


VICENTE GONZÁLEZ MÁRQUEZ Y MARCO URDAPILLETA MUÑOZ

Farsa y parodia en “El rencor”, de Esvón Gamaliel Calvillo

 El objetivo de este ensayo es explorar el sentido de “El rencor” (1996),¹ obra dramática del escritor y dramaturgo Esvón Gamaliel Calvillo Pérez (Colorines, 1955-Toluca, 2003). Nuestra lectura propone “El rencor” como una farsa trágica sustentada fundamentalmente en la inversión de las figuras bíblicas de Jesús, Pablo y Magdalena.

No es fácil establecer que “El rencor” sea una farsa trágica, debido a que la definición tradicional de farsa hace hincapié en la comicidad, que no está presente en la obra de Esvón. Por esta razón nuestro trabajo inicia con la exploración de las diversas definiciones contemporáneas de este género teatral, en el que la búsqueda de la risa no resulta indispensable.

Iniciamos con el sentido de la palabra ‘farsa’, cuya etimología, según Corominas y Pascual (1980), proviene del francés medieval *farce* (hoy *farce*) y se refiere a una “pieza cómica breve”; asimismo se recuerda que es el femenino de *fars* “rellenado, relleno”, participio de *farcir* “rellenar”, del latín *farciare*. En este sentido, Pavis alude al alimento condimentado que sirve para llenar (rellenar) una carne. Concluye, de esta forma, que la palabra ‘farsa’ establece el “carácter de cuerpo extraño de este tipo de alimento espiritual en el arte dramático” (1980: 217). Pensando en su origen, este autor señala que “se intercaban en los misterios medievales momentos de esparcimiento y risa: la farsa era de este modo lo que condimentaba y ‘complementaba’ la comida ‘cultural’

1 *El rencor y otros filos* (1996) es un libro colectivo publicado por la UAEM dentro de la colección La abeja en la colmena. Contiene siete obras dramáticas de igual número de autores, todos ellos —en el momento de la publicación— catedráticos de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México.

y sería de la ‘alta’ literatura.” Por ello, la farsa quedaba relegada del reino del ‘buen gusto’ y triunfa cuando no se “deja reducir jamás, ni en ser recuperada por el orden, la sociedad y los géneros nobles, como la tragedia o la comedia” (Pavis, 1980: 217). En términos generales Estébanez Calderón define la farsa como una pieza teatral casi siempre breve “de carácter cómico y satírico, cuyos antecedentes se encuentran en el teatro clásico (Aristófanes, Plauto y los mitos latinos), pero que no se configurará, como tal género, hasta la Edad Media” (1999: 409). Los ingredientes esenciales de la farsa (puede faltar alguno en una determinada pieza) —prosigue este autor— son el “tono satírico y bufonesco” y “lo grotesco”. Es común asociar la farsa con la risa grosera y un estilo burdo o a la cultura popular festiva, como lo dice más técnicamente Bajtín (1998: 560). De ahí que se define frecuentemente (hasta antes del teatro contemporáneo) a la farsa como una “forma primitiva” que no podría elevarse al nivel de la comedia, como lo afirma ya desde el siglo XVII Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*:

Es representación que significa la mismo que comedia, aunque no parece sea de tanto artificio; y de farsa dezimos farsantes, *a verbo for, faris*, por hablar o recitar, como tenemos dicho arriba. Muchos la pronuncian con Z, Farza, y entonces traerá origen del verbo *farcio, is*, que es atestar cosas diversas en un saco, y así los farçantes mezclan muchas cosas diversas fuera del argumento principal, por recrear y divertir al auditorio.

Resulta clara también la idea de que mediante este juego burdo y directo, el espectador “se venga de las limitaciones de la realidad y de la

sabia razón. Los impulsos y la risa liberadora triunfan ante la inhibición y la angustia trágica, bajo la máscara de la bufonería y de la ‘licencia poética’” (Pavis, 1980: 218). Estébanez coincide con Pavis. Recuerda los orígenes contestatarios y anárquicos de la farsa, refiriéndose en concreto a las farsas de Lorca y Valle Inclán. Determina la farsa por su función “crítica y revulsiva frente a la opresión del poder, de la lógica racional, de la moral (tabúes) o de las presiones religiosas o políticas” (Estébanez, 2001: 409; véase Rivera, 1989: 193-197).

Pavis aclara, reflexionando acerca de esta tosquedad que impide a la farsa llegar a ser comedia, que nunca se sabe con certeza si “atañe a los procedimientos exclusivamente visibles e infantiles de lo cómico o a la temática escatológica”. Esto, en parte, apunta hacia el concepto de grotesco,² en particular al que proviene de la cultura popular festiva de la Edad Media y el Renacimiento. Lo grotesco se origina con la aparición del cuerpo humano con todas sus funciones y deslices en el marco de una cultura que lo ve con desprecio, que lo censura por ser la manifestación de lo animal e instintivo del ser humano, concebido como un ser espiritual y racional. Lo grotesco en el sentido expresado es, en palabras de Bajtín, “una exageración premeditada, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza, una unión de los objetos imposible tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana” (1998: 42). Comúnmente se define lo grotesco como la descripción de la realidad que se caracteriza por deformarla mediante exageraciones.

Señalamos que no hay elementos cómicos en el “El rencor”, pero tampoco elementos explícitos que lleven a pensar en lo grotesco en los términos señalados, aunque se puede dudar y sostener que, de manera muy sutil, el espacio apocalíptico en el que se desarrolla la obra es una muestra de ello. En la estética de lo grotesco se inscribe

2 Del italiano *grottesca* derivado de ‘gruta’. Adjetivo utilizado en el Renacimiento para describir el arte encontrado en las cavernas romanas donde se encuentran representadas figuras fantásticas de animales de forma vegetal, quimeras y seres humanos. Lo grotesco, según Pavis consiste, a grandes rasgos, en “la deformación significativa de una forma conocida y reconocida como norma” (1998: 227).



Pequeño libro de los gatos XVIII (2012). Estilógrafo: Luis Enrique Sepúlveda.

la animalización, la caricatura, la reducción de la personalidad hacia el sesgo fanteoche y la máscara. Tal vez podría pensarse en elementos grotescos si se advierte, como lo señala Estébanez Calderón (1999) a propósito de la estética contemporánea de lo grotesco y del esperpento de Valle Inclán, la presencia de las fuerzas irracionales que prevalecen en el mundo, que llevan al caos y a la muerte; en este contexto, el papel de lo grotesco sería el de señalar cómo la realidad y el mismo ser humano están degradados, por lo que le corresponde a esta estética sustentar la posibilidad de una transformación social y moral. Desde este ángulo sí puede pensarse en la presencia de lo grotesco en la obra de Esvón Calvillo.

Sin contradecir la percepción tradicional, Bentley observa que la farsa “no sólo consiste en el chiste que toma forma teatral: el chiste totalmente presentado a través de escenas y personajes teatrales” (1992: 218). Añade una nota importante: existe “una predilección [...] notoria por las imágenes violentas [de hecho] —continúa Bentley— la farsa no puede consumarse sin agresión” (1992: 223); pero hay matices cuando la violencia interacciona con cualquier otra cosa y más aun si se tiene en cuenta que la farsa es una representación imaginaria. Al preguntarse por el papel de la violencia cómica y en una época de la “violencia más generalizada y atroz”, en donde se persigue muchas veces la habituación a ella, Bentley responde que hay una catarsis que permite que “nuestros más recónditos e indecibles deseos [sean] satisfechos ante nuestros propios ojos por las criaturas humanas más violentas que haya podido concebir la imaginación de los hombres” (1992: 214).

Es así que el “El rencor” puede llegar a ser una farsa. De entrada, no resulta fácil llegar a una prueba contundente, pues tal obra en ningún momento parece estar orientada hacia el efecto cómico, sin embargo, encontramos cierto tratamiento grotesco, aunque los efectos liberadores que derivan del tratamiento del tema y que tradicionalmente permiten detectar



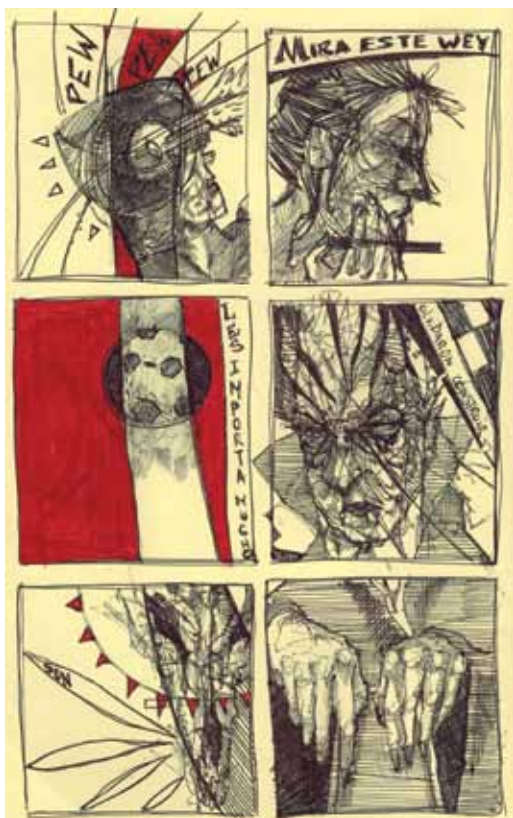
Pequeño libro de los gatos VII (2012).
Estilógrafo: Luis Enrique Sepúlveda.

la presencia de la farsa no son evidentes. Puede pensarse en la farsa cuando se elabora a partir del modelo contemporáneo que tiende a remarcar su carácter crítico frente al poder, la lógica racional o las presiones y tabúes religiosos. En “El Rencor” se plantea este carácter crítico como una referencia sustentada en un orden moral que deriva de la doctrina evangélica del amor. En la trama triunfa el odio, domina el evangelio del odio. Es una inversión radical de valores que refleja un mundo degradado en el que predomina la culpa, en donde la salvación está en la muerte o el infierno.

En “El rencor” está presente otra virulencia: la de las imágenes agresivas, tal como propone Bentley al tratar acerca del espíritu revulsivo que alienta la farsa. Veamos un ejemplo en un párrafo donde habla don Jesús a Pablo: “Primero sí, muy calientes, muy vergudos y machitos, dispuestos a tentar al diablo y a la muerte: que ‘yo me la chingo primero’, que después de esto ‘nomás se acordará de mi’, que ‘yo tengo más ácido el veneno de los huevos’” (1996: 129). “Pásale rápido para que el ángel negro de la muerte no me roce con sus alas” (1996:125).

Pero ¿cómo se manifiesta lo trágico? O, en concreto ¿en qué sentido la obra es una farsa trágica? En un tiempo en el que los géneros literarios no son concebidos en términos de pureza o como meros artificios estéticos elaborados a partir del rigor de una preceptiva literaria, no es acertado pensar en la pureza formal. En un tiempo en que el autor tiene como consigna experimentar y superar los cánones que atan su libertad expresiva, no resulta extraña una propuesta que, a primera vista, parece contradictoria, paradójica.

En las fuentes consultadas se exploró la idea de farsa, pero



Lo que salga III (2012). Bolígrafo: Luis Enrique Sepúlveda.

en ninguna de ellas se planteó abiertamente la de farsa trágica; no así en *Teatro de vanguardia. Polémica y vida*, de Isabel Cárdenas de Becú, quien, al hablar de lo trágico en el teatro de vanguardia —particularmente en el teatro del absurdo y a propósito de la obra *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, de Thomas Stoppard—, sustenta la idea de la transformación de la tragedia en farsa. La autora expone que lo trágico se oculta, reviste la forma de la farsa, para surgir posteriormente “de un modo más inquietante aún, como un abismo que se abre inesperadamente” (1975: 31). Tanto en la tragedia clásica como en el teatro de vanguardia es palpable una confrontación con lo absurdo, entendido por esta autora, en palabras de Camus, como “esta disconformidad entre el espíritu que anhela y el mundo que decepciona”. O, en otros términos: “existe un orden que da sentido a la existencia y que supera el caos, y tanto el público como el autor adoptan

un enfoque optimista del universo. La pérdida de la fe no sólo en Dios sino también en un mundo inteligible tiende a reemplazar la armonía por el absurdo” (1975: 43). Esto hace que la literatura contemporánea minimice “lo trágico y lo transforme en farsa, y así se logra dar una visión que exprese lo caótico del mundo contemporáneo y la ambigüedad de la conducta humana. Pero, sin duda, hay amargura en esta risa” (Cárdenas de Becú, 1975: 56).

Estos aspectos proporcionan una pista para resolver el problema planteado, si bien resultan insuficientes, pues “El rencor” no es una obra que siga la perspectiva estética marcada por el teatro del absurdo, ni busque la comicidad sustentada en los procedimientos de lo grotesco, aunque se enfrente al mundo, al mismo mundo en el que el sentido de la vida está en cuestión. Por esto último tomamos como punto de partida las anteriores reflexiones y, con el propósito de acotar la hipótesis de la farsa trágica, recurrimos a la idea del caos, la de la falta de sentido de la vida que persiste y amenaza al hombre contemporáneo, una vez que los grandes discursos que dieron sentido a su vida se encuentran en crisis permanente. Hablamos de la religión y de la confianza en una racionalidad cuyo paradigma contemporáneo se finca en el discurso científico.

Atendamos ahora al sentido esencial que se le ha dado a lo trágico, incluso más allá del ámbito teatral y griego. Lo trágico se define a partir de la presencia de un número de elementos mínimos de gran importancia que lo estructuran y lo distinguen: la catarsis o purgación de las pasiones por causa de sentimientos fuertes, como el terror o la piedad; la *hamartia* o error de juicio del héroe, visto también como ignorancia de su culpabilidad y causante de la catástrofe; la *hybris* o sentimiento irracional y orgulloso del héroe que persevera en su acción culpable, pese a las advertencias que le señalan su situación desventurada, y que, a fin de cuentas, debido a este sentimiento, confrontará su destino; finalmente está el *pathos*, que es el sufrimiento del héroe transmitido al público, que provoca los sentimientos de piedad y temor.

Lo fundamental para sustentar la idea de lo trágico es la presencia de la figura del destino: se trata, para decirlo con sencillez, de la presencia intuida de un destino o fatalidad que se impone a la libertad del héroe y que terminará aplastando su capacidad de actuar. Mas lo importante,

en última instancia, es que una vez que el héroe conoce su situación y la fuerza sobrehumana a la que se enfrenta (su destino), la acepta a sabiendas de que sucumbirá. Precisamente en el encuentro de esta voluntad del héroe que choca contra su destino aparecerá lo trágico. Justo en la figuración del destino donde es posible establecer la presencia de lo trágico en la obra de Esvón Calvillo. El destino, entonces, aparece representado en ese mal que parece insalvable y que consiste en una especie de condena al mal, al pecado y, en consecuencia, a la culpa de los personajes principales de "El rencor". Ellos llevan en la frente el signo de Caín, heredero de la rebelión narcisista de Luzbel. Es el Caín asociado frecuentemente con la desastrosa naturaleza de la rebelión, de la trasgresión; es la parábola, el símbolo del odio al hermano, del derramamiento de la sangre, de la angustia y la errancia originadas por la culpa, de la proliferación de la violencia. Pero hay que recordar también que el pecado original es el destino del hombre, pues marca o establece el destino de los personajes: "Se sienten inmaculados pero todos saben que nacieron con el pecado original. Si no, ¿de quién sería la culpa de todo lo malo que ocurre en el mundo: de la pobreza, del hambre, de la infelicidad, de todo?" (Calvillo, 1996:135). Al mismo tiempo, como lo explica don Jesús, se saben no queridos por Dios: ellos son los parias, son como don Jesús, quien se define como "hombre expulsado del mundo, de la sociedad, de la Iglesia [...]; un ser sin escapatoria, sin tregua, sin salida, casi sin salida" (Calvillo, 1996:134). Pero, ante todo, son seres que aun así persiguen su salvación (darle un sentido a su vida marginal) y ésta es la de liberarse del peso agobiante, omnipresente de la culpa, la cual viene siendo su destino, contra el cual habrán de luchar. Don Jesús se enfrenta a Pablo y viceversa, porque están condenados a ello, a la violencia, al machismo; sin embargo, también entre ellos media una relación de afecto que en la obra aparece como una relación padre-hijo. Es claro, don Jesús golpea a Pablo, pero después le cura sus llagas; Pablo mata a don Jesús brutalmente e hincado (imagen que sugiere la petición del perdón) le da salida a sus sentimientos. Su destino es, ante todo, el odio, porque Dios se olvidó de ellos y sólo dispuso su perdición, el pecado, la culpa y el castigo sugerido por una atmósfera apocalíptica: "El cielo se ilumina como si se incendiara. Se escucha de nuevo el paso de los



Centro de Toluca no es un buen nombre (2011).
Estilógrafo: Luis Enrique Sepúlveda.

helicópteros, el aullido de las ambulancias. Todo se llena de humo y polvo; la lluvia comienza a arrear. La escena es atravesada fulminantemente por un gran relámpago, luego se hace el OBSCURO FINAL" (Calvillo, 1996: 139).

En suma, estamos ante caínes, personajes luciferinos que sobre todo son seres que asumen su libertad, su responsabilidad que va muy acorde con el espíritu de lo trágico. No en balde Chevalier menciona que:

es el primer hombre que se aleja de la presencia de Yaveh y anda sin fin hacia el sol naciente, hacia nuevas auroras.

La aventura es de grandeza sin par, la del hombre liberado a sí mismo, asumiendo todo riesgo en la existencia y toda la consecuencia de sus actos. Caín es el símbolo de la responsabilidad humana (1999: 230).

Caín, en efecto, es el hombre responsable que, al igual que Prometeo, asume que también puso su

parte en la creación. Aunque, no hay que olvidar que es también el malquerido de Dios, el primer sacrificador cuya ofrenda no es del agrado del Todopoderoso.

Más allá de esta interpretación sobre la farsa, Virgilio Rivera propone otra definición de la ‘farsa trágica’³ y ayuda a ahondar en otra propuesta para entender la obra de Esvón Calvillo. Lo que podemos citar aquí son sus criterios para comprender los tipos fársicos. Habla de las farsas que desnudan y revisten la realidad.⁴ El primer tipo de farsa pretende ‘desnudar la realidad’ para encontrarle sustancialidad y llega hasta el escarnio. Se da comúnmente en la obra didáctica y el melodrama fársico. La segunda pretende darle un carácter ideal a la realidad, “propone una belleza mayor para la verdad, implica el anhelo, el ideal y la hipótesis” (1989:194). Es propio de la tragedia, la comedia, la pieza y la tragicomedia fársicas. Siguiendo la argumentación de Rivera llegamos al planteamiento de que la farsa sucede también por la presencia de

uno o varios elementos antagónicos a todo lo humanamente comprobable y a los que denominaremos elementos imposibles.

Son esos elementos dramáticos los que producen la mutación del género común (tragedia, comedia, melodrama, etc.) al género fársico (tragedia fársica, comedia fársica, melodrama fársico, etc.), porque es con éstos con los que se produce la sustitución de la realidad) (1989: 194).

Estos elementos imposibles los clasifica de acuerdo con dos criterios: el de los personajes y el de un conjunto de elementos que enlista de la siguiente manera: “historias irreales, conductas irreales, acciones irreales, lenguajes irreales y situaciones irreales” (1989: 195). Es

3 Rivera propone una clasificación de la farsa en los siguientes términos: ‘farsa trágica’, ‘farsa cómica’, ‘pieza fársica’, ‘farsa didáctica’, ‘farsa melodramática’ (1989:193).

4 El autor habla de ‘realidad dramática’, que aparece en el texto, y no de las convenciones de la escena.

evidente que en “El rencor” hay un planteamiento de conductas irreales si, según el citado autor, éstas consisten en comportamientos en los “que se rompen todos los márgenes de la capacidad y la tolerancia individuales y sociales” (1989: 195). Aunque queremos puntualizar que fuera de la lógica de Rivera podría pensarse que las conductas de los personajes de la obra de Esvón Gamaliel no son irreales.

Una vez que se determinó que existen elementos característicos de la farsa trágica en “El rencor”, se abordará ahora este punto de la obra desde la perspectiva de la parodia. Nuestra propuesta es que es posible discernir el sentido de “El rencor” si se plantea como un texto que parodia a otro, la Biblia en este caso. Lo cual sucede en algunos pasajes que resultan muy significativos.

Para la presente investigación se considera el procedimiento parodiador de la inversión, como el eje del análisis, María Moliner en su *Diccionario del uso del español*, señala que la inversión es la “acción de invertir o invertirse”. Con respecto al término ‘invertir’ dice: “Invertir (del latín *Invertere*, de *verter* ‘volver’) cambiar la posición, el sentido, la dirección o el orden de algo, de modo que los nuevos sean los contrarios de los anteriores o de los ordinarios [...] poner una cosa que normalmente está vertical de manera que quede abajo lo que normalmente está arriba” (1991: 165). Este desplazamiento semántico implica un cambio de sentido y, por tanto, una nueva forma de presentar el texto al que se le usa para este cambio.

De este espectro de posibilidades que marcan el campo de acción de la parodia, considero que para hacer el análisis de “El rencor” es preciso tener en cuenta que hay un texto parcialmente parodiado, la Biblia. La parodia se concreta a través de los procedimientos de inversión que fundamentalmente suceden a partir de lo dicho y hecho por los personajes.

En primer lugar hay en el texto de Esvón Calvillo dos personajes que, desde nuestro punto de vista, están parodiado a personajes bíblicos: don Jesús y Pablo. El primero alude a Jesucristo. Pero si tenemos en cuenta que la obra está regida por la lógica de la parodia por inversión, don Jesús representa el mal. Don Jesús es un viejo cascado, decepcionado de la vida y Jesucristo, un hombre joven que mantiene un mensaje de esperanza que es la

salvación humana y la bondad de Dios. Otra contraposición advierte que Pablo es un discípulo de Cristo y el Pablo de “El rencor” es el discípulo de don Jesús, a quien asesina instigado por el Ganzúa. Hay, además, una similitud entre el Ganzúa y la figura del Pedro bíblico, pues mientras que en el Evangelio de San Mateo⁵ Pedro posee las llaves del Reino, en el texto de Esvón Calvillo, el Ganzúa es quien tiene las llaves. El término ‘ganzúa’ evoca una situación trasgresora, lo que va muy acorde con la idea de inversión. Además, es preciso destacar que las llaves no son para entrar al cielo, como sucede con las conocidas llaves de la Iglesia confiadas a Pedro, sino para escapar: “PABLO: Como si la tierra se lo hubiera tragado [...] como si le hubieran salido alas y se hubiera ido al cielo. ¡Si bien me dijo que tenía todas las llaves para escaparse!” (Calvillo, 1996: 130).

María Magdalena es también un personaje parodiado por la Magdalena de “El rencor”. En el texto bíblico aparece como la mujer adúltera, salvada de sus agresores por Jesús:

“Maestro, esta mujer ha sido sorprendida en flagrante adulterio. Moisés nos mandó en la Ley apedrear a estas mujeres. ¿Tú qué dices?” Esto lo decían para tentarle, para tener de qué acusarle. Pero Jesús, inclinándose, se puso a escribir con el dedo en la tierra. Pero como ellos insistían en preguntarle se incorporó y les dijo: “Aquel de vosotros que esté sin pecado que le arroje la primera piedra” [...] Incorporándose Jesús le dijo: “Mujer, ¿dónde están? ¿Nadie te ha condenado?” Ella respondió: “Nadie, Señor”. Jesús le dijo: “Tampoco yo te condeno. Vete y en adelante no piques más” (Jn 8, 4-11).

En cambio, en el “El rencor” nadie le salva la vida a Magdalena y muere asesinada, si bien hay que reconocer que en los valores semánticos que se manejan en el texto se opera una liberación, la del dolor:

PABLO: ¿En verdad cree usted que a la Magdalena la muerte la purificó?

DON JESÚS: No sólo la purificó, sino que además la

5 “Y yo a mi vez te digo que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y las puertas del Hades no prevalecerán sobre ella. A ti te daré las llaves del reino de los cielos; y lo que ates en la tierra quedará atado en los cielos, y lo que desates en la tierra quedará desatado en los cielos” (Mt 16, 13-20).



Pequeño libro de los gatos XIII (2012). Estilógrafo: Luis Enrique Sepúlveda.

liberó del dolor y la convirtió en una reina. Sus ojos ya alumbran los misterios del cielo, como las estrellas en la noche; su sangre derramada le arrancó notas de alegría al arpa del dolor [...] Y todo eso lo hizo Magdalena para quedarse aquí, con nosotros; protegida por nosotros; por amor a nosotros [...] (Calvillo, 1996:135).

Pero entre el Jesús bíblico y don Jesús existe la diferencia de la comunicación con el Padre. Jesús mantiene una estrecha comunicación con Dios como se muestra en el siguiente pasaje de Mateo:

Yo te bendigo Padre, Señor del cielo y de la tierra, porque has ocultado estas cosas a sabios e inteligentes y se las has revelado a pequeños. Sí, Padre pues tal ha sido tu beneplácito. Todo me ha sido entregado por mi Padre, y nadie conoce bien al Hijo sino el Padre, ni al padre le conoce bien nadie sino el Hijo y aquel a quien el Hijo se lo quiera revelar (Mt 11, 25-27).

Mientras que en “El rencor” hay un claro distanciamiento entre don Jesús y Dios: “DON JESÚS: No lo sé, o lo sé a medias. ¿Algún día te dije que Dios y yo estábamos enojados? Él no quiere oír nada de mí, ni yo de Él; sabe que existo, pero no quiere saber nada de mí” (1996: 135).

Hay también una alusión en el pasaje en el que Pedro niega conocer a Jesús: “Él dijo:

‘Señor, estoy dispuesto a ir contigo hasta la cárcel y la muerte’. Pero él le dijo: ‘Te digo, Pedro: No cantará hoy el gallo antes que hayas negado tres veces que me conoces’” (Luc 22, 31-35). Y, aunque en “El rencor” no aparece la negación tres veces, la negación sí ocurre, pero ésta no es por parte del discípulo, sino de don Jesús quien dice:

DON JESÚS: ¿Quién?

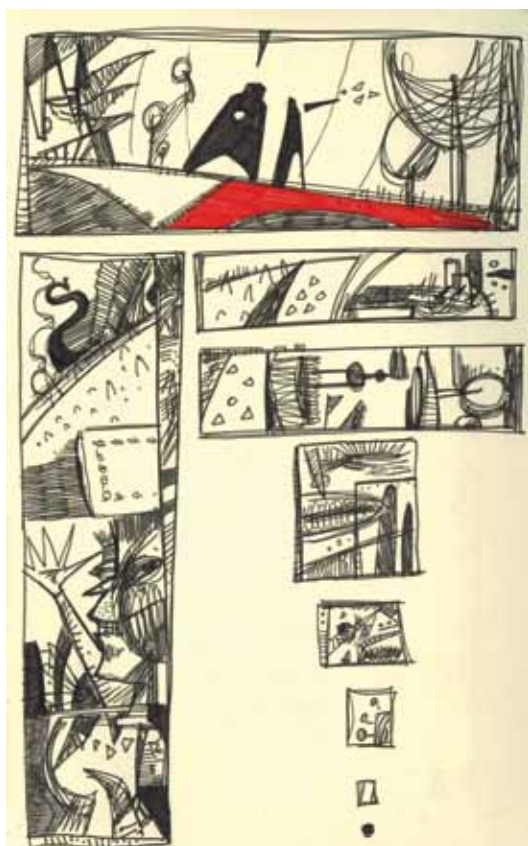
PABLO: Yo, Pablo.

DON JESÚS: No conozco ningún Pablo.

PABLO: ¡Ya, don Jesús, no se haga, ábrame por favor! [...]

DON JESÚS: ¡Por mi te puedes morir fulminado por un rayo! Si no te hubieras largado otro gallo te cantaré [...] (Calvillo, 1996:124).

Otra de las alusiones que se encuentran es la de la selección de los apóstoles. En la Biblia, Cristo escoge a sus apóstoles entre la gente común:



Mira, Miguel (2011). Estilógrafo: Luis Enrique Sepúlveda.

Caminando por la ribera del mar de Galilea vio a dos hermanos, Simón llamado Pedro y su hermano Andrés, echando la red al mar, pues eran pescadores, y les dice: “Venid conmigo y os haré pescadores de hombres”. Y al instante, dejando las redes le siguieron.

Caminando más adelante, vio a otros dos hermanos, Santiago el de Zebedeo y su hermano Juan, que estaba en la barca con su padre Zebedeo arreglando sus redes; y los llamó. Y ellos al instante dejando la barca y a su padre, lo siguieron (Mt 4, 18-22).

En “El rencor”, la forma en que don Jesús encuentra a sus discípulos es bastante diferente, pues recluta maleantes o a la escoria de la sociedad:

DON JESÚS: A veces me arrepiento de haberte recogido. Debí haber dejado que te comieran las ratas y los perros; total, un animalito más o menos en el mundo, a quién le importa. Chamacos como tú se los puede encontrar en cada esquina.

PABLO: No empiece otra vez con eso, don Jesús.

DON JESÚS: Mejor no hubiera movido ningún dedo para mejorar tu perra suerte, ni te hubiera alimentado, ni protegido, ni enseñado nada. Si desde el principio hubiera sabido en lo que pararías, nunca te hubiera recibido en mi casa.

PABLO: Oh, le digo que mejor ya la calme.

DON JESÚS: ¡Y todo por hacer caso de tus súplicas! Nunca debí aceptar al maldito Ganzúa. ¡Desde que él llegó nomás nos trajo la mala suerte! ¿Qué beneficio le puede traer un jodido a otros jodidos?

PABLO: Le digo que mejor ya le pare.

DON JESÚS: Nunca debí haberte sacado del tribi. Hubiera sido mejor haberlos dejado que se pudrieran en la cárcel. Fue un error haberles tenido compasión (Calvillo, 1996: 129).

Una alusión más tiene que ver con el pasaje del anuncio de la pasión y muerte de Jesús. En el Evangelio de Mateo se lee: “Desde entonces comenzó Jesús a manifestar a sus discípulos que él debía ir a Jerusalén y sufrir mucho de parte de los ancianos, los sumos sacerdotes y los escribas, y ser matado y resucitar al tercer día” (Mt 16, 21).

En el texto de Esvón Calvillo la muerte de don Jesús —aun sin que él lo sepa— se da al tercer día de que

Pablo lo abandona, como se advierte en el siguiente diálogo de los personajes que culmina con el asesinato de don Jesús:

DON JESÚS: Antenoche pensé que ya no amanecía... que me iba a morir. Por tercer día se me subieron muy duro las fiebres. Toda la noche estuve viendo ojos pegados en las paredes. El cuarto se inflamaba como un globo y luego se hacía muy chiquito; se me pegaba al cuerpo como un guante. En lo que fuiste y regresaste me hubiera quedado bien tieso. Ya hasta los gusanos me hubieran avanzado el sudario

PABLO: Usted sabe que no fue mi intención dejarlo solo. Yo pensaba irme y volver el mismo día. Solamente tenía que arreglar unos asuntos. Le repetí varias veces que regresaría (Calvillo, 1996: 128).

Por otra parte, el ambiente en que se desarrolla la obra se caracteriza por una atmósfera apocalíptica y sugiere algunos aspectos del discurso escatológico de los evangelios. En éste se anuncia la segunda venida del Cristo en medio de una serie de tribulaciones:

Salió Jesús del Templo y, cuando se iba, se le acercaron sus discípulos para mostrarle las construcciones del Templo. Pero él les respondió: “¿Veis todo esto? Yo os aseguro: no quedará aquí piedra sobre piedra que no sea derruida” [...] Oiréis también hablar de guerras y de rumores de guerras. ¡Cuidado, no os alarméis! Porque eso es necesario que suceda, pero no es todavía el fin. Pues se levantará nación contra nación, reino contra reino, y habrá en diversos lugares hambre y terremotos. Todo esto será el comienzo del alumbramiento [...] Inmediatamente después de la tribulación de aquellos días, el sol se oscurecerá, la luna no dará su resplandor, las estrellas caerán del cielo, y las fuerzas de los cielos serán sacudidas (Mt 24, 1-29).

En cambio, en “El rencor” no hay parusía, es el simple caos del final que lleva a la oscuridad:

PABLO: Con el relajo de las lluvias y las explosiones afuera todo está hecho un desmadre. Antenoche se desbordó el río negro y se llevo un montón de casas; hubo un resto de muertos. Por donde quiera había cadáveres flotando.

DON JESÚS: Y eso apenas es el principio con que vamos a pagar todas nuestras atrocidades.

PABLO: Cuando ocurrió la primera explosión, la noche se iluminó tanto como si fuera de día: hasta pensé que había llegado el fin del mundo (Calvillo, 1996:127).

Más adelante se vuelve a manifestar el estado de caos en el que se desarrolla la historia:

PABLO: ¿Cómo iba a imaginar todo lo que iba a pasar?

DON JESÚS: ¿No te lo dije antes, cuando empecé a notar los signos en el cielo? ¿No te advertí cuando se empezó a contaminar el agua, y luego cuando llegaron los temblores y cuando comenzaron a morir de repente los pájaros? (Calvillo, 1996: 129).

Además, es importante notar que en “El rencor” se invierte el periplo de la vida humana según el cristianismo. Aquí el personaje clave es don Jesús, porque reflexiona abiertamente, y en los términos de un discurso religioso cristiano, sobre la condición de seres como él, el Ganzúa y Pablo incluidos.



ZIN-ZEN. TIDO (2011). Estilógrafo: Luis Enrique Sepúlveda.



Diablo seal of approval (2011). Bolígrafo: Luis Enrique Sepúlveda.

Lo primero que resalta es su condición pecadora, luego la culpa que les genera esta condición, el castigo de Dios y, ante este castigo y la imposibilidad de obtener su gracia, se propone otra forma de salvación. La inversión sucede en la etapa final que abarca dos momentos: la certeza de que no cuentan con la gracia de Dios y la certidumbre de otra salida. Pero veamos el planteamiento de esta secuencia.

La condición pecadora es evidente, podemos ver claramente que los tres personajes son delincuentes, pero además, y esto es muy importante, cometieron o fueron cómplices en el asesinato de Magdalena. Luego, el clima apocalíptico de la obra es interpretado por los personajes como una muestra cierta del castigo divino por los delitos:

DON JESÚS: Y esto apenas es el principio con que vamos a pagar todas nuestras atrocidades [...]

DON JESÚS: Como si tus culpas y las mías se pudieran pagar con unos cuantos rezos. Para nosotros no hay modo de comprarle indulgencias al Altísimo. No se pueden tapar las coladeras con un poco de veladoras, rezo e incienso (Calvillo, 1996:127).

En efecto, si bien la interpretación apocalíptica del espacio donde se desarrolla la obra es de don Jesús, Pablo no tiene ningún reparo en aceptarla. También es claro que los personajes viven este castigo como una consecuencia justa, pues ambos se sienten culpables:

PABLO: Tiene razón. Por eso los ríos y los arroyos parecen estar llenos de sangre. Cuando venía para acá, en lo oscuro, los charcos me veían como si fuera de sangre. Recordé lo que ocurrió entre el Ganzúa, Magdalena, usted y yo, y pensé en lo que usted dice de nuestras culpas.

DON JESÚS: ¿Qué de nuestras culpas?

PABLO: Que algún día las tendremos que pagar (Calvillo, 1996, 127).

Es claro que los personajes viven una atmósfera de culpa y ésta los hace merecedores de un inminente castigo.

En "El rencor" también se invierten los términos del sentido humano de la vida tal como la plantea el cristianismo. Observamos que los personajes que aparecen en "El rencor" llevan el estigma de la rebelión ante Dios y, sin duda alguna, están prefigurados por personajes míticos como Caín y Lucifer. Veamos primero la perspectiva de Caín, pero hay que recordar aquí que al tratar este punto, la estrategia intertextual es la alusión, la cual tiene lugar mediante la simbolización. Primero es necesario plantear qué tanto el Ganzúa y Pablo buscan dar sentido a su vida.

Es muy importante observar que en la obra de Esvón Gamaliel la salvación ya no será Dios, sino la que los personajes se planteen, principalmente la muerte o la errancia sin fin. Para don Jesús, la salvación es la muerte en cuanto que es el olvido de todo, un descanso y una purificación de la culpa que lo atormenta; en cambio para el Ganzúa está la opción de Caín, la errancia, el vagabundeo por la tierra, no importa si es por el infierno o por la noche eterna (las tres pueden estar simbolizados por el "oscuro final", palabras con las que termina la obra). El Ganzúa es un personaje de

cuño demoníaco que, como su nombre lo indica, posee la manera de abrir ilícitamente lo que está cerrado con llave (la puerta de la salvación o la huida). En efecto, como lo señala Chevalier, pensando en el simbolismo del cerrojo, “pasar la gacheta del pestillo es ser o maldito o sagrado, víctima del diablo o elegido de Dios” (1999: 414). Sin duda, el Ganzúa aparece como un maldito, pero además posee la salida furtiva, la clave de la salvación ¿Cuál es la salvación que propone? Como ya lo mencioné, el caos, el reino de la noche, el mundo primigenio de lo indiferenciado. La salvación, entonces, se da hacia abajo, hacia las tinieblas no hacia el reino del aire ni el de la luz. ¿Y de qué se salvan estos personajes? Del sinsentido de sus vidas signadas por la violencia y el desamparo.

Se pudo apreciar que esta obra expresa una crítica al sinsentido del mundo contemporáneo en la medida en que sus personajes principales practican el evangelio del rencor en lugar del evangelio del amor; es su salida, su puerta de escape en una realidad hostil y agresiva. Los personajes viven entonces el caos del mundo en el marco de una farsa trágica.

REFERENCIAS

- Bajtín, Mijail (1998), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- Biblia de Jerusalén* (1975), Bilbao, Descleé de Brouwer.
- Cárdenas de Becú, Isabel (1975), *Teatro de vanguardia. Polémica y vida*, Buenos Aires, Búsqueda.
- Bentley, Eric (1992), *La vida del drama*, México, Paidós.
- Calvillo, Esvón Gamaliel (1996), “El rencor”, en Eduardo Contreras Soto et al., *El rencor y otros filos*, Toluca, UAEM.
- Covarrubias, Sebastián de (1998), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Alta Fulla.
- Corominas, Joan y José A. Pascual (1980), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1999), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- Estébanez Calderón, Demetrio (2001), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- Moliner, María (1991), *Diccionario del uso del español*, Madrid, Gredos.
- Pavis, Patrice (1980), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- Rivera, Virgilio Ariel (1989), *La composición dramática*, México, UNAM/Grupo Editorial Gaceta.



Tired as fuck (2010). Bolígrafo: Luis Enrique Sepúlveda.

VICENTE GONZÁLEZ MÁRQUEZ. Egresado de la Licenciatura en Letras Latinoamericanas de la Universidad Autónoma del Estado de México. Es profesor de la Licenciatura en Letras Latinoamericanas y de diversas preparatorias de la UAEM y del Gobierno del Estado de México. Ha participado como productor de diversas compañías teatrales de Toluca.

MARCO URDAPILLETA MUÑOZ. Doctor en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es profesor-investigador de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México. Áreas de investigación actual: crónicas de Indias y tradición oral en el Estado de México. Ha publicado cuatro libros y treinta artículos especializados en revistas y libros editados en México o el extranjero. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde 2002.