

**LA MUJER Y EL MAGUEY EN *¡QUE VIVA MÉXICO!***

Basilio Casanova<sup>1</sup>

**Resumen**

Abordamos en este artículo el análisis detenido de un episodio del film de S. M. Eisenstein *¡Que viva México!*. Deletreamos el vínculo entre la presencia de la planta del Maguey que da título al episodio y la figura en él determinante de la mujer.

**Palabras clave**

Análisis textual, Maguey, mujer, muerte.

**Abstract**

In this article analyzed the episode of *¡Que viva México! Maguey*, directed by S. M. Eisenstein. We spell the link between the presence of the Maguey plant, and the figure of the Woman.

**Keywords**

Textual analysis, Maguey, woman, death.

## San Sebastián

Tras una persecución, Sebastián y sus hermanos, peones como él, son capturados por sus perseguidores, maniatados y enterrados hasta el cuello en la arena del desierto.

Antes de la captura se ha producido entre perseguidos y perseguidores un amago de combate. Sin embargo, como señala González Requena en su libro sobre Eisenstein<sup>2</sup>, no puede hablarse aquí propiamente de combate, sino de *“prolegómenos rituales de una solución plástica –y de un ritual sacrificial– en la que lo que hay en común entre las formas del maguey y la iconografía de San Sebastián impondrá definitivamente su dominio”*.

De manera que lo que aguarda a los protagonistas de *Maguey*, *“no es un recorrido”*, sino un *“espacio siempre marcado, que aguarda el suceso –necesariamente sacrificial– para el que está destinado”*.

Sebastián lleva escrito en su nombre su destino. Y éste no es otro que el de su propio sacrificio. Enterrado hasta el pecho, al igual que sus dos hermanos, habrá de morir bajo las patas de los caballos que, espoleados por sus jinetes, pasan una y otra vez sobre su cabeza.

La iconografía que se impone de manera inmediata es la de San Sebastián, el centurión que en tiempos del emperador Diocleciano fue denunciado por alentar a sus amigos Marcos y Marcelino a permanecer fieles a la fe cristiana. El emperador ordenó que lo ataran a un árbol para que los arqueros dispararan sus arcos y lo mataran a flechazos. Sebastián no murió, pero terminó convertido en *“una especie de erizo”*. La iconografía religiosa sobre este santo es abundante.



1474 – Botticelli



1480 - Mantenga



1575 – Tiziano



1580 - El Greco



1611 – Reni



1618 – Rubens



1915 – Schiele

En *Maguey* las saetas han sido pues sustituidas por las patas de los caballos y por las espuelas de los jinetes que los montan.



Pero no sólo las espuelas sustituyen aquí a las saetas; también las formas puntiagudas del *maguey* –planta que da título al episodio– habrán de imponerse en varias imágenes a modo de flechas que hieren, o que amenazan con herir, los cuerpos de los hombres.



Y desde luego que el *maguey* en su forma se parece mucho a ese “erizo” lleno de púas en el que se dice que acabó convertido San Sebastián.

## La mujer

María, la esposa de Sebastián, después de haber sido violada en la hacienda, sale de ésta y, convertida por momentos en una figura totalmente negra, se dirige hacia donde está su esposo muerto.



No sabemos qué impulsa a la mujer a salir de la hacienda, ni cómo es que conoce el lugar exacto —nada en su actitud, en su decidida manera de caminar indica que pueda albergar duda alguna al respecto— donde ha sido sacrificado su esposo. Lo cierto es que ella lo sabe y hacia allí se dirige.

Y lo hace, asociada su figura, tanto en el plano como en el contraplano, a la del maguey.



En efecto: siempre que María aparece en cuadro, lo hace también la inconfundible silueta de la planta.

Pero, antes que María, comparece en el film otra figura femenina: la de su madre. *Figura*, pues, *primordial* que aparecerá asociada también desde el principio, desde su primera aparición en el episodio, a la del maguey.

### La madre y el maguey

María es entregada por sus padres a Sebastián, su joven esposo. La vemos despedirse primero de su madre, después de su padre y salir a continuación de cuadro por la izquierda.



Detrás de la figura de la madre de María, claramente visibles, las hojas puntiagudas del maguey. Se diría, incluso, que esas hojas apuntaran, como si se tratasen de auténticas flechas, hacia la persona de su esposo –padre de María–, al que vemos montado a lomos de un burro.

Y cuando en el contraplano aparece la figura de María, lo hace también del mismo lado –a la izquierda del encuadre– que las hojas del maguey, que parecen apuntar ahora hacia la persona de su esposo.



El padre de María se despide del joven matrimonio, permaneciendo sola la madre dentro de cuadro; detrás de ella, como emanadas de su espalda, las inconfundibles hojas del maguey. De manera que cuando la madre de María sale de cuadro por la derecha, la planta sigue ahí, asociada a su figura.



Y cuando la joven pareja emprende sola la marcha, es de nuevo la masa compositiva del maguey, que ocupa dentro del plano el mismo lugar que ocupara cuando la madre de María saliera de cuadro, la que impone su presencia en la imagen.



Esa planta, pues, lo preside todo.



Y bien: recordemos lo dicho anteriormente acerca del destino de los protagonistas de este episodio de *¡Que viva México!*: ningún trayecto les aguardaba, sino un espacio y un suceso sacrificiales.

Pues bien, ¿no es eso precisamente lo que ya está escrito en este plano primero de episodio en el que al final del camino que vemos en la imagen lo que aguarda, lo que impone su presencia, son las hojas, tan hermosas como amenazadoras, del maguey? Esas formas,

sinuosas y punzantes a la vez, lo invaden todo; invaden la imagen misma y se diría que cortocircuitan, interrumpen el camino mismo.



Y por si no quedase suficientemente claro que esas formas punzantes tienen que ver con cierta figura primordial —es decir, lo acabamos de ver, materna—, basta con esperar un poco para comprobar cómo se localiza ahí, en la planta como en su fruto, una suerte de alimento, también él primordial, que los hombres, más que tomar, se diría que succionan como si del pecho materno se tratara.



Y en el interior de la planta es también el sexo lo que aguarda. Hacia ese lugar interno del maguey dirigen, algunos hombres, por eso, su cuchillo.



Pues ese es el lugar donde el cuchillo puede ser hincado, clavado.



El maguey ha sido utilizado en numerosas ocasiones en esa misma dirección; es decir, asociando su interior, su lugar más secreto, al sexo de la mujer<sup>3</sup>.



Una planta, el maguey, como señala el texto de Raúl Guerrero que aparece en la ilustración superior, vinculada a la diosa *Mayahuel* y que, como otras divinidades femeninas, simbolizaba, además de la fertilidad, el buen alimento –en este caso el pulque, alimento embriagador– que daba *calor* y *vida*.



Así, varios planos en *Magüey* muestran a hombres colgando muertos sobre las hojas de la planta.



De manera que esa planta que nombra en la mitología mexicana el *calor* y la *vida*, comparece en *¡Que viva México!* como lugar también de muerte.

El propio Eisenstein hizo de ella, en sus *dibujos mexicanos*, un lugar de martirio, sacrificial por tanto.



### El otro rostro de lo femenino

Y bien, hemos hablado ya de María, la joven esposa de Sebastián. Sebastián y María, dos nombres, por cierto, los que forman este joven matrimonio, que, como señala González Requena, poseen una estructura netamente perversa: *“perversa, decimos, la combinación de estas dos figuras de la mitología cristiana: la Virgen y San Sebastián, el más sensual y sacrificial de los santos, el mismo que será objeto de insistentes citas iconográficas, tanto en Alexander Newski como en Iván el Terrible”*<sup>4</sup>.

Está pues, por un lado, el aspecto virginal de María.



Y está, por otro, el de esa mujer, Sara, con la que María cruza su mirada nada más llegar aquella a la hacienda.



Poco después María es violada; su esposo, que nada ha podido hacer para impedirlo, inicia, ayudado por sus hermanos peones, una sublevación en el interior de la hacienda. Se desencadena a continuación una persecución en la que también participa Sara, mujer a la que vemos ahora montar a caballo portando una pistola.



Varios planos del film muestran, durante la persecución de Sebastián y sus compañeros, el verdadero rostro de esa mujer que encarna Sara, ese otro rostro, mucho menos virginal, de lo femenino.

Primero la vemos posando junto a varios caballos,



después, recortarse su figura junto a un gigantesco y amenazador cactus.



Hasta que de pronto comienzan a surgir en el rostro de esa mujer las huellas de su goce; un goce loco que pasa por dar muerte, es decir, por aniquilar a los hombres.



Y sin duda que la mayor aspereza, así como el goce más intenso y brutal está, en estas imágenes, del lado de la mujer –del lado de lo femenino. Del lado de lo masculino lo que aparece, en cambio, es cierta sensualidad asociada a la muerte misma: las ramas del maguey que vemos junto al hombre al que esa mujer acaba de disparar, aparecen dobladas, sin punta.

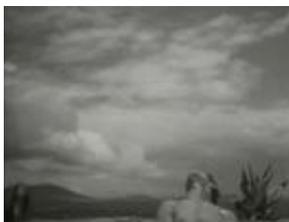


Inversión pues, total, *perversa* en el sentido que Freud da a este término<sup>5</sup>, de las posiciones masculina y femenina –activa y pasiva respectivamente–, la que este episodio del film de Eisenstein nos ofrece.

## La mujer y la muerte

Volvamos ahora a María, a quien durante la cacería hemos visto encerrada, después de haber sido violada, en una especie de calabozo en el interior de la hacienda. De allí, decíamos, salía cuando su esposo acababa de morir.

María parecía surgir entonces de las arenas del desierto, se diría que también del interior mismo de la tierra.



En el extremo derecho del encuadre, a la izquierda de Sebastián, un pequeño maguey. La figura de María va ganando más y más peso compositivo dentro de la imagen, hasta el punto de que la parte superior de su cuerpo desaparece de ésta. La verticalidad está ahora del lado de lo femenino.



La figura de la mujer se hace a cada paso más grande, mientras Sebastián, cuyo rostro no vemos, parece –aunque lo sabemos muerto– estar mirándola, incluso adorándola. Sus miradas, sin embargo, no pueden ya encontrarse.

A continuación la figura de ella cae a tierra y comienza un movimiento de inclinación hacia abajo, hacia el suelo.



Antes de derrumbarse, la mujer alza su rostro hacia el cielo como pidiendo clemencia.



Para, como ya advertíamos, caer finalmente derrumbada, convertido su cuerpo en un bulto sin forma.



Una escena de amor ésta, pues, además de insólita, desolada, ya que en ella hombre y mujer, esposo y esposa yacen, el primero muerto, semienterrado, y la segunda derrumbado su cuerpo sobre la arena.

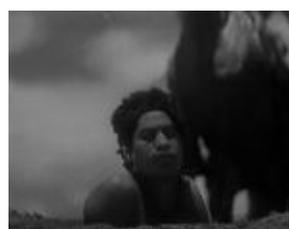
Escena de amor estéril, infértil, puesto que ningún fruto habrá de brotar de él.

Pero algo más podría decirse tanto de la irrupción de la mujer en la imagen, de su actitud, como de la forma compositiva que tanto su cuerpo como el de su esposo adoptan dentro del plano.

En primer lugar, habría que decir que María procede, como los asesinos de su esposo que montan a caballo, del mismo lugar: la hacienda. De la hacienda sí, pero también, como se puede ver en las imágenes que siguen, emergiendo su figura de las arenas del desierto.



Exactamente del mismo lugar del que veíamos surgir a los jinetes que mataron a su esposo.



Basta con voltear las imágenes en una de las dos secuencias, para poder apreciar con más detalle la semejanza formal tan profunda que existe entre la irrupción de los caballos y la llegada de la mujer.



Y la actitud de ésta, su forma de aparecer en imagen y de colocarse después junto al cuerpo del esposo sacrificado –pero esto, advirtámoslo, no es posible apreciarlo tanto en el episodio *Maguey* de *¡Que viva México!* que montara Alesandrov<sup>6</sup>, como en otros montajes realizados a partir del material rodado por Eisenstein–, es muy similar, hasta constituir de hecho una rima plástica, a la de los caballos que acabaron con la vida de aquél.

Las imágenes son, en este otro montaje de las imágenes rodadas por Eisenstein, más oscuras y sombrías, lo que confiere a la escena un aire, si cabe, más siniestro.



Insistamos en ello: tanto en la manera de aproximarse a su esposo, como en algunos de sus movimientos, la figura de María recuerda a la de los caballos que acabaron con la vida de aquél.

Lo que nos obliga a decir que su lugar en el film, es decir, el lugar que el film concede a la mujer, es prácticamente el mismo que el de los caballos que mataron a Sebastián.

Negra, decimos, la figura de la mujer. De hecho, si retrocedemos un poco en el análisis del texto, comprobaremos cómo, cuando María salió de la hacienda, lo hizo convertida en una figura toda ella negra.



Parafraseando a Jesús González Requena, “*en el paisaje de la muerte*”, ella llega, entonces, “*desde el mismo lugar del que provinieron*” los hombres “*que primero la encarnaran*”. Y que ahora, añadamos nosotros, encarna ella.

Pues está claro que el color negro es aquí el de la mujer; el blanco, en cambio, el de los hombres.



De manera que el negro es también el color del maguey que proyecta sus sombras –negras– sobre el blanco de los hombres.



### **Lo que abrasa: el fuego y el hielo**

Y por cierto que una de las primeras imágenes de *Maguey* revela, con todo su amaneramiento en la composición, lo que habrá de suceder en el futuro, pues nos habla esa

imagen, de manera precisa, además de la relación muy estrecha entre el maguey y la mujer –o lo femenino<sup>7</sup>–, de los dos extremos térmicos que abrazan: el fuego –interior– y el hielo.



El volcán mexicano *Popocatepetl*, cuyo nombre traducido del *náhuatl* sería *cerro* –o montaña– *que humea*, preside la escena que habrá de serlo, finalmente, de amor y de muerte.

Pero otras imágenes del film abundan en esa misma relación donde lo femenino se escribe ya claramente como presencia negra relacionada con la muerte.



La mujer y el maguey como representaciones de aquello –el cuerpo de la mujer, lo real del cuerpo femenino– cuyo contacto quema, abrasa, al sujeto. En el caso concreto del episodio de *Maguey*, un contacto necesariamente aniquilador, puesto que nada logra sobrevivir a él: Sebastián muere y María, su esposa, yace derrumbada en la tierra. Ningún fruto resulta pues de ese contacto, sino sólo destrucción y muerte.

Y como testigos últimos de ese paisaje de devastación y de muerte, esos rostros mudos, silenciosos; testigos, decimos, de lo que ahí, en ese desolado paisaje, ha sucedido.



## BIBLIOGRAFÍA

*Artes de México*, n° 51, “Magüey”, año 2000.

Eisenstein, Sergei, 1988: *Yo. Memorias Inmorales*, Siglo XXI, México.

González Requena, Jesús, 1992: *Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*. Editorial Cátedra, Madrid, pp. 250-252.

González Requena, Jesús. “Donde todo cesa: *Alexander Newski*, S.M. Eisenstein, 1938”, *Revista de cine La Mirada*, Ediciones de La Mirada, Valencia, pp. 175-177.

Sigmund, Freud, (1905): *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros escritos*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.

---

<sup>1</sup> El autor es doctor en Filosofía desde 1999, profesor de *Análisis de la imagen y Análisis del texto audiovisual*, autor de los libros *Vida en sombras o el cine en el cine* (Caja España, 2003) y *Leyendo a Hitchcock* (Castilla Ediciones, 2007), además de numerosos artículos sobre cine, literatura y filosofía. Es miembro de la asociación cultural *Trama y Fondo* y coeditor de la revista del mismo nombre.

<sup>2</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1992): *S. M. EISENSTEIN. Lo que solicita ser escrito*, Cátedra, Madrid, pág. 250.

<sup>3</sup> *Artes de México*, n° 51, “Magüey”, año 2000.

<sup>4</sup> GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1992): *S. M. EISENSTEIN. Lo que solicita ser escrito*, Cátedra, Madrid, pág. 252.

<sup>5</sup> Véase SIGMUND, Freud (1905): *Tres ensayos sobre una teoría sexual*, Alianza Editorial, Madrid.

<sup>6</sup> El montaje de Aleksandrov privilegia de hecho el aspecto más virginal de María, rechazando esas otras imágenes más ásperas, menos virginales, que muestran ese otro aspecto de la mujer, más oscuro, y que la aproximan más a las formas menos amables, más ásperas del magüey.

<sup>7</sup> Lo femenino claramente escorado hacia el lado de lo siniestro. Pues al final, nada sublime nombra esa cumbre nevada del volcán mexicano.