

Bestiario y metamorfosis en *Santísima la nauyaca* de Tomás Espinosa

Matías Montes Huidobro

Cuando el estreno de la obra, Tomás Espinosa comenta en la nota al programa que la misma “nació como sueño de una noche de verano de nosotros los pobres, en el taller de composición dramática de maese Carballido, *duca signore* y *maestro* de mis pinitos de viacrucis de dramaturgo, oficio que tiene mucho de parca y de ¡hágase la luz!”¹ Pertenece, pues, Tomás Espinosa a una nueva generación de dramaturgos mexicanos que se inspira en la obra de Carballido, y muchos de los cuales reúne el maestro en su *Teatro joven de México*.

En cuanto al título, algunas aclaraciones se hacen necesarias, ya que tiene las propiedades de lo local y, al mismo tiempo, de lo exótico. Francisco Santamaría, en su *Diccionario General de Americanismos*, nos indica que la nauyaca viene “del azteca *nahui*, cuatro, y *yacatl*, nariz.” Respondiendo al nombre y apellido un tanto atroz que le da la ciencia, *bothrops atrox*, agrega Santamaría que es “terrible víbora de activa ponzoña mortal, llamada así en Tabasco y región circunvecina; en el interior de Méjico *cuatronarices* y *tepotzo*. Hállase también en las Guayanas y aun en Argentina. Pertenece a la familia de los ofidios crotalianos.”² En lenguaje común y corriente, prima hermana de la serpiente cascabel. Santamaría observa que la nauyaca es frecuentemente confundida en Tepitán con un ofidio del lugar, inofensivo, que recibe el nombre de *nauyac*. Esta dualidad no deja de ser interesante, aunque Espinosa bien parece referirse a la nauyaca auténtica y venenosa, pero el título y toda la obra manifiestan ambivalencias, y una de ellas consiste en considerar si la ponzoña de la nauyaca de Espinosa cumple su función mortífera frente al mito, o si, por el contrario, se trata de un veneno que no acaba de envenenar del todo.

Por otra parte, la palabra “santísima” tiene connotaciones sagradas y profanas. La nauyaca es la encargada de llevar a “feliz” término una función antimítica de discutible santidad. En la nota al programa, el autor aclara el asunto a nivel local, al mismo tiempo que nos deja saber el carácter

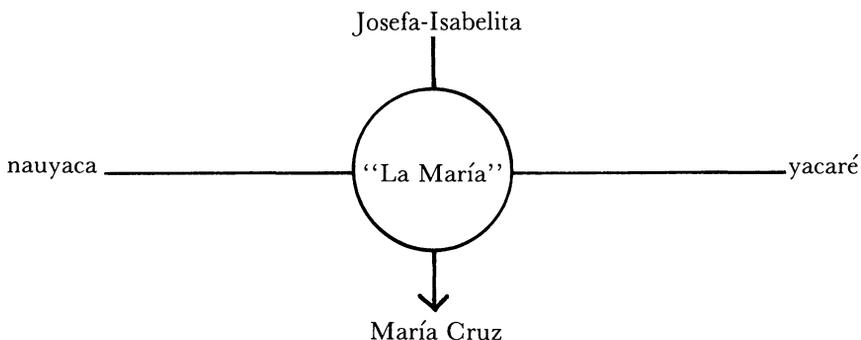
ambivalente del localismo. “¡Santísima la nauyaca! es una expresión tabasqueña que tiene variantes como ¡Santísima la vende huevo! y ¡Putísima la nauyaca! La nauyaca es una serpiente altamente venenosa; en la agresión humana hay un nivel casi artístico llamado “veneneo”: este néctar recorre la obra. La sierpe del mito se muerde la cola o forma tapices de caduceos.”³ Con esa peculiar habilidad que tiene el lenguaje para formar una especie de reacción en cadena, el título de la obra y la interpretación que del mismo da el autor, la va llenando de connotaciones inesperadas.

Es imprescindible, antes de proseguir, hacer una breve referencia temática. La pieza comienza en la sala-comedor de una casa de provincia donde Isabelita y Josefa, durante el desayuno, comentan la noticia de que una nauyaca mordió a “la María,” estrella del cine nacional que puede identificarse de inmediato con María Félix, aunque este hecho no es estrictamente necesario. “La María” funciona como personaje ausente que sirve para desarrollar el diálogo y la acción. La muerte de “la María” se comenta en términos a veces positivos y otras veces negativos, en movimiento pendular de atracción y repulsión. Poco después entra en escena una mujer, llamada María Cruz, que a lo largo de la acción, y de modo algo confuso, se va convirtiendo ella misma en “la María.” Hay múltiples versiones sobre la muerte de la actriz, lo que contradice la referencia inicial de que ha muerto a consecuencia de que ha sido mordida por una nauyaca. No menos importante es un yacaré, un caimán, que tienen Isabelita y Josefa en la sala-comedor detrás de un cuadro de La Última Cena, y metido tras un vidrio. La función devoradora del yacaré se pone de manifiesto de inmediato, de una forma irreal, que va trasladando este bestiario mexicano a las esferas del surrealismo o, si se prefiere, del realismo mágico. Al mismo tiempo que hay una conciencia naturalista del bestiario, éste se convierte en una irrealidad con tonalidades cotidianas.

Los “tapices del caduceo,” según la observación del propio Espinosa, nos trasladan hacia una mítica clásica de la cual está consciente el autor. Al hacer referencia al símbolo de Hermes, caduceo, Espinosa se vuelve mensajero de los dioses en compañía de la sierpe que ejecuta una terapéutica de la mitología nacional. “Suyo fue el poder de evocar a los difuntos, acompañándolos a la tierra y despertándolos con su vara mágica o caduceo, que sería el distintivo del heraldo o pregonero.”⁴ De esa manera el autor evoca a “la María,” la difunta, a quien quiere acompañar a la tierra. Para hacerlo también la recrea con su varita mágica, que “la María” revive en la creación mítica de los que la admiran y muy en particular a través de María Cruz, que siente vivir la metamorfosis. “El caduceo al principio consistía en una simple varita, más tarde transformada en un bastón alado con dos serpientes alrededor.”⁵ En este caso: equilibrio ambivalente de la nauyaca. Es paradójico que la nauyaca del caduceo, al emponzoñar al mito mexicano, al envenenar a la estrella del cine nacional, no hace más que multiplicarla. El veneno de la nauyaca acaba por convertirse en germen que la fecunda, otro símbolo de su portador clásico, Hermes. Los “tapices del caduceo” mencionados por Espinosa tienen un nexo griego con la fecundidad que adquiere carta de ciudadanía mexicana.

En el análisis de *Santísima la nauyaca* vamos a considerar un núcleo mítico, “la María” que deviene en la metamorfosis de María Cruz y en la idolatría de

Josefa e Isabelita. De ambos lados hay que colocar dos agentes de destrucción y/o regeneración: la nauyaca y el yacaré. Todo lo expuesto nos lleva a trazar el siguiente esquema:



Tenemos que considerar a “la María” como una creación mítica en el sentido contemporáneo. Es una “diosa” creada por el pueblo y las tradiciones folklóricas: uno de esos símbolos que van más allá de las fronteras individuales de carne y hueso para reflejar, de algún modo, elementos absolutos en los que un pueblo se reconoce. Nace de una conjunción genética de lo primitivo y lo tecnológico.

Es indiscutible que “la María” surge como creación mítica de los medios de comunicación masivos de la sociedad contemporánea. En un ensayo sobre los mitos y los medios de comunicación Marshall McLuhan nos dice que “a kind of mythmaking process is often associated with Hollywood and with Madison Avenue advertising agencies. So far as advertisements are concerned, they do, in intention at least, strive to comprise in a single image the total social action or process that is imagined as desirable. That is, an advertisement tries both to inform us about, and also to produce in us by anticipation, all the stages of metamorphosis, private and social.”⁶ Es obvio que “La María” no es una mercancía mítica producto de Madison Avenue ni de Hollywood, sino de sus correspondientes agentes mexicanos. Al identificarse el receptor con el ente que es el portavoz del mensaje y que ha sido el producto de un determinado emisor, la anulación de la identidad tiene lugar y se produce la metamorfosis. Esto permite la perpetuación del producto emitido, “la María” en este caso, que deja de tener vida en términos individuales para adquirir eterna permanencia en la sangre de sus víctimas.

El conocimiento de “la María” nos llega a través de una masa coral presidida por Josefa e Isabelita. El lenguaje funciona a varios niveles:

1) Hipérbole degradante.

“¡Tan mala actriz que fue la pobre!” “No sabía cantar, aullaba como sargento.” “Además, dicen que mató a su secretaria, que le echó el coche encima y la hizo papilla, en el jardín de . . .” “Con tantos años que tiene la vieja, es un hueso duro de roer.”⁷

2) Hipérbole admirativa.

“Deja muchos viudos e hijos regados por todas partes. Ella sí supo lo que era vivir.” “La conocían en todo el mundo y era la más bella.” “Lo que más me gustaba de ella eran sus anillos, tenía 365, uno para cada día del año.” “Y qué me dices de sus vestidos, tenía un trapo distinto para cada día . . .” “Hasta los ciegos la conocían. Y todos le pintaron cuadros, le escribieron poemas, le compusieron canciones.” “Pero allí estaba la María como una reina y no quiso bailar con nadie ni con el gobernador. Ella era el centro de todo.” “Que bonitos bailes aquellos sobre la copa de la ceiba. Parecía un árbol lleno de hadas y príncipes.” “María cantó ¿recuerdas? Y los ruidos de la selva enmudecieron: sólo se oía su voz de cristal.” “Saben lo que hizo: a uno que la quiso manosear le aventó una copa de coñac a la cara y se lo aguantó el tipejo y a otros les cortó el bigote o la corbata. Y todos felices le besaron la mano. Así son los hombres, muchachas.” “Recuerdas cuando salió en todos los periódicos en short y con unas letrotas: ‘Un Rajá se enamoró locamente de nuestra paisana la María.’ Y después: ‘Ella le dice que no.’ Y después: ‘Ella insiste en su negativa.’ Y después: ‘Puede haber guerra.’ Y todos sabíamos de lo que se trataba. ¡Qué bueno que le cortaron la cabeza al rajá!’”

De esta forma nos encontramos que el procedimiento hiperbólico negativo se transforma en positivo, con un carácter cuantitativo que es llevado a su máxima potencia. Es decir, no tiene un número razonable de anillos sino 365. Esta exageración cuantitativa va formando un personaje legendario, un mito que acepta el pueblo, y que en las voces de Josefa, Isabelita y Maridalia se vuelve una criatura ideal. Aunque inventada tecnológicamente a través del cine y de la prensa, ellas sienten que “la María” procede de una realidad similar a la que ellas viven y se produce al mismo tiempo un proceso de identificación. De la experiencia cotidiana “la María” se va transformando gracias a su poder para triunfar sobre lo imposible y deja de ser una criatura natural para llegar a los límites de lo sobrenatural. Esto se expresa mediante una omnipresencia espacial y una contradicción del dato. Lo primero se logra mediante referencias, en su mayor parte fílmicas, que multiplican a “la María” con un sentido mágico que surge de un hecho tecnológico y artístico: el cine es un medio creador de la mítica, de igual modo que la épica clásica fue creando sus héroes y su mitología. Lo segundo, antagonismo del dato, conduce a la eternidad de “la María,” mediante contradicciones respecto a los hechos que la condujeron a la muerte. De esta manera el ídolo quiere reafirmarse en rituales que van más allá de la ponzoña de la nauyaca. Si ampliamos lo expuesto mediante los correspondientes ejemplos tomados del texto dramático, nos encontramos con dos procedimientos adicionales.

3) Omnipresencia espacial.

“El nombre no se lo quitan ni de muerta ni de puta ni de monja ni de anónima.” “Se acuerdan de aquella película en la que decía: ‘Me caí a toda madre, mi general.’” “Sí, sí, y cuando bailaba can can como diosa.” “Pero siempre ha sido humilde, lloré cuando se vistió de overol, una cachucha y unos periódicos bajo el brazo: era el voceador más guapo del mundo. Y cuando llevó a la feria y a comer helados a esa niña que iba a morir de leucemia. Y cuando toreó en beneficio de los pobres. Y . . .”

4) Contradicción del dato.

“La mató una nauyaca. Ella estaba filmando sobre un cayuco y se le ocurrió agarrarse de unas ramas de la orilla. Nada la salvó: le chuparon la herida, se la quemaron con un tizón, le dieron antídotos. Allí quedó. Lo dice el periódico.” “He recibido la más horrible noticia; la María se nos murió. Aquí lo dice clarito el periódico: ‘Mataron a machetazos a la célebre estrella. Los asesinos huyeron. Pero antes abusaron de ella. La amarraron a una ceiba.’ ¡Cómo puede haber gente sin entrañas! ¡Jesús, miren la foto llena de zopilotes!” “La gran María, estrella del cine nacional, murió de un ataque al corazón mientras filmaba una película . . .” “Nos informan que María se cortó las venas en la tina de baño. Descanse en paz la máxima diva del cine nacional.” “Mataron a la María . . . los soldados la confundieron con un estudiante.” “Vilmente fue asesinada la María por unos francotiradores.” “Se murió María envenenada con chocolates.”

La primera versión de Josefa encuentra un informe contradictorio en Maridalia, de igual forma que la radio se opone a la televisión y unos voceadores de periódicos dicen lo contrario que dicen otros. La muerte de “la María” se multiplica hasta el infinito. Esta oposición de los medios de comunicación ayuda a la invención del mito, ya que el personaje vive una realidad que se transforma y que no llega a lo objetivo gracias a un sistema de oposiciones. La prensa, al desajustar los hechos, inventa una tercera realidad que enriquece el sistema legendario de “la María.” Al morir de muchas formas se produce un fenómeno inverso: la inmortalidad. Esto conduce a la consagración pagana, que la eterniza, ya que la libera del tiempo. Como en todo acto ritual, tiene lugar la correspondiente consagración, que se expresa mediante adoración verbal y secuencias ceremoniales. Este es el procedimiento repetitivo que utilizan el lenguaje y el rito para confirmar a los dioses. Estos actos ceremoniales se ejecutan en “El Gato Negro,” el cabaret a donde retornará “la María” después de muerta y donde se verificará el rito simbólico. La secuencia en “El Gato Negro” es una alegoría en la cual, entre libaciones y festejos, se espera el retorno de la “diosa.” Es un acto consagradorio, ya que ella nunca entra en escena de igual modo que en la misa cristiana, se espera una presencia que está en la hostia y el vino, pero que no se hace resurrección: se trata de un milagro ascensional donde no es necesario ver para creer. En el acto ritual podríamos considerar:

Introito

JOSEFA—Mira cuanto retrato de María.

ISABELITA—Y cuántos aviones que dibujan su nombre en el cielo.

JOSEFA—Mira a esos muchachos trepados en las palmeras. Arrojan confeti y serpentinas.

ISABELITA—Es que hoy llega ella.

JOSEFA—La eterna María.

ISABELITA—Y va a dar su show.

JOSEFA—Va a cantar y bailar.

ISABELITA—Cuánta paloma en los aires.

JOSEFA—Cuánto coheterío y música.

ISABELITA—Y flores.

Credo. Comunión.

MARIA CRUZ—Salud, por la Marfa.

JOSEFA—Por la que puso en alto el nombre de nuestro estado.

ISABELITA—Por la que se habla de tú con reyes, presidentes, obispos y arzobispos.

MARIA CRUZ—Por la inmortal. Salud.

Consagración.

LOCUTOR—El momento esperado ha llegado. Señoras y señores, damas y caballeros, con ustedes la gran, la inimitable, la bellísima María.

(El escenario está vacío. Una silla. Música. Nada. Aplausos prolongados).

ISABELITA—Bravo. Qué guapa está. Mira como sonrío. ¡Viva María!

JOSEFA—Sus joyas, sus pieles. Su cutis. Qué bien habla. Nos sonrío la divina. Es el sol, el sol.

JOVEN—Qué ojos, qué ojos.

ISABELITA—Y su boca de corazón. Su vestido todo bordado en perlas. Aplaudan.

JOSEFA—De rodillas para recibir a la diosa. La divina está con nosotros.

Ofertorio.

JOSEFA—Es un ángel.

ISABELITA—Es la luz. ¡Flores para la reina! ¡Flores!

(La gente avienta flores. Se lanza al escenario con aullidos de éxtasis.)

VOZ—Mi corbata para ti, reina.

VOZ—Mi sombrero, soberana.

VOZ—Diosa, mi pañuelo y mis lágrimas.

VOCES AD LIBITUM—Mi camisa, mi bufanda, mis zapatos, mi vida, mi suéter, mi saco, mi anillo de casado, mi pulsera, para ti, para ti, todo es tuyo, María.

(Pandemonio. La gente besa el escenario vacío. Aulla. Caos de cuerpos y voces.)

Beatificación

JOSEFA—Espérese un segundo. Vamos a mostrarle un tesoro.

ISABELITA—Algo maravilloso . . . Este es el cráneo de la María cuando tenía cinco años.

JOSEFA—La calavera de la María en plena madurez.

ISABELITA—Un fémur, un omóplato, una tibia de la gran María.

JOSEFA—El húmero, el iliaco, el peroné de la María.

ISABELITA—Una botellita con su sangre.

JOSEFA—Su cerebro que no pesaba mucho . . .

ISABELITA—El apéndice de María.

JOSEFA—Sus cálculos biliares y renales.

Es evidente que nos encontramos frente a toda una secuencia ritual. A pesar de su naturaleza pagana y del bestiario mexicano que hay detrás de todo esto, hay un componente cristiano, que no es difícil de correlacionar aunque pueda existir una alteración del orden ritual y refleje también otros sacrificios ceremoniales de índole semejante. Se trata de una expresión sincrética: la nauyaca es santísima y el yacaré que se alimenta se oculta detrás de un cuadro de "La Última Cena." La conjunción del fanatismo religioso encuentra en la

diosa creada por los medios de comunicación nacional una serie de puntos de contacto con lo azteca, lo cristiano y el paganismo de las tradiciones clásicas. La adoración mariana adquiere matices nacionales y la beatificación del esqueleto de "la María" cae dentro de los cánones de la mística hispánica, su culto a la sangre, formando el "tesoro" eclesiástico de un gótico cinematográfico.

Todas estas ideas pueden confirmarse en el seno de las interpretaciones míticas. En su intento de definición del mito, Mircea Eliade afirma que es esencial considerar lo siguiente: "the myth is regarded as a sacred story, and hence a 'true history,' because it always deals with *realities*."⁸ No hay duda que "la María" reúne la condición de hecho sagrado y hecho real. Su origen, por otra parte, es humilde: "Sabías que la mamá de la María fue lavandera en la casa de los Mayans." "Y ella, la María, fue flor de los burdeles. Antes de ser estrella se dedicaba al putaísmo . . ." Los personajes son capaces de identificar la realidad de la diosa y es por eso que pueden hacerla evolucionar hasta un hecho sagrado y convertirla en objeto de idolatría. La fenomenología mítica no ofrece contradicción. Es además, esencial: le concierne al pueblo de modo directo, forma parte de su vida y su destino. A pesar de su contemporaneidad, el mito "mariano" es un hecho primigenio. El mito nos enseña "the primordial 'stories' that have constituted him existentially; and everything connected with his existence and his legitimate mode of existence in the Cosmos concerns him directly."⁹ Cuando Isabelita dice: "Cada vez que se nos muere María nos vamos quedando más solas," no hace más que confirmar su identificación con el mito y adoptar una perspectiva primitiva ya que para ella lo ocurrido tiene lugar dentro de una eternidad cíclica anterior que sólo coincide, en parte, con su existencia inmediata. Se trata, en cierta medida, simbólicamente, de "events that took place in *mythical times* and therefore make up a *sacred history* because the actors in the drama are not men but Supernatural Being."¹⁰ La actriz se convierte en criatura sobrenatural que se ve dentro de un contexto sagrado (historia sagrada contemporánea) y una distancia narrativa, física, temporal, creada por la pantalla cinematográfica. "Myth, therefore, will not be resolved by us into a manifestation of an obsolete age, or of peoples still in a barbarous and savage state, nor as part of the cycle through which nations and individuals have respectively passed, or have nearly passed; but it remains to this day, in spite of the prevailing civilization which has greatly increased and is still increasing, it still persists as a mode of physical and intellectual force in the organic elements which constitute it."¹¹ El mito forma parte de una energía y un poder físico e intelectual que se crea y recrea constantemente dentro de las integrantes de una determinada cultura, en cualquier momento y no importa el grado de civilización. De ahí proviene la constante mítica.

Tanto en el caso de "la María," como en las sacerdotisas del culto y el producto metamórfico que representa María Cruz, *Santísima la nauyaca* nos presenta los diferentes niveles rituales bajo el control femenino. Esto contradice muchos aspectos que se han observado en relación con la participación de la mujer en los procesos rituales. "Women are strikingly one-dimensional characters in mythology and ritual action. Images of women are reduced to their sexual function, women are excluded from leadership roles in

most public rituals, and images of the divine are usually male.”¹² En *Santísima la nauyaca* ocurre todo lo contrario. Aunque se pone de manifiesto “the notion that if woman is not the embodiment of evil she at least has long-standing ties with it,”¹³ la acción de la obra nos lleva hacia una concepción mítica que precede el orden paternalístico que impuso se hegemonía después de un período matriarcal. “This was an age in which women served as priestesses and political leaders, in which the divine was not imbued with feminine attributes, and in which female sexuality was not considered evil. An interest in myths about feminine divinity is current once again among some poets and members of the counterculture. . . .”¹⁴ En este sentido hay que considerar el significado del texto de Espinosa, que confirma otras ideas sobre la hegemonía de la mujer y sus atributos para ponerse en comunicación con lo sobrenatural—como es el caso de María Cruz cuando rompe el jarrón. Por consiguiente, la importancia mítica de “la María” es considerable ya que invierte cánones tradicionales. En particular, “la María” representa una adoración “mariana” que contradice todo el marianismo cristiano. Si tomamos, por ejemplo, un ensayo feminista como “Célibes, Mothers, and Church Cockroaches: Religious Participation of Women in a Mexican Village,” de Marigene Arnold,¹⁵ nos encontramos que “la María” aporta una antítesis mítica que es una paradójica contribución “feminista.” Es decir, las virginales Hijas de María, los arquetipos matriarcales y las solteronas que funcionan como cucarachas de sacristía en la aldea de Cajititlán, Jalisco, sometidas al análisis crítico-antropológico de Marigene Arnold, encuentran su antagonista mítico en el “putaísmo” “mariano” de “la María.”

Al establecerse el culto a “la María,” una transformación fundamental tiene lugar en el caso de María Cruz. Como hemos indicado, Josefa e Isabelita son los portavoces rituales, la masa coral que también tiene función sacerdotal. Durante el primer acto María Cruz es presentada como una mujer cualquiera que se hospeda en casa de las hermanas y que no tiene conocimiento previo de la estrella de cine que acaba de morir. Durante el desayuno entra la sirvienta con un pavo, Isabelita toma un cuchillo y lo mata, produciendo una gran salpicadura de sangre y manchando el vestido de María Cruz, que queda profundamente impresionada por todos los extraños y brutales incidentes que vienen ocurriendo. El sacrificio del pavo, el hecho de que el vestido de María Cruz se manche de sangre y la coincidencia nominal (“Se llama María como ella”), son anticipos de la importancia que va a adquirir este personaje durante el resto de la obra. La conciencia ritual se acrecienta cuando María Cruz regresa del baño y los otros personajes insisten en el tema de la sangre, afirmando además que María Cruz está dotada de poderes espiritistas. Además, obligan a María Cruz a tomar un extraño brebaje, que ésta ingiere con repugnancia. “Son santos remedios. La ceniza es receta de Maridalia que tiene que resucitar al borracho de su marido todos los días. El té le va a caer bien y el café con sal se le ocurrió a Josefa porque le vió cara de deshidratada . . .” Estos “santos” remedios, con “cenizas” que sirven para “resucitar” son claras señales de que María Cruz ha estado sometida a un acto de brujería casera que explica su conversión psicológica en una “María” que desconocía poco antes. María Cruz ha caído en la trampa que desde el más allá le tiende “la María.” La metamorfosis ha tenido lugar y el espíritu de la “diosa” parece reencarnar en María Cruz.

(*Aparece María Cruz con un vestido de noche y un enorme boa de plumas.*)

ISABELITA—Jesús bendito, la María está entre nosotros.

JOSEFA—No merecemos tanto, Dios mío, la gran María está entre nosotros. Pongamos nuestro cuerpo de alfombra.

MARIDALIA—No sean tontas, es María Cruz que se vistió de payaso. Con el sol que hace se va a asar. Si parece un ave del paraíso en un gallinero.

SIRVIENTA—(*Aparece.*) ¡Milagro, está entre nosotros la María!

Serpiente emplumada, hay una estrecha relación entre María Cruz y “la María,” boa y nauyaca.

El motivo de la serpiente adquiere mayor relieve cuando María Cruz entra en escena hacia el final del segundo acto “con un hermoso vestido blanco y la cabeza llena de serpientes.” Poseída por la fuerza sobrenatural de “la María,” se vuelve cabeza de Medusa, caos, en la que revive el espíritu mítico de la actriz. La nota que sigue refleja el todo y las partes de lo expuesto.

Joining man to heaven, the form of his hair describes the nature of his relationship with that celestial realm and the stages of his spiritual evolution. Within the temple of his body, man’s head, the ‘holy of holies,’ is the highest point, while his hair, its natural crown, is like the spire of a church, his vertical connection with God. Representing man’s strength, it forms an antenna through which the spiritual force may descend. Of the three Gorgons, Medusa is the perversion of the spiritual and evolutive; thus she is crowned with the wild, chaotic snakes of unregenerate nature, subsequently overcome by Perseus, the hero and symbol of order.¹⁶

En este caso se plantea la cuestión de la negatividad mítica de “la María,” ya que siendo cabeza de Medusa se hace necesaria la presencia de Perseo para su eliminación. La línea algo confusa de la obra dificulta el desentrañamiento, posiblemente debido a una cierta inseguridad de parte del joven dramaturgo. Si le corresponde a la nauyaca la destrucción definitiva de la cabeza de Medusa, se trata de “¡Santísima la nauyaca!” Aunque Josefa e Isabelita reconocen como parte intrínseca de su ser la mítica de “la María,” manifiestan una dualidad con respecto a ella: “Ahora sí, María, ya estás muerta, bien muerta.” Ambivalentes, las muertes consecutivas dentro de la eternidad producen dolor, sin que se excluya un regocijo cuando éstas tienen lugar. Por eso la nauyaca es “santísima,” ya que, como la espiral de los rizos de Buda, es “the outward sign of his inner light and tranquility. Chaos has been ordered, the serpent force mastered.”¹⁷ Pero, por otro lado, como al mismo tiempo que muere y re-muere, el show de “El Gato Negro” sigue siendo un ritual donde ocurre una resurrección simbólica, noche tras noche, no es menos cierto al no morir María no llega la nauyaca a cumplir su emponzoñada tarea. En este caso, “la María” es la nauyaca, y el título ha de leerse dentro de los términos de las tradiciones folklóricas: “¡Putísima la nauyaca!”: serpiente que se muerde la cola, bicho malo nunca muere.

La función de María Cruz durante el tercer acto es importantísima, ya que al transformarse ella en “la María,” con su cabeza llena de serpientes, el acto ritual (del “introito” a la “consagración” y “ofertorio” que hemos

comentado antes) se vuelve una vivencia mucho más intensa. Cuando se encuentra ante el espejo, se ve a sí misma como “la María”: “Tantos años sin vernos, María. ¡Cuanto hemos envejecido! Pero hemos tenido muchas joyas, muchos coches, muchas casas. Me contaron que te drogas, chula, que por eso vuelas en la escena. Muchos caballos, muchos perros, muchos criados, muchos maridos, mucha suerte.” Esto la lleva a la afirmación definitiva: “La María soy yo.” Como también apunta Espinosa en su nota al programa, se trata de un “cambio de piel,” que bien puede entroncar con la mítica azteca gracias a la boa emplumada del segundo acto y a las sierpes del tercero. Esto explica las razones por las cuales María Cruz se disfraza de “la María,” que es su modo de “cambiarse la piel.” En *The Golden Bough*, James G. Frazer insiste en el motivo de las metamorfosis rituales. En el capítulo que titula, “Killing the God in Mexico,” Fraser insiste en varios episodios rituales. “Sacrifice of a woman in the character of the Mexican Goddess of Salt in the month of June,”¹⁸ inicia una extensa galería de ejemplos donde serpientes y pájaros forman parte de un vestuario de un elaborado ritual con el que podemos asociar a María Cruz en “El Gato Negro.” En realidad ella está haciendo lo mismo: personificando a las diosas para adquirir sus atributos y alcanzar la eternidad por medio de muertes sucesivas. Si “serpents do cast their old skins and accordingly live forever,”¹⁹ es natural que “la María” quiera resucitar, a través de María Cruz y que ésta a su vez quiera convertirse en la “diosa” para llegar por estos medios a la inmortalidad. Engalanándose con tradiciones rituales aztecas y foráneas, María Cruz “cambia de piel,” se pierde en el espejo de sus sierpes y se hunde en espirales de resurrección y muerte.

Finalmente, del otro lado de la nauyaca Espinosa nos enfrenta a una galería de mutaciones surrealistas en el estanque donde nada el yacaré. Es una extensión de la “Laguna de las Ilusiones” del último acto, pues allí va Maridalia a vivir una existencia acuática que es una búsqueda de eternidad. Mediante extrañas acciones devoradoras, tienen lugar rituales no menos complejos que los que venimos comentando. Maridalia metida en el estanque da lugar a una cadena de secuencias donde el folklore y el surrealismo van de mano en mano. En su esencia mítica, el yacaré que está oculto detrás de “La Última Cena” no es más que otra deidad dentro del conjunto de deidades que forma la obra. En el estanque Maridalia devora iguanas, afirmando que son sus hijos, y adquiere cola de yacaré, lo que indica que se ha integrado al bestiario de los dioses. Al entrar en el estanque no hace otra cosa que querer reafirmar su existencia, no sólo adquiriendo la piel de los otros, devorando, sino también mediante el concepto de “death by water,” que lleva implícito la resurrección. En este aspecto no pretendemos profundizar, sino limitarnos a la idea del “cambio de piel.” Tanto Maridalia como María Cruz, por distintos procedimientos, están conscientes de esta fenomenología. “This notion may have been suggested to them by the observation of certain animals, such as serpents and lizards, which seems to renew their youth by casting their skins and appear refreshed and renovated in new integuments.”²⁰ “Thus it appears that some peoples have not only observed the curious transformations which certain animals undergo, but have imagined that by means of such transformations the animals periodically renew their youth and live forever.”²¹ De ahí que Espinosa, sumergido en los

laberintos míticos, se encuentre en medio de una paradoja dentro de la cual el sacrificio de los dioses no es otra cosa que una espiral de la vida en constante movimiento de muerte y resurrección: el ídolo que se destruye, la diosa devoradora, se eterniza en la espiral.

University of Hawaii

Notas

1. Nota al programa por el autor al estrenarse la obra por la Escuela de Arte Teatral del INBA, el 29 de mayo de 1981.
2. Francisco Santamaría, *Diccionario de americanismos* (Méjico: Editorial P. Robredo, 1942), II, p. 326.
3. Nota al programa.
4. J. C. Escobedo, *Enciclopedia completa de la mitología* (Barcelona: Editorial De Vecchi, 1968), p. 254.
5. Escobedo, p. 255.
6. Marshall McLuhan, "Myth and Mass Media," en *Myth and Mythmaking*, edición de Henry A. Murray (Boston: Beacon Press, 1960), p. 290.
7. Todas las referencias corresponden a una edición mecanografiada por el autor.
8. Mircea Eliade, *Myth and Reality* (New York: Harper and Row, 1963), p.6.
9. Eliade, p. 12.
10. Eliade, p. 13.
11. Tito Vignoli, *Myth and Science* (New York: Arno Press, 1978), p. 3.
12. Judith Hoch-Smith y Anita Spring, *Women in Ritual and Symbolic Roles* (New York: Plenum Press, 1978), p. 2.
13. Hoch-Smith y Spring, p. 2.
14. Hoch-Smith y Spring, pp. 7-8.
15. Ver Hoch-Smith y Spring, pp. 45-53.
16. Jill Purce, *The Mystic Spiral* (Singapore: Thames and Hudson, 1980), pp. 54-55.
17. Purce, p. 56.
18. James George Frazer, *The Golden Bough* (London: MacMillan and Co., 1920), VI, pp. 283-305.
19. Frazer, p. 303.
20. Frazer, p. 302.
21. Frazer, p. 304.