

tos paralelismos entre su religión y el panteón indígena.

Con la aparición de los volúmenes XI-doble XII de la colección Códices mexicanos, gracias a los esfuerzos del FCE y la colaboración de ADEVA, contamos ahora en México con ediciones accesibles de importantes ejemplos de la tradición pictográfica indígena colonial temprana que en este caso adquiere particular importancia ya que los originales están depositados en bibliotecas europeas.

Ojalá que los esfuerzos del FCE unidos a los de otras instituciones nacionales como el INAH, el CIESAS o el Colegio Mexiquense sirvan de estímulo a investigadores nacionales y extranjeros para contribuir a la recuperación, por medio de su estudio, desciframiento y publicación, de estas importantes y aún vigentes fuentes para el estudio del devenir histórico de diversos grupos indígenas, parte fundamental de nuestra pluralidad étnica y cultural.

Marcela Fernández Violante

### Adela Sequeyro, pionera del cine mexicano (1901-1991)

La publicación de este libro\* representa no sólo un verdadero acontecimiento, dada la escasa literatura que sobre la gente de cine se edita en México, sino porque además significa un inaplazable acto de justicia a la primera mujer que cumplió la asombrosa proeza de escribir, producir, protagonizar y dirigir una película, a escasos años de la llegada del cine sonoro a nuestro país.

Pese a que doña Adela Sequeyro tuvo la suerte de estrenar *La mujer de nadie* en 1937, el mismo año en que la filmó, han tenido que transcurrir exactamente sesenta años para que se le otorgara este reconocimiento público, dentro y fuera de nuestro país, gracias a la generosidad de dos amigos y excelentes historiadores: Patricia Torres y Eduardo de la Vega, quienes dedicaron muchas horas de su tiempo en viajar de Guadalajara a la ciudad de México para entrevistarse con doña Adela, e ir hilvanando junto con ella su azaroso paso por el cine.

Estamos, decía, ante el hecho insólito del apunte biográfico de una realizadora nacional. No se trata de un artículo periodístico, o de un ensayo breve aparecido en un suplemento cultural, como ha habido tantos, sino de un volumen de 150 cuartillas, ilustrado con fotografías que además de dar cuenta de otro México, nos revela la extraordinaria belleza de esta gran mujer.

De haberse editado seis años atrás, cuando doña Adela Sequeyro aún vivía, seguramente habría significado para ella

la necesaria retribución ante la adversidad que pareció perseguirla desde la década de los cuarenta, y que contribuyó a ensombrecer los últimos años de su vida.

Doña Adela Sequeyro sufrió el alejamiento prematuro de lo que más amaba; sólo contaba 40 años de edad cuando se vio obligada a retirarse de la actividad cinematográfica. Había concluido su segunda película *Diablillos de arrabal* en 1938, después de haber padecido una filmación desastrosa que la dejó en la quiebra. A diferencia de su película anterior, no consiguió que ésta se estrenara de inmediato y cuando por fin lo logró dos años después, su ruina era total. Para liquidar las enormes deudas contraídas, Adelita tuvo que rematar los negativos de *Diablillos de arrabal* junto con los de *La mujer de nadie*, con la que había cosechado tantos éxitos.

No se sabe si fue por ocultar su orgullo herido por el fracaso o porque los acreedores la asediaban, pero el caso es que doña Adela Sequeyro se convirtió en actriz itinerante; ella, que había trabajado como intérprete con Fernando de Fuentes, ahora recorría los caminos, llevando bajo el brazo la copia de sus dos películas que había logrado salvar del desastre, las que proyectaba junto con números musicales y cuadros cómicos, en los que intervenía junto con su esposo Mario Tenorio y su pequeña hija Sandra, como actores de la legua.

Acaso cuando el desaliento la invadía recordaba aquella luminosa noche de finales de octubre de 1937, durante el estreno de *La mujer de nadie* en el cine Balmori, y reconstruía en su imaginación aquella experiencia gozosa de ver su nombre reproducido en la marquesina, el que se repetía de nuevo en los créditos que aparecían inicialmente en la pantalla, no sólo como guionista y actriz, lo que ya había ocurrido en otras de sus películas, sino como realizadora, como la autora total de su propia obra.

\* Eduardo de la Vega y Patricia Torres, *Adela Sequeyro*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara / Universidad Veracruzana, 1996.

Aunque saboreó una gloria efímera, doña Adela Sequeyro confirmó lo que siempre había intuido y lo que las siguientes generaciones de directoras habríamos de refrendar: que la capacidad creadora es un don que se dispensa lo mismo al género masculino que al femenino, que el poder de la imaginación y la inventiva son fruto indistinto de una mente obsesiva y una naturaleza apasionada, que la derrota que ella sufrió prematuramente fue el producto de un momento histórico, en que el sistema patriarcal se mostró más despiadado con las mujeres y más aún hacia aquéllas que calificaba como "transgresoras".

Porque doña Adela fue una mujer arrojada que se atrevió a desafiar la complacencia imperante y el orden establecido: ese orden que se autoerigía como el único árbitro capaz de designar determinados roles sociales, de acuerdo al género, castigando o condenando a aquellos que se atrevieran a subvertirlo.

La enorme vitalidad y energía que esta mujer tuvo que desplegar para lograr su cometido, no la abandonaron ni siquiera en su edad avanzada; cuando tuve el privilegio de tratarla, ya había pasado el umbral de los ochenta años, y pude darme cuenta de su mente ágil y brillante y las llamaradas que despedían sus ojos azules cuando recordaba las múltiples injusticias que había padecido y a las que nunca sometió su naturaleza rebelde.

Doña Adela Sequeyro jamás imaginó entonces que tantos años de su soledad y abandono se verían recompensados con el rescate de su memoria, porque estoy segura de que quienes lean estas páginas encontrarán en esta maravillosa pionera una mentora y una guía espiritual, no sólo para las mujeres dedicadas al quehacer filmico, sino para todas aquellas que están empeñadas en librar un combate por el respeto a su independencia y su libertad.

*Apodos, la reconstrucción de identidades. Estética del cuerpo, deseo, poder y psicología popular*  
de César Abilio Vergara Figueroa\*

Margarita Nolasco

El método científico en la antropología, esto es, planteamiento de un problema, construcción de un modelo teórico, deducción de consecuencias particulares, contrastación de las deducciones con la teoría y arribo a conclusiones, se ve sumamente enriquecido cuando es utilizado además el método comparativo, es decir, cuando se analizan dos situaciones, no una en relación a la otra, sino una frente a otra. Y, además, si esto lo hacemos dentro de la tendencia teórica que propone la semiótica, se obtienen investigaciones de gran calidad que permiten adentrarnos en la esencia misma del hombre y su cultura. Esta metodología la aplicó Abilio Vergara en el trabajo que ahora comentamos.

El autor parte de la definición operativa del tema de estudio: los apodos, el apelativo que un grupo social asigna a un individuo a partir de características propias, adscritas o atribuidas en el interior de un contexto específico estructurado y estructurante, y además con frecuencia objetivizado a través de la construcción y circulación del apodo mismo. Por tanto forma parte de la red de significaciones de cada grupo.

\* Este libro, publicado por el INAH, se presentó en octubre de 1997 en el marco de la Feria del Libro de Antropología e Historia. Reproducimos los textos que en esa ocasión leyeron Margarita Nolasco, Néstor García Canclini y Xóchitl Ramírez.

Los apodos permiten, algunas veces, inferir el cuerpo o los cuerpos, su normalidad o anormalidad; en otras ocasiones se refieren a la identidad colectiva, o simplemente tienen significados inefables pero que dan cuenta de la capacidad clasificatoria del grupo respecto a sus componentes. Además corresponden, como nos hace ver Abilio Vergara, a distintos criterios y es posible observar en su producción influencias externas como la de los medios de comunicación masiva, específicamente la televisión. Por supuesto que se usan en situaciones sociales específicas y son básicos en las poblaciones de origen rural y urbano popular. Sin embargo, me preguntaría si no son también usuales en grupos corporativos de clase media alta (como los clubes de Rotarios, Leones, Cámaras de Comercio, de Industriales, etc.), en la que su uso forma parte de la información de aceptación dentro del grupo, como un indicador de identidad y, además, constituyen un mecanismo visible de cohesión. En fin, en este aspecto como en muchos otros, el libro de Vergara abre campo a nuevas discusiones y a nuevas visiones sobre el problema de la relación humana.

El libro fue publicado por el INAH. Consta de una introducción, cuatro capítulos, conclusiones, bibliografía y dos apéndices, uno en el que se enlistan apodos del pueblo de Tepoztlán, Morelos, México, y otro que da cuenta de los de Huanta, Ayacucho, Perú. Llama la atención la diferencia en la cantidad de apodos en lengua indígena y en español en cada caso.

En la introducción, Vergara plantea su objeto de estudio, el marco teórico que utiliza y los objetivos en cuatro direcciones: estéticos, como identificador de imágenes de poder (confrontación o negociación), personalidad social-individual y, finalmente, como marcador de elementos de la identidad étnica (en