

Más allá de la muerte, la representación de la imagen de la mujer en el cine mexicano de los años treinta



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

Roxana L. Foladori Antúnez*

Resumen: El texto presenta un análisis del film mexicano *Más allá de la muerte* (Ramón Peón, 1935) a partir de la construcción social del género y de las características que le son asignadas. Examina las relaciones entre los géneros, entendidas como relaciones de poder a través de la representación cinematográfica del adulterio, tema recurrente en varias cintas de la época; no obstante, lo que diferencia a esta película de otras producciones es que en este caso es la mujer quien lo comete. A partir del triángulo amoroso personificado por Eduardo, matador de toros, Enrique, famoso compositor, y Yolanda, mujer del músico y amante del primero, y gracias a la gran cantidad de signos que se refieren a los cuernos, el texto encuentra elementos análogos entre la película y el mito griego del Minotauro.

Palabras clave: género, cinematografía, México, 1935, poder, adulterio.

Más allá de la muerte es una película de 1935, dirigida por Ramón Peón. Adela Sequeyro¹ realizó la producción, el argumento, la adaptación y actuó como protagonista; al parecer se le adjudica también la codirección y otras tareas no especificadas en los créditos.² La trama se desarrolla a partir del triángulo amoroso establecido por Yolanda, su esposo Enrique Montenegro, famoso compositor, y Eduardo Franco, matador de toros, que se convertirá en el amante de la mujer.

* Profesora de la licenciatura en comunicación de la Universidad La Salle Cuernavaca y Universidad Internacional. Correo electrónico: roxfolant@yahoo.com

¹ Argumentista de *Más allá de la muerte* (1935), *La mujer de nadie* (1937), *Diablillos de arrabal* (1938) y *Trágico dilema* (registrado el 7 de febrero de 1946).

² En la entrevista realizada en septiembre de 1992, por Eduardo de la Vega y Patricia Torres San Martín a Adela Sequeyro, refiriéndose a *Más allá de la muerte* la entrevistada afirmó: "Yo codirigí con libreto en mano; como escribí la obra la conocía muy bien" (citada en de la Vega Alfaro y Torres San Martín, 2000: 65).

Este texto, enfocado al análisis de *Más allá de la muerte*, forma parte de un trabajo más amplio que se centra en estudiar cómo las imágenes de la mujer del cine mexicano de los años treinta ejercen, a través de la construcción social del género y de las características que le son asignadas, el poder; no visto como un poder centralizado, monolítico y únicamente represivo, sino, como lo expone Michel Foucault en *Microfísica del poder* (1992), una serie de redes de acciones y resistencias que se encuentran en constante tensión.

La representación cinematográfica de los géneros, tratada aquí como categoría que marca pautas de análisis, tiene cabida dentro de estos parámetros foucaultianos de interacción humana. Como lo entiende Joan Scott (1996: 265-302), el género es un elemento que constituye las relaciones sociales, y éstas a su vez se basan en las diferencias que distinguen a los sexos.

En *Más allá de la muerte*, y gracias a la escenificación del triángulo amoroso conformado por Enrique, Yolanda y Eduardo, se ponen en pantalla imágenes que permiten pensar lo femenino, en relación con lo masculino, en tanto representación del cuerpo y de este juego de poder. El eje de la película es el adulterio, tema recurrente en varias cintas de la época, en las cuales es el hombre quien lo comete. En ese sentido, el esquema que aquí se reproduce es el mismo, siendo Enrique quien engaña a Yolanda con varias mujeres y de manera constante, pero hay algo extraordinario: a partir de una conversación con su amiga, Yolanda se cuestiona su condición de esposa y expresa su inconformidad, malestar transformado en reflexión, que le permitirá más tarde entablar durante seis meses una relación pasional, extramarital, con el apuesto torero Eduardo.

Adela Sequeyro, como argumentista y actriz del film, parece personificar al género femenino desde una óptica muy particular, es claramente divergente de las puestas en escena de sus contemporáneos varones,³ como se puntualizará más adelante. La imagen de la mujer que proyecta está lejos de ser la subordinada o víctima de los hombres y de las situaciones, es ella quien toma decisiones sobre su vida, y en este film también sobre su cuerpo, como si expropiase "al otro" lo que le pertenece. En este sentido, de la Vega Alfaro y Torres San Martín, hablando de la cinta *Más allá de la muerte*, comentan que:

...en su calidad de argumentista y coguionista, Sequeyro logró imponer un punto de vista que al menos intenta analizar las motivaciones profundas del personaje

³ Algunos ejemplos de películas mexicanas del mismo periodo que reiteran el estereotipo de relación entre géneros cuestionado en *Más allá de la muerte* podrían ser: *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes, *El calvario de una esposa* (1936) de Juan Orol, *La mujer del puerto* (1933) de Arcady Boytler, entre otras.

protagónico. Yolanda, acaso *alter-ego* de la cineasta y actriz, encuentra en el amor adúltero la respuesta a sus más elementales necesidades de afecto y comprensión (de la Vega Alfaro y Torres San Martín, 2000: 68).

Lo relevante de la obra de Sequeyro, única directora en el cine mexicano de ficción de los años treinta, no son las historias ni las temáticas tratadas, tampoco se muestra por encima de sus homólogos mexicanos en la resolución técnica, pues no propone nada al respecto; sin embargo, lo rescatable de su producción (más como argumentista, guionista y realizadora que como intérprete) es sin duda la representación que hizo del género femenino, difiriendo del común denominador de los cineastas de su época, y de los periodos vecinos, al plantear a la mujer en constante reflexión, cuestionando tanto su condición social como su rol sexual,¹ al poner en tela de juicio el *statu quo* que la matriz heterosexual impone sobre la relación entre los géneros.

El género y el poder

El género se construye y se desconstruye de forma simultánea en las dimensiones donde opera que, siguiendo a Scott, serían cuatro: en los símbolos culturales, muchas veces contradictorios, pues suelen integrar múltiples representaciones; en los conceptos normativos que limitan y contienen las posibilidades metafóricas de interpretación de los símbolos culturales, piénsese en las doctrinas educativas, religiosas, científicas, etcétera, que afirman unívocamente el significado masculino-femenino; en las macroestructuras como la economía y la política, en las microestructuras como el sistema de parentesco y la familia; y por último, en la identidad subjetiva historizada (Scott, 1996). Aunque habría también que considerar ese componente que se inscribe en la subjetividad, determinado por los factores anteriores, pero que no se historiza.

En cuanto a esta dimensión subjetiva donde opera el género, es precisamente a partir de la experiencia vivida como diferente que el sujeto construye su identidad. En las investigaciones que sobre el sistema de parentesco Claudé Lévi-Strauss reporta en su obra *Las estructuras elementales del parentesco*, Gayle Rubin encuentra, por ejemplo, una marca simbólica que configura la experiencia del sujeto varón de manera muy distinta a la del sujeto femenino a partir del intercambio de mujeres, lo cual hace necesariamente que la subjetividad, en tanto construcción de género, sea dispar en uno y otro caso (Rubin, 1996).

¹ Ver al respecto Foladori Antúnez (2002).

El sistema sexo-género como aparato semiótico asigna sentido a los individuos, pero al mismo tiempo es un campo de significaciones en lucha, vínculo históricamente determinado como todo *constructo* social. En esta línea, también Teresa de Lauretis establece que la construcción de la diferencia sexual en géneros es el producto y, a la vez, el proceso de su representación, pero también de su autorrepresentación. Si bien el género es producido con base en varias tecnologías sociales (pensemos en el aparato cultural o en los discursos instituidos), simultáneamente, bajo una política de representarse a sí mismo, el sujeto se expresa al tener la necesidad y la posibilidad de hacerlo, desconstruyendo así las representaciones de género impuestas por el orden simbólico, dando cabida a las diversas subjetividades individuales y sociales (Millán, 1999: 29).

El cine como *mass media* de comunicación tiene la facultad de resemantizar y de volver a definir las redes significativas que estructuran el mundo, por lo tanto, a través de la producción audiovisual de signos, también se construye el poder, entendido como la capacidad de imponer sentido, así, los medios de comunicación tienen un lugar privilegiado en los dispositivos culturales que producen y reproducen el género.⁵

En este caso, el sentido otorgado a *Más allá de la muerte*, como producción cultural, está dado desde la alteridad que el ser femenino, en su calidad de marginal, supone. En este texto no se aspira a una apropiación de un punto de vista, ni esencialista, que a grandes rasgos conllevaría definir a lo femenino como ahistórico; ni desconstructivista, proponiendo en el otro extremo que la mujer no existe, lo cual deja el camino abierto para su invención. La idea de este trabajo es analizar, mostrar y pensar los mecanismos que el filme pone en escena para construir y representar los géneros y su interrelación.

Entre los cuernos de Minos, Tauro y Pasífae

Más allá de la muerte es una cinta con gran cantidad de signos referentes a los cuernos: están los de los animales que participan en la fiesta brava a la cual asisten los personajes involucrados; vemos también los exhibidos en una exposición pictórica sobre tauromaquia y, finalmente, los “puestos” a través del adulterio cometido

⁵ Las representaciones sociales en general y las de género en particular se generan y transforman en las actividades de la vida social cotidiana a través de lo que Castoriadis denomina *la imaginación radical*, que implica no sólo repetición y combinación, sino también creación, que se hace posible a partir de la existencia de una cantidad predeterminada y finita de representaciones. Ver al respecto Castoriadis (1993).

por los protagonistas de la historia. Además, cabe la posibilidad de pensar la trama de la historia como alusión directa a uno de los triángulos míticos más conocidos y controvertidos: el del apuesto Tauro, el rey Minos y su esposa Pasífae.

El mito griego cuenta que Minos, rey de Creta, deseoso de merecer la simpatía de Poseidón, dos de los Mares y de los Terremotos, formuló una promesa en señal de sumisión, que consistía en ofrecerle en sacrificio lo que él hiciera surgir de los mares. Poseidón hizo salir de las aguas un majestuoso toro blanco y Minos, al ver la dimensión del animal, se lo guardó y lo sustituyó por otro, suponiendo que el dios no se daría cuenta. Pero Poseidón al verse burlado buscó el apoyo de Afrodita para vengarse del rey, la diosa del amor y de la belleza inspiró, a través de un conjuro, una gran pasión por el toro a Pasífae, la esposa de Minos e hija del Sol. La reina solicitó entonces a Dédalo, genial artesano de ascendencia divina, su ayuda para unirse con Tauro, éste construyó una vaca de madera donde Pasífae se introduciría para camuflarse y así consumir su amor con el bello Tauro. Esta unión da origen a un horrible monstruo, mejor conocido como Minotauro, mitad toro y mitad hombre. Enterado el rey Minos del alumbramiento ominoso ordenó a Dédalo construir un laberinto para recluir en él al Minotauro.

Otra versión del mito cuenta también que Euristeo le asigna a Hércules el trabajo de capturar al toro sagrado que Minos tenía resguardado en la isla de Creta. Después de perseguirlo y aprehenderlo, conduce a la bestia sobre las aguas hacia la morada de los Tres Ciclopes, quienes se hicieron cargo de él. Este heroico acto de apresar a Tauro es parte de los doce trabajos asignados al hijo de Hera, pruebas del alma, con el fin de liberarse progresivamente de la servidumbre del cuerpo y de las pasiones, hasta la apoteosis final.

Si nos aventuramos a establecer una analogía entre *Más allá de la muerte* y el triangular mito griego Enrique Montenegro podría simbolizar al rey Minos, Yolanda a la bella reina Pasífae y Eduardo, el matador de toros, a Tauro. Yolanda se encuentra entonces entre Minos y Tauro, entre el deber de una esposa y el deseo propio, la pasión que pone a sus pies el apuesto torero.

Volvamos a *Más allá de la muerte*, a las escenas y diálogos que conforman esa puesta en escena córnica, triangular, del adulterio en el cine mexicano de los años treinta. Uno de los coprotagonistas es torero, Eduardo Franco, interpretado por Mario Tenorio,⁶ el Rodolfo Valentino mexicano, y quien haciendo honor a su apellido (Franco), ofrece honestamente su amor a Yolanda, esposa del reconocido compositor y pianista español Enrique Montenegro, quien adorna en innumerables ocasiones la frente de su mujer.

⁶ En la vida real Mario Tenorio estaba casado con Adela Sequeyro.

Conversando en la oficina con un colega mayor que él, Enrique dice a su interlocutor a manera de excusa: “¿acaso soy en el mundo el único marido infiel?”, y agrega: “las mujeres al casarse aceptan tácitamente de antemano nuestras infidelidades”. Enrique al enunciar la frase se apropia, desde su género, del derecho al adulterio, obviándolo como una cuestión meramente masculina.

El contradiscurso está por supuesto en voz de Yolanda, el cual va encaminado a poner en tela de juicio la resignación a esa desigualdad de condiciones; de tal modo que, mientras fuma, le comenta a su amiga Marina: “los hombres, querida, son lo bastante egoístas para darse a ellos mismos todas las libertades y negarle a una cualquier distracción. (Pensativa fuma mientras hace una pausa.) Para ellos siempre hay disculpa, en nosotras todo resulta un pecado”. En esa misma escena, en la recámara matrimonial, mientras una manicura atiende a Yolanda, ésta le pregunta a Marina: “¿qué harías tú si encontraras en los pañuelos de tu marido las huellas de otros labios?” Su amiga, que de alguna manera encarna las “ideas feministas” de la época le responde: “¡Ja!, por fortuna yo no tengo marido, pero se me ocurre que una mujer en tus condiciones puede distraerse, tener amigos, salir de paseo, hacer algo mejor que estar pensando en las infidelidades del esposo”; palabras que más tarde se traducirán en acciones, juntas asistirán a una exposición pictórica de Carlos Ruano Llopis, con temática taurina, punto de encuentro donde la protagonista conocerá al apuesto matador, Eduardo.

Por otra parte, Enrique Montenegro, en su calidad de famoso compositor y pianista, atiende con afán sus compromisos sociales al finalizar sus conciertos, razón por la cual su esposa le declara que está harta de esperarlo hasta tarde, diciendo: “esta vida se me hace insoportable [...] porque estoy eternamente sola”. Enrique, explicándole a su colega del trabajo, justifica su conducta del siguiente modo: “yo estoy tranquilo, mi mujer tiene todo lo que desea: autos, pieles... jamás doy a ninguna otra lo que puede hacer falta a Yolanda”.

Pero la demanda de la protagonista radica en lo que el colega de Enrique, desde una supuesta perspectiva más anticuada (a juicio de su interlocutor), le expone: “Yolanda no tiene lo que debe tener una mujer joven, pasional y afectuosa; su hogar está frío porque le falta tu ternura”; tampoco para ella resulta suficiente que su marido procure satisfacer sus necesidades afectivas con joyas, pieles y otro tipo de objetos valiosos.

Yolanda pide con vehemencia comprensión por parte del hombre con quien contrajo nupcias, como puede apreciarse en un diálogo entre las dos amigas, donde Marina le comenta que le gustaría casarse con un hombre rico nada más para tener las joyas que ella posee; le pregunta también si cambiaría todas sus alhajas por una palabra dulce en los labios de su marido. La protagonista conmovida responde que “las palabras dulces son bombones del corazón”.

Equidad córnea y permisividad

El cine mexicano de los años treinta en general y los mitos griegos son notoriamente divergentes en la representación del ejercicio de la sexualidad, ¿en qué podría analogarse entonces *Más allá de la muerte* al mito griego que da origen al Minotauro? En otras películas de la época el adulterio es escenificado desde una perspectiva androcéntrica, es por supuesto el varón quien lo lleva a cabo, a la mujer se le permite tener relaciones sexuales con más de un hombre únicamente en calidad de prostituta, la cual será siempre castigada, más temprano que tarde, por el destino y la sociedad, que en varios casos parecen ser lo mismo, como puede apreciarse en *Santa*, de Antonio Moreno (1931) y *La mujer del puerto*, de Arcady Boytler (1933). Aquella que no sea sexo-servidora y tenga la desdibujada idea de satisfacer sus necesidades afectivas con algún varón, aun siendo soltera, viuda o divorciada, será estigmatizada por el entramado social y sus convenciones, como cinematográficamente se puede observar en *La familia Dressel*, 1935; *El fantasma del convento*, 1934 y *La Calandria*, 1933; las tres de Fernando de Fuentes.

En *Más allá de la muerte* si bien la encarnación de la infidelidad es iniciada por el hombre, provoca en la mujer una respuesta a modo de eco que rebota. De acuerdo con Michel Foucault cabría preguntarse si esta puesta en escena fuera de serie sobre el adulterio simétrico entre los géneros, o planteado en términos bilaterales y correspondientes, no estaría respondiendo más bien a un mecanismo del poder de incitación o control-estimulación (Foucault, 1992: 105), y no como podría pensarse a su amonestación, control-represión. Esto implica concebir a la vigilancia de la sexualidad y a la persecución del cuerpo como un mecanismo que, lejos de contenerlo o frenarlo, alienta y conlleva al adulterio. En este orden de ideas "emerge inevitablemente la reivindicación del cuerpo contra el poder, la salud contra la economía, el placer contra las normas morales de la sexualidad, del matrimonio, del pudor" (Foucault, 1992: 105). Entonces el dominio y la conciencia que paulatinamente va tomando Yolanda, tanto de su cuerpo como de su sexualidad, han sido adquiridos por el efecto de la ocupación del cuerpo por el poder, ya que al ser la sexualidad vigilada y controlada engendra adicionalmente la intensificación de los deseos de ella, y de cada uno, por su propio cuerpo.

En el filme también es posible constatar que la permisividad de ciertas conductas en determinados espacios está directamente relacionada con los roles y las funciones de cada uno de los géneros; por ejemplo el consumo del cigarro. En las películas de la época a las prostitutas se las ve fumando, siendo el cigarrillo parte del aspecto de las mujeres públicas, de sus actividades y vicios, usándolo como un código y además como lo que en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*

Goffman denomina *biombo* de participación y distanciamiento, permitiéndole, en este caso a la mujer, comprometerse y distanciarse cuando debe simbolizar su imagen pública. Pero, en *Más allá de la muerte*, Yolanda y Marina son personas de elevada posición socioeconómica, cultas y de "buen gusto", que comparten un cigarrillo cuando se juntan a conversar en la recámara de la protagonista, es decir en privado, sin tener la necesidad de exhibir su imagen ante un público, sólo allí, en ese espacio y en esa circunstancia específica fuman, resemantizando el signo del cigarrillo, estableciendo un atrevido juego entre los referentes de éste, que fluctúan entre lo que socialmente involucra la imagen de la *mujer pública* y la de la *mujer privada*.

Yolanda es una señora que, a través del diálogo con su amiga Marina, que le sirve de espejo al devolverle preguntas sobre sí misma, toma conciencia, dominio de su cuerpo y en él se inviste. Al inicio del film la protagonista reprocha a su marido su lejanía, su abandono, indirectamente sus infidelidades, de las cuales ella está al tanto, pero tal situación se va modificando en el transcurso de la historia. Cuando Yolanda entabla una relación amorosa con Eduardo, Enrique no lo sabe, no se da cuenta ni lo sospecha, no se permite siquiera pensarlo, su angustia reside en la posibilidad de que ella haya dejado de amarlo, no de que exista otro hombre en su vida, pues esa no es una duda que pueda perturbar a un hombre.

El torero y el pintor taurino

En la pantalla se aprecia también la pintura de Carlos Ruano Llopis con motivo taurino, esto posiblemente se deba a que en 1924 Adela Sequeyro, después de trabajar en una oficina del Departamento de Agua Potable, a los 23 años de edad, se inicia en el *Universal Taurino* como reportera, con una columna titulada "La mujer en los toros", donde escribe durante dos años, para posteriormente dedicarse a la redacción de artículos de cine.⁷

En la exposición de Ruano Llopis, Yolanda aparta con su tarjeta el cuadro de una maja, pues desde que la vio en el estudio del maestro le había parecido extraordinaria. De alguna forma, esta escena sirve para exhibir el nivel cultural de la protagonista. Eduardo también acude a la galería, aunque nunca queda claro

⁷ Adela Sequeyro escribe en: *Revista de Revistas* (1929), "Gráfico Dominical" de *El Universal Gráfico* (1930-1933), *La Pantalla* (1942-1946), *El Universal Gráfico* (1950), "Columna de Cine y Estrellas" de *El Universal Gráfico* (1952-1953).

si es por la temática de la exposición o por su gusto por el arte,⁸ y si bien a la voz de un ¡ole! del público esquiva con destreza a los toros en la plaza, se topa de frente con Yolanda, chocando y tirándole en un torpe movimiento su cartera al suelo, la cual recoge de inmediato para disculparse y presentarse. Él le pregunta si le agrada ese tipo de pintura y ella responde: “es el primer figurista contemporáneo que me conmueve, siempre había tenido predilección por los paisajistas”. La conversación sigue y entonces Eduardo se entera que ella frecuenta la sección del lago en el bosque de Chapultepec, pues le gusta “ver morir la tarde”. A partir de allí él acude todos los días al lugar con la esperanza de tener un encuentro casual con la mujer, hasta que al décimo por fin la halla dando un paseo a caballo.

En otra escena, antes de iniciar su jornada en la Plaza de Toros, Eduardo saluda a su público y hace una reverencia ante Yolanda y Marina, quienes están ubicadas en primera fila cubiertas con elegantes abrigos de piel. Al finalizar la corrida, Yolanda arroja al torero el ramo de violetas que adornaba su solapa; a continuación veremos a Eduardo oliendo el ramillete de flores e interrogando a su ayudante por la mujer que se las aventó. Chenchó, refiriéndose a Yolanda de Montenegro, responde que “esa es fruta de cercao ajeno, toro difícil, bien armao y con querencia”, semejándola a la vez a un toro bravo y a la fruta prohibida.

El toro simboliza el deseo animal que tiene que ser asido y dominado; Hércules al montar al Toro de Creta, el segundo de sus trabajos, controla y dirige sus instintos sexuales a través del dominio de su mente; el reto consistiría en aquel momento en utilizar el sentido común por encima de los deseos, a través de la percepción inteligente.

De la Vega Alfaro y Torres San Martín consideran que en *Más allá de la muerte* “las flores se convierten en el leit-motiv que en diversas ocasiones enfatiza la fragilidad sentimental o los estados de ánimo de la protagonista” (de la Vega Alfaro y Torres San Martín, 2000: 66). Yolanda, como la bella durmiente, se pincha un dedo cortando rosas de su jardín, se dispone entonces a manchar cada uno de los pétalos pensando que Eduardo quedará maravillado con el regalo. Enrique, en el rol del oráculo, le cuenta a Yolanda una vieja leyenda oriental de la cual él es supersticioso: el hombre que lleve consigo una flor manchada con la sangre de su amada morirá trágicamente. En uno de los cuadros finales el torero, antes de iniciar su jornada en una plaza en Guadalajara, saca de su pecho el regalo de su amada, este acto es el preludio de que el presagio de la leyenda oriental se cumplirá. Eduardo es herido de muerte por un toro, poniendo fin al círculo abierto cuando los amantes se conocieron en el toreo.

⁸ Aunque para el desarrollo de la historia no parece ser importante.

A manera de conclusiones

En noviembre de 1935, en *El Redondel*, un escritor anónimo ya se había percatado de la relevancia del tema en *Más allá de la muerte*, pues comenta que “¿como se ve hay cuernos a granel!”.⁹ Otro artículo anónimo publicado en *Cinema* el 5 de julio de 1936 abre una ventana que deja entrever lo que la representación del adulterio resulta para la sociedad mexicana de esa época:

En cada hogar moderno puede haber acontecido algo similar. En cada matrimonio de nuestros días, debe haberse comentado un caso análogo. [...] El marido que abandona sus deberes por exceso de preocupaciones, la esposa que trata de encontrar fuera del hogar lo que no obtiene dentro de él y el esposo que reconoce demasiado tarde su error y trata en vano de recuperar el terreno perdido.¹⁰

Si la temática resultaba cercana y cotidiana para los hombres y las mujeres de esa época, cabría preguntarse ¿por qué el adulterio en el cine de los años treinta se expuso siempre, en términos generales, unilateralmente, es decir, planteado como un asunto meramente masculino?

Adela Sequeyro se representa a sí misma en *Más allá de la muerte* y, dos años después, en *La mujer de nadie* como objeto del deseo de dos y tres hombres respectivamente, ella tiene varias opciones y los varones la tienen a ella como “la” elección. Es difícil encontrar este modelo de relaciones amorosas entre los géneros en el cine mexicano de la década de 1930.

La representación cinematográfica de la tauromaquia ofrece la posibilidad de establecer lúdicamente la temática del adulterio y, a partir de allí, estructurar el título del filme. Así, el toro simboliza por una parte al deseo corporal y sexual que, como lo hizo Hércules, el hombre debe dominar a través de la razón; y por la otra también remite a la muerte, de tal modo que matador y torero son sinónimos. Chencho en su discurso semeja a Yolanda con una bestia, al advertirle a Eduardo que la mujer es toro difícil y bien armado, por lo que tenerla en su cercado resulta un reto para el matador.

Desenmarañar el entramado córneo es más que un problema de trigonometría. El toro y el torero invierten los papeles cuando Yolanda no hace más que esquivar a su esposo, pero simultáneamente cornea a los dos hombres hiriéndolos de amor o muerte. Enrique se corta la mano con un vidrio en la cantina porque

⁹ Citado en el apartado “Testimonios” por de la Vega Alfaro y Torres San Martín (2000: 199).

¹⁰ *Ibidem*.

su mujer ya no lo ama y pretende divorciarse de él, entonces la sangre brota de su puño y eso le da pie a encausar su chantaje sentimental para recuperar a Yolanda. El matador, desde fuera del cercado y de la situación, debajo de un árbol y en plena oscuridad nocturna, observa cómo las siluetas de los esposos se reencuentran; herido de amor decide apartarse y desaparecer. Después se le ve en la plaza de toros, momentos antes de iniciar su jornada, mirando la rosa blanca manchada con la sangre de su amada que ella misma le regalara tiempo atrás. Es a través de la concatenación de imágenes y diálogos como el espectador sabe lo que va a suceder: Eduardo es herido de muerte por el toro, pierde el control de la pasión que la bestia encarna. En la siguiente escena es ella quien está muriendo de tristeza, el alma de Eduardo viene por la suya y se van juntas, dejando el cuerpo de Yolanda tendido en el sillón.

Bibliografía

Castoriadis, Cornelius

1993 *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. II. El imaginario social y la sociedad*, Tusquets Editores, Argentina, 1993 [Tusquets Editores, Barcelona, 1989].

Foladori Antúnez, Roxana L.

2002 "La seducción en *La mujer de nadie*, representación de la mujer en el cine mexicano de los años 30", en *La Voz de la Esfinge*, Revista de literatura, año II, núm. 9, segunda época, enero-abril, Guadalajara, México.

Foucault, Michel

1992 *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid.

García Riera, Emilio

1992 *Historia documental del cine mexicano, 1929-1937*, vol. 1, Universidad de Guadalajara, México.

Gil Calvo, Enrique

1996 *Medias miradas, una análisis cultural de la imagen femenina*, Anagrama, España.

Goffman, Irving

1971 *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires [1957].

Grimal, Pierre

1965 *Diccionario de la mitología griega y romana*, Labor, Barcelona.

Millán, Mágara

1999 *Derivas de un cine en femenino*, Universidad Nacional Autónoma de México / Miguel Ángel Porrúa, México.

Reyes, Aurelio de los

1996 *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, Instituto de Investigaciones Económicas-Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Rubin, Gayle

1996 "Notas sobre la 'economía política' del sexo", en Marta Lamas, comp., *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, Programa Universitario de Estudios de Género / Miguel Ángel Porrúa, México, pp. 35-96.

Scott, Joan

1996 "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en Marta Lamas, comp., *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, Programa Universitario de Estudios de Género / Miguel Ángel Porrúa, México, pp. 265-302.

Vega Alfaro, Eduardo de la, y Patricia Torres San Martín

2000 *Adela Sequeyro, Mujeres del cine mexicano*, Archivo Fílmico Agrasánchez/Universidad de Guadalajara, México.

Filmografía

Más allá de la muerte

Producción: México, 1935. Cooperativa Éxito (Crédito Popular), Adela Sequeyro; gerente de producción: Jorge Cardeña Álvarez.

Dirección: Ramón Peón; asistente: Antonio Guerrero Tello.

Argumento: Adela Sequeyro; adaptación: Adela Sequeyro y Ramón Peón.

Fotografía: Alex Phillips.

Música y canciones ("Si regresas", "Silencio"): Chucho Monge, con una *Suite mexicana* inspirada por "La pajarera" de Manuel H. Lomelí.

Sonido: José B. Carles.

Escenografía: José Rodríguez Granada.

Edición: Ramón Peón y José Marino.

Intérpretes: Adela Sequeyro (Yolanda), Miguel Arena (Enrique Montenegro), Mario Tenorio (Eduardo Franco), Magda Haller (Marina Alonso), Jorge Cardeña Álvarez, Manuel Noriega, Manuel Buendía, Manuel Baeza, Guillermo Álvarez, Adela Valdés, Chucho Torres, Esther Fernández.

Filmada a partir de septiembre de 1935 en los estudios México Films y en locaciones del Distrito Federal (El toreo, Chapultepec). Estrenada el 21 de diciembre de 1935 en el cine Palacio (una semana). Duración 82 minutos.