



La propuesta estética de Adela Sequeyro: La vena romántica como base transgresora en *La mujer de nadie* (1937)

Cristina Paola Pulido Aréchiga

RESUMEN

Este ensayo analiza la propuesta estética de *La mujer de nadie* (1937), ópera prima de Adela Sequeyro, y la fuerte influencia romántica de la cineasta. Me interesa destacar cómo la cineasta transgrede las vanguardias artísticas y literarias del periodo del México modernista e incorpora las técnicas cinematográficas vigentes desde una visión particular femenina y romántica. En relación con esto se busca mostrar cómo la vena romántica de Sequeyro se percibe a partir de elementos del Romanticismo español del siglo XIX. Y finalmente quiero demostrar cómo Adela Sequeyro reformula las convenciones estéticas del cine mexicano de los años treinta desde

una perspectiva de género.

PALABRAS CLAVE: Romanticismo, propuesta estética, transgresión.

ABSTRACT

This essay analyses *La mujer de nadie* (1937) aesthetic proposal, which is Adela Sequeyro's most important work as a filmmaker, and her romantic influence. I want to remark how she transgresses the artistic and literary avant-garde of the Mexican modernist period and she incorporates the film techniques using her own feminine and romantic vision. Related with that, this work attempts to show how Adela's romantics leaning can be notice by some romantic elements. Finally, I will demonstrate how the avant-garde transgression results in the transgression of the Mexican cinema's aesthetic conventions of the typical man and woman image.

KEY WORDS: romanticism, aesthetic proposal, transgression

INTRODUCCIÓN

En este ensayo se abordará la propuesta estética en la ópera prima de Adela Sequeyro *La mujer de nadie*, filmada en 1937, escrita, dirigida y protagonizada por la propia cineasta. Dicho film fue producido por la nueva empresa fundada y encabezada por Adela: Producciones Carola.

La propuesta estética de *La mujer de nadie* está fuertemente relacionada con la influencia romántica, pero Adela transgrede las vanguardias artísticas y literarias del periodo del México

modernista, ello deriva en la transgresión de las convenciones estéticas del cine mexicano de los años treinta en cuanto a la figura de lo femenino y lo masculino. Para desarrollar lo anterior, y, explicar en qué consisten ambas transgresiones; se hablará brevemente de los inicios de Adela en la actuación, el periodismo y el cine, y del contexto social del México modernista en el que se inserta el trabajo de Adela como directora. Intrínsecamente relacionada a su transgresión está la vena romántica de esta cineasta, la cual define su estilo ya que incluye su visión propia del mundo, emociones, intuición y sensibilidad. Eso mismo es lo que le permite lograr una conexión entre sus intereses intelectuales y fílmicos.



Archivo Patricia Torres San Martín

Adela Sequeyro Haro nació en la ciudad de Veracruz el 11 de marzo de 1901. La infancia de la periodista, actriz, directora, guionista y productora de cine, estuvo rodeada de un ambiente bohemio y artístico, pero sin dejar de lado “los logros políticos y militares del bisabuelo” [1]. Los estudios de Adela transcurrieron en el Colegio de la Paz, luego de que toda la familia se trasladara a la capital. Su vida se vio envuelta en las continuas revueltas que originó la revolución, primeramente, con el triunfo de Francisco I Madero frente a la dictadura de Porfirio Díaz y, posteriormente, las luchas armadas. Años después, una vez concluido el periodo armado de la revolución, Adela debutó en el teatro a sus quince años de edad, en ese entonces Sequeyro ya mostraba un fuerte interés en el cine, la danza, la comedia y la pintura. El ingreso de Adela Sequeyro en el medio artístico mexicano tuvo lugar a partir de su participación en un certamen convocado por “el diario *El demócrata*, el cine Olimpia y la empresa estadounidense Paramount Pictures” [2] y a pesar de que Adela no obtuvo el triunfo en tal concurso, este le valió para comenzar su carrera en el cine mexicano. Participó en alrededor de seis películas mudas entre 1923 y 1927; la primera de éstas fue: *El hijo de la loca* de 1923, a esta le siguieron *Atavismo* y *Un drama en la aristocracia*, ambas de 1924. Después, están: *No matarás*, *Los compañeros del silencio* y por último *El sendero gris*. Estas producciones silentes presentan algunos temas que se alejan de las vulgaridades de los acontecimientos sociales en México.

Por otro lado, el cine sonoro llega a México en 1929 y atraviesa una fuerte polémica. La invención e incorporación del sonido tuvo mucho en contra debido a que, como se pensaba, éste alteraba “totalmente las cualidades específicas del cine, convirtiéndolo en una especie de teatro en movimiento” [3]. Fue una etapa de pérdidas económicas para directores y artistas, pero, a la vez, era también una posible plataforma para la industria de cine en el país. De igual manera, en el México de las primeras décadas del siglo XX se atravesaba una época de

renovación en diversos ámbitos: literario, cultural, social y artístico en general. Era un México nuevo, “modernista”, donde el vanguardismo tenía un importante peso, junto con movimientos como: el estridentismo y el muralismo. Era una época vanguardista en la que se comenzaba a cuestionar si acaso existía lo “nacional”, extendiéndose a “el arte mexicano” en general. En esos años los mexicanos, sobre todo los intelectuales, comenzaban a sentir la necesidad de forjar su identidad, encontrarla entre todo el extranjerismo, principalmente europeo, que invadía México. En ese periodo también se vivió una fuerte polémica acerca de la existencia de una literatura mexicana, ya fuera “viril” o “afeminada”, y si no existía aún, entonces se lograría, pero ésta tendría que ser cultivada en el país.

En este sentido, el cine también jugó un papel importantísimo en la búsqueda de la identidad mexicana al ser la expresión de los aspectos sociales, y también, porque el cine como arte, tiene una innegable relación con la literatura de todos los tiempos. El cine en México, además, influyó en los movimientos culturales de las dos primeras décadas del siglo XX. En especial en el estridentismo, movimiento de vanguardia, el cual fue iniciado por Manuel Maples Arce en 1921. Dicho movimiento buscaba cambios en los postulados estéticos, el lema principal era crear, innovar en la cuestión artística. Desdeñaban la copia, lo establecido, lo conservador. El cine estridentista, por su parte, mostraba tintes novedosos de crítica social y nuevas estrategias formales; además, rechazaban las mismas estructuras decimonónicas porque, como bien menciona Elissa Rashkin, “los estridentistas eran apasionados del nuevo arte” [4]. Entre las diversas aportaciones de aquel grupo de intelectuales estridentistas a la estética fílmica fue el concepto del movimiento, logrando que “las viejas ideas líricas de perfección y belleza eterna son reemplazadas por una poética de velocidad en la cual las imágenes se sustituyen en una sucesión constante; la belleza se disuelve, se desvanece, para volverse tan sólo un juego de luz y sombra en una pantalla” [5]. Adela se relacionó con algunos de los representantes y fundadores del movimiento estridentista mexicano. Estos vínculos le

valieron enseñanzas en el mundo del cine, las nuevas técnicas y tendencias.

Durante ese, nada sencillo, periodo de transición del cine silente al sonoro y de cambios sociales, políticos y culturales del México de los años veinte y treinta, Adela, como sujeto social, mantuvo un papel activo. Esto se nota no sólo por su gusto por el periodismo, sino por su sed de contribuir en la aún incipiente crítica de cine en México. Así pues, colaboró en los periódicos y revistas de la época. En 1929, *Perlita*, como se le conoció en el medio periodístico, se incorporó a *El Universal Gráfico* donde aportó sus conocimientos en materia cinematográfica en sus columnas, en esa etapa además “afinó sus cánones de buen gusto y sus ideales estéticos” [6].

Es importante mencionar que las publicaciones de *Perlita* muestran la faceta en la que la periodista se ejercita en la creación literaria y en la crítica cinematográfica con un gran conocimiento del cine y la técnica que heredó de sus amigos estridentistas. Fue por esos años cuando Adela comenzó a mostrar interés por la creación literaria, en especial por la poesía; y como bien menciona Patricia Torres: “Quizá debido a su contacto con el grupo comandado por Vela y Maples Arce, Perlita comenzó a escribir también poesía, sólo que más romántica que “surrealista”, y en este sentido opuesta a las líneas estéticas de sus amigos” [7]. Con lo cual se puede notar que por su interés en la creación poética estaba alejado de formalismos y estridencias de la época debido a que a ella no le interesa seguir las normas, sino su propia intuición y sensibilidad.

En este sentido, se habla de la primera transgresión de Adela Sequeyro en cuanto a que incorporó las técnicas cinematográficas aprendidas a sus películas creando así una nueva concepción fílmica; tal y como apunta Rashkin: “el cosmopolitismo y el formalismo que caracterizaron el cine de Sequeyro indican la influencia de las películas innovadoras de la

época y de las corrientes artísticas promovidas por sus amigos y colegas de la prensa metropolitana” [8]. Sin embargo, su producción cinematográfica no puede encasillarse dentro de tal movimiento debido a que ella extrapola su vena romántica al cine. Utiliza elementos simbólicos románticos, que mezcla magistralmente con las técnicas europeas, para plasmar su visión femenina, su propia visión. De tal manera, se puede decir que, no es posible encasillar el trabajo fílmico de Adela como estridentista como bien concluye Elissa Rashkin: “Sería ir demasiado lejos intentar clasificar las películas de Sequeyro como ‘cine estridentista’. Más bien representan un esfuerzo admirable de realizar cine de expresión personal dentro de una industria ya regida por estereotipos y valores conservadores” [9]. Sequeyro muestra su vena romántica tanto en la poesía que escribe antes de iniciar el proyecto de ***La mujer de nadie***, como en su estilo fílmico. Y es, precisamente, esa vena la que logra la conexión entre sus intereses intelectuales y cinematográficos que plasma en la película.



Archivo Patricia Torres San Martín

El Romanticismo es un movimiento que tiene sus raíces en Europa, más específicamente en Alemania y Francia, y cuyo periodo va del siglo XVIII hasta su culminación a mediados del XIX. Abarcó todas las artes, respondió a lo establecido en el periodo Neoclásico en cuestión de estilos y tendencias, y cambió las libertades estilísticas y formales. En cuanto a su desarrollo en México, este llegó al país en la primera mitad del siglo XIX, alrededor del año 1836, y se extendió hasta el siglo XX.

La poesía romántica de *Perlita* corresponde a la poesía lírica del romanticismo español del siglo XIX, en la cual se utilizó una métrica variada, experimentación de nuevos esquemas

estróficos, que se conoce como polimetría para encontrar nuevos efectos rítmicos. Esto caracterizó a los poetas románticos por su libertad para elegir las formas de acuerdo con su deseo en la creación. En la poética de Adela abunda el tema amoroso subjetivo, la exaltación del yo poético y la naturaleza. Lo anterior se ve en las estrofas siguientes: la primera del poema titulado “La sombra”: “Las lágrimas del cielo, /por el cristal de mi ventana / temblorosas / resbalan. / Hay un canto de duelo / porque murió de niebla la fragante mañana/ y en el vértigo azul de su premura / - con nostalgias de rosas-, / la tarde congelada / se desgrana...” [10].

Y la segunda corresponde al poema titulado “Sinfonía en tus ojos”: “Elocuente silencio nos envuelve / con diabólico encanto.../ El cobre de mi pelo en tu rodilla / se revuelve / como fleco de un manto / al tacto de tu mano codiciosa / que en guedejas anilla / temblorosa, / con rictus de ansiedad y quebranto” [11]. En ambos ejemplos se pueden apreciar elementos temáticos propios del romanticismo como: los goces que hace sentir el amor, las emociones íntimas, la naturaleza, el anhelo, entre otros. Todos desde una perspectiva individualista romántica, ya no el amor universal. En esta última estrofa, por ejemplo, se aprecian ciertos elementos de la sensualidad femenina: el pelo que es mecido por las manos del sujeto masculino provocando así el deleite, el encanto del amor. Cabe mencionar el uso del elemento de cesura en algunos versos, en los cuales la idea del verso de arriba se completa en el de abajo sin necesidad de usar comas. Dicho elemento representa claramente las variaciones métricas y rítmicas que se permitían hacer los poetas románticos, Adela en este caso.

Si bien *Perlita* no era la única persona que seguía escribiendo poesía romántica en México, como menciona Arredondo con respecto a la revista *El Cine Gráfico*: “En la revista mexicana se incluyen cuentos en la sección ‘Un cuento cada domingo’, canciones y poesías románticas” [12]. Ella sí retoma el melodrama decimonónico a pesar de que en la época esas producciones ya habían sido rechazadas. Sequeyro vivía como una bohemia, sin embargo, no

era total partidaria de las vanguardias presentes en el México nacionalista y modernista de aquellos años.

Así pues, tras haber mencionado las características más relevantes acerca del Romanticismo en la poesía de Perlita es momento de analizar los elementos románticos en la propuesta que muestra Adela en ***La mujer de nadie*** que son los que precisamente nos permiten conocer el estilo de Perlita. En este punto, es importante referirse a lo que se conoce por estilo, y no es otra cosa que la combinación de formas y temas que siguen las tendencias de una época, pero también incluye una visión del mundo muy particular. El estilo que Adela muestra en su película responde a lo anterior pero también a una identificación con ese movimiento romántico que en el México “moderno” ya había fenecido. El Romanticismo, desde sus inicios, privilegiaba la emoción y la intuición por encima del intelecto, las dos primeras, le correspondían a la mujer romántica, y la colocaban en un rango elevado, la convertían en una musa, en un ideal.



Entre los elementos románticos del film se encuentra el personaje de Ana María que representa a la mujer ideal creada por la ilusión. Posee características románticas básicas: ella es bella y pura, sumisa y tierna, dulce, ilusa y enamorada. Este personaje al principio se muestra frágil, su cuerpo físico es doliente dotado de espiritualidad. En la relación de los cuatro protagonistas

imperera el mundo femenino de la ternura, todo se mueve en torno a ella. Sin embargo, en relación a dicho personaje es importante mencionar el elemento de la mujer diabólica y angelical del simbolismo (que influenció al romanticismo mexicano). Este se aparece en la tercera secuencia cuando los bohemios encuentran a Ana María, donde uno de ellos espeta desdeñosamente “todo lo malo ha de venir por una mujer”, se muestra esa supuesta maldad femenina, su dualidad inherente, a la que el hombre, sobre todo el artista, debe huir. Asimismo, en relación con la mujer vemos el elemento del sino (destino) que sirve al argumento narrativo para entender que Ana María no puede escapar a este. Por ello, se le ve sufriendo desde el principio de la película y en el final de la misma. Ella está destinada a vagar, y también a la soledad, desde que llega a la vida de esos bohemios.

La naturaleza es el tópico romántico por excelencia. En ella quedan abarcados: la mujer y el amor. La naturaleza, además, es la representación de la divinidad. En ese sentido se observa en el filme de Sequeyro la naturaleza como tema privilegiado, en ella se ve la fuerte relación de ésta con los sentimientos y sensaciones de los poetas y la musa. En este film están abarcados, definitivamente, el amor y la musa con todas sus circunstancias. Mostrar el ambiente en el que se desenvuelven y desarrollan los personajes es, sin duda, de suma importancia para Adela. Ella presenta una casa, muy ad hoc con sus dueños, rodeada de la naturaleza inspiradora y determinante, con lo cual queda clara la representación por parte de la directora de la intimidad en el espacio en que están inmersos Ana María y los bohemios.

En el romanticismo hay una intimidad con la naturaleza, con el paisaje vívido (exótico) que está en concordancia con las sensaciones. Esto se ve en la secuencia del paseo en el bosque con la alegría de los cuatro personajes, el erotismo que irradia la escena y el goce de Ana María al sentirse protegida y querida. Ha caído la noche durante el paseo y es por demás un momento que invita a la contemplación, la poesía y la música para manifestar su amor. La

respuesta de Ana es dirigida a los tres de igual manera, corresponde sus afectos y ellos también parecen disfrutar el momento sin disputar el privilegio de la pasión de la musa. Esa escena, por otro lado, rompe con el esquema de las construcciones narrativas convencionales dado el erotismo y la sensualidad que propone Adela. En la poesía lírica el sentimiento de melancolía está ligado a la naturaleza. En este caso se aprecia en el film con el elemento de las ramas del árbol, en un momento de ruptura, confusión y desamor que experimentan los personajes. Con él, además, se abre la última etapa de la película. Por último, la intimidad compartida con la naturaleza se aprecia cuando aparece la imagen del fuego que simboliza el placer, la tranquilidad y la compañía de los protagonistas.

Asimismo, en el tópico de la naturaleza se prefieren las horas de la tarde y de la noche que son propicias para las contemplaciones melancólicas. El día y la tarde, por otro lado, para la alegría y la esperanza, así vemos, por ejemplo, a Ana María contemplando desde la ventana la mañana que simboliza la “manifestación de sus expectativas de una nueva vida” [13]. Pero al final, como bien apunta Patricia Torres: “la contemplación tendrá un sentido completamente diferente: el de la desesperanza, reflejado tanto en el rostro de ella como en la oscuridad del bosque” [14].

Otro elemento presente en la película es el amor trágico o contrariado. A partir del momento en que el poeta y el músico se convencen del amor de Ana María por el pintor (Marcelo), se ve el amor que no ha de poder ser. Los dos protagonistas enamorados también experimentan la contrariedad de ese amor ya que no pueden quedarse juntos al final. Este elemento aparece en conjunto con la meditación que es provocada por la noche; esta es una característica de la circunstancia del poeta romántico que, ante la nada, contempla y medita. Se cuestiona y se rinde a la melancolía y la resignación. Se ve lo anterior, cuando menciona Marcelo: “es culpa de la noche, las noches así nos llenan de melancolía”.

Las tres figuras masculinas representan al bohemio romántico, que, según lo define Rafael Cansinos, es: “un instante de aquella embriaguez, egolátrica y lírica, que lo idealizaba todo, hasta los andrajos” [15]. Adela utiliza al bohemio para representar la figura masculina y realzar los ideales románticos de creación artística, alegría, contemplación, fidelidad y responsabilidad fraternal. Esto lo muestra bellamente Adela al incluir la canción que interpretan los bohemios, con la cual nos sintetiza quienes son, a qué se dedican y qué harán. El bohemio no tiene interés por la mujer “real”, solo por su musa, la ideal. Ellos serán sus protectores. Es así como sucede desde las primeras secuencias del film donde aparecen los tres amigos románticos y socorren a la desvalida Ana María; para después procurarle toda clase de atenciones y bienestar. De igual manera, es importante hablar de la música presente en la película de Sequeyro. Varias de las secuencias de la narración van acompañadas de la música compuesta por Rodolfo el bohemio. La música es también un elemento romántico fundamental, se liga al amor para que juntos sustituyan a la religión o acaben convirtiéndose en una nueva.

Por último, se encuentra el elemento del tránsito del amor femenino hacia lo hórrido, lo hediondo y lo macabro (como una categoría estética). Estas características estéticas no niegan la belleza del amor, y su pureza, sino que muestran la otra cara del mismo. Lo anterior se ve en el momento en que Ana María reflexiona y dice que llegó a la vida de los bohemios como “un ave negra”. Ella reconoce el daño y sabe que después tendrá que irse. Su amor ha de perecer. De la misma manera lo experimentan los tres amigos cuando ella se ha ido de sus vidas. Entonces se muestra en la última escena, un ritual en nombre del amor y de su musa.

Entonces, a manera de síntesis se puede decir que la primera transgresión se relaciona con la incorporación de Adela en la película de técnicas cinematográficas vigentes, sobre todo en Europa y Estados Unidos, así como la utilización de elementos simbólicos, con lo cual crea su propia visión femenina. Se puede mencionar, para concluir y sin centrarse en el

psicoanálisis ni en teorías feministas y de género, que el estilo de Adela, ya comentado anteriormente, se define por el uso de una desconstrucción del placer de la mirada masculina. Esta desconstrucción se da en **La mujer de nadie** pues hay una inversión: ahora es en la mirada femenina donde la construcción narrativa presenta la división, donde el sujeto femenino es activo y el masculino es pasivo. Esto se ve, por ejemplo, en la secuencia en que Ana posa para Marcelo. En los diálogos se dejan ver los celos de los bohemios, los cuales divierten a la musa, y apreciamos con un *close-up*, el goce de Ana María en una sonrisa sutil. Ahora hay una identificación del espectador femenino, hay una inclusión de la mujer en la narración. Porque se trata, después de todo, de un sueño que Adela hizo realidad siguiendo su intuición, a la manera romántica, en su concepción fílmica, en las construcciones de las secuencias y en la utilización de los elementos. Adela hace uso de una yuxtaposición de imágenes, al igual que en la literatura del periodo estridentista, para mostrar imágenes secuenciadas. Todo acompañado de una exquisitez de buen gusto y mesurada técnica.

Para finalizar, en cuanto a la segunda transgresión, que más que otra transgresión se podría decir que es una derivación de la primera, esta se da en cuanto a las convenciones estéticas del cine mexicano de los años treinta. La afirmación de que esta transgresión se deriva de la anterior, se basa en el hecho de que se relaciona de manera estrecha con la construcción romántica del personaje femenino y el personaje masculino. Es importante contextualizar que la obra de Adela Sequeyro, en específico, **La mujer de nadie**, se enmarca en un panorama en el cual se comenzaban a sentar las bases del cine nacional en “un periodo de un potente movimiento nacionalista que predominaba culturalmente en la sociedad de los años treinta” [16]. **La mujer de nadie** aparece en medio de una sociedad mexicana que anhela unificarse para encontrar su identidad propia.



En este punto es importante mencionar una de las producciones del nuevo cine sonoro más representativa e importante, ya que marcó el inicio de la industria cinematográfica en México; nos referimos a la segunda versión de *Santa* de Antonio Moreno de 1931. Es esta película la que establece una diferenciación entre el cine silente y el sonoro, y también, es en la cual van apareciendo los primeros estereotipos del cine de nuestro país. La figura de la mujer en dicha producción de Moreno, establece lo que como menciona Millán será “la heroína que predominará en el cine nacional: la prostituta como resultado del infortunio de la virtud” [17]. En ese momento de despegue de la industria fílmica como tal, Adela reinició su carrera artística; actuó papeles protagónicos y secundarios en varias películas: *El prisionero número 13* de

Fernando de Fuentes en 1933, ***La sangre manda*** de José Bohr en ese mismo año, ***Mujeres sin alma*** de Juan Orol en 1934, entre otras.

Asimismo, una vez que la plataforma para la producción fílmica se había fortalecido, se habla del auge de la época de oro del cine mexicano que inició en 1936 y que va hasta 1950, en el cual se distinguen diversas producciones que seguían tendencias estéticas ya fueran liberales o conservadoras enfocadas hacia la búsqueda de una identidad nacional. Era importante hacer un cine mexicano no sólo en la producción sino que mostrara características propias que diferenciaran a la cultura y sociedad mexicana de cualquier otra. Con el estreno, y gran éxito, de la película ***Allá en el rancho grande*** de Fernando de Fuentes, se consolida la industria cinematográfica mexicana. Con ello se impulsó la producción de cintas que para 1937 alcanzarán la cifra de 38, de las cuales la mayoría pertenecen al género denominado “comedia ranchera”. Hacia 1929 Miguel Contreras Torres lleva a cabo la realización del largometraje ***El águila y el nopal*** que se caracteriza por el “nacionalismo” reaccionario que buscaba contribuir, de manera consiente, en la industria fílmica auténticamente mexicana. Es importante resaltar que en dichas producciones de los años treinta, se tenía como valor primordial el sistema patriarcal y la moral religiosa. Además de que se establecen los primeros estereotipos: los charros y las chinas poblanas, figuras que se convertirán en la representación de la estética nacional. Además, en 1937 el cine mexicano, no solo abarcaba temas del ya exitoso género de comedia ranchera, sino también de los melodramas maternales exagerados y en cierta medida “surrealista”, algunas de estas son: ***Madre querida, Madres del mundo, No basta ser madre***, etc. Con lo anterior, vemos que los estereotipos se van estableciendo poco a poco y que contribuyen a fortalecer los cimientos de un cine nacional puramente mexicano de interés común, que transmitiera lo que el pueblo sentía, esperaba y anhelaba.

Así pues, la transgresión de Adela Sequeyro radica en la figura de la mujer ideal

romántica y en la masculina como el bohemio romántico. El uso de esas figuras, que ya no son personajes mexicanos convencionales, se debe a que la cineasta no identifica lo “mexicano” con lo charro, en ese sentido se apoya la hipótesis de Arredondo, quien menciona que: “Sequeyro rechaza la idea de nación mexicana que queda expresada en el traje charro y su contra parte femenina la china poblana, y con ella rechaza también el populismo de la cultura postrevolucionaria” [18]. Lo más importante que constituye la transgresión es la imagen femenina en ***La mujer de nadie***, la cual está cargada de un simbolismo romántico que la identifica con la musa y amada inalcanzable, inspiradora y protectora. Además, el personaje de “Ana María es una mujer desinhibida, erótica y poco convencional” [19]. Con su película, Adela transgrede las producciones cinematográficas que se hacían en aquellos años. Donde la imagen de la mujer y del hombre representaba imágenes patrióticas nacionalistas; es decir, reforzaban a lo establecido como identidad nacional mexicana.

Como conclusión se puede decir que la opera prima de Adela Sequeyro, ***La mujer de nadie*** (1937), posee una propuesta estética que transgrede las vanguardias artísticas y literarias del periodo del México modernista y a su vez, de las convenciones estéticas de la figura femenina y masculina del cine mexicano de los años treinta. Gracias a que Adela se relacionó con algunos de los representantes y fundadores del estridentismo, movimiento de vanguardia en México, aprendió las nuevas técnicas y tendencias. Su relación con ellos despertó su interés por la poesía, pero a diferencia de los estridentistas, su poesía tenía elementos románticos más que surrealistas. Mismos elementos que Adela refleja en su opera prima. Adela transgrede las vanguardias artísticas del periodo, incorpora las técnicas cinematográficas aprendidas a sus películas, pero las dota de una visión particular femenina y romántica. La vena romántica de Adela se percibe en elementos del Romanticismo tales como la naturaleza, la mujer ideal creada por la ilusión, el amor trágico o contrariado, la música, la figura romántica del bohemio. Todo lo anterior dotado de una perspectiva femenina: el estilo de

Adela se define por el uso de una desconstrucción del placer de la mirada masculina; es decir, la mujer se convierte en el sujeto activo y el hombre en el sujeto pasivo. La transgresión de Adela en cuanto a las vanguardias artísticas deriva en una transgresión hacia las convenciones estéticas del cine mexicano de los años treinta en cuanto a las figuras masculinas y femeninas. En las producciones de los años treinta el valor primordial era el sistema patriarcal y la moral religiosa. Los estereotipos eran los charros y las chinas poblanas, figuras que representaban la estética nacional. Adela no se adhiere a lo anterior, pues su influencia romántica la lleva a transgredir los estereotipos. Adela rechaza las convenciones nacionales y utiliza la figura de la mujer ideal romántica y del bohemio romántico, las cuales se oponen a los personajes mexicanos convencionales y patrióticos que establecían la identidad nacional.

CITAS

- [1] Patricia Torres San Martín, Eduardo de la Vega Alfaro, *Mujeres del cine mexicano: Adela Sequeyro*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000, pág. 10.
- [2]. Patricia Torres San Martín, Eduardo de la Vega Alfaro, *Mujeres del cine mexicano: Adela Sequeyro*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000, pág. 17.
- [3]. Margara Millan, *Derivas de un cine en femenino*, D.F., Grupo editorial Miguel ngel Porrúa, 1999, pag. 81.
- [4]. Elissa J. Rashkin, "Una opalescente claridad de celuloide': el estridentismo y el cine", *Ulúa*, vol. 6, 2008, no. 12, <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/9573/1/pages53-71.pdf>, pag. 55.
- [5]. Elissa J. Rashkin, "Una opalescente claridad de celuloide': el estridentismo y el cine", *Ulúa*, vol. 6, 2008, no. 12, <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/9573/1/pages53-71.pdf>, pag. 60.
- [6]. Patricia Torres San Martín, Eduardo de la Vega Alfaro, *Mujeres del cine mexicano: Adela Sequeyro*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000, pag. 46.

[7]. Patricia Torres San Martín, Eduardo de la Vega Alfaro, *Mujeres del cine mexicano: Adela Sequeyro*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000, pág. 46.

[8]. Elissa J. Rashkin, “Una opalescente claridad de celuloide': el estridentismo y el cine”, *Ulúa*, vol. 6, 2008, no. 12, <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/9573/1/pages53-71.pdf>, pág. 62.

[9]. Elissa J. Rashkin, “Una opalescente claridad de celuloide': el estridentismo y el cine”, *Ulúa*, vol. 6, 2008, no. 12, <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/9573/1/pages53-71.pdf>, pág. 62.

[10]. Patricia Torres San Martín, Eduardo de la Vega Alfaro, *Mujeres del cine mexicano: Adela Sequeyro*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000, pág. 195.

[11]. Patricia Torres San Martín, Eduardo de la Vega Alfaro, *Mujeres del cine mexicano: Adela Sequeyro*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000, pág. 194.

[12]. Isabel Arredondo, “¿Toga griega o traje de china poblana?: vestuario y política cultural en el cine mexicano de 1937”, *Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 2008, julio-diciembre, <http://revestudio.ll.usb.ve/PDF/32/9-Estudios32.pdf> [noviembre del 2014], pág. 280.

[13]. Patricia Torres San Martín, Eduardo de la Vega Alfaro, *Mujeres del cine mexicano: Adela Sequeyro*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000, pág. 77.

[14]. Patricia Torres San Martín, Eduardo de la Vega Alfaro, *Mujeres del cine mexicano: Adela Sequeyro*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000, pág. 77.

[15]. Rafael Cansinos Assens, *Los temas literarios y su interpretación: colección de ensayos críticos*, Madrid, Arca ediciones, 2011, <http://books.google.com.mx/books?id=Wg46S7OF9wEC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>, pág. 15.

[16]. Márgara Millán, *Derivas de un cine en femenino*, D.F., Grupo editorial Miguel Ángel Porrúa, 1999, pág. 84.

[17]. Mrgara Milln, *Derivas de un cine en femenino*, D.F., Grupo editorial Miguel ngel Porrua, 1999, pág. 83.

[18]. Isabel Arredondo, “Toga griega o traje de china poblana?: vestuario y política cultural en el cine mexicano de 1937”, *Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 2008, julio-diciembre, <http://revestudio.ll.usb.ve/PDF/32/9-Estudios32.pdf> [noviembre del 2014], pág. 275.

[19]. Patricia Torres San Martín, Eduardo de la Vega Alfaro, *Mujeres del cine mexicano: Adela Sequeyro*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000, pág. 47.

BIBLIOGRAFÍA

ARREDONDO, Isabel, “Toga griega o traje de china poblana?: vestuario y política cultural en el cine mexicano de 1937”, *Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, 2008, julio-diciembre, <http://revestudio.ll.usb.ve/PDF/32/9-Estudios32.pdf> [noviembre del 2014].

CANSINOS ASSENS, Rafael, *Los temas literarios y su interpretación: colección de ensayos críticos*, Madrid, Arca ediciones, 2011, <http://books.google.com.mx/books?id=Wg46S7OF9wEC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

GAL BOADELLA, Montserrat, *Historias del Bello sexo: La introducción del Romanticismo en México*, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

IBARRA, Laura, *Sociología del romanticismo mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2004.

MILLN, Mrgara, *Derivas de un cine en femenino*, D.F., Grupo editorial Miguel ngel Porrua, 1999.

MOUESCA, Jacqueline, *rase una vez el cine. Diccionario: Realizadores/ Actrices/ Actores/ Películas. Capítulos del cine mundial y latinoamericano*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2001, http://books.google.com.mx/books?id=PvHZuZtgxj4C&printsec=frontcover&source=gbs_ge_su_mmary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

MULVEY, Laura, *Placer visual y cine narrativo*, 1975, <http://estudioscultura.files.wordpress.com/2011/10/laura-mulvey-placer-visual-y-cine-narrativo.pdf>

RASHKIN, Elissa J., "Una opalescente claridad de celuloide': el estridentismo y el cine", *Ulúa*, vol. 6, 2008, no. 12, <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/9573/1/pages53-71.pdf>.

SCHNEIDER, Luis Mario, *Ruptura y continuidad: La literatura mexicana en polémica*, D.F., FCE, 1975.

TORRES SAN MARTÍN, Patricia, DE LA VEGA ALFARO, Eduardo, *Mujeres del cine mexicano: Adela Sequeyro*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2000.

FICHA FÍLMICA

SEQUEYRO, Adela, *La mujer de nadie*, México, 1937, 82 min.

Cristina Paola Pulido Aréchiga

Es alumna del séptimo semestre de la Licenciatura en Letras Hispánicas de la Universidad de Guadalajara. Este ensayo fue realizado como producto final para la asignatura "Historia de las mujeres: Transgresiones a una práctica fílmica México 1917-2000", impartido por la Dra. Patricia Torres San Martín. Áreas de investigación de interés: estudios literarios y de género, cine de mujeres, historia, cultura y literatura sefardí