EL GESTICULADOR:
ENTRE EL MITO Y LA HISTORIA.

TOMÁS BERNAL ALANÍS*

"El acontecimiento revolucionario es múltiple, extrahistórico, contra todas las épocas, en el pasado hecho de olvido contra el pasado fechado eternizado, en el futuro hecho de olvido contra el futuro subordinado".

Pierre Bertrand

TEATRO E HISTORIA

Las manifestaciones teatrales se encuentran en la noche de los tiempos. El teatro aparece en las primeras pesquisas del hombre sobre su mundo, su realidad, llenas de una inmensa capacidad de admiración y enjuiciamiento en su relación a su entorno espacial y temporal.

Para el historiador del teatro Jean Jonvet:

> "El teatro nace en Grecia, pero antes de su nacimiento ya existían manifestaciones teatrales en el mundo: los bailes, las danzas, que constituyen las más remotas formas del arte escénico".[1]

Manifestaciones que encuentran eco en las mayores tradiciones que el hombre ha logrado construir a través del tiempo: la lengua, la poesía, el mito, la historia, la memoria, entre otros

* Profesor-investigador del Departamento de Humanidades, UAM-A.

[1] Jonvet, Jean, *El teatro y su historia*, Barcelona, Ediciones G P., 1963. p. 3.

factores, que ha hecho posible guardar esa historia que discurre por los laberintos del tiempo.

Son las grandes exploraciones del alma humana llevadas a cabo por los dramaturgos griegos en las tragedias centradas en la relación indisoluble entre los hombres y los dioses. Esquilo, Sófocles y Eurípides, trinidad que sienta las bases de los orígenes del teatro como una expresión de sometimiento a los designios divinos sobre los hombres.

La fuerza prometeica simboliza esta lucha por acceder a otros espacios de conocimiento y representación de la condición humana sobre su paso en la Tierra.[2]

Con ello aparece un medio ineludible de expresión: el lenguaje. El lenguaje que condensa el afán de comunicación que tiene el hombre con sus semejantes. El lenguaje se convierte en el móvil por excelencia para expresar ideas sobre uno y el otro.

Esta interacción que se presenta en un escenario donde los distintos elementos (actores y público) intercambian una infinidad de lenguajes en un espacio temporal acotado, es lo que le preocupaba al escritor francés Antonin Artaud para desarrollar la definición de un arte creativo y rebelde:

> "El teatro que se vale de todos los lenguajes reencuentra su camino justamente cuando el espíritu, para manifestarse, siente la necesidad de un lenguaje".[3]

El teatro significa eso, una multitud de lenguajes. Desde la mímica, el gesto, el movimiento, la sombra, que le dan vida a una historia, a un mito, a un pasado, a la añoranza del edén perdido y a la incertidumbre que tiene todo hombre con su tiempo.

[2] Para una mayor comprensión sobre el acto creador y su significación en el tiempo. Véase Blas Raúl Gallo, *El teatro y la política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

[3] Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, México, Editorial Tomo, 2002, p. 12.

Y así desde las inmemoriales tragedias griegas el teatro se ve enlazado con la Historia. Esa historia que los dramaturgos han construido a lo largo del tiempo y que rescatan en sus páginas de oro tantos y tan diversos autores, que dan brillo a las distintas épocas del Teatro.

Podemos recordar, sólo por mencionar a algunos dramaturgos a Pedro Calderón de la Barca, Cristhoper Marlowe, William Shakespeare, Lope de Vega, Johan W. Goethe, Moliere, Jean Racine, Henrik Ibsen, Gerhard Hauptmann, Maurice Maeterlinck, José Echegaray, Jacinto Benavente, George Bernard Shaw, William Butler Yeats, Federico García Lorca, Eugene O'Neill, Luigi Pirandello, Rabindranath Tagore, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Samuel Beckett, Wole Soyinka, Dario Fo, etcétera.

Todos ellos con sus voces, con su vida particular del teatro y su representación dejaron huella en el espacio escénico para llevar a una creación artística, como lo es la actividad teatral, los problemas del hombre en distintos rangos.[4]

Niveles que comprenden los más variados temas y problemas del hombre a través del tiempo: su relación con Dios, con los humanos, su miedo a la muerte, el desarrollo y análisis de las pasiones humanas como la verdad, la justicia, la libertad, entre otras.

Por lo tanto, esta diada, entre Teatro e Historia es una relación intemporal, dialéctica, llena de una continuidad en el horizonte cultural de los pueblos. La Historia ha sido representada como Teatro, y el mismo Teatro, ha configurado una Historia de cada pueblo, de cada Nación o Estado que se ha visto representado por medio del teatro, su vida y su tiempo.

El Teatro y la Historia, dos símbolos del paso fugaz del hombre por el tiempo y el espacio, de sus acciones individuales y

[4] Uno de los primeros intentos por realizar una revisión completa sobre el desarrollo del teatro es la obra en cinco tomos de *Historia del teatro europeo*. Nos referimos en especial al quinto tomo de S. Ignatov. *Historia del Teatro Europeo. Los contemporáneos*. Buenos Aires, Futuro, 1957.

colectivas, que hacen de cada obra de teatro un mundo condensado de las esperanzas y desilusiones del hombre en su interminable andar por su historia.

PODER Y TEATRO

Toda representación teatral es un ejercicio del poder. En ella se vislumbran las múltiples relaciones de poder que se pueden expresar en el hombre y su mundo. Las relaciones sociales, con el Estado y sus mecanismos de poder, solidifican las pautas a seguir para consolidar el poder.

El poder de la actuación resignifica una posición en la sociedad, un papel a desarrollar en un tejido social lleno de significaciones. El actor se encumbra sobre el auditorio para manifestar su visión del mundo. Las clases sociales se mueven en un escenario lleno de paisajes sociales y contradicciones, que hacen de su papel un acontecer microscópico de la vida social.

Orden y anarquía, coacción o libertad, totalitarismo o libre albedrío, desafíos entre el individuo y el poder, encuentros y desencuentros son los retos que muestran los contactos entre el Poder y el Teatro, así lo establece Blas Raúl Gallo:

> "Entender el teatro político como una categoría social y no como una estética formal posibilita la libertad formal sin renunciar a la categoría social".[5]

El poder se convierte —en palabras de Antonin Artaud— en el ropaje de las ideas. Ideas que se desenvuelven en un espacio social regido por normas o conductas sociales aprobadas por un poder político.

[5] Raúl Gallo, Blas, *op. cit.*, p. 70. Donde el autor realiza un recorrido crítico por la historia para explicar las distintas vertientes que ha asumido el teatro como componente esencial de los cambios sociales y su expresión en el campo estético de una determinada organización política, que corresponde a cierta fase o desarrollo histórico.

Así parecen formarse los grandes arquetipos o símbolos de las culturas: el complejo de Edipo, de Electra, Romeo y Julieta o el amor puro y eterno, Hamlet o el problema del ser o no ser, entre otros ejemplos, que rigen y moldean el actuar de los individuos en un campo social, o sea, la sociedad.

La interacción que se establece entre el poder y el teatro refleja las contradicciones a que está sujeta una sociedad en un determinado momento histórico. La historia comparte el dolor del hombre, por ver aparecer nuevas formas de sujeción y control por parte de un poder más amplio y reconocido: el Estado.

El teatro de protesta, el revolucionario, el de crítica social, del absurdo, son manifestaciones de un acontecer lento pero progresivo, por establecer posibilidades diferentes en el encuentro y relación de los hombres. No queriendo decir con esto, que un teatro que subvierte un orden social no pueda ser después un teatro que conserva lo conseguido.

El arribo al poder y a sus mecanismos de control denotan en el teatro posibilidades de rebelión, pero a la vez, de configuración de un nuevo orden social que establezca más unas reglas de estabilidad que de cambio.

Así por ejemplo, el teatro del realismo socialista en la década de los treinta del siglo XX, al llegar al poder se convierte más en una ideología que en una propuesta estética de cambio en el amplio mundo de la expresión teatral.[6]

El poder se transforma en un ejercicio de la represión de las ideas o críticas que se pueden dar en el escenario teatral como propuestas de otros mundos, otras situaciones, en pocas palabras, de echar andar una maquinaria de censura, que corte las alas de la imaginación y la creatividad individual o colectiva frente a un poder omnipresente y avasallador.

[6] El teatro se convierte en una fuerza de contención por generar un proceso de aniquilamiento y purga de actores e ideas que rechazan o se mueven en sentido contrario a los ideales de sociedad aprobados por un poder avasallante, que puede utilizar el lenguaje teatral como una máscara de la mentira al mejor estilo orwelliano.

El poder y el teatro se renueva en sí, en una arena de lucha política, donde la creación artística se convierte en un puñado de dogmas ideológicos, que dominan la mirada y modelan la acción social.

MITO E HISTORIA

Como alguna vez lo expresó el estudioso rumano sobre la historia de las religiones, Mircea Eliade, el mito se convierte en un acto fundante, o como expusiera el antropólogo Claude Lévi-Strauss, el mito sirve para estructurar un orden social, la sociedad.[7]

Mito e historia, son variaciones de un mismo tema: la búsqueda del origen, del orden, de la posibilidad de crear un presente por medio del pasado, en pocas palabras, de hacer una reconstrucción o interpretación de algo lejano que tenemos cercano.

La pregunta pertinente es ¿dónde empieza el mito o inicia la historia? Caminos diferentes en la amplia avenida del desarrollo humano, el Mito y la Historia se comportan como dos corredores que intentan llegar a la meta de la verdad.

Problema indisoluble hasta nuestros días. En una relación dialéctica constante, el Mito y la Historia, representan la lucha por el poder de la interpretación y desarrollo de la vida de un pueblo. Sus niveles de significación se mueven en los campos de lo individual y lo colectivo.

En este sentido la construcción de lo social, como apunta Gilbert Durand es un ejercicio intelectual:

> "[...] lo 'social' se convierte de alguna manera en el refugio, serio, no confesado, disfrazado de 'física' o 'fisiología' sociales, de lo imaginario y del sueño utópico".[8]

[7] Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza Editorial, 1986 y Claude Levi-Strauss, *Mito y Significado*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

[8] Durand, Gilbert, *Mitos y Sociedades*, Buenos Aires, Biblos, 2003, p. 23.

Los niveles de lo arquetípico, de lo imaginario, del inconsciente, se expresan de forma contundente en el acontecer social de los individuos, en su papel histórico.

Para el estudio del México posrevolucionario la construcción de figuras míticas está presente: el Monumento a la Revolución, el Monumento a Obregón, entre otros, nos muestra el lado oficial y mítico, que adquieren los hechos y hombres que dejaron marca en la historia de México.[9]

El mito se convirtió en esa historia-ficción-verdad que hizo de la Revolución mexicana, en hito fundante del México contemporáneo. Como toda historia, la mexicana, en su periodo posrevolucionario identifica un pasado con un presente. Se tejieron los telares de la memoria con hechos pretéritos que dieron vida al nuevo momento actual.

Se edificó otra historia. La lucha armada de 1910 transformó la realidad de México, y a la vez, mostró el rostro desfigurado de una lucha feroz y cruenta. La revolución enmarcó un acontecimiento de múltiples facetas de la vida nacional.

El escenario de la violencia y la reconstrucción nacional en la década de los veinte mostró el interés por parte del Estado de configurar otra historia, otra máscara de nuestra realidad. La revolución también se convirtió en Teatro de la ficción y la verdad.

MÁSCARAS

La obra teatral *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, estrenada en 1947, significó el más alto grado por alcanzar la invención de la identidad, de la historia, en fin, de los mitos.

Su escritura data de 1938, aunque se estrenó en el Palacio de las Bellas Artes en 1947. *El gesticulador* con el paso del tiempo

[9] Un excelente trabajo sobre el tema mítico revolucionario es el de Thomas Benjamin, *La Revolución Mexicana. Memoria, Mito e Historia*, México, Taurus, 2003.

se ha consolidado como una épica del pueblo mexicano por construir su identidad y su creador Rodolfo Usigli, es un verdadero maestro en el buceo del alma mexicana.

Como alguna vez lo expresó el poeta Octavio Paz en su memorable libro de ensayos *El laberinto de la soledad*:

> "Mentira por placer y fantasía, sí, como todos los pueblos imaginativos, pero también para ocultarnos y ponernos al abrigo de intrusos".[10]

La historia de los pueblos, la construcción de naciones, o la "invención de la tradición", según los historiadores Erik Hobsbawm y Terence Ranger, es un proceso incesante por edificar una historia oficial.

En el caso concreto de *El gesticulador*, Rodolfo Usigli realiza un montaje de la política mexicana. El momento histórico obedece a los años turbulentos de la lucha armada de 1910, en donde los caudillos aparecen en la escena de la política como ejercicio teatral de configurar acciones llenas de vitalidad, de realidad pero también de ficción.

Con la obra de Usigli, se desmonta una ética revolucionaria, basada en la honradez y la verdad de los hechos, para transformarse en una sátira política de una realidad transfigurada en intereses personales o de grupo. La historia se escribe en función de esa capacidad, para hacer del mexicano un personaje de máscaras y situaciones.

Y como señala el crítico teatral Peter Brook:

> "Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral".[11]

[10] Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002. Ensayo alusivo al ser mexicano en su complejidad histórica y psicológica como un pueblo en busca de su expresión cultural.

[11] Brook, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Ediciones Península, 2002. p. 11.

El gesticulador inicia su fuerza teatral al encuentro de dos visiones sobre la historia de México: el profesor (general) César Rubio y el profesor norteamericano Oliver Bolton. El primero, que reniega de la acción bienhechora de la Revolución mexicana, y el segundo, que investiga a un personaje revolucionario para explicarle el derrotero de dicho proceso revolucionario.

Uno con los ojos del que vive los "efectos históricos" en la vida cotidiana, y el otro, que tiene una mirada externa sobre México. Los dos, a su manera, indagan en el alma del pueblo mexicano, en busca de su identidad como un largo proceso, que nos lleva a la trascendencia de ese efecto del sincretismo como síntesis cultural.

Como lo ha planteado el historiador del teatro Agustín del Saz:

> "El mexicano Usigli, en una de sus obras más fundamentales, *El gesticulador*, nos da las más puras esencias —grandeza y pequeñez— de la tipología criolla. Hasta el título del drama supone un verdadero acierto de comprensión. Usigli denuncia los males que provienen de la Revolución mexicana. El general, el político y el profesor que miente hasta absorber una vida ajena y vivir y morir como un héroe revolucionario, sin olvidar a la multitud, son los tipos criollos más extraordinarios."[12]

El gesticulador se convierte por derecho propio en el drama por antonomasia de una identidad vulnerada por la mentira y la traición. La imposición del profesor César Rubio en el general del mismo nombre, nos lleva al proceso inevitable de reconstruir la historia, de por lo menos, tener en el escenario las posibilidades de los efectos de otra "posible historia" La impostura se vuelve el detonador de un mero juego de la política, los intereses y las pasiones.

La corrupción y desilusión invade la historia del México posrevolucionario, como lo expresa el estudioso de la obra de Rodolfo Usigli, Peter Beardsell:

[12] Saz, Agustín del, *Teatro social hispanoamericano*, Barcelona, Labor, 1967, p. 37.

"Rubio es culpable de la misma hipocresía que condena en la nación en conjunto: Y desde luego su propia conciencia (la justificación de su acto al sostener que es común) revela cuán profundamente arraigado está el problema".[13]

Es esta desilusión la que hace emprender al profesor César Rubio la aventura de una impostura, por venir el pasado de un jefe revolucionario que se perdió en las noches de la rebelión armada. Pero su rescate, sirve para reavivar a la misma fe revolucionaria en un pueblo sumido en la incredulidad y el descontento.

Este descontento, este permanente juego de máscaras, donde escondemos, en lo más interno de nuestro ser los problemas de una identidad fragmentada y traicionada por nuestros gobernantes y por nosotros mismos. Así como lo expresa Usigli en voz del profesor Cesár Rubio:

"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".[14]

La obra es un acto de identidad donde la realidad se enfrenta con una constante ficción por construir otros mundos posibles al oficial, al que se estructuró desde el Estado, a esa historia de bronce, que homogeneiza el pensamiento y la memoria. La que sirve para edificar esa visión centralizada de los mitos nacionales: el héroe, la historia nacional.

Pero también está la critica al interior de la familia donde su hijo Miguel cuestiona la actitud del padre, al ver que éste toma una historia que no le pertenece:

[13] Beardsell, Peter, *Teatro para canibales. Rodolfo Usigli y el teatro mexicano*, México, Siglo XXI, 2002, p. 58.

[14] Usigli, Rodolfo. *El gesticualdor*, México, SEP/FCE, 1983, p. 35.

MIGUEL: ¿Te parece poco? Robar la personalidad de otro hombre, apoyarse en ella para satisfacer sus ambiciones personales.[15]

Miguel quiere una vida normal, prefiere una realidad por más cruda que sea, que una ficción. El hijo se convierte en la conciencia de un pueblo que no admite una mentira, por más generosa que ésta pueda ser.

Y esto lo expresa con una gran carga dramática al final de la obra. Después del desenlace del proceso electoral en el cual, sale vencedor César Rubio, su contrincante Navarro manda asesinarlo, para remitir la historia a su favor y construir su futuro gobierno sobre la sangre de un mártir más: el profesor César Rubio.

Y en ese intercambio de ideas y posiciones respecto al papel de la historia y de su posible verdad, Miguel y Navarro se enfrentan a un verdadero escenario teatral donde la verdad y la ficción, la creencia y la duda, juegan un papel fundamental para construir la historia, para darle vida al mito y a la leyenda.

MIGUEL: Y para mayor seguridad, lo mataron. Para borrar todas las pruebas. Mató usted a mi padre y a su asesino material, como mató usted a César Rubio. ¡Lo oí todo!...

NAVARRO: ¿Está usted loco? Su padre era César Rubio. ¿Cómo va usted a luchar contra un pueblo entero convencido de ello? Yo mismo no luché.

MIGUEL: Usted mató. ¿Era más fácil?

NAVARRO: Su padre fue un héroe que merece recordación y respeto a su memoria.

MIGUEL: No dejaré perpetuarse una mentira semejante. Diré la Verdad ahora mismo.

NAVARRO: Cuando se calme usted, joven comprenderá cuál es su verdadero deber. Lo comprendo yo, que fui enemigo político de su padre. Todo aquel que derrama su sangre por su país es un héroe. Y México necesita de sus héroes para vivir. Su padre es un mártir de la revolución.[16]

[15] Usigli, Rodolfo, *ibidem*, p. 69.
[16] Usigli, Rodolfo, *ibidem*, pp. 77-78.

En este diálogo intenso, entre el político heredero de los triunfos revolucionarios y el hijo de un farsante, se encuentra uno de los momentos más trágicos y emocionantes de la desilusión y corrupción, que significó la construcción de la "verdad revolucionaria" para las nuevas generaciones.

La herencia revolucionaria consolidó a una serie de héroes y traidores, de recuerdos y olvidos, de verdades y mentiras. La clase política y los caudillos hicieron de la interpretación de la revolución un acto de creación y mitificación de lo que a lo mejor no fue, pero quedó grabado en la memoria del pueblo como prueba de que esa era la verdad en este país de gesticuladores.

BIBLIOGRAFÍA

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, México, Editorial Tomo, 2002.

BEARDSELL, Peter, *Teatro para caníbales. Rodolfo Usigli y el teatro mexicano*, México, Siglo XXI, 2002.

BENJAMIN, Thomas, *La Revolución Mexicana. Memoria, Mito e Historia*, México, Taurus, 2003.

BROOK, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, Ediciones Península, 2002.

CÁRDENAS DE BECÚ, Isabel, *Teatro de vanguardia: Polémica y vida*, Buenos Aires, Ediciones Búsqueda, 1975.

DURAND, Gilbert, *Mitos y sociedades*, Buenos Aires, Biblos, 2003.

ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

FERNÁNDEZ OLIVEROS, Ramiro, *La fiesta teatral*, Madrid, Doncel, 1972.

GALLO, Blas Raúl, *El teatro y la política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

IGNATOV, S., *Historia del Teatro Europeo. Los Contemporáneos*, t. 5, Buenos Aires, Futuro, 1957.

JONVET, Jean, *El teatro y su historia*, Barcelona, Ediciones G. P., 1963.
LEVI-STRAUSS, Claude, *Mito y Significado*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
MORALES, Dionicio, *La palabra y la imagen*, México, UNAM, 1995. pp. 297-309.
PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 2002.
RODRÍGUEZ ROBLES, Raúl, *Análisis de la identidad nacional en la dramaturgia de Rodolfo Usigli*, México, UAM-A, 2002.
SAZ, Agustín del, *Teatro social hispanoamericano*, Barcelona, Labor, 1967.
SOLÓRZANO, Carlos, *Teatro latinoamericano del siglo XX*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.
USIGLI, Rodolfo, *Conversaciones y encuentros*, México, Novaro, 1974.
———, *El gesticulador*, México, SEP/FCE, 1983.