Rodolfo Usigli's famous play *The Impostor, a Piece for Demagogues*, was included in the 2010 Mexican Revolution centennial celebrations. Of the versions staged at the time, Antonio Crestani's production of the piece (featuring celebrated TV actor Juan Ferrara) was undoubtedly the most relevant, for it managed to bring Usigli's work back to life in the contemporary Mexican theatre stage. On the other side of the spectrum of variegated interpretations of this key work of Twentieth-Century Mexican theater lies a 1950's film version by Emilio “El Indio” Fernández, to which the recent stage production is compared.

Key words: Mexican theater, revolutionary theater, Rodolfo Usigli, Emilio Fernández,.

El gesticulador, pieza para demagogos de Rodolfo Usigli, escrita en 1938 y estrenada en 1947 en medio de escándalos y de amagos de censura en pleno régimen de Miguel Alemán, se ha constituido a lo largo de los años en el texto teatral canónico de la escena mexicana del siglo XX. Usigli fue acusado en su momento de “contrarrevolucionario”, de “enemigo de la Revolución”, de “tener costumbres afrancesadas” y por ello haberse convertido en un “*Palillo à la crème*” –como calificó Salvador Novo a este trabajo escénico de Usigli y Alfredo Gómez de la Vega, en referencia al conocido cómico del teatro de carpa o, como lo afirmó también por su cuenta Xavier Villaurrutia, *El gesticulador* no era otra cosa que una “pieza de ‘carranclanes’”, es decir de carrancistas opuestos a las supuestas bondades de los regímenes posrevolucionarios (Fuentes 1992, 98-115). La escenificación en el escenario más importante del país en 1947 de la historia de un profesor universitario que, ante el fracaso

de su vida, decide asumir la personalidad y la vida de un general maderista revolucionario al que todos consideraban muerto, causó no sólo sensación en el público que acudió a las representaciones, sino también una extraña mezcla de escozor e inseguridad entre políticos y militares encumbrados en el poder emanado de la Revolución en los años cuarenta del siglo XX. Pero Usigli tenía claro —como lo afirmara en su “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano”— que no se trataba ni siquiera de una obra de teatro político en estricto sentido, sino de un drama de tesis sobre la identidad del mexicano, que seguía de cerca las ideas de Samuel Ramos acerca de su psicología. Quizá por ello causó tanta irritación y desagrado en el ámbito oficialista del México de los años del alemanismo; pero también es justo



● Cartel original del estreno de *El gesticulador* en el Palacio de Bellas Artes, 17 de mayo de 1947. Imagen cortesía del autor.

reconocer que, con el paso del tiempo, la obra ha logrado superar los vaivenes de las modas y tendencias dramáticas, así como constituirse no sólo en un clásico del teatro en México, sino como un elemento de la cultura mexicana del siglo XX.

Como era de esperarse, la célebre obra de Rodolfo Usigli estuvo presente en los innumerables festejos del centenario de la Revolución Mexicana, si bien no formó parte del programa oficial. Si bien es cierto que el que se haya representado en el ámbito de la producción teatral privada no debe predisponernos ni en cuanto a la calidad del producto terminado ni en lo que respecta al discurso teatral del director de escena, lo que sí puede decirse es que, en un contexto de enunciación ajeno a la demagogia oficialista de festejos por el centenario de la Revolución, la obra tuvo un matiz distinto. No fue objeto de manoseo político, sino simplemente fue llevada a escena a partir de la circunstancia del centenario de la Revolución y con las expectativas de atraer a un público interesado en una obra mexicana que aborda el tema en medio de polémicas y cuestionamientos en torno a la gesta revolucionaria.

De las distintas versiones que hubo, la que revisaremos aquí, por su alcance mediático, fue la que estelarizó el actor Juan Ferrara bajo la dirección del director de extracción universitaria Antonio Crestani, en el segundo semestre de 2010. En las siguientes páginas reflexionaremos acerca de la propuesta escénica y la respuesta del espectador contemporáneo a una obra que, en su tiempo, causó escozor en los círculos del poder político posrevolucionario y ahora fue reestrenada en el renovado teatro del deportivo Chapultepec en las inmediaciones del barrio de Polanco en la ciudad de México. Pero antes de entrar a analizar este reciente montaje nos ocuparemos de la versión cinematográfica de Emilio “El Indio” Fernández (Fernández, 1956), titulada *El impostor*,¹ a fin de comparar dos perspectivas disímboles del tema de la Revolución Mexicana.

1 La adaptación de la obra de Usigli fue de Ramón Obón y Rafael García Travesí; la fotografía de Raúl MartínezSolares, la música de Antonio Díaz Conde y la edición de Carlos Savage. Los intérpretes fueron Pedro Armendáriz (César Rubio), Amanda del Llano (Elena Rubio), Silvia Derbez (Julia), Jaime Fernández (Miguel), José Elías Moreno (Gral. Navarro) y Julio Taboada (Manuel Dondé). Eduardo Quevedo fue el productor asociado y la película fue filmada en los estudios CLASA en septiembre de 1956.

La mirada cinematográfica de “El Indio”



© Pedro Armendáriz, Amanda de Llano y Silvia Derbez en *El impostor* (1956) de Emilio Fernández. Imagen cortesía del autor.

El impostor, de Emilio “El Indio” Fernández, es una de las películas menos conocidas de su celebrada y destacada filmografía, y una de las que menos la favorecen. Filmada en 1956, la cinta estrenó hasta 1960 —trece años después del estruendoso estreno de la obra teatral de Usigli— a pesar de contar con un buen reparto —que incluye la aparición estelar de Pedro Armendáriz— y con la fotografía de Raúl Martínez Solares. En esta película, Fernández se empeña en utilizar grandes cantidades de rollo filmico en imágenes gastadas y de sobra conocidas en numerosas películas suyas: campesinos arando la tierra, carretas surcando el horizonte del campo mexicano con un cielo preñado de nubes portentosas, mujeres hieráticas cubiertas con rebozos realizando en silencio sus duras labores cotidianas.² Quizá esto se deba a un afán esteticista del célebre

2 Interesante sería saber por qué en esta cinta no colaboraron con Emilio Fernández Gabriel Figueroa en la fotografía y Mauricio Magdaleno en la adaptación y los diálogos, como era costumbre en buena parte de su filmografía.

director que se contrapone con el candente tema de la traición a la revolución mexicana expuesta en la obra original de Usigli. Todas esas secuencias resultan forzadas y parecen tener la intención de cubrir la obra con cierto esteticismo despolitizado “al estilo Indio Fernández”. La cinta presenta la historia de un hombre que regresa a su pueblo de origen para llevar una vida de campesino dignificado, pero las circunstancias lo obligan a ostentar la personalidad de un antiguo general maderista asesinado, con lo cual gana poder, prestigio y posición social y política. Fernández había ya filmado la historia del hombre solitario que retorna a su lugar de origen y lucha por recuperar su honor y su sitio con extraordinarios resultados en *Pueblerina* (1948). En la que nos ocupa, no obstante, tanto los múltiples matices políticos de la obra como el dilema del personaje que renuncia a sus ideales, se van desdibujando a lo largo de la película.³ El resultado es un melodrama poco convincente, ajeno a la profundidad del texto original de Usigli, y por tanto contradictorio, orientado a enaltecer la figura del padre y de la unidad familiar y no la de desnudar filmicamente el mundo de ambiciones, falsificaciones y gesticulaciones en que se transformó, según la mirada de Rodolfo Usigli, la Revolución Mexicana.

Lejos ya del fervor revolucionario y de los regímenes militares emanados de él, la película parece dirigida a mediatizar el discurso teatral de Usigli o, por lo menos, a anteponer a la cruda disección de la gesta revolucionaria presentada por Usigli las ideas románticas del propio Indio Fernández en torno a una realidad mexicana edulcorada. La versión cinematográfica de Fernández banaliza los conflictos y los convierte en melodrama. Ejemplo de ello son las secuencias que enfáticamente plantean el sufrimiento de Julia (hija de César Rubio), la mujer abandonada, y la desdramatización de la relación entre Rubio y su hijo

3 Si bien es de sobra comentado que el problema de César Rubio es el de haber encarnado la vida y la personalidad de otro César Rubio, el conflicto es aún más complejo, pues en la trama de la obra de Usigli el historiador ha renunciado a sus ideales de profesor universitario justamente para chantajear a los militares y políticos del norte (a los que conoce) y sacar provecho de ello, con el pretexto de querer mejorar las condiciones de vida de su familia y alejar a sus hijos del caos y la decadencia moral que, según él, asuelan a la capital del país. Así lo menciona el personaje a su esposa Elena y a sus hijos desde el primer acto: “Va a haber elecciones en el Estado y yo podría encontrar un acomodo. Conozco a todos los políticos que juegan... podré convencerlos de que funden una universidad, y quizá seré rector de ella [...] No en balde he enseñado la historia de la Revolución tantos años. No en balde he acumulado datos y documentos. Sé tantas cosas sobre todos ellos, que tendrán que ayudarme” (Usigli 1990, 28). El profesor universitario, el historiador César Rubio, no se nos presenta como un héroe, sino como un ser humano amargado y acosado por penurias económicas y problemas familiares.

Miguel, a quien en una escena le da finalmente ¡permiso de fumar ante él!, convirtiendo así el conflicto generacional de la obra en una suerte de pacto entre caballeros, como si el conflicto social de la obra y el problema psicológico de César Rubio no fueran de interés. Es decir, Fernández se enfoca exclusivamente en aquellos aspectos de la obra que le permitían insistir en sus formas melodramáticas ya probadas, más bien conservadoras y alejadas de un rigor crítico de la realidad social del país. No obstante, la figura del general Navarro es tratada en la película con cierta verosimilitud, melodramática, si se quiere, pero creíble al fin y con una cámara que insiste en mostrar a un hombre cruel e irascible en sus actos y movimientos.

Otro punto interesante es la manera en que Fernández resuelve cinematográficamente el asesinato de César Rubio, contraria a la obra de Usigli. Mientras que en el teatro el personaje muere fuera de la escena, siguiendo o evocando el modelo de acción dramática de la tragedia griega, en la cinta su muerte ocurre ante los ojos del espectador y en medio de la recreación de un mitin político. Bajo la mirada del director cinematográfico, el personaje usigliano queda transformado en un gesticulador más y de su boca salen palabras huecas, banalidad política, como un extraño antecedente premonitorio de lo que décadas después constituiría el llamado “caso Colosio”, el político que pretendió con sus palabras y discursos cimbrar el sistema que lo había creado y cobijado. En un discurso radicalizado, Luis Donaldo Colosio, candidato a la presidencia, pasó de operador político del entonces presidente Salinas a convertirse en un aparente crítico acerbo de su protector. La historia real, como sabemos, culminó con el asesinato del candidato del PRI a la presidencia en 1994. En la película, César Rubio muere en situación similar a la de este personaje real, lanzando discursos, lo que de ninguna manera ocurre en la obra de Usigli —aunque de haberse convertido en candidato oficial del partido en el poder, este personaje teatral seguramente habría seguido los mismos pasos—. Aparece así la lección que viene de la historia misma: los gesticuladores están en el teatro, en el cine y en la vida real.

Lo que a propósito del asesinato de Colosio se dijo en 1994 es sorprendente todavía para nosotros desde la perspectiva de los lazos entre ficción teatral y realidad histórica: el candidato había muerto a manos de un supuesto “fanático religioso” cuando se aprestaba a autoimponerse una máscara de futuro presidente renovador y contrario a la rapiña y simulaciones que el régimen de Carlos Salinas había desarrollado a lo largo de su mandato. Nunca se supo cabalmente la verdad acerca de su muerte; si en

efecto Mario Aburto, el asesino “solitario”, obró por cuenta propia, o si el régimen autoritario priista echó a andar la maquinaria de exterminio ante la supuesta radicalización en el discurso del candidato Colosio.⁴

Pocos minutos después de dirigir sus gesticulantes palabras a la muchedumbre en la ciudad de Tijuana, como una suerte de *déja vu*, Colosio es asesinado casi como si lo retratase Emilio “El Indio” Fernández. El asesino material confeso de Colosio, el famoso Aburto, es calificado — como ya dijimos — de fanático religioso, de la misma manera que afirmara el General Navarro, al final del tercer acto de *El gesticulador*, en relación con la muerte de César Rubio. Dice Navarro: “Hay pruebas de que el asesino fue un católico. En su cuerpo se encontraron un crucifijo y varios escapularios” (Usigli 1990, 134). Aburto no fue acusado de católico, pero sí de pertenecer a una secta de fanáticos autodenominada “Águilas aztecas”. Los encuentros entre realidad y ficción que se plantean entre el lamentable final de la vida del candidato oficialista a la presidencia de México en 1994 y lo que nos ofrecen Usigli con su material dramático y Fernández con su película resultan, desde nuestro punto de vista, sorprendentes.

De la película *El impostor*, Emilio García Riera hace el siguiente comentario crítico en la *Historia documental del cine mexicano*:

La pieza de Rodolfo Usigli *El gesticulador*, analizaba con buena profundidad psicológica el caso de un personaje complejo y contradictorio. El Indio Fernández no era desde luego el indicado para advertir tales contradicciones y complejidades. César Rubio se convertía para él en la eterna víctima noble de injusticias incomprensibles, en una suerte de campesino frustrado por circunstancias fuera de su control. La película resultó por ello perfectamente inocua, pero, aun así, su estreno se retardó cuatro años (García Riera 1979, 212-213).

4 He aquí una muestra de la gesticulante oratoria del candidato asesinado en Lomas Taurinas: “Quiero decirles que en esta contienda política, en esta contienda democrática, mi propósito es encabezar un gobierno que esté cerca de la gente, donde la iniciativa popular sea el eje fundamental para el avance y el progreso social [...] Pero sé también que lo que ustedes quieren es un gobierno que promueva una economía al servicio de la gente; que promueva una economía que invierta más en la gente, que invierta más en educación para que nuestros hijos y jóvenes se preparen mejor para la competencia” (Colosio 1994).

Pero cabe insistir aquí en lo extraño que resulta que la película se haya estrenado con tanta dilación cuando, desde nuestra perspectiva, la propuesta cinematográfica de Fernández tiende a mediatizar el carácter del protagonista principal y las circunstancias políticas en que se desenvuelve al intentar asumir la personalidad de un mítico general revolucionario en aras de satisfacer un interés personal. Si hubo censura no lo sabemos a ciencia cierta, pero es claro que ante todo hubo una suerte de autocensura, si no del Indio, sí de sus libretistas y adaptadores, Ramón Obón y Rafael García Travesí. Pero vale la pena abonar aquí a favor de la versión cinematográfica de Fernández que la recreación del ambiente social y político en el que se encuentra César Rubio y posteriormente se enfrenta con el general Navarro, posee un genuino dramatismo y un manejo del suspenso muy logrados.

La versión teatral bicentenaria

En el año de las conmemoraciones del centenario de la Revolución Mexicana, no podía faltar la idea de llevar nuevamente a la escena esta obra clásica del teatro mexicano moderno. Así, en un nuevo teatro para la ciudad de México, en pleno corazón del aburguesado barrio de Polanco —en donde muchos generales revolucionarios en su respectivo tiempo se avocindaron, como fue el caso del presidente, General Manuel Ávila Camacho— *El gesticulador* de Rodolfo Usigli se escenificó en 2010 con un reparto estelarizado por uno de los actores consentidos de las telenovelas mexicanas: Juan Ferrara. Un actor que sobradamente reuniría las características histriónicas para interpretar en el teatro a un personaje tan interesante como lo es el profesor César Rubio, que hartado de la mediocridad y de las pocas expectativas que puede ofrecerle a su familia, regresa a su lugar de origen para tratar de medrar entre los hombres del poder, gracias a la información histórica que posee.

El montaje del conocido director y funcionario cultural universitario Antonio Crestani podría habernos abierto los ojos ante la cruda realidad de la política oficial del México del siglo XX. Pero el resultado no pareció transitar por esos senderos, no solamente en lo que se refiere al trabajo actoral, sino en la concepción misma de la puesta en escena, con un decorado destinado a ilustrar la casa de César Rubio más como una “casa Geo” o de la Hipotecaria Su Casita —fabricadas en serie y de mala calidad— que como escénicamente podría imaginarse el espacio en el que César Rubio



© Cartel de *El gesticulador*, 2010. Imagen cortesía de Antonio Crestani.

sacude los tinglados de la política posrevolucionaria al usufructuar en su persona el mito del general maderista misteriosamente desaparecido que plantea Rodolfo Usigli en su obra.

Montar *El gesticulador*, *pieza para demagogos*, en el centenario de la Revolución Mexicana, se antojaba como una propuesta lógica y positiva para proponer un balance de lo que fueron los acontecimientos históricos desde la escena mexicana del siglo XXI, desde un ámbito no oficialista, sino independiente. Aunque también pienso que en cierta medida lo fue; que el montaje, el trabajo actoral y la idea en general de inaugurar un teatro en Chapultepec con esta obra no dejaba de ser un momento de reflexión y una suerte de homenaje al maestro Rodolfo Usigli y a su obra.

En una entrevista concedida a la prensa de espectáculos, el actor Juan Ferrara hizo estos comentarios al respecto del montaje:

La temática es fuerte para la situación actual del país; se mueven muchos botones de gente que no les gustaría hablar de ellos. Una de las cosas en que el país ha avanzado es porque hay más pluralidad en las ideas, afortunadamente ya no existe la censura desde hace varios años, en todo

caso existe la autocensura, así es que no tememos que se pueda revivir aquella vivencia.

—Aceptar el papel de *El gesticulador* es para Juan el pretexto perfecto para conmemorar las fechas patrióticas —acota el periodista entrevistador.

—Lo acepté por el supuesto homenaje que se le está haciendo al centenario de la Revolución. Es una obra realizada por un dramaturgo que realmente entiende muy bien lo que ocurre y desmitifica parte de la grandeza de la Revolución y mantiene esos ideales —puntualizó Ferrara (*Milenio Diario* 2011).

Y sí, en efecto no se puede decir que el montaje y el trabajo actoral hayan traicionado a Usigli y a su obra. Se trataba de atraer al público a una nueva sala teatral con una obra con la que se podría, en cierta manera, conmemorar el centenario de la Revolución Mexicana. Y eso fue, sin ninguna otra pretensión más. En realidad, uno como espectador se pasaba la tarde de domingo de manera agradable asistiendo a una obra de teatro que aborda una realidad de sobra conocida. Lo que ocurre, de hecho, es que se trata de un montaje destinado a un público poco interesado en cuestionarse sobre su pasado reciente; en suma: un montaje convencional para un público convencional. Esto no tiene absolutamente nada de raro, extraordinario, o negativo. Es parte de la cultura “*light*” de nuestro tiempo. Aunque puede anotarse que tanto el director como los actores no tuvieron interés en resaltar numerosos aspectos de la obra en los que se hace un retrato de una realidad política y social con el que el espectador podría llegar a identificarse o a reconocer, como cuando César Rubio supone que el país está construido sobre un mar de mitos y mentiras, o cuando mira su retrato ya como candidato oficial, transformado en el auténtico General César Rubio, así como en la complejidad y en lo contradictorio de los personajes. Da la impresión de que los códigos de la telenovela y el re juego melodramático al que recurrió “El Indio” Fernández en su versión cinematográfica volvían a aparecerse como un fatídico maleficio de la escena mexicana.

No obstante, cabe decir, Ferrara en la puesta en escena de 2010, como Pedro Armendáriz en la película en 1956, ofrecen por lo menos en imagen y en gesto una propuesta convincente del personaje César Rubio, el profesor universitario que renuncia a sus ideales y a su vocación para convertirse en un gesticulador más. Pero no les alcanza para darle hon-

dura psicológica a su interpretación. En el caso de Armendáriz, podría comprenderse, pero en el caso de Juan Ferrara, conforme avanza la obra vamos percibiendo que —¡ni hablar!—, el actor se debe a su público — como suele decirse—, y que no se comprometerá más allá de aquello a lo que nos tiene acostumbrados. Tal vez esto se deba a una petición del director, pero también pudo constatarse la posibilidad de ahondar en los matices que los personajes de la obra ofrecen, como ocurrió por momentos en el trabajo de Joaquín Garrido en el papel del general Navarro, así como el de Julián Pastor como el profesor norteamericano proveniente de la Universidad de Harvard, Oliver Bolton. Con lo cual podemos afirmar que, desde el punto de vista actoral, la puesta en escena de Crestani se nota desnivelada, sobre todo cuando aparecen los personajes secundarios que en la obra de Usigli cumplen, por momentos, la función de una suerte de coro griego que comenta la acción; y en esta escenificación resultan más bien la plataforma para que jóvenes actores luzcan sus encantos para ser llamados a trabajos más interesantes para ellos, como alguna serie televisiva, por ejemplo. Tal es el caso de quienes hacen al Presidente Municipal, Epigmenio Guzmán, el diputado local Mondragón, el Licenciado Estrella y el propio Emeterio Rocha, el viejo encargado de reconocer en el historiador César Rubio al histórico y legendario general César Rubio. Su presencia en el montaje produce entre otras cosas uno de los fenómenos curiosos que pueden darse en el teatro: cambiar el tono de la obra desde el montaje mismo a partir del trabajo actoral. De la solemnidad de las primeras escenas los personajes comienzan a pasar a la comicidad y a los guiños al público, jugando con el habla del norteño mexicano: “Conoció a mi apá...César Rubio conoció a mi apá...” “¿Ya no me conoces Emeterio Rocha?” —pregunta César Rubio— y el viejo le contesta “Pues, hombre es curioso. Pues eres el mismo... pues sí...el mismo César Rubio...” (Usigli 1988, 90). Y el público sonríe. No se horroriza ante el destino de César Rubio, sino que parece esperar ya un final de comedia de enredo.

Ni el montaje, ni el trabajo actoral se encaminan propiamente hacia la comicidad, sino en momentos particulares, es cierto, pero se establece una predisposición entre actores y público, y así llegamos a la escena culminante del tercer acto, cuando el General Navarro se enfrenta con César Rubio para advertirle que no vaya a los plebiscitos. Y el público sonríe. Algo ha pasado que bien puede estar más allá de la propuesta del director de escena Antonio Crestani. Y es que, en efecto, *El gesticulador*,

la célebre pieza para demagogos de Usigli, el gran Usigli, bien podría jugarse en tono de comedia y, al parecer, de acuerdo con los escarceos que se vieron en esta puesta en escena, funciona.⁵ Aunque, justo es apuntarlo, no parece haber aquí la intencionalidad clara de darle un giro a la tuerca para jugar con el tono y desdramatizar —por así decirlo— ciertas escenas de la obra para ejercer una mirada crítica al conflicto dramático y a sus referencias con la realidad del México posrevolucionario y actual. El humor parece haber sido circunstancial y utilizado por los actores para atraerse la complacencia del público de Polanco. No se notaba, tampoco, una determinada intencionalidad en el manejo escénico del objeto teatral o del vestuario, más allá del mero énfasis ilustrativo. Como ocurre con la transformación del profesor César Rubio, en el General César Rubio: el traje que le confeccionaron a Juan Ferrara, más parece haber sido adquirido en una barata de ocasión, y el actor no hace uso de sus sobrados recursos actorales para que veamos en escena al César Rubio transfigurado. Simplemente usa el vestuario como cualquier otro, como tampoco vemos el *gestus* que revele que el acto de gesticulación ha sido ejecutado. Hacia el final de la obra, lo que vemos es a Juan Ferrara —el actor de telenovelas— satisfecho de haber llevado a escena un clásico del teatro mexicano; contento de haber cumplido su labor. El montaje finalmente se vuelve un acto más de gesticulación. El público aplaude y sale contento de la sala. Y uno se pregunta: “¿En donde oí o leí yo de alguna otra versión cómica de *El gesticulador*?...”

En efecto, Rodolfo Usigli se ufanaba que poco después del estruendoso estreno de la obra en 1947, alguien montó en el teatro de revista una parodia que llevó el nombre de *La gesticuladora*, que también alcanzó un cierto éxito y resonancia en los escenarios de la capital.⁶

Así que del melodrama a la comedia, de *El impostor* del Indio Fernández de 1956 a este *Gesticulador* 2010, bien podemos decir, parafraseando al comediógrafo latino Terencio, que “Todo cuanto se hace en el teatro, ya ha sido dicho y hecho antes”. Aunque es claro que, en una relectura de esta pieza de Usigli, las posibilidades escénicas y de reflexión

5 Para abundar en relación con la estructura y el género dramático de *El gesticulador*, véase mi libro *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario* (Ortiz Bullé Goyri 2007, 109-112).

6 De la pluma de Guz Águila, *La gesticuladora*, estelarizada por Rosa Carmina y Rosita Fornés, se estrenó el 30 de mayo de 1947 en el célebre teatro Tívoli (Fuentes, 1992, p.113).

sobre la realidad social no se agotan más allá de las buenas o malas interpretaciones que pudieran hacerse de la obra. También parece que la realidad social y política del México del siglo XXI no es tan cercana a la de hace una cincuentena de años y más; por lo tanto, el espectador medio no logra identificarse con ella o, al menos, con las referencias a la Revolución Mexicana con mayúsculas. Al menos eso parece vislumbrarse en esta versión conmemorativa de *El gesticulador, pieza para demagogos*.

Bibliografía

- Alcántara, José Ramón. 2004. “La modernidad como paradigma teórico en la obra de Rodolfo Usigli”. *Investigación teatral, Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT)*. Número 6-7 (junio 2004-junio 2005) pp. 9-22.
- Beardsel, Peter. 1992. *A Theatre for Cannibals*. Londres: Associated University.
- Colosio, Luis Donald. “Diálogo con los vecinos de la colonia Lomas Taurinas”, 23 de marzo, 1994. Página consultada el 20 de febrero de 2011. <http://www.bibliotecas.tv/colosio/discursos/candidato23mar94.htm>.
- Del Río Reyes, Marcela. 1997. *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*. México: FCE.
- Fernández, Emilio. 1956. *El impostor*. Adaptación de la obra dramática de Rodolfo Usigli *El gesticulador* por Ramón Obón y Rafael García Travesí. Producción Cinematográfica Latinoamericana (CLASA). Estreno 28 de julio de 1960, Cine Olimpia, Ciudad de México.
- Fuentes Ibarra, Guillermina. 1992. “César Rubio y Usigli en la hoguera de la crítica”. En: *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro (memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990-1991)*, pp. 98-115, México: Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”/ INBA.

- García Riera, Emilio. 1977. *Historia documental del cine mexicano*. México: Era.
- Gómez Barrios, Armín. 2004. “Trilogía de las coronas’ de Rodolfo Usigli impone visión teatral a la historia”. *Investigación teatral, Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT)*, número 6-7 (junio 2004-junio 2005), pp. 57-72.
- Grovas, Víctor. 2001. *El otro en nosotros. El extranjero en el teatro de Rodolfo Usigli*. México: Distribuciones Fontamara/Tecnológico de Monterrey (IESM).
- Layera, Ramón. 1996. *Usigli en el teatro: testimonio de sus contemporáneos, sucesores y discípulos*. México: UNAM-INBA.
- Milenio Diario*. 2011. “Regresa Juan Ferrara como El gesticulador al teatro”. Entrevista [en línea]. Página consultada en enero de 2011. <http://impreso.milenio.com/node/8786378>.
- Meyrán, Daniel. 1993. *El discurso teatral de Rodolfo Usigli, del signo al discurso*. Trad. Manuel Menéndez. México: Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”/CITRU-INBA.
- . 1996. *Tres ensayos sobre teatro mexicano*. Milán: Ed. Bulzoni.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. 2005. “R. U. ciudadano del teatro...y del ensayo...”. *Tema y variaciones de literatura, # 24, El ensayo mexicano del siglo XX*, pp. 187-198. México: UAM-A.
- . 2005. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*. México: UAM-A.
- . 2007. *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*. Alicante: Universidad de Alicante (Cuadernos de América sin nombre, # 20).
- Pérez Galicia, Rocío del Carmen. 2010. “El rostro y la máscara en *El gesticulador* de Rodolfo Usigli”. *Ocho escritores latinoamericanos del siglo XX*. Eds. Ociel Flores Flores y Gloria Ignacia Vergara Mendoza,

pp.111-148. México: UAM-A/Universidad de Colima/Conacyt.

Shmidhuber, Guillermo. S/f. *Apología dramática de Rodolfo Usigli*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Usigli, Rodolfo. 1932. *México en el teatro*. México: Imprenta Mundial.

———. 1940. *Itinerario del autor dramático*. México: Casa de España en México.

———. 1967. *Voces, diario de trabajo (1932-1933)*. México: Seminario de Cultura Mexicana.

———. 1979. *Teatro completo III*. México: FCE.

———. 1979. “Ensayo sobre la actualidad de la poesía dramática”. En: *Teatro completo III*. México: FCE, pp. 491-531.

———. 1987. “Dimensiones del texto dramático”. *Repertorio, revista de teatro de la Universidad Autónoma de Querétaro*. Núm. 1, pp. 13-15.

———. 1990. *El gesticulador, La mujer no hace milagros*. México: Editores Mexicanos Unidos.

———. 1997. “El gesticulador”. En: *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*. Ed. Marcela Del Río Reyes, pp. 503-548. México: FCE.

———. 1996. *Teatro completo IV. Escritos sobre la historia del teatro en México* (Comp. pról. y notas de Luis de Tavira). México: FCE.

———. 2005. *Teatro completo. V, Escritos sobre la historia del teatro en México* (Compilación y notas de Luis de Tavira y Alejandro Usigli, y prólogo de Luis de Tavira). México: FCE.

Smith, Maya Ramos. 1979. “Prólogo” a *El gesticulador, Las madres y El gran circo del mundo*, de Rodolfo Usigli. Pp. VII-XXIV. México: PROMEXA Editores.

Toriz Proenza, Martha, ed. 1992. *Rodolfo Usigli, ciudadano del teatro (memoria de los homenajes a Rodolfo Usigli 1990-1991)*. México: Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”/ INBA.