

00466

2  
Jef



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

MIMI DERBA

BIOGRAFIA Y ANALISIS DE LA OBRA  
DE LA PRIMERA REALIZADORA DE CINE EN MEXICO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRIA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A

IRENE GARCIA RODRIGUEZ



DIRECTOR DE TESIS: DRA. ANA ADELA GOUTMAN

2-1-1978

CIUDAD DE MEXICO

JULIO DE 1977

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

1977



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## AGRADECIMIENTOS

Realicé mis estudios de maestría en Ciencias de la Comunicación con una beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt). Al término de éstos comencé la presente investigación con el financiamiento del Programa Interdisciplinario en Estudios de la Mujer de El Colegio de México. La asesoría y comentarios de Julia Tuñón en esta parte de la investigación hicieron posible situar el camino y adentrarme en los documentos históricos. Estoy agradecida con su comprensión y paciencia. Ana Goutman, mi tutora en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, se entusiasmó desde el comienzo con el proyecto y me ayudó a concebir la segunda parte de esta tesis. Tanto sus cursos, como sus asesorías en torno a la disciplina semiótica, fueron decisivos para analizar las películas mudas de principios de siglo. Al mismo tiempo, Natividad Gutiérrez, del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, dio cabida a este proyecto dentro del suyo propio: *Etnia o nación: los intelectuales indígenas de México* (también financiado por Conacyt), y me proporcionó espacio y tiempo para terminarlo. Estoy en deuda con ellas. La producción del documental de la Filmoteca de la UNAM sobre la vida de Mimí Derba me permitió completar esta investigación con documentos iconográficos y con testimonios de gente que difícilmente hubiera podido entrevistar, por ello, agradezco a Jesús Brito y su equipo. Encontré en Ángel Miquel a un generoso compañero que muchas veces compartió conmigo sus conocimientos, sus fuentes y su pasión por la historia del cine mudo. La señora Gabriela Hermida, sobrina nieta de Mimí Derba, me ayudó con sus testimonios y su gran entusiasmo a armar este rompecabezas. Claudia Real y Coralía Pérez Cabañas, ambas fotógrafas, colaboraron en reproducir para este trabajo la documentación iconográfica. Les agradezco especialmente su dedicación y cariño. También a mi familia, mis maestros y al resto de mis amigos, por haber aportado cosas a esta historia.

*Para mi madre, quien tuvo que desistir de este viaje*

## CONTENIDO

### PRIMERA PARTE La vida de Mimí Derba

<b>Introducción</b>	1
<b>I. Los inicios</b>	8
El siglo que no acaba de morir (1890-1900)	8
El siglo que no acaba por nacer (1900-1910)	12
El siglo de la revolución (1911-1912)	17
<b>II. Los escenarios (1913-1916)</b>	24
<b>III. El escenario de las sombras (1917)</b>	38
El nacionalismo y la consolidación del cine mudo de ficción	38
Dos personajes	41
La Azteca Films y sus películas	46
<b>IV. Los retornos</b>	62
El retorno al teatro (1918-1929)	62
El retorno al cine (1930-1952)	71

### SEGUNDA PARTE La obra cinematográfica de Mimí Derba

<b>Introducción</b>	78
<b>V. Dos historias</b>	81
Historia mínima del análisis cinematográfico	81
Historia mínima del lenguaje cinematográfico	87

<b>VI. <i>En defensa propia</i></b>	91
El argumento: personajes, ambientes, acontecimientos	91
Los componentes cinematográficos	99
La puesta en escena	101
<b>VII. <i>La Tigresa</i></b>	106
El argumento: personajes, ambientes, acontecimientos	106
Los componentes cinematográficos	113
La puesta en escena	116
<b>Epílogo</b>	120
<b>Fuentes</b>	122
Bibliografía	122
Hemerografía	124
Entrevistas	125
Filmografía	125

## PRIMERA PARTE

### La vida de Mimí Derba

## INTRODUCCIÓN

La investigación que a continuación se presenta surgió de un interés específico por el cine: como lenguaje, como discurso y como arte. Se intersecta con otro interés primordial: los estudios de género, y más específicamente el estudio de las mujeres en sus diversos contextos sociales y culturales.

Al iniciar la investigación pretendía descubrir si las diferencias genéricas eran un factor preponderante en la utilización del lenguaje cinematográfico, en la expresión y organización de los temas y si esto en su conjunto entraba o no en los cánones estéticos del cine. Al escoger el caso de la cinematografía nacional las dificultades teóricas y metodológicas que entrañaba semejante tema de investigación lejos de ser superadas, se complicaron aún más. Por fortuna este laberinto me adentró en caminos que, insospechadamente, me condujeron al tema que finalmente presento.

Primero me llamó la atención el hecho de que si bien la historia del cine en México consignaba en sus inicios la participación de las mujeres en la realización de películas, los datos eran escuetos y un poco imprecisos y confusos. Después me di cuenta que esta presencia de las mujeres disminuía notoriamente conforme el cine mexicano comenzó su industrialización en la década de los 40, situación paradójica si se toma en cuenta que la imagen de la mujer es un hito en iconografía cinematográfica de la época de oro en México. Finalmente noté el surgimiento del cine de mujeres a finales de los años 70 y principios de los 80 como consecuencia de los movimientos de liberación de esta época y también como resultado de las vanguardias cinematográficas en todo el mundo. Después de casi una década de crisis económica en la industria, comienza el *boom* de las películas

realizadas por mujeres, quienes más seguras de sus posibilidades de expresión estética que política, se dedican a hacer cine de autor.

Ante la imposibilidad de estudiar y comprender todo este proceso decidí empezar por el principio, por los inicios del cine en México, para en un futuro intentar explicar el resto del proceso.

Descubrí que la historia del cine mudo en México tiene personajes femeninos cuya vida, obra y contexto histórico pueden explicar, de alguna manera, o de muchas maneras, el desempeño de las mujeres en las producciones filmicas posteriores. Este era mi nuevo tema de estudio.

Uno de los objetivos principales de la investigación fue reconstruir, en la medida de lo posible, la historia de vida de Mimí Derba, nombre artístico de María Herminia Pérez de León. Desde los dieciocho años fue cantante y actriz del teatro de género chico, en una época de gran trascendencia histórica para este arte en México. En 1917 cambió el teatro por el cine e invirtió una fuerte suma de dinero, junto con Enrique Rosas, en una productora que finalmente se fue a la quiebra: Azteca Films. La productora realizó cinco películas en menos de un año; ella actuó en cuatro, escribió dos argumentos, y muy posiblemente, según algunos testimonios, hizo la dirección escénica de *La Tigresa*, lo que la convierte, según una concepción amplia, en la primera realizadora de cine en México.<sup>1</sup> Derba también editó, distribuyó y promocionó estas películas en Estados Unidos y en México, en un mercado inundado de producciones italianas y francesas, cuyos canales de distribución no estaban aún desarrollados, imprevisión que presuntamente fue la que los llevó a la quiebra. La sociedad con Enrique Rosas termina poco tiempo después y mientras que él se consolida como director y productor cinematográfico, con la misma compañía, en

---

<sup>1</sup> Cabe señalar que si bien la actividad cinematográfica no contaba con ninguna regulación y por lo tanto las funciones no se habían definido ni jerarquizado, retomo el concepto de realizadora, el cual comprende muchas actividades, a veces indiferenciadas, en la producción cinematográfica. Recuérdese que el concepto de cine de autor, o de director, nació hasta la vanguardia francesa, antes el cine era visto como una industria comercial y no como arte. También apoyo mi argumento en el hecho de que en la época sí se hacía una diferenciación entre lo que era la dirección técnica, que implicaba la iluminación, y el emplazamiento y manejo de cámara, y la dirección escénica o artística de los actores, sus entradas, salidas, gestos, etc.

*La banda del automóvil gris* (1919), Mimi desaparece del escenario cinematográfico de la época y después de doce años reaparece como actriz secundaria en la primera película sonora mexicana *Santa* (Antonio Moreno, 1931). A partir de ésta la vemos actuar en las producciones de la primera etapa del cine de oro como actriz de carácter, hasta 1952, fecha en la que hizo su última participación. Derba fue, además, precursora del sindicalismo teatral, productora de teatro y escritora.

Estos datos se repiten, a veces de manera contradictoria y errónea, en casi todas las fuentes bibliográficas sobre cine mexicano de la época, sin embargo, se hablaba muy poco sobre su vida privada, la cual, sin duda alguna, explica su participación en la historia del cine y el teatro en México. Así es que la presente investigación busca en esta primera parte, la reconstrucción de su historia de vida en sus diferentes momentos, dando énfasis en su trabajo en la primera industria cinematográfica.<sup>2</sup>

Partí de preguntarme aspectos poco sabidos como ¿dónde y cuándo nació?, ¿cuáles son sus antecedentes familiares?, ¿cómo transcurrió su infancia?, ¿cómo, cuándo y por qué se introdujo en el teatro?, ¿qué secretos guarda su vida privada, su vida cotidiana?, ¿cómo es su relación con los cotos de poder en una época tan turbulenta?, ¿por qué, cómo, con qué capital funda Azteca Films?, ¿es verdad que dirigió el rodaje de *La Trigrca*? ¿Por qué se retiró tan rápidamente del negocio, por qué renunció? ¿Regresó al teatro o se retiró de la vida pública? ¿Se dedicó, quizá, a formar una familia?, ¿tuvo hijos? ¿qué pasó en esos doce años?, ¿por qué decidió regresar al cine como actriz secundaria?, ¿por qué se retiró?, ¿cuándo murió?

Estas son sólo algunas de las preguntas que guiaron la indagación sobre la vida de esta autora, quien indudablemente tuvo una participación importante en la vida cultural de la época, quizás en muchos aspectos comparable al de otras figuras femeninas de

---

<sup>2</sup> La segunda parte, misma que detallaremos en su propia introducción, se centra en el análisis de dos de las películas de la Azteca Films en las que ella tuvo una participación más bien autoral. La obra, si bien desaparecida, se analizará a través de algunos fragmentos de las películas que sobrevivieron en una cinta de los años 50, y por medio de los argumentos y tratamiento de los mismos que aparecen ampliamente reseñados y comentados en los documentos históricos.

principios de siglo como Frida Kahlo, Antonieta Rivas Mercado, Nelly Campobello, Nahui Ollin, entre otras.

Fue necesario situar el tema desde la perspectiva de los estudios de género, pues sólo así es factible focalizar la especificidad de la historia de las mujeres en el cine. Sin embargo la mirada desde esta perspectiva está la mayoría de las veces implícita; está comprendida en la medida de lo posible, pero no pretende ser el tema principal del trabajo.<sup>3</sup>

Para llevar a cabo la investigación se utilizó, entre otras, la técnica de la entrevista en profundidad con la única descendiente que guarda la memoria del personaje. Asimismo, se trianguló la información mediante documentos históricos y públicos. Se revisó la hemerografía de la época en las fechas en las que Derba desarrolló su actividad profesional, pero como punto de partida se estudió la bibliografía sobre el teatro del género chico y la de los inicios del cine en México. Fue a través de estos textos que Mimí Derba se prefiguraba como un personaje importante, cuya actividad en ese periodo primigenio se reviste de especial significado.

Se pensó reconstruir la historia desde cuatro grandes ejes temáticos: la vida privada de Herminia Pérez de León, su obra y actividad profesional, los actores sociales con los que tuvo relación directa o indirecta y el contexto social y cultural en los que se desarrolló. Sin embargo, se mantuvo el orden cronológico de los acontecimientos, dados por la propia vida de Mimí Derba.

A partir de algunos datos fidedignos, el primer capítulo, "Los inicios", hace una reconstrucción imaginaria de lo que pudo ser la vida de Jacoba Avendaño, madre de Mimí, personaje que es esencial para entenderla a ella. También se cuenta sobre la infancia de Mimí y cómo se inició en el teatro. Los testimonios de Gabriela Hermida acerca de la

---

<sup>3</sup> El género es una categoría analítica que posibilita el estudio de las desigualdades entre hombres y mujeres en las diferentes actividades que van desde las productivas hasta las culturales o simbólicas. Se concibe al género como una construcción que lejos de ser natural, está social, cultural e históricamente establecida y que asigna ciertas características femeninas y masculinas con base en el sexo biológico.

familia fueron muy útiles y decisivos para esta parte, pero al final resultó difícil diferenciar qué cosas son enteramente ciertas y que cosas han sido recreadas por mi imaginación y/o la suya. Por eso es importante tomar en cuenta otro aspecto importante para la lectura de este primer capítulo, y quizá para la totalidad del texto. Noté una incesante influencia del estilo, por demás decimonónico, en mi escritura que provenía de las lecturas de la época. Al principio luché por contenerlo, pero al final creo no haberlo logrado. Suplico al lector comprensión para este primer capítulo, un tanto novelado.

El segundo capítulo, "Los escenarios", es más documentado y narra los primeros tiempos de Mimí en el teatro y compagina también algunos comentarios de sus primeros escritos, los cuales delinean un poco más cercanamente la personalidad de la autora. Los documentos de la época sirvieron para saber cómo era acogido su trabajo en ambos "escenarios".

El tercer capítulo "El escenario de las sombras", entra de lleno a la época en que Mimí dejó el teatro por el cine. Los motivos que tuvo para este cambio, los personajes que la acompañaron en este viaje, las cinco películas producidas, las críticas de éstas y lo que pasó con la productora al finalizar el año de 1917, se relatan en él.

El cuarto capítulo "Los retornos", recoge el resto de la vida de Mimí, quizás un poco apresuradamente, dada la gran extensión de tiempo. La justificación que eso ampara es que la vida privada de Mimí se mantuvo casi inmóvil y hay poca información relevante. En cambio hay dos hechos importantes: su regreso al teatro después de la experiencia de 1917 y su regreso al cine sonoro, después de haber continuado una larga carrera en el teatro.

A través de los capítulos que abarcan la biografía de Mimí Derba se intentó situarla como un personaje que pertenecía a una época, a una clase social y que ocupaba el lugar de proveedora económica en una familia que había sido, por tradición, de mujeres solas; es decir los hombres siempre estuvieron ausentes, por muerte, abandono o simplemente por

ocupar esferas de la vida pública incompatibles con la vida familiar, como el ejército. Estas situaciones propiciaron su excentricidad.

Según lo explicado a lo largo de esta investigación, podemos sugerir que Mimí Derba vivió siempre una identidad escindida. Escapó desde muy joven del “deber ser” femenino de la época, relacionado con la esfera privada, familiar,<sup>4</sup> pero como veremos, se negó siempre a ser tratada y etiquetada como “libertina”, categorización impuesta a todas las mujeres que pretendían salir de la esfera privada. Mimí Derba luchó constantemente por la dignidad de trabajar en el espectáculo sin que se la etiquetara así. No evitó en lo absoluto ser señalada por la moral de la época, en especial por su clase social, protagonizando escándalos que la envolvieron constantemente en habladurías, pero en varios momentos de su vida, a través de su desempeño intelectual, principalmente, pudo imponer una imagen de mujer inteligente, educada, que podía tener autoridad en algunos asuntos importantes.<sup>5</sup> Sin embargo, nunca rompió del todo con los valores morales de la época, pues estaban fuertemente interiorizados a partir de su educación maternal. Es decir, llevó siempre a cuestas, introyectados, ciertos valores de este “deber ser” femenino, como por ejemplo, la noción de que las mujeres debían conservar su virginidad hasta el matrimonio.

Mimí Derba tenía un espíritu impregnado del romanticismo de la época, quizás de ahí provenía su melancolía y su elección de vivir una vida solitaria. Las relaciones con los hombres le fueron ciertamente difíciles en este sentido, pues aunque se vio involucrada en

---

<sup>4</sup> Según Martha Eva Rocha, el periodo histórico que abarca el porfiriato se caracteriza por la presencia femenina dividida y múltiple debido a las distintas clases sociales y culturales en las que se desarrollaban las mujeres, hecho que contrasta notoriamente con un discurso que se presentaba como aglutinador de un “deber ser” femenino (referido a la diferencia biológica), mismo que ha pervivido como principal testimonio histórico de la época. Este “deber ser” femenino dictaba que las mujeres deberían ser el eje de la vida familiar siempre asociado al hogar. “La mujer como esposa y como madre es el punto de partida y de llegada al que debe aspirar toda mujer”. Esta concepción era aún más estricta tratándose de mujeres de clase acomodada “Introducción”, en *El álbum de la mujer. Antología ilustrada de las mexicanas*, vol IV, *El porfiriato y la Revolución*, México, INAH, 1991, p. 17.

<sup>5</sup> Como por ejemplo las políticas que debían seguirse respecto a la producción teatral y cinematográfica.

diversas relaciones, prácticamente no consolidó ninguna, y quizás debido a ello también decidió no tener hijos.

El personaje, al final, resulta de una coherencia destacable. Era, sí, en muchos aspectos una mujer liberal, independiente, que siempre mantuvo una solvencia económica, con inquietudes intelectuales y sociales, y también, a su modo, se divertía en los múltiples juegos del azar.

Cabe recordar, por último, que esta investigación sobre Mimí Derba no agota la participación de las mujeres durante la etapa silente del cine mexicano. Dice Aurelio de los Reyes que en su origen hay dos cines mexicanos: el de la Revolución --realista y formalmente interesante-- y el cine argumental --inspirado en el cine extranjero--, cuyas imágenes resultaban cómicas e inverosímiles.<sup>6</sup> Margarita Millán añade, a propósito de esto, que la historia de las primeras cineastas mexicanas es parecida a la de la cinematografía nacional y muestra los dos campos por los que también ellas se fueron abriendo paso: la producción estatal (de género documental) y la privada (de género de ficción). (?) Las hermanas Adriana y Dolores Elhers incursionan en el primer campo y Mimí Derba en el segundo. Las hermanas, a instancias de Carranza, deciden instruirse en el extranjero en el arte del cinematógrafo; Mimí decide, junto con Enrique Rosas, su socio, apostarle todo a la efímera empresa Azteca Films.

Queda entonces por profundizar en la vida de las hermanas Elhers y por investigar, casi en su totalidad, la biografía de Cándida Beltrán Rendón, precursora del cine en Yucatán.<sup>8</sup> También hace falta información sobre otras mujeres iniciadoras del cine sonoro como Adela Sequeyro, Luz Alba, y Eva Limalaña, la duquesa Olga.

<sup>6</sup> Cfr. Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México (1896-1930)*, vol. I *Vivir de sueños (1896-1920)* México, UNAM-Cineteca Nacional, 1981.

<sup>7</sup> Margarita Millán Moncayo, "Pequeña historia de las directoras de cine en México", en "Género y representación. Tres mujeres directoras de cine en México", tesis de maestría en sociología, México, UNAM, 1995.

<sup>8</sup> La historia de vida de las hermanas Adriana y Dolores Elhers está suficientemente documentada gracias a una biografía que escribió Dolores y que fue proporcionada por Margarita de Orellana a Patricia Martínez de Velasco. Véase *Directoras de cine. Proyección de un mundo oscuro*, México, Imcine-CONICC, 1991.

## I. LOS INICIOS

### *Un siglo que no acaba de morir (1880-1900)*

Jacoba Avendaño llegó al puerto de Veracruz cuando tenía diez años. Era la penúltima década del siglo. Del largo viaje sólo recordaba las náuseas derivadas del contonear del trasatlántico y los sueños barrocos en los que siempre había agua: pantanos, ríos desbordantes, tormentas... Ella huía aterrorizada para despertar en un lugar aún más sobrecogedor: el corazón del océano Atlántico. Nunca más volvió a Bilbao ni a ningún otro puerto y nunca más tuvo pesadillas. Ni siquiera cuando su madre la casó seis años más tarde con un acaudalado abogado criollo, feo, viudo y cincuentón.

Doña Ernestina Uriástegui de Avendaño, cuya fortaleza hacía honor a su origen vasco, subió en vilo a su hija Jacoba al tren que las llevaría a la ciudad de México. Se instaló de inmediato en un departamento del número 18 de lo que hoy es la calle de República de Venezuela, en el centro de la ciudad, comprado de antemano por don Simón Avendaño, su marido, quien se suponía en poco tiempo llegaría de Bilbao para juntos iniciar una nueva vida. Pero lo que ella no sabía era que él no tenía ninguna intención de empezar otra vez en el "nuevo continente" y que si había pagado una buena suma de dinero por la casa y todos los gastos del viaje de su hija y esposa era más por librarse de ellas que por los negocios y oportunidades que representaba el México republicano, ahora sí libre de emperadores y otras plagas. En realidad el pequeño astillero era un próspero negocio que fácilmente le cumplió el deseo de embarcar a su esposa e hija al otro lado del mundo.

La ciudad de México que recibió a las Avendaño era la de la “buena sociedad porfiriana”, aquella que se acreditaba al entrar a la Casa de los Azulejos, sede del Jockey Club, aquella en donde lo estafalario era signo de distinción. Ernestina sintió que aquella gente la recibía con extrema calidez por venir de la siempre “madre patria”, pero sobre todo porque lejos de pretender hacer fortuna, como tantos otros españoles, ella venía a invertirla. La obra de teatro duró unos cuantos meses.

Los pretextos por carta de Simón Avendaño se apagaron poco a poco al igual que las mesadas para vivir holgadamente. Vivía en Bilbao un romance mareador con una actriz del teatro local, cosa que Jacoba nunca supo, de lo contrario se hubiera opuesto enérgicamente a que una de sus hijas se metiera al negocio de las tablas. Sin mujer y sin hija, don Simón se dedicó durante varios años a cumplir hasta el más excéntrico capricho de la cantante. El apasionamiento le costó, además del abandono de su familia, buena parte de su fortuna y también la salud. Murió sin poner en orden sus bienes. Se lo tragó el olvido.

Ernestina vendió poco a poco el magnífico atavío de la casa para poder sobrevivir y educar a Jacoba con la más exquisita instrucción: clases de música, francés, literatura, filosofía. Secretamente esperaba que Simón llegara un buen día, aburrido por fin de tantos negocios y que las resarciera del abandono aprobando la desenvoltura y elegancia que Jacoba había cultivado gracias a la dedicación y sacrificios de su madre.

Lo que llegó, transcurridos seis años, fue una carta notarial en donde se le anunciaba la muerte de su esposo y en la que se le pedía regresara a Bilbao para entregarle los efectos personales de éste. Los bienes mencionados en tal carta no valían ni siquiera el costo de un pasaje. Para entonces la situación económica no sólo iba en declive sino que hacía mucho tiempo que Ernestina había tenido que despedir a la empleada y bordar y coser incansablemente para sostener la educación de Jacoba, quien a partir de ese día se convirtió en la inversión más importante que Ernestina hubiera hecho en toda su vida.

Jacoba se había convertido en una adolescente vivaz e inteligente. Leía con entusiasmo a los pensadores clásicos, pero también a Balzac; secretamente se identificaba más con las ideas liberales de Rousseau. Poseía una belleza extraña, poco parecida a la de las muchachas criollas. Tenía una cara llenita, como si hubiera nacido sin pómulos, sus ojos eran oscuros, casi negros, muy grandes y expresivos, pero hundidos y enmarcados por abundantes cejas y pestañas oscuras. La nariz respingada y fina, al igual que los labios, le daban una apariencia desdeñosa que estaba muy lejos de poseer. Tenía una lozana piel blanca y su sonrisa no perdía el candor de la niñez, pues a diferencia de la corpulencia de su madre, Jacoba era toda ella fragilidad y delicadeza; aunque ya tenía dieciséis, su cuerpo aún era, efectivamente, el de una niña.

Jacoba no conocía el amor; sabía de él por las novelas de folletín que pululaban por esa época y que leía a escondidas porque su madre se las prohibía: “no son para una señorita”. Así que sólo se imaginaba, mientras tocaba en las tertulias, que un joven y apuesto mozo se enamoraba de ella al verla tan etérea y desdeñosa al frente del piano. Jacoba caminaría a uno de los balcones a tomar aire fresco y él, que tendría un nombre tan romántico como Enrique, Sebastián o Antonio, se acercaría furtivamente, nervioso, para entregarle una carta a la que no esperaría pronta respuesta, pero en la que amenazaba con suicidarse si ella no le daba esperanzas con una mínima y casi imperceptible mirada.

Mientras estas cosas entretenían la imaginación de Jacoba, doña Ernestina renacía, efectivamente, en esperanzas. Era una viuda joven, pensaba, de porte fuerte y distinguido. No era muy descabellado casarse otra vez, y con un buen partido... con el juez Pérez de León, por ejemplo.

Lo había conocido en recientes tertulias, acababa de terminar el año por el duelo de su esposa y, aparentemente, no pensaba seguir viudo por mucho tiempo. Se le había acercado ya un par de veces con cierta galantería que sonrojaba a doña Ernestina. Ciertamente no era agraciado, pero sus gestos eran los de un hombre acostumbrado a ser tomado en cuenta y eso era precisamente lo que más seducía a Ernestina.

Transcurrido el tiempo preciso, el juez Juan Francisco Pérez de León visitó a Ernestina. De forma un tanto brusca y lacónica, tal y como era su personalidad, puso fin a sus esperanzas. Venía a proponerle que se olvidara de sus problemas económicos con un sencillo trato que convenía a ambos: él precisaba de una esposa educada y ella necesitaba apoyo, si lo dejaba que tomara en matrimonio a Jacobita, ninguna de las dos tendría un sólo problema más. Ernestina tuvo que ocultar su desilusión aceptando inmediatamente el trato. Sólo esperarían a que Jacoba cumpliera los dieciséis.

Cuando se enteró de los planes de su madre, Jacoba no tuvo más remedio que dejar la imaginación romántica y enfrentar la realidad, no tenía, no se le ocurría siquiera, la posibilidad de negarse, sólo se lamentaba que su futuro esposo no se pareciera al galán de folletín que había imaginado.

Jacoba y el juez Juan Francisco Pérez de León se casaron en 1886; se quedaron a vivir en la casa de Ernestina porque fue lo único que Jacoba se atrevió a manifestar. Ernestina apoyó esta idea, pues presintió que no podría reponerse ante la idea de saberse sola y vieja; como una profecía que se cumple a sí misma, comenzó a experimentar un constante deterioro físico, hasta que murió pocos años después.

Sin saber bien a bien cómo, Jacoba se encontró embarazada y al cuidado de la madre y de la casa. Se volvió diligente, decidida y consciente de que pronto quedaría viuda, pues el juez adquirió una tos crónica que efectivamente lo llevó a la muerte en 1898, sin que alcanzara el nuevo siglo. Ahora sí, con cuerpo de niña, Jacoba era una mujer adulta.

En 1887, Jacoba tuvo a su primera hija. Le llamó Angelina porque sin ser el de su madre, se parecía mucho. Gila fue desde pequeña el vivo retrato del juez: fea y voluntariosa. Algunos años después le siguieron Jorge (1889) y Carlos (1891), a quienes no pudo educar porque Juan Francisco los separó de ella a edad temprana y los envió a una academia militar. El 9 de octubre de 1893 nació su última hija, María Herminia, nombre heredado de la abuela paterna. No sin un poco de rebeldía, Jacoba empezó a llamarla Mini

y cuando la niña dijo sus primeras palabras se refería a sí misma como Mimí, nombre que conservó para toda la vida y que traspasaría el ámbito familiar.

Para 1896 la gente se arremolinaba en la calle de Plateros número 9 para presenciar el espectáculo del cinematógrafo Lumière. La gente sucumbía ante

aquellos metros de blanco lienzo (que) se animan al golpe de la proyección luminosa con una vida intensa, sorprendente y prodigiosa. El primer sentimiento que ese espectáculo sugiere es la superstición y el fanatismo. Se busca vivamente al Nostradamus de negra túnica constelada de signos zodiacales que, abierto el libro de la cábala y tendida la diestra en imperioso conjuro, ordena y suscita aquellas fantásticas visiones, que aunque la reflexión sorprende las leyes físicas que rigen ese aparato, la ilusión supersticiosa persiste y se siente uno perdido en una atmósfera de ensueño y de misterio.<sup>1</sup>

Sin saber que años más tarde su más pequeña hija caería irremediablemente embrujada ante aquel hechizo misterioso, Jacoba Avendaño leía sin hacer mucho caso del nuevo invento que traía vuelta loca a la ciudad. Mientras tanto Gila, que ya tenía ocho años jugaba a cuidar a la nueva hermanita; era como una más de sus propiedades. Así la consideró siempre; hasta el final de sus días, Gila siempre dijo qué hacer a Mimí, sin que ésta, en realidad, le hiciera caso; de ahí vendrían todas sus desavenencias.

Aunque no quería hacer distinciones, o procuraba disimularlas, Jacoba se identificaba con Mimí porque, a diferencia de Gila, ante la gente era desenvuelta, le gustaba cantar y bailar y lo hacía con tal gracia que aún a su corta edad era difícil no caer ante su embrujo. En definitiva, Mimí era mucho más parecida a ella.

### *Un siglo que no acaba por nacer (1901-1910)*

La primavera del nuevo siglo fue especial para Jacoba. El juez había heredado a los hijos de su anterior matrimonio y a los hijos de Jacoba dinero suficiente para no tener problemas económicos durante el resto de sus vidas. Jacoba mantuvo a Gila y a Mimí cerca

<sup>1</sup> José Juan Tablada, citado en Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo (Programas y crónicas del cine mudo en México)*, tomo I (1895-1920), México, UNAM Dirección General de Difusión Cultural (Cuadernos de Cine), 1968, pp. 15-16.

de ella, mientras que Carlos y Jorge continuaron en la escuela militar, como era la voluntad del juez.

En la viudez, Jacoba renació: volvió a tocar el piano con la misma pasión que antes, retomó los libros e incluso comenzó a escribir varios --algunos fueron publicados años después, gracias a la insistencia de un viejo editor amigo de la familia que terminó casándose con Gila después de que había enviudado del primer matrimonio con el millonario inglés Thomas Shaw.

Si bien con cierto cariz decimonónico, a Jacoba la invadían ideas liberales. Simpatizaba con los oponentes al régimen porfirista y poco a poco se separó de la clase de amistades que a su madre agradaban. Procuró que sus hijas se acercaran a los libros. Otra vez, la más interesada fue Mimí, en quien ya había sembrado la semilla de la sensibilidad artística. Ambas leían con entusiasmo los libros que les llevaba la biblioteca circulante, a la que siempre estuvieron inscritas.

Aunque extrovertida cuando se trataba de actuar ante los demás, Mimí en realidad era retraída y tímida, soñadora y sensible como Jacoba. Tenía una imaginación desmedida que la hacía estar largas horas pensando quién sabe qué mientras bordaba y tejía, actividades que nunca abandonó. A pesar de su belleza, Mimí no era vanidosa, aunque se daba cuenta de que le agradaba a la gente, sobre todo cuando cantaba y bailaba. Desde antes de comenzar la pubertad, Mimí ya tenía admiradores entre las amistades de su madre, quien era su primera entusiasta y quien a la menor provocación insistía en que Mimí cantara unas coplas, que por estar tan de moda, provocaban gracia en entre los asistentes. En la sombra, olvidada por todos, espantados por su fealdad y por lo que parecía ser una incipiente malicia, crecía Gila. No fue el caso de Jorge, quien en 1906 murió repentinamente de un ataque cardíaco a la edad de diecisiete años. En realidad fue la primera pérdida de Jacoba, pues no había sentido la muerte del juez.

En 1907 Mimí cumplía 14 años. Era más alta que sus compañeras del Colegio. Poseía una belleza mestiza de rasgos esculturales que la harían famosa en el teatro. Los

cabellos oscuros, casi negros, con suaves ondas que facilitaban el peinado siempre hacia atrás, contrastaban con la marfil blancura de la piel. Las cejas también oscuras, perfectamente delineadas, enmarcaban sus grandes y rasgados ojos negros. Si sonreía, se le iluminaba el rostro, si no, parecía estar en otro mundo, ajena a éste, etérea, siempre con una tristeza profunda, como de resignación. Su figura se perfilaba sinuosa, de una sensualidad irresistible para los hombres de la época, pues era el vivo retrato de la jovialidad y la salud, cualidades importantes para una época en la que una sencilla enfermedad podía llevar a la muerte. Una mujer “rellenita” tendría una envidiable salud y sería buena procreadora. Así, Mimí era, indudablemente muy bonita, pero había trocado la vivacidad y simpatía por el halo de misterio que siempre la acompañó.

Gila para entonces tenía 20 años y no tenía ningún compromiso matrimonial, más parecía gozar de los quehaceres domésticos y de vez en cuando acompañar a Mimí por sus paseos vespertinos que pretender conseguir un marido. Carlos, con 16, seguía su educación y prometía una exitosa carrera militar. Jacoba se dedicaba a sus libros, detestaba hacer otra cosa, acaso se ocupaba de supervisar que la casa funcionara bien, pero era Gila quien se encargaba de todo.<sup>2</sup> Mimí acompañaba a su madre durante las largas horas de estudio, leía con avidez las revistas y periódicos que su madre dejaba de lado para imbuirse en una novela inconclusa o en escribir, borrar y reescribir. A Mimí le gustaba leer, indudablemente, pero más que nada porque cada línea, cada texto la llevaba a imaginar no locas ideas fantásticas, sino glomurosas, por eso prefería ante todo las crónicas teatrales. Quién sabe si fue así, pero es probable que gracias a esas crónicas Mimí cada vez más frecuentemente se imaginara a sí misma como protagonista de ellas, y tal vez fue la tarde del 9 de mayo de 1909, mientras Mimí seguía en la prensa lo que se decía sobre

---

<sup>2</sup> No era raro para la época que una de las mujeres voluntariamente se quedara en el ámbito doméstico para atender a la familia. Era una labor leable y fomentada por ésta. Jacoba Avendaño, madre de Mimí, dibuja en *La hija del ministro* (México, Gabriel Botas y Cía., 1920), un personaje que elige este camino, como lo hizo su propia hija.

la inauguración del teatro Colón, que se le reveló, por primera vez, cuál sería su pasión de vida y no un mero entretenimiento de niña consentida.

La revista *Arte y Letras*, su preferida, mencionaba que la apertura del teatro Colón sería el día 22 y vendría la gran Compañía Lírica Italiana a representar *Carmen*. Actuarían: “la triple Elena Fons y cinco tenores, entre ellos Biel y Colazza, de reputación en toda Europa. Además tres Barítonos, dos bajos, un contralto, dos sopranos líricas, treinta coristas y doce bailarinas, entre ellas dos premieres que habrán de gustar indudablemente”.<sup>3</sup>

Semanas más tarde, *El Diario del Hogar*, del 11 de junio de 1909 mencionaba que:

Magnífico aspecto presentaba el lujoso cual coqueto teatro de los señores Quintanilla y compañía que han levantado en la calle de Colegio de Niñas(...) puede considerarse uno de los más elegantes que se conocen(...) Tiene condiciones acústicas de primer orden, siendo ésta la causa de que no deje de percibirse el menor sonido, por lo cual y sin perder en nada su pureza llega a oídos del espectador, sea cual fuere su colocación, la emisión total de las notas. Suntuoso y cómodo vestíbulo que antecede a la sala, confortables y espaciosos los “camerinos” de las artistas. De muy buen gusto y riqueza el telón de boca. Amplio el lugar destinado a la orquesta. Desahogados los corredores. Con muy buena inclinación el patio de las lunetas. Es en conjunto una verdadera obra de comodidad y confort, siendo su capacidad de dos mil personas.<sup>4</sup>

Sin saber que sus deseos muy pronto se volverían realidad, Mimí se veía a sí misma ataviada con las indumentarias teatrales, saliendo de su camerino, yendo por espacioso corredor y entrando a escena ante el elegante público del teatro Colón. Su imaginación se desbordó el día en que Jacoba accedió a llevarla a *El trovador*, que la misma compañía ofreció el día 22 de mayo, cuando los empresarios rebajaron el precio de la luneta a dos pesos cincuenta centavos debido a que la temporada iba directa al fracaso y como una manera de atraer más público.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Citado en *Las glorias del teatro Colón*, texto de Sergio González Rodríguez, México, Club de Banqueros de México, 1997, p. 38.

<sup>4</sup> Citado en *Las glorias del teatro Colón*, *idem*.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 41.

Quizás un mes después, el 25 de julio, Mimí se enteraría en *Arte y Letras* de la “agonía” del teatro Colón, bajo el peso de obras mal interpretadas y conocidísimas.<sup>6</sup> No podía comprender realmente por qué la gente se alejaba del teatro, o mejor dicho de ese teatro de gran tradición. Sin más, lo comentó con Jacoba, quien siempre tenía una respuesta para todo.

Jacoba era liberal en sus ideas políticas y morales, pero conservadora en cuanto a sus ideas artísticas. Para ella, igual que para muchos intelectuales de la época, el teatro sufría de una verdadera degeneración artística. Así que cuando días después se enteraron de que el teatro Colón, para recuperarse de las pérdidas de la temporada de ópera italiana, había contratado a María Conesa como atracción principal de su siguiente temporada, ambas montaron en cólera, Jacoba por sus ideas respecto al arte, Mimí porque sentía ese inexplicable malestar que se confundía entre desdén, envidia y celos por una mujer que no conocía, que le parecía vulgar --opinión de Jacoba--, pero que tenía todo lo que ella había fantaseado. No sabía que por extraños designios aquella mujer sería una de sus mejores amigas en la posteridad.

“Aquellas noches inaugurales del Colón presagiaron lo que sería el futuro del foro, siempre en forcejeo con el gusto del público y las desavenencias empresariales... El cambio de espectáculo transformó la suerte de la empresa que vio llenos completos en el elegante teatro, no sólo la noche de la inauguración, sino también todas y cada una de las siguientes. Entre el público se hallaban las más distinguidas familias de la buena sociedad”.<sup>7</sup> La reciente discreción de María Conesa fue fundamental para la aceptación de su espectáculo.

La noche del 22 de febrero de 1910 se anunció la quiebra del teatro Colón: María Conesa se iría a La Habana y se clausuraba el teatro del ex Colegio de Niñas.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Citado en *Las glorias del teatro Colón*, *idem*.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 43-44

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 49.

La crisis generalizada de los teatros y la llegada de las Fiestas del Centenario distrajeron a Mimí de sus sueños y le permitieron estar en la realidad... por unos meses...

El movimiento maderista de 1910 era un suceso esperado por Jacoba. Contra toda predicción sensata, Díaz se reelige e irremediablemente pone en marcha el movimiento. En la capital del país, ese domingo soleado no se estremecía como otros muchos lugares. Parecía que no pasaba nada, pero Jacoba sabía que aquella ciudad que albergaba a los dueños de casi toda la tierra cultivable del país y que, al mismo tiempo que le hacía la corte a don Porfirio, volvía la espalda a la masa popular que bullía en los alrededores de la metrópoli, tardaría en resentir los efectos de aquella revolución. Por eso es que siguió leyendo tranquila, sin percatarse de que Mimí había crecido y pronto exigiría escoger su propio camino.

### *El siglo de la revolución (1911-1912)*

Fue hasta mayo que los maderistas pudieron festejar: Díaz renunciaba a la presidencia y se iba del país. La vida cotidiana de la ciudad de México transcurría como siempre, aunque claro, con el nuevo gobierno parecía que las costumbres también podían revolucionarse. No era del todo cierto, pero en el ambiente se sentía que se podían hacer muchas cosas. La ruptura entre lo “viejo” y lo “nuevo” se sentía en el ambiente.

En aquellos primeros meses de 1911 Mimí concentró toda su capacidad para lentamente convencer a su madre de que quería cantar y no sólo en las tertulias en las que ya era más o menos conocida.

Practicaba a toda hora, recibía con entusiasmo a su maestra, seguía todas sus instrucciones y aprovechaba el menor interés de Jacoba para demostrarle sus grandes avances. Su voz tenía mucha fuerza y bien educada podía alcanzar notas altas y de inmediato tonos bajos.

Entrada la primavera, Gila y Mimí reanudaron sus paseos por el centro de la ciudad y al final iban a dar, a insistencia de Mimí a casa de sus amigas las Morantes. Ernestina era la preferida de Mimí, aunque era de la edad de Gila. Ésta prefería a Prudencia, quizá porque pronto ya no sería solterona como ella y ahora podría enmascarar su triunfo con una pretendida amistad: para entonces ya estaba comprometida con el inglés Thomas Shaw. El matrimonio vendría a salvarla temporalmente del que sería en realidad su destino.

El carisma de Ernestina Morantes era especialmente llamativo para Mimí porque sin tantas presiones sociales hacía algún tiempo que cantaba como segunda tiple en la compañía de zarzuela Hispano Mexicana.<sup>9</sup> Mimí veía en ella un modelo de lo que quería para sí. El trajín del teatro, el cambiarse una y otra vez de ropa, los afeites, los olores, las luces... Así, mientras Gila y Prudencia se entretenían en el bordado y en quien sabe qué oscuras pláticas, Mimí se encerraba con Ernestina a ponerse y ajustarse sus vestidos, polvos, estolas, zapatos y todo lo que su imaginación les permitiera. Cantaban zarzuelas y jotas toda la tarde.

Una mañana de julio Mimí compartía el pequeño estudio con Jacoba, quien se entretenía con el proyecto de un libro que tuviera como personaje principal a un ministro achacoso y retrógrada como lo fue su marido.<sup>10</sup> Mimí hacía como que escribía en su diario, pero en realidad apenas y podía contener su ansiedad y sólo pensaba en cómo abordarla para convencerla de la empresa que ya estaba convencida de realizar. Por experiencia sabía que en los momentos en que su madre parecía poseída por esa fuerza que la llevaba

<sup>9</sup> En el lenguaje teatral de principios de siglo, se le denominaba tiple a la cantante o actriz de mayor importancia; tocha, al grupo de tres o cuatro bailarinas que rodeaban a la tiple; segunda tiple, vicetiple o segunda, al conjunto restante de las bailarinas. Según el escalafón teatral, las debutantes tenían que iniciar sus actuaciones en el grupo de segundas para con el tiempo ascender a primeras tiples, si los empresarios encontraban calidad en su arte teatral. Pablo Dueñas y Jesús Flores Escalante, "Introducción", en *Teatro de revista (1904-1936). Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia*, tomo XX, México, CNCA, 1995. La zarzuela es teatro lírico por secciones o tandas que se denominó género chico. Luego vino el género chico mexicano que eran piezas que "recogían la actualidad y presentaban escenas tipos, rasgos de la vida mexicana de poderoso sabor, marcando así su disidencia con respecto a la forma española del propio "género chico" en boga. Por eso el teatro Principal fue erigido entonces como la Catedral de la Tanda. Antonio Magaña Esquivel, *Los teatros de la ciudad de México*, México, DDF (Colección Popular Ciudad de México), 1974, p. 34.

<sup>10</sup> La novela a la que se alude es *La hija del ministro*, op. cit.

a escribir con rapidez para que las ideas no la abandonaran, eran los mejores para sacarle un sí descuidado.

--Mamá... Me voy a ir a La Habana a cantar.

--La Habana está muy lejos mi'jita, mejor canta aquí, en el salón de doña Marta.

-- Es que Ernestina no puede cantar porque tiene la garganta muy maltratada. Y me pidió que ocupe su lugar para cantar una jota.

-- ¿Y eso cuándo sería?-- Jacoba vivía la alegría más grande de su vida al perfilar al abominable ministro.

-- En unos días más.

-- ¿Y qué cantarías?

--La jota del estudiante.

--Es muy alta, ¿te sale bien?

--Me sale de lo mejor, he estado practicando.

Jacoba no contestó porque ya no escuchó lo que dijo Mimí, pero para ella la plática había sido de lo más exitosa. Dentro de unos días estaría cantando en La Habana. La oportunidad la había tomado tan de sorpresa que no había pensado que el nombre Mimí Pérez de León resultaba demasiado largo para la farándula. En adelante conservaría el Mimí, pero ¿Mimí qué? Ensayó deformando sus apellidos e inventando otros muchos, nada la convencía, vagaba, dejaba el tejido, tomaba un libro, su cabeza no llegaba a ninguna conclusión. Cuando Mimí se encontraba en este estado casi hipnótico, Gila o su madre tenían que repetirle cualquier cosa una y otra vez y, gracias a esta extraña razón, Mimí encontró su nombre artístico. Por aquel entonces era muy famosa una leche de magnesia que Jacoba usaba constantemente para resolver sus problemas digestivos, la marca era Erba.

--Mimí pásame la leche Erba, dijo Jacoba.

--Mimí la leche Erba, repitió, sin que ésta le hiciera caso.

--Mimí Erba, Mimí Erba, jugó un tanto exasperada Jacoba-- que me pases la leche Erba.

Mimí reaccionó entonces al pedido de su madre, pero también al juego de palabras: "Mimí Erba, Mimí D'erba". Así cuentan que encontró su nombre artístico.

El 2 de agosto de 1911 los habaneros acudían, curiosos, al viejo teatro Payret a presenciar el debut de una compañía de zarzuela hispano-mexicana recién llegada de México. La cartelera no anunciaba artistas de mérito extraordinario; en cuanto al repertorio, las piezas que la integraban sí ofrecían novedades --el estreno de *Los molinos de viento*, entre otras-- al lado de las zarzuelas más aplaudidas en temporadas anteriores, por ejemplo, *El congreso feminista*, obra de debut de la compañía, y con la que había de pisar por primera vez las tablas una distinguida señorita mexicana cuyo nombre verdadero --Herminia Pérez de León-- desaparecía detrás de un raro pseudónimo: Mimí Derba. La linda tiplecita cantó, trémula de emoción y felicidad, la jota del estudiante. Después, formó en la fila deslumbrante de las ocho vice-tiples. Fue con Julia Catalá, Amalia Oviedo y Lupe Rivas Cacho, uno de los cadetes de *Los molinos de viento*...<sup>11</sup>

A pesar de haber debutado como segunda tiple, Mimí parecía estar predestinada a la fama, pues al poco tiempo de su regreso de La Habana, se encontró con la sorpresa de que *Arte y Letras* ilustraba su sección "Crónica Semanal" con una foto de la "Señorita Herminia Pérez de León, distinguida dama mexicana". El artículo estaba firmado en esta ocasión por Tristán de Lyria y se trataba el tema de la elegancia.<sup>12</sup> Mimí no se imaginó que tres años más tarde los cronistas de dicha revista serían sus más fuertes críticos en su desempeño teatral y literario.

El 6 de noviembre de 1911 Francisco I. Madero se convirtió en presidente de la república. Ese fin de año de 1911 fue especial para los habitantes privilegiados de la ciudad de México. Ahora con un gobierno liberal las costumbres importantes no cambiaban mucho. Mimí se enteraba por las crónicas de los periódicos que la gente elegante como ella misma se concebía desde que lo había leído así en *Arte y Letras*--recibiría el nuevo año en el restaurante de Sylvain, el mismo *chef* que había adquirido fama un año antes preparando la cena para las Fiestas del Centenario en el Palacio Nacional. Mimí se imaginó a sí misma en medio de la gente que esa noche iría a las funciones de opereta francesa en el teatro Colón y después a cenar a Sylvain.

También leía que aquel noviembre el teatro Principal cerraría sus puertas al género chico y exhibiría la película *Revolución en Veracruz* de Enrique Rosas, quien recién

<sup>11</sup> Armando de María y Campos, *Crónicas de teatro de Hoy*, México, Botas, 1941, pp. 125-126.

<sup>12</sup> *Arte y Letras. Seminario Ilustrado*, 1 de octubre de 1911.

regresado de La Habana filmó el levantamiento de Félix Díaz contra Madero.<sup>13</sup> Aquel nombre llamó poderosamente su atención, como presagiando un encuentro que tendría lugar años más tarde.

Tras oír el suspiro Jacoba interrumpió su lectura para preguntarle qué leía que la hacía sentirse tan nostálgica. Mimí supuso que si le revelaba sus fantasías a su madre, ésta, seguramente, la haría poner los pies en la tierra en un santiamén. “Nada, voy a escribir en mi diario”, le respondió.

Pasaron los meses y Mimí seguía presentándose en las tertulias privadas de sus conocidos. En una de ellas se encontraba Jacobo Granat, hombre de negocios de recia personalidad que se había hecho cargo del Salón Rojo en junio de 1909 y desde entonces le había dado un nuevo auge que lo convirtió en el salón preferido por los espectadores durante muchos años. El Salón Rojo ofrecía una gran variedad de espectáculos tanto cinematográficos como teatrales. Decidido a la competencia entre los distribuidores y entre los exhibidores, Granat anunciaba escandalosamente sus películas del Salón Rojo, atacaba a los demás exhibidores, de tal forma que cada día fue más lejos en sus anuncios y en el autoelogio.<sup>14</sup>

Cuando Jacobo Granat escuchó cantar a Mimí quedó fascinado por su voz, y seguramente porque en el mundo del espectáculo carecía de artistas nuevas debido a la revolución. Sin pensarlo mucho le ofreció a Mimí un salario de diez pesos por presentación, cantidad que a la jovencita le pareció más que suficiente, sólo por un tiempo.<sup>15</sup>

Así fue que Mimí hizo su debut el 15 de noviembre de 1912 en el Salón Rojo en un concierto a beneficio del compositor Gascón. El acontecimiento no se había anunciado y se tenía prevista una sola canción; sin embargo la voz de Mimí gustó tanto que el estruendo

<sup>13</sup> Cfr. Aurelio de los Reyes, “El cine en México”, en Aurelio del los Reyes *et al.*, *80 años de cine en México*, México, UNAM, (Imágenes 2), 1977, p. 46.

<sup>14</sup> Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 61, 62, 68-69 y 121.

<sup>15</sup> Cfr. la novela de Julio Sesto, *La tórtola del Ajusco. Novela mexicana*, ilustraciones de Carlos Neve, México-Madrid, El Libro Español, 2a. ed., 1918, aparentemente basada en la vida de Mimí Derba.

de las palmas pidió más canciones. Aparentemente el empresario quedó tan satisfecho que le ofreció una segunda presentación, evento que fue anunciado una semana después. De tal forma que el 24 de noviembre de 1912, el periódico *El Imparcial* anunciaba en “Correo de Espectáculos”:

El Salón Rojo ofrece hoy al público un debut que sin hipérbole será sensacional. Se trata de una distinguida cantante, que debido a los esfuerzos y al empeño del empresario se presenta hoy por segunda vez ante el público de México. Nos referimos a la señorita Mimí Pérez de León, que en el beneficio del director de orquesta Gascón, obtuvo un gran triunfo. El público no sólo la aclamó durante el acto del concierto, sino que, al retirarse, le hizo la manifestación más entusiasta de admiración.

La noticia se ilustra con una foto tomada *ex profeso* y en la que Mimí aparecía sentada en una especie de trono. Contaba con diecinueve años, recién cumplidos el mes anterior.

Aquel debut informal en el Salón Rojo le abrió las puertas de los grandes teatros y de las obras importantes. Seducida por el éxito al cabo de unos días decide dejar a Jacobo Granat porque es contratada para cantar en el teatro Lírico con un sueldo infinitamente superior –quizá seiscientos pesos al mes. Así, el 1 de diciembre de 1912 se anunciaba en *El Diario* el “Debut de la compañía del teatro Lírico. Debut de *Muni Derba* (sic), la hermosa tiple mexicana que hoy hace su debut en *El cabo 1o. . 25* (centavos) por tanda”.

De la renuncia de Mimí a presentarse en el Salón Rojo pareció no ser avisado el periódico *El Imparcial*, pues el mismo día publicó en su sección “Correo de Espectáculos” dos programas totalmente contradictorios, error del que quién sabe si los espectadores de la época se percataron, dada la diferencia entre los nombres:

Salón Rojo. El concierto de hoy será sensacional en el Salón Rojo. La empresa prepara un programa muy selecto, parte del cual está a cargo de la aplaudida cantante señorita Mimí Pérez de León. Esta artista que ha sido muy aplaudida en los conciertos anteriores, ha escogido números selectos para la actuación de hoy.

Teatro Lírico. Presentación de la hermosa tiple mexicana Mimí Derba, quien por primera vez se presenta en el teatro y de la que se puede augurar un gran éxito por su fresca y hermosa voz, habiendo elegido para su debut *El cabo primerd'*.

Para el día 7 de diciembre de 1912 podemos saber que la compañía debutante era la de los hermanos Pastor:

Siguen los triunfos de la compañía de zarzuela del teatro Lírico de los hermanos Pastor y Rojas, pues las entradas se cuentan por llenos y las tandas de 25 centavos, es indudable que tienen gran aceptación en el público de la capital(...) Mimí Derba, la hermosura mexicana de más realce que pisa nuestro escenario (...y otros actores) alcanzan noche a noche nutridos aplausos.<sup>16</sup>

Al día siguiente, lo que demuestra el éxito de las presentaciones, y de Mimí en particular, aparece en *El Mundo Ilustrado*, en su sección "Teatrales", una foto que dice al pie: "Mimí Desla (*sic*), bella tiple cantante que debutó en el Teatro Lírico con éxito lisonjero".

Es muy posible que el seudónimo escogido por Mimí para su debut en el Lírico resultaba extraño para la época, y si la gente no se hubiera equivocado en él, habría de hacerlo en su diminutivo de toda la vida: *Muni* por Mimí. El hecho de que los periodistas siguieran teniendo problemas con su nombre no hizo desistir a Mimí de seguir su carrera con el inventado seudónimo.

El día 17 de diciembre de 1912 *La Semana Ilustrada* publicó en su portada una foto de Mimí y ya para el fin de la temporada, para el 5 de enero de 1913, apareció en un *collage* fotográfico de *El Mundo Ilustrado* que ensalzaba a las estrellas teatrales del momento. Los periodistas no imaginaban por aquel entonces que la precaria paz duraría poco tiempo.

---

<sup>16</sup> *El Diario*, "Correo de Espectáculos", 7 de diciembre de 1912.

## II. LOS ESCENARIOS (1913-1916)

El 6 de noviembre de 1911 Francisco I. Madero se había convertido en presidente de la república. Para el espectáculo teatral, lugar en el que se concentraba la discusión política informal, el hecho no pasaría desapercibido, por más que Madero fuera respetado. Cuenta Maria y Campos que como

era costumbre, al aproximarse noviembre, en cuyos primeros días era y sigue siendo tradicional representar el drama *Don Juan Tenorio* de don José Zorrilla, que los autores que surtían a los teatros frívolos con obras de actualidad, escribieran una parodia del Tenorio. El año de 1911 la parodia obligada tenía que referirse a Madero, héroe popular, y a los acontecimientos de que era protagonista.<sup>1</sup>

No obstante, esta libertad fue efímera en el régimen maderista. Las clases asiduas a los espectáculos de la ciudad de México no se habían percatado de que sus valores porfiristas gozaban de gran popularidad y libertad hasta que el gobierno maderista llevó a cabo la campaña moralizadora que culminaría con el cierre de algunos espectáculos teatrales en junio de 1912. Maria y Campos hace referencia a esta situación y lamenta que el género chico, “ya casi surtido exclusivamente por autores del país, degeneró en la sicalipsis más desenfundada”. Las obras “coloradas” estaban repletas de tipples “descocadas”, así que el gobernador maderista de la ciudad, Enrique Bordes Mangel, ordenó varias clausuras y protagonizó muchos escándalos.<sup>2</sup>

Pero como sabemos, el gobierno maderista duró poco tiempo. El 9 de febrero de 1913 comienza la decena trágica, muere Madero asesinado y Huerta se erige como

---

<sup>1</sup> Armando Maria y Campos, *El teatro de género chico en la revolución mexicana*, México, CNCA (Cien de México), 1996 (1956), p. 90.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 127. Véase también *El Mundo Ilustrado*, 25 de mayo de 1913.

presidente. La ciudad se paralizó y los espectáculos fueron los primeros en resentir el temor de la gente, las salas se vaciaron y los teatros tuvieron que cancelar sus temporadas.

En marzo, con tan sólo 19 años y en medio de una fama buscada pero todavía no asimilada, Mimí se torna aún más melancólica. Tal vez Jacoba Avendaño, su madre, le contagió la tristeza que sentía por los acontecimientos de la decena trágica, tal vez sólo era que Mimí soñaba con el amor mientras salía a pasear por los jardines de la ciudad, estrenando su recién comprado automóvil, estrenando su bien ganada libertad. Tal vez fue en uno de esos paseos que Mimí se inspiró para escribir “Recuerdo”, un escrito en el que el personaje evoca con nostalgia un amor perdido. Por lo apasionado de las letras es probable que sea autobiográfico.

Algo curioso es que ni en sus escritos Mimí dejaba de cantar. En este relato aparece un par de veces el verso de la que quizá fue una de sus canciones favoritas: “Dulce amor de mis amores/ adorada visión del alma mía/ eres el perfume de mis flores/ eres de mi vida la armonía”.<sup>3</sup>

La primera guerra mundial había estallado para mayo de 1913, pero en México ya reinaba cierta paz, la vida cotidiana de la ciudad volvió a su cauce y comenzaron los espectáculos.

Desde el día 10 de mayo a más o menos el 11 de junio, Mimí actúa nuevamente en el teatro Lírico en una revista que es trascendente para la historia del teatro mexicano, *El País de la Metralla*, la cual trataba sobre los acontecimientos de la decena trágica. Dice al respecto María y Campos:

*El País de la Metralla* sería la obra política característica de la dictadura militar del general Victoriano Huerta, y costaría a su autor (J.F.) Elizondo, un exilio político de cinco años para salvar su vida de la justa e indignada represalia que contra su sátira teatral quisieron ejercer en su persona, carrancistas, villistas o zapatistas. Al autor de la música (Rafael Gascón) lo llevaría a la locura primero y, en seguida, a la muerte.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Véase Mimi Derba, *Realidades*, reedición aumentada de *Páginas sueltas*, México, F.E. GRAVE, 1921.

<sup>4</sup> Armando de María y Campos, *op. cit.*, pp. 118-119.

Mimí aparecía en el cuadro quinto representando a la Cruz Blanca y otra vez su presencia llamaría la atención para los cronistas de teatro.

Después de esta temporada, Mimí retorna a la intimidad de su casa y se dedica a trabajar en otro escenario, la escritura, al lado de su madre, en el estudio que ambas compartían. En junio de 1913 escribe “Carta a una amiga”, un relato que puede ser muy revelador en cuanto a la manera de pensar de Mimí respecto a la relación entre hombres y mujeres de aquella época:

Tu ex-novio es un hombre del siglo XX, un hombre horriblemente moderno... ¡Todo práctica! De aquellos que leen un verso sin comprenderlo, y no por falta de criterio, si no por falta absoluta de sentimiento: que bostezan oyendo música delicada, que se aburren espantosamente en el teatro, y gozan, en cambio, con todo su corazón, en una corrida de toros. De los que se burlan de la mujer que lee, que escribe, que dá a conocer sus ideas... No quieren creer ni en broma siquiera, que nosotras seamos no ya superiores, pero ni siquiera iguales a ellos, no conciben que nosotras podamos conocer algo en la vida! Nos consideran de novias como... ¡como la flor que se ponen en el ojal! como un adorno que se pueden quitar de encima cuando mejor les parece!... Si pasamos de novias a esposas... ¡oh, entonces nuestra situación varía! Si antes tenían placer en mostrarnos, en exhibirnos, ahora sólo buscan la manera de ocultarnos! De esposas somos... ¿Qué te diré? ¡bueno! pues algo así como una butaca cómoda, (si bien nos va) en la que suelen pasar sus ratos de fastidio, de mal humor, de cansancio, o sus enfermedades... ¡Dios mío! el hombre del día juzga a la mujer inútil, completamente inútil. ¡Como para todo hay máquinas! Y además hay cocineros, lavaderos, modistos, bordadores... ¡Para qué sirve la mujer! Estos caballeros hasta llegan a olvidarse que han tenido madre, y supongo que ésta les habrá servido de algo ¿no?...

(...)

¿Sabes cuál es la mujer ideal para el hombre moderno? la que viste falda estilo sastre, blusita americana con cuello, corbata y puños, sombrero Panamá y zapatos de doble suela y tacón de piso; la que hace su toilette rápida y despreocupada y se marcha a la oficina; la que monta a caballo como un hombre, que hace gimnasia, sabe box, esgrima, lucha greco-romana. Esto en su vida material. Ahora en la moral: la que es libre como el aire, que va sola a todas partes, sin consultar siquiera a su madre, padre o persona mayor que esté a su lado; la que si tiene un novio no le pregunta: “¿Me quieres mucho?” sino “¿Tienes mucho?”, esta es la mujer acabada para la mayoría de los hombres de ahora.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Mimí Derba, *op. cit.*, pp. 29 y 30.

Es notorio en este escrito de juventud el sentido irónico de las letras, ese humor respecto de los estereotipos genéricos predominantes en el imaginario social. También destaca un incipiente feminismo que contrapone una noción de la mujer liberal, es decir que escribe, da a conocer sus ideas y desea un trato igualitario, con la mujer frívola, materialista y libertina.<sup>6</sup>

Pero igual sorprende el consejo final de esta mujer de diecinueve años a la “amiga”. Los hombres así no valen la pena, ya encontrará otro que respete su ser mujer y, mientras tanto, “¡la vida es tuya!”.

Poco después, en julio de 1913 Mimí escribe “Silueta”, relato que en algún sentido demuestra la vocación humanista de Mimí, su sensibilidad ante las injusticias sociales. Es una especie de anécdota en la que retrata a una vieja indigente y la contrasta con su propia situación de clase media privilegiada, preocupada por el absurdo de no saber qué escribir en la página en blanco. Parece que la melancolía persigue a Mimí, pese a los triunfos alcanzados.

En agosto Mimí canta por primera vez en la Catedral de la Tanda, el Principal, con la Compañía Teatral Mexicana con otra obra importante para la historia del teatro en México *Las musas del país*, en el que hizo el papel de Lola. Según Armando de María y Campos,

venía a ser una versión mexicana de la revista española *Las musas latinas*, con el plan ambicioso de reunir en sus tres cuadros lo más característico de las costumbres y de la

---

<sup>6</sup> Tal vez esto sea el producto de la influencia y educación de su madre, pues también aficionada a las letras tenía ideas libertarias muy prototípicas del pensamiento femenino de la época. Por una de sus novelas desfilan personajes femeninos característicos del deber ser de la época. Está la que se revela ante el marido y demuestra fortaleza física, evadiendo y propinándole un golpe “que más por el estupor que aquel acto le causó, que por el dolor que le produjo el golpe en las espaldas, retrocedido y fue a caer desplomado en un sillón sin tratar de contener la lucha (...) el villano hizo lo mismo que hacen en tales casos los cobardes que sólo son valientes con los débiles; inclinó la cabeza sin desplegar los labios y tuvo miedo de su mujer”. También están retratadas aquellas mujeres que trabajan en oficinas de gobierno, las castas religiosas que guardan la virginidad para el matrimonio y aquellas que por amor entregan su castidad, olvidando su clase social y el buen apellido de su familia. Tal vez el sentido irónico es lo único que diferencia la escritura de Mimí de la de su madre, quien aparentemente escribió más novelas siempre en el estilo costumbrista del siglo XIX, donde todo, para fortuna de las mujeres, termina en final feliz. Jacoba Avendaño, *La hija del ministro*, México, Gabriel Botas y Cía., 1920, p. 38-39.

música de España (...) En *Las musas del país* los autores reducían el plan a Xochimilco, Guadalajara y la tierra maya, Yucatán. *Las musas del país* es una de las más bellas y originales –a pesar de ser una imitación-- de las revistas mexicanas de cualquier tiempo.<sup>7</sup>

Algunos meses después, a partir del 20 de septiembre de 1913, la compañía trasladó el espectáculo al teatro Lírico y estuvo ahí hasta finales de ese año.

En noviembre de 1913, contando ya con veinte años y mientras aún se presentaba en el Lírico escribe “Qué nos contestó Mimí”. Este escrito parece haber surgido de una entrevista que le hicieron por la época, en la que le pedían diera una impresión más personal de sí misma. Una vez más da cuenta de su carácter melancólico al contestarse:

Mis impresiones son pocas pero tristes. Sí, mi temperamento es melancólico, y en ocasiones reservado y frío. No sabré decirle el por qué de esta amargura que llevo dentro ha tanto tiempo: no tengo grandes pesares, y quizá por esto, por no tenerlos más tarde, temo a la vida. No sé lo que quisiera ser, ni a donde quisiera llegar, sólo siento un deseo muy grande de ser otra muy diferente de la que soy; vivir otra vida, no sé si más brillante o más oscura de la que vivo, sentirme otra, otra mujer en otro cuerpo, con otra cara, con otro corazón; otra mujer que no pensara como yo pienso, que no sintiera como yo siento.

Llevo en el fondo de mi alma, un descontento muy grande por todo lo que me rodea, hasta de mí misma; lo que hago, lo que digo, nunca me satisface; vivo la vida... ¡por vivirla! sin llevar ni una ambición, ni una esperanza para el mañana. ¿De este desencanto nace mi amargura?...¿o de mi amargura nace el desencanto?... ¡que sé yo!... ¿Ve usted amigo mío, por qué no quiero hablar de mí?... ¡me pongo tonta, lo sé, lo siento! No faltará quien al leer estas líneas se ría y me llame romántica, cursi, ¡porque no hay cosa que nos acerque más al ridículo, que mostrar nuestro espíritu con todas sus amarguras! <sup>8</sup>

A falta de más registros personales que revelen la personalidad de Mimí Derba, esta corta autobiografía puede servir de referencia para suponer que, en efecto Mimí, sufría de una personalidad melancólica de la que la vida pública del teatro la salvaguardaba.

Para principios de 1914 los acontecimientos políticos se sucedían unos a otros y por lo mismo, según De María y Campos, en los teatros Principal, Colón, Lírico y María Guerrero se representaban obras que no aludían directamente al estado de sitio revolucionario a que estaba sometida permanentemente la ciudad para no comprometerse

<sup>7</sup> Armando de María y Campos, *El teatro de...*, op. cit., p. 145.

<sup>8</sup> Mimí Derba, op. cit., p. 33.

con uno u otro bando, dado el peligro que ello representaba.<sup>9</sup> Pero Mimí se sentía a salvo y trabaja con la compañía del teatro Lírico.

Huerta cae en julio de 1914 y entran a la ciudad las tropas de los generales Álvaro Obregón y Pablo González para abrirle el paso a Carranza.

Mientras el caos imperaba en la ciudad, Mimí escribía incansablemente, cumplía con colaboraciones para algunas revistas literarias —que sobrevivían pese a los graves acontecimientos políticos— escribía cartas y su diario personal, además de asistir a los ensayos del teatro, pues por ese tiempo se presentaba en la obra *El Señor Frío* (también de José Elizondo), en la que aparecía ataviada con elegantes y glamurosos abrigos. Sin embargo, a pesar de lo esforzado de las producciones, los cronistas teatrales se quejaban amargamente de los poco más de “tres años en los que no pisan nuestras tablas las celebridades europeas que invariablemente hacían temporadas en México a causa de la maldecida política que todo lo trastorna. Así pues estamos con elementos que pudiéramos llamar caseros...”<sup>10</sup>

Pronto Mimí empezó a recibir fuertes críticas precisamente de sus compañeros de *Arte y Letras*, tanto respecto a sus actuaciones como a sus escritos: “(Actuará) Mimí Derba, quien seguirá luciendo su bellísima figura y el cristalino chorro de su voz, no encauzado aún”.<sup>11</sup>

Don Nadie, por su parte, hace un breve, pero tajante comentario del que no se salvan tampoco sus compañeras de tablas:

Los ojos gachones de María (así la llamamos sus íntimos), la frialdad marmórea de la melancólica y pésima literata Mimí (así la llama todo el mundo) y finalmente los trinos y gorjeos de Carmen Caussade, enamorada del arte y del chocolate de la Palma (con banderillas) reciben el aplauso beneplácito y dineros públicos.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Armando de María y Campos, *El teatro de...*, op. cit., p. 159.

<sup>10</sup> “Teatrales”, *El Mundo Ilustrado*, 19 de abril de 1914.

<sup>11</sup> “Teatrales”, *Arte y Letras*, 28 de marzo de 1914.

<sup>12</sup> “Teatrales”, *Arte y Letras*, 9 de mayo de 1914.

Aún enmarcado en la época, no deja de sentirse cierto prejuicio masculino en las críticas, pues mientras que se ensalza la belleza física de Mimí, se hace referencia mordaz a una falta de talento que estaba muy lejos de exhibir.

En cuanto a sus escritos, si bien no poseen cualidades extraordinarias, tampoco es lo peor que se haya escrito para entonces. Es verdad que en sus cuentos se trasluce una cursilería, sobre todo emocional, seguramente heredada de la tradición literaria del siglo XIX, pero no son rebuscados ni artificiosos, características de las que sí abusaron muchos otros escritores de la época. Así lo reconocería ella misma años más tarde, en 1921, a propósito de la reedición de *Realidades*. Mimí declara en la entrevista, con la modestia que la caracterizaba: "Escribo tal como lo siento. Por eso en mi obra no haya rebuscamientos ni artificios. Es la vida como la he sentido".<sup>13</sup>

En julio de 1914 Mimí inicia sus actuaciones en un nuevo género, la comedia. Comienza a trabajar con la compañía del teatro El Mexicano, junto al que posteriormente sería el director escénico de dos de las películas de la Azteca Films: Joaquín Coss. Don Nadie en *Arte y Letras* mencionaba que...

el estreno de la delicada comedia del gran Pierre Wolf *El secreto de Polichinela'*, en el Mexicano, constituyó el sábado un verdadero acontecimiento teatral de primera y legítima magnitud. A ello contribuyó, y no poco, la presentación de Mimí de quien se temía diera magno salto (de la zarzuela, a la comedia) sin tropezar con sólo acierto. No fue así, afortunadamente para el Arte, pues si bien la inseguridad natural propia de transición tan brusca atenuó en algo las singulares facultades de la bella Mimí, demostró ésta en cambio, poseer talento y facultades. Debidamente cultivadas las cualidades de Mimí, mujer inteligentísima, según dicen pueden llevarla a elevado sitio en el Reino de la Bambolina que es, a la verdad, el reino de los justos...

Más tarde, el 8 de agosto de 1914, el mismo cronista, quizás muy a su pesar, reconocía la actuación sobresaliente de Mimí en el estreno de *La consulesa*, de la cual decía

---

<sup>13</sup> El Hombre de los Quevedos, "Mimi Derba habla de literatura, de teatro y de cine", en *Zig Zag*, noviembre de 1921, citado en Miguel Ángel Morales, "Las realidades de Mimi Derba", *El Nacional*, 23 de julio de 1992.

obra endeble sí las hay, de los Quintero, agradó merced a los cuidadoso (sic) de interpretación... Mimí Derba nos sirvió una criadita muy aceptable y desenvuelta, probando que no defrauda las esperanzas de los infinitos admiradores de su gentileza. El resto cumplió.

El 5 de septiembre Perdicaris, otro cronista de *Arte y Letras*, daba cuenta de otro estreno de la compañía del Mexicano: *Entre dos fuegos*, con Prudencia Grifel, Joaquín Coss, Rugama, y la "hierática" Mimí Derba, "ya menos griega, menos estatuaría y más carne y hueso".

Para el 12 de septiembre seguían los buenos comentarios: "En cuanto a Mimí Derba, que, aparte de sus encantos personales, va enseñándonos sus buenas disposiciones para la comedia, diremos simplemente que fungió de bailarina con el *chic* y el desenfado de una verdadera profesional. Rápidos están siendo sus progresos de esta bella histriona mexicana".

Sin embargo, no convenía en la literatura, lo que no impidió que siguiera llevando sus colaboraciones a *Arte y Letras*. El viernes 6 de noviembre de 1914 aparece publicado "El retrato" en la sección "Carta a una amiga", firmado sólo unas semanas antes. Encontramos que este escrito es un tanto más elaborado que los anteriores, pues Mimí ensaya el suspenso como estrategia narrativa, es decir ya busca deliberadamente un efecto literario.

En octubre de 1914 Carranza convoca a una convención nacional sin saber que se declararían soberana y sería "despedido" por los mismos a los que él había convocado. En noviembre huye de la ciudad dejándola a merced de los ejércitos de Villa y Zapata que llegaron ese mismo día a ocuparla. Para entonces la carestía era muy aguda, pero los cines y los teatros estaban repletos noche a noche.

Con el caos revolucionario la gran participación política que habían tenido las mujeres durante el maderismo desapareció para situarlas nuevamente en sus papeles tradicionales. Según Aurelio de los Reyes, Julio Sesto publica a finales de 1914 la novela *La tórtola del Ajusco*, misma que desata el primer escándalo en la vida de Mimí.

Aparentemente está basada en su vida y revela que la cantante habría tenido un romance a la edad de dieciséis años con un muy importante científico cincuentón que posiblemente sería Rosendo Pineda, y del cual fue efectivamente su secretaria, como lo cuenta la novela. Pero Mimí nunca lo reconoció.<sup>14</sup> De cualquier manera el escándalo no hizo mella en su popularidad, pero la novela sí refleja de alguna manera el destino de las mujeres en la época, pues para la mujer "sólo hay dos caminos: el hogar y la prostitución, el de servir al hombre legal o ilegalmente".<sup>15</sup>

A principios de 1915 los convencionistas no lograban ponerse de acuerdo en la conducción del país, y gracias a ello los carrancistas recuperaban su fuerza militar y ya se aprestaban a recuperar la ciudad. Para abril de 1915 la ciudad se sumía en las tinieblas, muchos teatros cerraron, pero no los cines, pues no necesitaban tanto la luz producida con carbón. Comenzaron a ocurrir asaltos a las casas, mismos que después la gente se los adjudicaría a la banda del automóvil gris.

Durante 1915 Mimí seguía apareciendo en obras como *El Sultán de Persia*, sin embargo no había descuidado la escritura y en mayo, a pesar de los apagones, estrena una obra de su autoría: *Al César*. Como era de esperarse, la crítica de ésta, su primera y única obra de teatro, producida por ella misma, fue aplastante y posiblemente muy injusta. Sin embargo no faltó un crítico que fuera más comprensivo y conciliador:

El todo, una novela de noviazgos en cuya urdimbre no hay ninguna novedad que subrayar, pero tampoco nada que mueva a burla o desprecio para la incipiente autora.

¿Que es una obra ingenua? ¿Que no habla más que de amor, amor y amor? Claro. Como que es lo que conocen los veinte años de la Derba. Es necedad pretender que no asome en cada escena y en cada frase la juventud de Mimí, no porque sea una romántica, sino porque su escasa observación de la vida --tan necesaria en estas cosas del escribir para el teatro-- le impiden por ahora enfocar la verdadera belleza.

Sin embargo la Derba tiene ya muy estimables cualidades de que carecen muchos de nuestros autores, pues la alineada degradación de situaciones y el fácil manejo del diálogo merecen entusiastas aplausos...

<sup>14</sup> "El mundo artístico que vivió Mimí Derba" en *ABC*, 18 de julio de 1953, citado en Ángel Miquel, *Mimí Derba*, texto inédito, 1999.

<sup>15</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México (1896-1930)*, vol. I *Vivir de sueños (1896-1920)*, México, UNAM-Cineteca Nacional, 1981, p. 169.

La comedia no vivirá en el cartel porque en nuestro medio artístico no es posible mantener en escena una producción si ésta no es venero de risa...<sup>16</sup>

Estamos ante un cambio de paradigma en las concepciones del arte. El romanticismo del XIX estaba por agotarse pero aún el modernismo no llegaba, y ¿cómo habría de ser la literatura si no un muestrario de frivolidades emocionales altamente preferidas por la cultura burguesa? Las tonterías son liberadoras y son posibles gracias a la razón. No obstante los temas, Mimí dominaba a la perfección estructuras dramáticas que aún hoy en día permanecen vigentes.

La crítica no amedrentó a Mimí y para ese junio de 1915 escribe "Soñadora", cuento que será el precedente de ese personaje, un tanto autobiográfico, que Mimí más tarde llevaría al cine: la soñadora del amor.

Por esas mismas fechas los ejércitos de Villa y Zapata ocupaban la ciudad y llenaban los teatros donde se presentaban Mimí y la Conesa, que para ese entonces todavía eran rivales. Sigue el hambre y escasez, pero como dice Aurelio de los Reyes "las tipleas eran un paliativo para la crisis". Los empresarios teatrales y cinematográficos eran los únicos que no pasaron apuros económicos.

A veces los espectadores del género chico presenciaban tan vívidamente los espectáculos que no lograban distinguir la ficción de la realidad. Cuenta De Maria y Campos una anécdota que en su letra resulta de una comicidad única. Resulta que en uno de los episodios de la zarzuela española *La alegría del batallón* se desarrollaba una escena de amor entre Mimí y Rodolfo Navarrete, cuyo personaje se encontraba tras las rejas y era visitado por Dolores. Tras ser sorprendidos por el centinela, éste

marca el alto a la gitanilla, la que sin querer escucharlo logra al fin hablar con su Rafael. Toda la escena es un dúo musical entre la tiple y el tenor (...) Una noche de agosto (de 1915...) la escena alcanza un realismo singular: Mimí, la gitana enamorada, aferrada a la ventana, segura de que no había nada en el mundo que la separara de su Rafael, ladrón sacrílego por su amor; éste ciñendo al través de la reja de utilería el cuerpo de su amada, y

---

<sup>16</sup> Lloriver, "Crónicas Teatrales", en *Revista de Revistas*, 9 de mayo de 1915.

el centinela, que con palpable crueldad hacía Pardavé, dispuesto a obrar con energía y a alejar de aquel lugar a la gitana...

"Vete gitana, que disparo...", decía Carlos Pardavé en tono patético.

Entonces el público, que llenaba el teatro, presenció lo inesperado. Un soldado zapatista que muy orondo ocupaba una de las lunetas de preferencia, se levantó como impulsado por una fuerza desconocida, encañonó amenazante su arma y apuntando a Pardavé, le dice: "ora, vale, o los deja quererse o lo quebro".

¡La que armó en el teatro!... El primero en hacer "mutis" por la "primera" que tenía más a la mano fue Pardavé; Navarrete, rompiendo el "fondo" que simulaba la pared de la cárcel no paró hasta el camerino, mientras que Mimí presa de convulsiones, caía desmayada a merced de lo que ahí pudo haber acontecido. Se encendieron las luces; Miguel Wimer ordenó bajar el telón; el maestro Rosado de espaldas al atril permanecía sin saber qué partido tomar. El soldado zapatista fue reprendido duramente por alguno de sus superiores que se encontraba en una platea: "Esto es solamente de mentiras", le decía nervioso y enérgico un oficial de sombrero tejano de fieltro y pecho cruzado por cananas.

No había forma de convencer a aquel exaltado, que rodeado de público y oficiales, no cesaba de decir: "Todo lo que queran, ¡pero los deja quererse o lo quebro!" El representante Pepe Junco, sonriente y astuto, llevó al foro al porfiado zapatista, y en el escenario, a telón corrido, Mimí y Navarrete se vieron en la necesidad de improvisar, fingiendo idilio, para calmar los nervios de aquel soldado del pueblo que tan a lo humano había tomado la escena central de La Alegría del Batallón.

"Así, sí --decía--; pos entonces ¿pa qué peleamos?..."

La empresa ordenó al representante Junco que aumentara el sueldo a Mimí, a Navarrete y a Pardavé.<sup>17</sup>

Esto debió ocurrir antes de que Pablo González recuperara definitivamente la ciudad de manos de villistas y zapatistas, entrado agosto de 1915.

Si bien las cantantes pudieron descansar, los habitantes de la ciudad se enfrentaron con otro tipo de desórdenes, pues comienzan nuevamente los asaltos de la banda del automóvil gris a las casas de las ya muy golpeadas clases pudientes.

En agosto Mimí regresa al teatro a representar otra obra del género chico que sería de sus preferidas: *La geisha* y después en septiembre está en *El barrio latino*. Quizá fue porque la moral se relajó un poco debido al caos imperante, o porque el éxito en el teatro la había convertido, con todo y el inicial recato, en una especie de símbolo sexual, que se propició una situación que llevó a Mimí y a su madre al rompimiento definitivo con la

<sup>17</sup> Amando de María y Campos, *El teatro de...*, op. cit., p. 191.

rama familiar de la primera esposa de su padre. Una Pérez de León que aparecía semidesnuda en el teatro era más de lo que sus valores podían soportar.

Resulta que en uno de los números de esta obra Mimí vestía un mallón muy ligero, color carne, cuyo efecto ante el espectador era el de estar completamente desnuda. Podemos imaginar ahora el revuelo causado por la alevosía de Mimí, posiblemente no muy consciente del efecto entre los espectadores.

Armando de Maria y Campos lo recuerda así:

En la catedral de la Tanda (el Principal) actuaba una compañía de zarzuela, dedicada al género español, de la que eran figuras femeninas Consuelo Vivanco, María Caballé, Mimí Derba y María Clavería, y le disputaban el público al Lírico con la bella zarzuela española *El Barrio Latino*, en la que la escultural Mimí Derba exhibía fugazmente la bella arquitectura de su cuerpo cubierto por fino mallón color carne.<sup>18</sup>

Aquella actuación de Mimí, según el mismo Maria y Campos le valió a Mimí que Alfonso Camín le cantara:

Mimí Derba, Mimí Derba  
con tres partes de Afrodita  
y otra parte de Minerva...

Estar en la cúspide del éxito no liberó a Mimí de su melancolía. Por esa época Mimí escribe el texto "Noche Buena", en el que confiesa que la nostalgia, que siempre la persigue se acentúa en esa celebración. Otra razón la llenaría de melancolía a ella y a la familia. Su hermano Carlos sería fusilado por alguno de los ejércitos que por ese entonces entraban y salían de la ciudad. Jacoba Avendaño nunca pudo reponerse de la pérdida de segundo hijo varón y en lugar de vestirse de negro se vistió para siempre de blanco. Nunca más salió de su casa y vería pasar la vida desde su balcón. Carlos dejaba a su hija Marta Luisa Pérez de León Cerón huérfana con menos de un año de edad. Ella y su madre pasarían a formar

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 192-193.

parte de las mujeres de la familia Pérez de León y sin saberlo, sería la única rama familiar que dejaría descendencia.<sup>19</sup>

1916 sería un año esperanzador para Mimí. El 31 de marzo de 1916 se encuentra en La Habana. Si bien su debut como segunda tiple en esa ciudad no había tenido trascendencia en la prensa, ahora regresaba triunfante. Pero como siempre, en la soledad se volcaba a la escritura, y ya sea por una disciplina autoimpuesta, o bien porque así lo requerían sus editores, Mimí se fuerza a escribir y al final se da el permiso de no escribir nada en “¿Que escribiré?” Días más tarde, ya superada la “página en blanco”, escribe “Invernal” y “El perdón” en donde se olvida un poco de sí misma y habla sobre las madres que abandonan a sus hijos.

Poco tiempo después Mimí regresa a México y actúa en *Casta Susana*, en el Principal, pero mayo de 1916 “sin duda la escasez y la reducción del medio teatral ante la carencia de público comenzó a empeorar los conflictos intergremiales, y a pulir la incomodidad de los escritores locales ante las compañías mexicanas y (las pocas) extranjeras que acudían a un repertorio foráneo que tendía a excluirlos”. Pero la guerra en Europa era la principal culpable de que al continente americano no recibiera las compañías españolas con la regularidad habitual,<sup>20</sup> de tal forma que para el mes de septiembre y en franca desesperación los actores se organizan:

Los artistas que trabajan en esta ciudad celebraron una junta. La carestía de la vida, cada vez en mayor proporción, ha hecho que todos los artistas que trabajan en la capital, y a iniciativa de los empresarios, se reunieran ayer por la tarde en el teatro Colón para ver la manera de solucionar el conflicto económico, cada vez más apremiante y pavoroso. Después de discutir ampliamente el punto y de haber hablado oradores en pro, pues ninguno lo hizo en contra, se acordó nombrar una comisión que entrevistara al ciudadano Primer Jefe, don Venustiano Carranza, para que el quince por ciento, que es el importe del impuesto para diversiones, no vaya a las arcas del Estado, sino a los bolsillos de los artistas.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Datos obtenidos de las entrevistas con Gabriela Hermida.

<sup>20</sup> *Las glorias del teatro Colón*, texto de Sergio González Rodríguez, México, Club de Banqueros de México, 1997, p. 90.

<sup>21</sup> “Los artistas que trabajan en esta ciudad celebran una junta”, en *El Nacional. Diario Libre de la noche*, 5 de septiembre de 1916, citado en *Los glorias del teatro Colón, op. cit.*, p 100.

Mimí fue la representante del teatro Principal, pero esta participación sindical no pasó a mayores una vez que efectivamente lograron su cometido.

En octubre de 1916 escribe "Reflexiones" en donde parece que Mimí está un poco harta del teatro y de la parafernalia que lo rodea en la noche a despecho de que a la luz del día no ve más que decadencia, sobre todo en las mujeres que trabajan él, mujeres de las que ella se diferencia "Y llena de amargura me alejo del teatro... y pienso: estas mujeres, estas pobres pecadoras, cuando están solas en la oscuridad de su alcoba ¡cómo han de llorar su vida pasada, cómo su corazón, viejo y mal herido, ha de temblar, avergonzado y cobarde, por la mañana..."<sup>22</sup> Aparentemente Mimí, a pesar de los chismes en los que la involucraban, mantenía una vida privada recatada, quizás no quería traicionar los principios morales que le había inculcado su madre y que ella había introyectado como propios.

Pero cabría la posibilidad de otra versión, pues en ese mismo mes escribe "La apuesta". El protagonista es un personaje público, de cara morena, de rasgos enérgicos, con "gesto superior", que además está comprometido con otra mujer. Hace una apuesta con un grupo de hombres acerca de que "Martha", la protagonista que escribe la carta sería "suya antes de un mes". Posiblemente inspirado en el general Pablo González, con quien los chismes la ligaban por esa época, el cuento deja ver la decepción amorosa de la actriz al enterarse del verdadero móvil del romance.

Así que por los conflictos en el teatro y por una posible decepción amorosa encima, en octubre 21 de 1916 Mimí confirma públicamente su intención de ser actriz de cine y dejar el teatro, y ya para 3 de noviembre celebra un beneficio, el cual confirma que su decisión era seria. Las sombras del cine serían un refugio ideal para su atropellado corazón.

---

<sup>22</sup> Mimí Derba, *Realidades*, op. cit., p. 106.

### III. EL ESCENARIO DE LAS SOMBRAS (1917)

#### *El nacionalismo y la consolidación del cine mudo de ficción*

Desde sus inicios, el cine se debatió entre dos tendencias: la de reflejar la realidad tal cual --que dio origen al cine documental iniciado con las vistas de Lumière-- y la de recrear la realidad con artificios --que dio inicio al cine de ficción cuyo precursor es Méliès. En México, desde 1905 se exhibían en la cartelera ambos tipos de cine: vistas documentales tomadas aquí y vistas de ficción importadas de Europa y Estados Unidos. Así, mientras que los fotógrafos mexicanos se interesaron tempranamente en producir documentales, los intentos de hacer películas de argumento --con temas históricos fundamentalmente debido a la influencia del documental-- surge hasta 1907.<sup>1</sup>

Para abril de 1915, época de crisis, ya se hablaba de producir “vistas de arte de gran interés y actualidad, que rivalizarán con las extranjeras”. Se dijo que la construcción de galerías, talleres y laboratorios iba muy adelantada en la primera calle de Sinaloa, y que los actores ensayaban películas que serían dirigidas por Santiago J. Sierra. Muy posiblemente no se terminaron por la violencia de junio-julio y el cambio de autoridades de ese año.<sup>2</sup> Los intentos esporádicos continuaron y fue hasta 1917 cuando se consolida la producción de películas mexicanas de ficción. El documental de la revolución se había

<sup>1</sup> Véanse títulos como *Aventuras de Tip-Top en Chapultepec* y *El grito de Dolores*, en Aurelio de los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano (1896-1920)*, México, UNAM-Filmoteca, 1986, pp. 41-43. Por otra parte, y según el historiador Ángel Miquel, este nuevo interés de los productores se debía también al cambio de criterio de los distribuidores que ahora rentaban las películas en lugar de venderlas, lo que permitió a los productores y exhibidores tener mayores ganancias. Véase “Cines y públicos en el México de principios de siglo”, en *Dicine*, núm. 44, marzo, 1992, y también en “El público en los cines de la ciudad de México (1896-1917)”, en Eduardo de la Vega Alfaro y Enrique E. Sánchez Ruiz (comps.) *Bye bye Lumière... Investigación sobre cine en México*, México, Universidad de Guadalajara, 1994, p. 144.

<sup>2</sup> “Nueva industria del cine en México”, *El Monitor*, 8 de abril de 1915, p. 4, citado por Aurelio de los Reyes en *Cine y sociedad en México. 1896-1930. Vol I Vivir de sueños. 1896-1920*, México, UNAM-Cineteca Nacional, 1981, p. 202.

dejado de exhibir casi por completo desde 1916 y ahora surgía un “nuevo” cine y con él cambiaban el concepto y las personas que lo harían.<sup>3</sup>

Ahora bien, desde finales del siglo XIX se busca en México un arte nacionalista, que retratará las costumbres y el paisaje mexicanos. Se acreditaba al naturalismo como la mejor corriente estética para este propósito y el cine documental encajó a la medida con este deseo. Si a esto agregamos que durante los acontecimientos de la revolución armada el cine fue el testimonio por excelencia, el más veraz por su capacidad de retratar “fielmente” la realidad, tenemos entonces las condiciones necesarias para el posterior deseo de un cine no sólo nacional, sino nacionalista.

Existe otro motivo para este deseo: para 1917 la revolución ocupaba, desde hacía siete años, un espacio considerable en la prensa norteamericana y los productores habían aprovechado muy bien este interés presentando la “vorágine de la guerra mexicana”, tanto o más atractiva que los paisajes paradisíacos de los que se ocupaban antes. Esta mirada a la revolución estuvo plagada de estereotipos y prejuicios de los que los mexicanos comenzaron a renegar, esperanzados por que pronto surgiera una industria que vindicara nuestra cultura en el extranjero.<sup>4</sup>

Para el impulso de la producción de películas de ficción en 1917, el historiador Aurelio de los Reyes propone además varias razones más. La primera, y quizás más importante, la disminución de la producción europea debida a la primera guerra mundial. La segunda, que Estados Unidos no deseaba ningún tipo de comercio con México por la inestabilidad en todos los ordenes, además de que el público mexicano aún rechazaba sus películas, muy posiblemente porque hacían una campaña degradante para la cultura nacional, como hemos comentado. La tercera razón es que había muchísimos actores sin trabajo porque los empresarios suspendieron las variedades en los cines, asustados por los

<sup>3</sup> Cfr. Aurelio de los Reyes “El cine en México. 1896-1930”, en Aurelio de los Reyes *et al*, *80 años de cine en México*, México, UNAM, (Imágenes, 2), 1977, p. 57.

<sup>4</sup> Véase Margarita de Orellana, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución mexicana (1911-1917)*, México, Joaquín Mortiz (Cuadernos de Joaquín Mortiz), 1991, p. 22-33.

intentos de sindicalización de los actores teatrales. Cuarta, la demanda de un público hambriento de ficciones que le ayudaran a olvidar su hambre verdadera y las catástrofes políticas en las que vivía diariamente.<sup>5</sup>

Podría agregarse una razón más: había nacido el culto a la estrella y el cine estadounidense, francés e italiano comenzaba a organizarse a partir de esto. El público femenino consumía las modas impuestas por las actrices y también los chismes en torno a ellas.<sup>6</sup> El “nuevo” cine mexicano no podría ser la excepción, si ya desde 1916 eran famosas Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli y otras. Así que las actrices mexicanas comenzarían a imitarlas en sus gestos cinematográficos. Eva Padilla, muy abiertamente a Menichelli y Mimí a su admirada Bertini. La gente se encargaría de circular y consumir los chismes.

De esta forma, el nacionalismo, que ya impregnaba a las otras artes del país, que resarcía de las ofensas del cine norteamericano y que, ante todo, se hacía necesario para que el constitucionalismo reconstruyera la unidad nacional, fue el factor que mejor desencadenó el anhelo generalizado por una industria propia. De tal forma que “se soñaba con una industria cinematográfica mexicana grande y próspera”.<sup>7</sup>

Y así, “la producción nacional vio la ruptura entre lo viejo y lo nuevo; atrás quedaba el cine inconscientemente nacional para dar lugar a un cine conscientemente nacionalista”.<sup>8</sup>

Jacobo Granat ya había intentado hacer una película en la que se retrataba a La Gatita Blanca y el mismo Carranza mandó hacer noticieros en la Dirección General de Bellas Artes y apoyó a uno de los primeros mexicanos en alimentar este sueño filmico: el

---

<sup>5</sup> Cfr. Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad...*, *op. cit.*, p. 204.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 199-200.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>8</sup> *Idem.*

desafortunado Manuel de la Bandera.<sup>9</sup> Mimí Derba, junto a Enrique Rosas, sería la encargada de hacer este sueño realidad.

### *Dos personajes*

*Enrique Rosas*, según cuenta Aurelio de los Reyes, se dedicó al negocio del cine desde 1899, cuando solicitó un permiso para abrir un cinematógrafo, pero por dificultades con las autoridades de la ciudad se vio obligado a poner el negocio en Pachuca, lugar en el que continuó su mala fortuna pues se incendió y tuvo que pasar un tiempo en la cárcel. Regresa a la capital para intentar poner otro jacalón, pero “después de estudiar un mes su solicitud, se lo negaron”.<sup>10</sup> Este mal inicio en el cine no fue un obstáculo para este fiel creyente del futuro del nuevo arte. Tres años después se desempeña como exhibidor en las ciudades de Jalapa, Puebla, San Luis Potosí y Aguascalientes. Hasta este momento Rosas se había asociado con algunas personas, pero, según el mismo autor, para 1904 decide continuar el negocio él solo y prepara una gira, misma que continuó por espacio de dos años. Posteriormente volvió a asociarse con diferentes personas para aumentar su capacidad de exhibición y así dar funciones en varias ciudades simultáneamente. “Rosas iba formando una especie de consorcio cuyos intereses abarcaban poco a poco algunas zonas clave del país”<sup>11</sup>. Casi paralelamente a estas giras, Rosas comenzó a tomar sus propias vistas de asuntos mexicanos. Para enero de 1906 retrata las fiestas presidenciales. Según Aurelio de los Reyes, lo más importante de esta película “es que hasta ese momento

---

<sup>9</sup> “Manuel de la Bandera fue el primer actor que pensó en establecer la industria cinematográfica nacional, y para ello fundó en septiembre de 1916 una pequeña academia para forjar en ella a los futuros actores del cine mexicano... De la Bandera no vio realizados sus proyectos y muy pronto otra empresa (la Azteca Films) con mayor capital se le adelantó”. Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo (programas y crónicas del cine mudo en México)*, tomo I (1895-1920), México, UNAM-Dirección General de Difusión Cultural (Cuadernos de Cine), 1968, p. 158. También véase Gabriel Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989, pp. 53-56

<sup>10</sup> Citado por Aurelio de los Reyes, “El cine en México (1896-1930)”, en Aurelio de los Reyes *et al.*, *80 años...*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 28.

es la producción mexicana más ambiciosa que se había hecho”.<sup>12</sup> Tiempo después Rosas viaja a La Habana y luego a Europa, en donde se hace de equipo nuevo y vistas novedosas para continuar el negocio del cine trashumante por varios años, de tal forma que “en abril de 1908 se dijo que próximamente se abriría la Fábrica Nacional de Películas, cuyo propietario era Enrique Rosas”,<sup>13</sup> empresa que filmaría acontecimientos importantes de la vida nacional. Años después Rosas se va nuevamente a La Habana durante varios años y reaparece hasta finales de 1912, cuando inicia sus funciones en el teatro Principal; por esa época Mimí debutaría en el teatro Lírico.

Para entonces Rosas ya había impuesto un estilo de hacer películas y no tardaron otros en seguirle, especialmente durante su estancia en La Habana y Europa. El secreto era retratar los acontecimientos sociales, pero sin alterar el orden geográfico y cronológico. Para De los Reyes esta característica es la que define a Rosas como el iniciador del primer cine mexicano.

Así,

Bien o mal, el primer cine mexicano cumplía una labor de información y todo anunciaba que se anticiparía a la escuela rusa de montaje, cuyo fin era similar: informar a la población del hecho político. El cine mexicano había desarrollado su expresión propia, había encontrado su camino y se encargaba de documentar detalladamente los hechos sobresalientes de la vida y de la historia del país.<sup>14</sup>

Pero para finales de 1916 y principios de 1917, la revolución armada parecía concluida con el triunfo de los constitucionalistas y Carranza en el poder. Rosas, siempre muy atento a las necesidades cambiantes del negocio, se percató de que el cine documental estaba decayendo y la gente se interesaba más por las películas de ficción, por lo que al igual que otros creyó que no tardaría en surgir la industria cinematográfica, como ocurría ya en otros países.

---

<sup>12</sup> *Idem*.

<sup>13</sup> “Cinematógrafos”, en *El Entreacto*, citado por Aurelio de los Reyes, *Ibid.*, p. 38.

<sup>14</sup> Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad...*, *op. cit.*, p. 46.

Enrique Rosas tenía mucha experiencia como fotógrafo, pero también como empresario, pues en el pasado se había asociado con diferentes personas para formar empresas cinematográficas, la mayoría de las cuales le habían resultado un buen negocio. Así es que para finales de noviembre de 1916 muy posiblemente ya había entrado en contacto con Mimí Derba, aunque no se sabe quién fue el de la iniciativa, Rosas con un largo historial como exhibidor y documentalista durante la revolución o Mimí, entusiasmada con la idea de ser estrella de cine.

*Pablo González*, nacido en Nuevo León, ocupó la ciudad de México para el carrancismo en agosto de 1915. Unos meses anteriores a su llegada comienzan a hacerse famosos los asaltos perpetrados por presuntos oficiales que vestían uniforme y portaban identificaciones militares para huir a bordo de un automóvil gris. Según Aurelio de los Reyes la forma de operar se convirtió en la estrategia de muchas bandas que debido a la leyenda fueron achacados a un solo grupo conocido como la banda del automóvil gris. Aunque el automóvil sólo se menciona en dos testimonios, la leyenda le adjudicó tal nombre por la influencia de una película de arte francesa que tenía un título parecido. A finales de 1915 fueron aprehendidos once de los bandidos y sentenciados a muerte por el general Pablo González, quien siendo el gobernador de la ciudad se había visto involucrado en los asaltos, pues al parecer algunas de las órdenes de cateo con las que la banda entraba a las casas estaban firmadas por él. Acostumbrado a los castigos ejemplares, González había fusilado antes a los falsificadores de moneda y ladrones comunes, por lo que el procedimiento le era harto conocido. Sin embargo, sólo fusiló a seis de los aprehendidos perdonándole la vida a cuatro de ellos, entre los que se encontraba uno de los jefes de la banda, Rafael Mercadante, razón por la que la historia lo consideró siempre culpable de los acontecimientos.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 175-191.

Este personaje ha pasado a la historia más que por sus ligas con la banda del automóvil gris, por sus cruentas represiones a los trabajadores: cerró la casa del obrero mundial y aplastó la huelga general de 1916. También porque combatió al zapatismo hasta que finalmente se valió de la traición de Jesús Guajardo para asesinar a Zapata.

Existen varios motivos que han ligado sentimentalmente a Mimí Derba con Pablo González. En principio porque durante 1915 se presentaba todas las noches en el Principal para ver los espectáculos. Ahí Mimí Derba aparecía frecuentemente como primera figura del género chico. González pudo ser efectivamente uno de los tantos admiradores de Mimí, pero hasta entonces no parecían conocerse personalmente. De cualquier manera era muy fácil ligarlos en una época en la que la gente estaba muy al pendiente de las figuras públicas. Mimí contaba con veintidós años y estaba en la cúspide de la fama y de su belleza, y González tendría para entonces treinta y seis años y el poder casi absoluto en la ciudad.

Pero el motivo que desencadenó definitivamente la leyenda amorosa fue que, si bien Pablo González perdonó la vida a cuatro de los asaltantes de la banda del automóvil gris porque al parecer devolvieron parte de los botines, lo decisivo fue la intervención de Mimí Derba, quien presionada por la madre de Mercadante llamó a su camerino al general para pedirle que le perdonara la vida al asaltante.

Un factor más suscitó la perspicacia de la gente en torno a este hecho y a la vida privada de Mimí. A principios de 1916 la novela de Julio Sesto, *La tórtola del Ajusco*, alcanzaba gran popularidad. La novela, sin lugar a dudas, tiene muchos paralelismos con la vida de la artista. La protagonista es una muchacha de clase media, huérfana de padre, que trabaja como ayudante de secretaria con un juez rico e influyente del régimen porfirista. Tras ser seducida por él, la muchacha se convierte en popular cantante de zarzuela que había debutado en el Salón Rojo. Era tal la fama de la Tórtola del Ajusco que se hace de la admiración del gobernador de la ciudad de México, lo que aprovecha la madre de un sentenciado a muerte, pues va con ella a pedirle que convenza al gobernador

para que le perdona la vida a su hijo. A partir de entonces el gobernador se obsesiona por la belleza de la Tórtola y persevera en la seducción hasta que en una ocasión, tras invitarla a cantar a una fiesta privada, la viola.<sup>16</sup> La novela propició además otras suspicacias en torno a la vida de Mimí, pero ella siempre negó cualquier semejanza de su vida con tal novela.

Otro motivo que alimentó la leyenda es que posiblemente Pablo González financió parte de la inversión para la Azteca Films. Pero este hecho parece no estar ligado con Mimí, sino con Enrique Rosas, quien con el permiso del general había filmado en 1915 el fusilamiento de los cuatro asaltantes del automóvil gris y usó ese material en la cinta *Documentación nacional histórica. 1915-1916*, primer documental que hacía propaganda a la figura política del general, que por aquel entonces combatía a los zapatistas.<sup>17</sup> Así es que no es muy lejano que González efectivamente le diera a Rosas dinero para su nueva productora. La misma Mimí, años más tarde reconocería que “gracias al apoyo del general Pablo González” pudieron ella y Rosas “montar el primer estudio y escribir el primer argumento de cine mexicano, *En defensa propia*”.<sup>18</sup> Sin embargo, es más viable que este apoyo fuera tramitado y recibido por Enrique Rosas, pues por falta de documentos que lo demuestren, difícilmente se puede sostener el argumento de la relación sentimental entre Mimí y el general. Pero la leyenda se mantuvo y hoy es difícil saber lo que es real y lo que no en esta historia. De cualquier manera González parecía financiar casi cualquier proyecto cinematográfico. Un cronista decía en 1917: “anoche fui galantemente invitado a la residencia del señor general Pablo González para contemplar la película mexicana titulada *La luz*”, y en otra reseña se mencionaba su participación como mecenas de esta película.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> No se descarta, tal como lo comenta Ángel Miquel, cierto resentimiento del autor hacia la propia Mimí, quizá por algún desdén amoroso. Ello explicaría por qué hay tanta saña en el fin impuesto a la Tórtola en la novela. Cfr. Ángel Miquel, *Mimí Derba*, documento inédito, México, 1999.

<sup>17</sup> Véase Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad...*, op. cit.

<sup>18</sup> Aldebarán, “Por qué no prosperó el cine en México”, en *El Universal Ilustrado*, 17 de marzo de 1924, citado por Ángel Miquel, *Mimí Derba*, op. cit.

<sup>19</sup> “Película mexicana de arte”, en “Por la Pantalla” de *El Universal*, 16 de mayo de 1917.

### *La Azteca Films y sus películas*

En marzo de 1916, Francisco Villa invadió Columbus, Estados Unidos; todavía no era sometido por Obregón. La reacción del gobierno de aquel país no se hizo esperar e invadió tierras mexicanas. Carranza luchaba contra la invasión y por imponer en el país cierta unidad con la Constitución de 1917.

Desde octubre de 1916 Mimí Derba expresa por primera vez su deseo de actuar en el cinematógrafo:

Mimí quiere ir al cinematógrafo. Siente la sugestión magnética de vivir una vida de actitudes rítmicas y gestos delicados, ante la pantalla... El teatro de zarzuela quizá la aburre un poquitín. El ambiente de las bambalinas, demasiado vulgar, la tortura. Sueña con el cine. Vivir la vida plena de *sprit* y de encanto que admiramos en las escenas de *La Mujer Desnuda*, donde Lyda Borelli recorre la gama turturante del amor y el dolor... Este es el sueño de Mimí...<sup>20</sup>

Ya hemos visto que Derba no era una mujer común para la época: su constancia y empeño en su trabajo profesional, cuando para las mujeres sólo había dos caminos; su negativa a tener una pareja que no respetara sus ideales y su independencia económica; su pasión por la escritura y la lectura, todo nos habla de una mujer que era perseverante y que aceptaba retos, consciente o no de los riesgos. A los veinticuatro años podía disponer de la herencia de su padre y tomó 100 mil pesos de ella.<sup>21</sup> Había trabajado como primera figura tres de los sus cinco años en el teatro, por lo que quizá esa herencia estaba intacta e incluso tendría ahorros e inversiones. Indudablemente podía realizar su sueño si se asociaba con

---

<sup>20</sup> Dicho sea de paso, en tal entrevista nos enteramos también por primera vez de algunos de sus gustos privados: viste una cómoda bata kimona, adorna su camerino con muchas fotos de sus compañeros actores y curiosamente coloca en medio un retrato del kaiser alemán, estima con vehemencia a un muñeco parisín de porcelana llamado Rodolfo y expresa su admiración y entusiasmo por los dramaturgos Jacinto Benavente, Alfred de Musset y Eduardo Marquina. Además sueña con viajar a Nueva York. Hugo Sol, "Mimí Derba. Artista deliciosa que adora el cinematógrafo", sección "Instantáneas" de *El Nacional. Diario Libre de la Noche*, 7 de octubre de 1916.

<sup>21</sup> Esto lo reveló en la entrevista concedida antes de su muerte en 1953, véase "Sale del sanatorio la artista que fundó uno de los primeros estudios de México", en *Excélsior*, 10 de julio de 1953, p. 4-b.

otro inversionista y el más indicado era Enrique Rosas. “¿Triunfaré?”, se preguntaba, “No lo sé desgraciadamente. Mi voluntad que es muy grande, mi empeño y mis presentimientos dicen que sí”.<sup>22</sup> Y de alguna manera no se equivocó.

Así que más que un sueño, era una decisión tomada y encaminada, pues a principios de noviembre celebra, para despedirse, una función en su beneficio en la Catedral de la Tanda<sup>23</sup> y, a finales de ese mismo mes, ya una vez en contacto con Enrique Rosas, anuncia formalmente que hará películas. En el entusiasmado cronista se nota, una vez más, esta necesidad de ver en el cine una función pedagógica como una fuente para el nacionalismo:

La idea que la singular artista Mimí Derba está llevando a la práctica referente a la formación de una empresa cinematográfica que desarrolle asuntos de interés nacional inspirados en temas netamente históricos, que muestren las verdaderas costumbres mexicanas y que estimulen el ánimo público orientándolo hacia las tendencias sociales que nuestra civilización requiere, es muy digna de tenerse en cuenta dado el alcance de utilidad que puede representar con el tiempo en el terreno de la educación popular (...), sobre todo si se trata de impresionar el ánimo de una clase social como nuestras clases media y baja.

La idea de Mimí Derba... debe ser motivo de satisfacción para la iniciadora y pueden ser el primer paso en una obra muy importante de la cultura.<sup>24</sup>

Ese diciembre, una vez concluida la temporada teatral, fue a Los Angeles a visitar la empresa Universal City y posiblemente a tomar clases de actuación, es decir de mímica del cine. También tomó nota de todo lo que se necesitaba en una empresa cinematográfica y se dio cuenta que la suya, por más esfuerzos que hiciera, estaría limitada, pero reiteraba, en una entrevista posterior a su regreso, que quería realizar películas “para que se vea en el extranjero de lo que somos capaces. Que conozcan a nuestra clase media, a nuestra clase elevada, al público limpio, no al desarrapado y sucio de que tanto hablan y que da margen

<sup>22</sup> “Progresar en México el arte del cinematógrafo. Mimí Derba piensa desarrollar, por medio de sugestivas películas una intensa obra de nacionalismo”, en *El Nacional. Diario Libre de la Noche*, 23 de febrero de 1917, citado por Ángel Miquel, *Mimí Derba, op. cit.*

<sup>23</sup> “Teatros”, *El Nacional*, 3 de noviembre de 1916. En las funciones a beneficio las entradas eran destinadas únicamente para el homenajeado

<sup>24</sup> Henry, “Mimí Derba hará películas. El cine nacional como medio de enseñanza pública”, en *El Universal*, 27 de noviembre de 1916, citado en Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo, op. cit.*, pp. 160-161.

a tristes comentarios”, pues seguramente había visto películas en las que “el mexicano es siempre traidor, alevoso, en cambio el americano es un tipo pleno de virtudes”.<sup>25</sup>

En marzo se funda formalmente la Azteca Films, que llevaba por nombre Sociedad Cinematográfica Mexicana Rosas, Derba y Cía.<sup>26</sup> Según las crónicas, las instalaciones de la Azteca Films, ubicadas en la calle de Balderas y Juárez, en un gran terreno baldío, cuyo edificio más acabado habría sido hospicio y luego cuartelón de bomberos, y que contaba además con un pabellón, tenía todos los departamentos necesarios para la producción de películas: de revelado e impresión, utilería, administración. Además estaban dotados de varios laboratorios, sala de exhibición, camerinos y por supuesto un gran terreno que se destinaría a los *sets* de filmación. Según un cronista “todo era en serio; no son las ilusiones de De la Bandera ni la verdosidad de Chano Sierra, esto es algo efectivo que vieron nuestros ojos: es la realización de la cinematografía con artistas y temas mexicanos”.

Así que en ese mes de marzo “se sacaron las primeras escenas, como ensayo y reconocimiento de facultades para repartir futuros papeles... La concurrencia, pintoresca en lo absoluto, aplaudía las escenas”.<sup>27</sup>

Otro cronista informó que la Azteca Films comenzó a trabajar “con capital suficiente, buenos elementos técnicos y artísticos y mucho entusiasmo”. Y aparece otra vez el impulso nacionalista: la aparición de la empresa era muy satisfactoria pues “proporciona un medio práctico y efectivo para prestigiar a México en el extranjero, dando a conocer nuestras costumbres y nuestras bellezas, nuestra civilización actual, propia y asimilada, nuestros tesoros de arte, etc.”<sup>28</sup>

A pesar de ya estar enrolada en la fundación de la empresa, y por ese entonces escribiendo el argumento de *En defensa propia*, todavía no se empezaba a filmar y

<sup>25</sup> “Progresas en México el complicado arte de la cinematografía”, art. cit.

<sup>26</sup> *El Entreacto*, s.l., circa octubre de 1917, citado por Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 63-64. También véase, Ángel Miquel, *Mimi Derba*, *op. cit.*

<sup>27</sup> “Impresiones de un cronista de cines: “El sueño de Mimi”, en *El Universal*, 19 de marzo de 1917, reproducido en Helma Almoyna, *Notas para la historia del cine en México (1896 -1925)*, México, Filmoteca-UNAM, 1980, t. 1, p. 115.

<sup>28</sup> Alfa y Omega y Dufiln, “Escenarios y Pantallas” de *Excelsior*, 27 de marzo de 1917.

aprovechó el tiempo para aparecer nuevamente en el Principal, donde tomó parte en los beneficios de los empleados del teatro y de las segundas tiples, el 23 y el 28 de marzo, respectivamente. Para Roberto el Diablo los acontecimientos no pasarían desapercibidos y los reseñaría en “Escenarios y Pantallas”. Destaca de entre estas crónicas la del 3 de abril de 1917, en donde injustificadamente Mimí sería nuevamente blanco del ácido periodista:

Mimí Derba ha tomado parte en cuanto beneficio se ha verificado en estos postreros días de la temporada teatral. Alguien que fuera un tanto malicioso, pensaría que esta prodigiosidad de la gentil paisana, más que un espíritu de compañerismo, encierra un egoísta fondo de rédame ante futuras habilidades. Mimí, como artista y como “literata” está muy lejos de satisfacerme; como mujer, en cambio, se lleva todos mis homenajes. De haber florecido en la Roma Imperial habría inspirado a Cátulo o a Ovidio las más rendidas estrofas. Es un bello ejemplar de la especie nacida de la bíblica costilla de Adán. Yo la imagino paseando en una litera de marfil por la vía Julia ante la admiración sabarita (sic) de patricios filósofos y poetas, o cabalgando en su blanca hacanea en un crepúsculo ateniense o bien acariciando sobre telas de visapur, una nivea gacela que le hubiera enviado como presente de amor un Procónsul de Africa.

La otra noche la admiré largamente en el claro-oscuro del foro. Es, según el decir de la expresión latina “robustamente sensual conforme lo piden los deseos”.

Me pregunto por qué, a estas alturas, cuando Mimí se había consolidado su actuación en varios géneros teatrales, este cronista se negaba a reconocer sus logros y sí en cambio, incesantemente, destaca sólo sus cualidades físicas.

Pero continuando con la crónica de la fundación de la Azteca Films, Salustiano, seudónimo de José Manuel Ramos, en una reseña publicada en *Mefistófeles* el 7 de abril de 1917, dice a propósito de una visita que realizó a los estudios de la empresa Rosas-Derba,<sup>29</sup> que mientras los artistas realizaban pruebas de actuación “se notó en todos ellos el absoluto desconocimiento de lo que estaban intentando hacer”, por lo que era muy natural que fracasaran, pues...

<sup>29</sup> Posiblemente la visita de este personaje a las instalaciones de la Azteca Films se debía a que trabajaba en el segundo argumento filmado por la empresa, *Alma de sacrificio*. Según el cronista Silvestre Bonard, alias de Carlos Noriega Hope, Ramos “fue poeta y se lanzó con todo el fardo de su optimismo, su melena, y su temperamento a las cuestiones cinematográficas”. Después de esta incursión en el medio, Ramos dirigió y actuó *Confesión trágica* (1919), adaptó *La Banda del automóvil gris* (1919) y dirigió *Viaje redondo* (1920). Véase Carlos Noriega Hope (Silvestre Bonard), *El teatro de las sombras. El cine por fuera y por dentro*, México, Botas, s.f., pp. 164-165, y Aurelio de los Reyes, *Filmografía...*, op. cit.

hay en ellos la muy particularmente tendencia de accionar demasiado y de gesticular atrozmente” y que “una vez en la pantalla esos movimientos tan marcados resultan grotescos y nos hacen pensar en el cinematógrafo de hace quince años, cuando el arte estaba en pañales y todavía no habían puesto el modelo de su discreción y de su sobriedad ni Nepotti, ni Collo, ni Carminatti, para no citar sino a los actores italianos más conocidos”.

Y es que el cine italiano era el de más influencia en la época, y los actores aún actuaban como en el teatro.

Respecto a Mimí, “estaba verdaderamente 'cinematográfica’” y sin duda “será una primera actriz”. Además el cronista decía que la empresa empezaría a trabajar con una cinta llamada *Los aguiluchos*, que recordaba “el hecho glorioso de la defensa del castillo de Chapultepec en el 47”.<sup>30</sup> Sabemos por otras crónicas que a esa película la llamarían más tarde *Chapultepec*, pero después de varios retrasos en la producción nunca llegaría a filmarse. José María Sánchez García comenta algunos años después por qué no se llevó a cabo la filmación de esta película y puede que su explicación no esté muy lejos de la realidad:

Pero el temor a que el público, acostumbrado a los cinedramas trágicos que nos llegaban de Europa, no fuera a recibir con beneplácito la obra educativa que se le pensaba ofrecer, fue el motivo de que en la práctica la Azteca Films diera preferencia a tramas sociales de tipo internacional, calcados de las tragedias pasionales que nos venían de Francia e Italia.  
31

Además de los ensayos, y mientras se seguía levantando el *atelier*, la Azteca Films hizo lecturas públicas de los argumentos que producirían. Eduardo Gómez Haro leyó el suyo *Entre la vida y la muerte y En defensa propia*, de Mimí. Al mismo tiempo “Enrique Rosas se encontraba en el Museo Nacional de Arqueología filmando la marca de la empresa: el

---

<sup>30</sup> Citado por José María Sánchez García, “Historia del cine mexicano”, en *Cinema Reporter*, núm 691, 13 de octubre de 1951, p. 39 y 40.

<sup>31</sup> *Idem*.

calendario azteca descubierto por una China Poblana llevando escrito en el centro "Azteca Film".<sup>32</sup>

La compañía comenzó a filmar el guión de Mimí Derba, *En defensa propia*, un melodrama que pretendía imitar a las películas italianas, pues contenía muchos de sus ingredientes. Y es que "las pretensiones de la Azteca constituían un riesgo tal que para ellos no había otra elección que triunfar a como diera lugar, cuidando no malgastar el dinero y emprendiendo películas no de interés local, sino de 'asunto internacional'" como lo era pretendidamente *En defensa propia*.<sup>33</sup>

El 18 de junio de 1917 aparece en *El Universal* un artículo de opinión sobre "Nuestro movimiento cinematográfico". En él se informa que Mimí seguía filmando *En defensa propia* y *Alma de Sacrificio* y que hacía los trámites de producción de la película *Chapultepec*. En él se marca otra insistencia nacionalista: "el interés estriba en que trabajen artistas mexicanos y no extranjeros", pues en otra película, *El amor que triunfa* "los actores no eran mexicanos".

A principios de mayo se empieza el rodaje de *En defensa propia*, pero se estrena, finalmente, hasta el sábado 14 de julio en el teatro Arbeu. La película constaba de diez rollos, la dirección artística era de Joaquín Coss. Mimí actuaba el papel principal de Enriqueta y María Caballé el de su contrincante Emma. El elemento en discordia era Julio Taboada (Julio Mancera).

El argumento era muy sencillo. Enriqueta llega como institutriz a la casa del joven Julio Mancera, al poco tiempo se enamoran y se casan, pero llega de Europa la prima Emma y poco a poco lo aleja de Enriqueta, ésta no se resigna y trama descubrir la falsedad de Emma en medio de un baile de fantasía, cuando ésta tenía una escena amorosa con un pretendiente, con lo que se resuelve el conflicto. Enriqueta había actuado *en defensa propia*.

<sup>32</sup> "Impresiones de nuestro cronista de cines: los primeros esfuerzos" en la columna "Por la pantalla" de *El Universal*, 28 de abril de 1917, reproducido en Helena Almoyna, *op. cit.*, p. 128.

<sup>33</sup> Gabriel Ramírez, *op. cit.*, pp. 64-65.

El ambiente previo al estreno estaba cargado de una gran expectación, a la que ayudaban las crónicas de los periodistas invitados a la función para la prensa. Entre ellos se encontraba Salustiano, quien adelantaba acerca de la película:

es una comedia social en la que Mimí nos da una muestra de su talento, pues sobre la base de un argumento bastante sencillo ha hecho un magnífico desarrollo, sorprendiendo detalles de psicología femenina verdaderamente admirables. Esto y ser la autora la protagonista asegura el éxito de interpretación.

(Las cintas de la Azteca Films) serán una prueba de que podemos competir con ventaja, en lugares bellos, o en avenidas elegantes, o en palacios magníficos como los que cintas europeas nos presentan. *En defensa propia* tiene unas escenas en Xochimilco que seguramente llamarán la atención, especialmente una panorámica, a la caída de la tarde que es una verdadera maravilla de belleza y de perfección fotográfica.<sup>34</sup>

Los cronistas de *El Universal* pronosticaban que la película “marcará una significativa y prestigiosa etapa en los anales del “drama mudo” mexicano”. En la fotografía, decían, alcanza en ocasiones la perfección, el movimiento escénico es admirable, la puesta en escena correcta y elegante, y el vestuario y los accesorios, de impecable propiedad. En síntesis, se remarcaba, “*En defensa propia* no desluciría proyectada en cualquier pantalla de cines extranjeros”.<sup>35</sup>

Del momento del estreno se dijo...

Pleno de elementos intelectuales estaba el teatro Arbeu la noche del sábado, cuando se exhibió la primera película editada en los talleres de la avenida Juárez. La curiosidad del público se trocó, apenas pasadas las primeras escenas, en un franco entusiasmo expresado por la más espontánea y calurosa de las ovaciones. Mimí conmovida hasta el extremo, saludaba al público desde el escenario agradeciendo aquella muestra de aprobación... Y poco antes de terminar la exhibición, a una ovación del público, aparecieron en el escenario Mimí y Enrique Rosas, los genios directores de esa compañía que va derecho al triunfo y que será la primera en dar a conocer el arte cinematográfico mexicano en el extranjero.

La película estrenada tiene un argumento trivial para las diez partes de que consta, ésta ha sido al menos la opinión general del público, pero yo he estudiado de cerca el

<sup>34</sup> José María Sánchez García, “Historia del cine mexicano”, *op. cit.*, y en “Apuntes para la historia de nuestro cine”, en *Novidades*, 1 de abril de 1945.

<sup>35</sup> “*En defensa propia*. Hermosa película mexicana de arte”, en *El Universal*, 13 de julio de 1917, reproducido en Helena Almoina, *op. cit.*, p. 169.

libreto y he visto la cinta muchísimas veces, que conozco el espíritu íntimo de cada una de las escenas que forman la trama, me atrevo a decir que el argumento es un estudio psicológico, llevado a cabo por una mujer, muy conocedora del corazón femenino, pero que a pesar de su gran mérito no llega hasta el público porque éste, para el cine como para el teatro, es poco afecto a ponerse a estudiar las escenas y ayudar al desarrollo con su migajita de atención, para darse exacta cuanta de lo que cada movimiento y cada gesto significan.

Las escenas todas de *En defensa propia* están estudiadas y tienen un fin marcado; el desarrollo no se distrae ni un instante del objeto final. Tal vez el que los espectadores no crean las últimas escenas ni verosímiles ni posibles ni convincentes se debe a que la dirección de escena, en casi toda la cinta, se descuida un poquito al final y las escenas postreras de la película resultan realmente un poco forzadas.

No han faltado malquerientes, y sobre todo, niños góticos de esos que sólo admiten como bueno todo lo que venga allende nuestras fronteras y se deciden a comprar lo del país únicamente cuando se los dan falsificado por extranjeros, que hablan mal de los trabajos del taller de Mimí y que se decidan a correr especies falsas...<sup>36</sup>

El lunes siguiente, el 16 de julio de 1917, en la reciente sección de "Escenarios y Pantallas" de *Excelsior* se reseñaba la primera película de la Azteca Films. El cronista Zeta se preguntaba sobre la confianza un poco orgullosa de la empresa de no estrenar la película hasta tener listas otras dos. Y la respuesta era medianamente afirmativa. Se decía que era sin duda la mejor de las películas producidas en el país, alababa el trabajo fotográfico, los escenarios y el vestuario de Mimí, que comprendía veintisiete vestidos, pero objetaba la deficiencia de la dirección de escena, pues hacía que la reproducción de la alta vida social metropolitana fuera en extremo defectuosa; que el argumento era ingenuo hasta lo infantil, pero lo importante era que (la película) "es la brillante comprobación de que en el país basta con un poco de entusiasmo y de constancia para obtener la independencia industrial en la producción de obras de cine."<sup>37</sup> Y si bien el argumento es "ingenuo hasta lo infantil",

<sup>36</sup> Salustiano, citado en José María Sánchez García, en "Historia del cine mexicano", *Cinema Reporter*, 10 de noviembre de 1951. Hipólito Seijas, cronista de *El Universal*, también hace alusión a que "los espectadores, en pie, ovacionaban a los artistas e hicieron que tanto Mimí como Enrique Rosas salieran a disfrutar al palco escénico de la voluptuosidad del aplauso", en Helena Almoina, *op. cit.*, p. 171.

<sup>37</sup> Como lo ha mencionado Aurelio de los Reyes, había una especie de olvido por el cine documental producido durante la revolución. Aunque quizá este olvido era justificable en el caso de Zeta, cuyo verdadero nombre era Francisco Zamora, pues era de origen nicaragüense y posiblemente estaba recién llegado a México. Véase Ángel Miquel, "El público...", art. cit, p. 151.

es preciso remarcar que esta estructura melodramática sigue presente hoy en día en muchas de producciones culturales.

Menos de una semana después, como lo habían prometido, el 20 de julio, se estrena en el mismo teatro Arbeu la segunda película de la Azteca Films *Alma de sacrificio*, "cine drama pasional y conmovedor", en siete partes, cuyo argumento era de José Manuel Ramos, la dirección escénica y la fotografía con los mismos créditos. Mimí esta vez era solamente protagonista (hizo el papel de Rosa) y compartía créditos con Emilia Castillo (Catalina). La música, especialmente creada para la cinta era de Miguel Lerdo de Tejada y se tocaría en vivo durante la proyección.

La trama era nuevamente muy sencilla, de corte también melodramático: Rosa y Catalina son hermanas huérfanas. Catalina es seducida por Ramiro (Manuel Campa Siliceo) y de ese amor nace un hijo, que el padre no puede reconocer pues es casado. No le queda más que regresar a casa de la hermana con el hijo ilícito entre los brazos. Tiempo después Catalina se enamora de Luciano del Moral (Julio Taboada) y para retenerlo y casarse con él le dice que el niño es hijo de Rosa. Ella, *alma de sacrificio*, acepta públicamente la mentira y presenta al niño como un pecado de juventud.

José María Sánchez García hizo una de las reseñas y según él "la recepción tributada a este film fue más entusiasta aun que la que recibiera al primero". De paso defiende a Mimí, pues reta a los que la acusan de ser demasiado fría en sus actuaciones en el teatro "que vayan los que tal dicen al cine a verla interpretar a Rosa de *Alma de sacrificio* para que se convenzan de la intensidad con que vibra el alma de esta artista".<sup>38</sup>

Dos días más tarde la reseña de Zeta en "Escenarios y Pantallas" de *Excélsior* critica las faltas de ortografía, el título y las tomas en Chapultepec.

El día 26 la película pasaría al cine Casio y de ahí al cine Hipólito. Y ya para el 15 de agosto de 1917, Seijas mencionaba que *En defensa propia* se había puesto en más de

---

<sup>38</sup> José María Sánchez García, "Historia del cine mexicano", en *Cinema Reporter*, núm. 696, 17 de noviembre 1951, pp. 49-50.

cincuenta salones y dejaba una utilidad de más de 20 mil pesos,<sup>39</sup> realmente ganancia mínima si se piensa que, según Gil Braitar “una película cuesta 50 mil pesos”.<sup>40</sup>

El 23 de agosto de 1917 se anuncia el estreno de *La Tigresa* en el teatro Arbeu, por único día, pero se exhibiría en tres funciones. El *slogan* con que promocionaban la película anunciaba ya un drama pasional y un tanto cursi, como los anteriores: “Me gustaría ser la heroína de un poema cruel... de un poema ardiente y doloroso --dice la protagonista y muere trágicamente por haber desgarrado un corazón”. El argumento era de la escritora Teresa Farías de Isassi, “distinguida dama de nuestra mejor sociedad que ya se había señalado en las lides de la dramaturgia con su obra *Cerebro y Corazón*’”.<sup>41</sup> La fotografía era otra vez del experimentado Enrique Rosas, pero esta vez los periodistas no identificaron al director escénico, quizá porque se trataba de Mimí Derba y ella, con la modestia que la caracterizaba, o porque simplemente no le tomó importancia a uno más de los trabajos que tenía que hacer en la productora, no hizo alharaca alguna. El caso es que Mimí, sin Joaquín Coss, que estaba de gira por San Luis Potosí, y sin la responsabilidad de actuar, tomó en sus manos la dirección escénica de *La tigresa*. Por lo menos así lo creyó también Hipólito Seijas, quien fue a entrevistarla por esos días a propósito de la crisis en el teatro y la encontró “fatigada, anhelante, dando disposiciones, dirigiendo las escenas de *La Tigresa*’”.<sup>42</sup> El caso es que Salustiano diría respecto a los actores que “con mejor dirección de escena, lució mucho más su trabajo.<sup>43</sup> y se resaltaba especialmente el trabajo de Fernando Navarro en el papel de Bruno. De hecho era la primera vez que el trabajo de Mimí merecía un halago sin que tuviera que esforzarse tanto. Lástima que esta vez no se sabía bien a bien quién era el director de escena.

<sup>39</sup> *El Universal*, “Por la pantalla”.

<sup>40</sup> En “Escenarios y Pantallas” de *Excelsior*, 13 de noviembre de 1917, p. 3.

<sup>41</sup> José María Sánchez García “Historia del cine mexicano” en *Cinema Reporter*, núm. 701, 22 de diciembre de 1951.

<sup>42</sup> “Si puede existir la producción dramática mexicana”, en *El Universal Ilustrado*, 17 de agosto de 1917.

<sup>43</sup> José María Sánchez García en “Historia del cine mexicano” en *Cinema Reporter*, 22 de diciembre de 1951.

El argumento era también sencillo y hasta inverosímil, según algunos cronistas de la época: Eva (Sara Uthoff) tiene la fantasía de ser la protagonista de un poema cruel y doloroso y para ello enamora a Bruno (Fernando Navarro), un hombre de una clase social inferior, por lo que sería imposible una relación seria con él. Poco tiempo después Eva se casa con un joven rico, de su misma clase y permite que Bruno se de cuenta para que enloquezca de celos. El infeliz va a parar al manicomio. Un día Eva hace una visita de caridad al manicomio y por curiosidad se acerca a la celda de Bruno. Éste cuando la ve, rompe las rejas y se abalanza sobre ella asfixiándola. La tigresa muere víctima de su capricho.

La crónica previa al estreno también es de Hipólito Seijas:

El domingo (26 de agosto) se llevará a la pantalla del Arbeu la última producción artística de la Azteca Films. Como es sabido, el argumento es de una gran intensidad dramática y pertenece a la notable pluma de la distinguida escritora señora Fariás de Isassi. Los protagonistas son la señora Uthoff, quien en los ensayos ha revelado gran elegancia, y el notable "mimo" Fernando Navarro, quien está sencillamente magistral en la interpretación de su personaje que es humilde obrero al principio y termina por los desdenes de La tigresa en loco furioso. La escena ha sido montada a todo lujo y será un nuevo triunfo de la cinematografía nacional.<sup>44</sup>

La película pasa el día 27 al cine Salón Casino y el día 28 de agosto de 1917 aparece en *El Universal* una reseña filmada también por Hipólito Seijas, en donde lo más revelador es la censura a la que se sometió la película tras la primera exhibición: "la parte del manicomio, en donde desfilan los locos y que causó cierta impresión de amargura en los espectadores, en la segunda exhibición quedó suprimida, así como un desfile en que dos o tres hijos del pueblo lucen sus enormes chambergos de petate". Así que las intenciones de retratar lo realmente mexicano quedó excluido en aras de lo mexicano, pero de clase media.

---

<sup>44</sup> "Nuevo estreno de película nacional" en "Por la Pantalla", columna de *El Universal*, 23 de agosto de 1917.

Zeta escribe el mismo día para "Escenarios y Pantallas" de *Excesivo*, y se muestra más desencantado que Seijas, pues critica severamente el argumento de la película. Entre otras cosas dice que

las mujeres de cine son, para los autores de argumentos, personas de una crueldad inútil y difícilmente concebible para la gente normal... Ignoro por qué la Azteca Films tiene esa precipitación para adaptar argumentos . Yo no sé tampoco por qué no busca alguien de mediano gusto literario y elemental sentido de la realidad, a fin de que la ayude a apreciar como se debe esos dramas reblandecidos a que se está aficionando. El argumento trazado por la señora Farías de Issasi no merece ni los gastos que se hicieron para ponerlo en escena, ni el tiempo que en ello se empleó, ni el trabajo que tal cosa costara.

Y es que los cronistas siguen pronunciándose por un cine que perfeccionara su naturalismo y retratara todo con la mayor exactitud la realidad.

De cualquier manera la crítica efectivamente no recibió esta película como a las anteriores y Lázaro P. Fel decía que si las primeras cintas "mancharon la pantalla más tranquilamente, bajo la bendición bonachona de los *croniqueurs*, deliberadamente optimista para estimular al arte naciente", *La Tigresa* "no ha dejado de hacer fruncir el ceño a la crítica".<sup>45</sup> Pese a esto, para el jueves 30 de agosto *La tigresa* se exhibe en el cine-teatro Rivera.

El siguiente largometraje filmado los primeros días de septiembre es *La soñadora*.

Dirigida e interpretada por Eduardo Arozamena, el famoso Nanche... la historia había sido escrita también por él, según la leyenda (y habrá que creerla), en una sola noche, en una sentada. Al día siguiente se presentó ante Rosas y Derba a proponerles el argumento y una rápida lectura bastó para que fuera aceptado. Rosas decidió comprarlo en 900 pesos, pero Derba, generosa, le aumentó otros cien, lo que francamente, no dejaba de ser una espléndida cifra para la época.<sup>46</sup>

Si los cronistas se habían quejado de la simplicidad de los otros argumentos, esta vez no tuvieron este pretexto y sí en cambio tuvieron algunos problemas para comprenderlo,

<sup>45</sup> "Películas nacionales", en *Revista de Revistas*, 2 de septiembre de 1917, reproducido por Helena Almoina, *op. cit.*, p. 194.

<sup>46</sup> Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 71.

quizá porque estaban acostumbrados a los argumentos lineales y éste no lo era. Emma (Mimí Derba) es la modelo en que se inspiró Ernesto (Eduardo Arozamena) para terminar un cuadro llamado *La soñadora*. Después de un idilio amoroso se separan. Pasados los años, Ernesto hace guardia en la cárcel y se encuentra con Emma. Él le cuenta el motivo de la separación en *flashback*: tiene que ir a la guerra. Después Emma, visiblemente maltrecha, le cuenta su historia, también en *flashback*: cae en las garras de un viejo que la empuja a la prostitución, después encuentra el amor nuevamente, pero aparece Juana Nery (otra vez la malvada Sara Uthoff) y le quita a su hombre, Emma la asesina y el amante la desprecia, va a la cárcel y al salir de ésta busca a Ernesto. Debido a la distracción de éste, un prisionero escapa y al ser acusado de traición, el incidente provoca que muera a manos de un capitán. Emma se vuelve loca de amargura al ver que su antiguo amor está muerto.

En la película, destacaba Hipólito Seijas, hay detalles hemosísimos, como el campo de aviación, el baile Luis XVI con trajes auténticos valuados cada uno en quinientos pesos, el cabaret y las poses estatuarias de Mimí en el taller de Ernesto. Detalles que fueron muy criticados por otros cronistas, pues “el minué torpemente ejecutado, pues termina cada quien como mejor puede, resulta desusado en estos tiempos violentos de danzón y fox-trot”.<sup>47</sup> De hecho se desató una polémica en los periódicos respecto a la posición de la crítica ante las películas nacionales. Un cronista decía que los cronistas nacionales “olvidan los brutales anacronismos de las películas extranjeras; pero con las nuestras se fijan hasta si el protagonista tiene limpias la uñas”.<sup>48</sup> Otros consideraban que su labor era señalar los errores, pues sólo así el cine se desarrollaría. Pero el trabajo de Mimí siempre era reconocido y en esta película especialmente: “tiene momentos de agradable y conmovedora naturalidad, como en la parte novena cuando se encuentra en la prisión

<sup>47</sup> “Juicios ingenuos”, *El Pueblo*, 27 de septiembre de 1917, citado en Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 124.

<sup>48</sup> “Impresiones de un cronista de cines: *La sonadora* fue un gran triunfo” en “Por la Pantalla” de *El Universal* 25 de septiembre de 1917, citado por Helena Almoina, *op. cit.*, p. 206.

triste y fracasada, llega, con sólo la expresión de su semblante, sin recurrir a aspavientos ni ademanes ridículos a manifestar con delicada elocuencia toda la tragedia de su vida".<sup>49</sup>

El jueves 15 de noviembre de 1917, "Escenarios y Pantallas", en un artículo que carece de firma se reseña *En la sombra*, donde actúa Mimí Derba y Seguro. Los cronistas ya no hacen comentario alguno sobre esta película, quizás un poco cansados de los mismos argumentos.

La trama más bien perfila una comedia de enredos. El cantante de ópera Seguro recibe una nota en su camerino en donde se le hacía una proposición amorosa, pero con la condición de que vaya disfrazado. Acude a la cita que se repite una vez más y no puede descubrir la identidad de la mujer sino hasta la tercera ocasión en que la duerme con cloroformo y descubre que es la esposa de un amigo suyo, intenta reanimarla y se da cuenta que la ha matado. Al final descubre que los encuentros han sido un sueño, pero el incidente lo decide a romper el papel de la cita y olvidarse del asunto.

Mucho se ha dicho acerca de que el argumento sólo era un pretexto para el lucimiento de la compañía italiana que venía a hacer presentaciones al teatro Arbeu. Se pensó que aunque no pudieran cantar en escena "su popularidad tendría el suficiente atractivo como para arrastrar al insolente público de cine y sostenerla".<sup>50</sup>

Ese fin de año la compañía cerraba sus actividades con un balance positivo por parte de los socios inversionistas Rosas y Derba: "Hemos impresionado varias películas, utilizando recursos estrictamente nacionales y estamos satisfechos de nuestra labor", decía Mimí en la entrevista que concedió a Liedo Fumilla, de *Cine Mundial*, en el hotel McAlpin, en la sexta avenida y la calle 34 de su soñada ciudad de Nueva York.

Entre las cosas que notaba el periodista se destaca una: "esas iniciativas son rarísimas entre las mujeres de Hispanoamérica..." Para el entrevistador no pasan desapercibidas la cualidades físicas de Mimí, pero señala otras que rara vez algún

---

<sup>49</sup> "Juicios ingenuos", art. cit.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 72.

periodista había notado: “No es locuaz, dice las cosas precisas y las dice con una precisión deliciosa.”

Para entonces Derba seguía convencida de que sus...

aspiraciones van más allá de mi porvenir y están enlazadas a un ideal sinceramente patriótico. En México la producción cinematográfica es campo inexplorado, completamente virgen ¿Porque no rotularlo y explorarlo si hay para ello elementos, voluntad, inteligencia y cultura? La revolución mexicana, que todo lo ha subvertido, nos obliga a cimentar sobre las ruinas de lo viejo una civilización amplia y rápida, y la paz, que va arraigando en todos los ánimos, da base para toda clase de iniciativas. La nuestra se concreta a que México sea un país productor de películas como Norteamérica, como Italia, como Francia (...)

La artista, voz principal de la entrevista, aunque Rosas también expresó su opinión, explicaba la razón de su viaje:

(Hemos venido a Nueva York) a propagar la verdad de México y a buscar algunos materiales para ampliar nuestra industria, como vienen a buscarlos los industriales de otros países; a propagar la verdad de un México culto, social y progresivo; a borrar el prejuicio, aquí tan arraigado, del México incivil, siempre rebelde, cada vez más atrasado; el México, en fin, del “pelao”. Para lograrlo y convencer a los yanquis de que somos otros, de que en México hay algo más que hordas de salvajes, hemos traído nuestras películas, y cuando este público las vea, cambiará seguramente de opinión.<sup>51</sup>

Pero no pasó mucho tiempo para que Rosas y Derba despertaran de su sueño. A decir de Gabriel Ramírez, tarde se dieron cuenta que su producción tendría un futuro incierto por el control absoluto que las compañías extranjeras ejercían en los sistemas de distribución, creando una relación de dependencia contra la cual casi nada podía hacerse.

Posiblemente Rosas y Derba no consiguieron “vender” las películas a los distribuidores americanos y en México el mercado que habían logrado captar estaba ya agotado. Para colmo, a su regreso, surgieron problemas, primero de índole económica,

---

<sup>51</sup> Liedo Fumilla, “La escena muda en México. Opinión de Mimi Derba”, en *Cine Mundial*, enero de 1918.

para las que no hubo apoyo oficial, y luego de intrigas que no han podido dilucidarse hasta la fecha.<sup>52</sup>

La Azteca Films dejaba en el camino proyectos inconclusos como la mencionada *Chapultepec*, *Entre la vida y la muerte* y un sin fin de argumentos que efectivamente eran de temas nacionales como *Yolotl*, *El periquillo sarniento* y *La leyenda de don Juan Manuel*.<sup>53</sup>

Si bien lo que más puede reprochársele a la Azteca Films es que haya prometido temas de interés nacional, y por el contrario desarrolló asuntos cosmopolitas internacionales que sólo podían interesar a la clase media mexicana, la importancia de estos pioneros radica en su intento casi heroico de iniciar seriamente la industria en México

Rosas decidió quedarse con la empresa, o lo que quedaba de ella, y los actores, muy a su pesar, regresaron al teatro de zarzuela, *Mimí* entre sus filas.

---

<sup>52</sup> Cfr. Aldebarán "Por qué no prosperó el cine en México" en *El Universal Ilustrado*, 17 de marzo de 1924, citado por Ángel Miquel en *Mimí Derba*, *op. cit.* También en "Confidencias e indiscreciones", en *Jueves de Excelsior*, 17 de noviembre de 1927, y "Sale del sanatorio la artista que fundó uno de los primeros estudios en México", *Excelsior*, 10 de julio de 1953, p. 4-B.

<sup>53</sup> Véase Gabriel Ramírez, *op. cit.*, p. 73.

#### IV. LOS RETORNOS

##### *El retorno al teatro (1918-1929)*

Luego de que Mimí resuelve dejar el negocio del cine, a su vuelta de Nueva York, regresa al teatro de zarzuela, si bien tiempo después confesaría que “le agrada más el cine que el teatro” y que “ella no dejó al cine, el cine fue el que la dejó a ella”. De hecho, una de las memorias que siempre la acompañaría gratamente fue aquella vez en el teatro Arbeu:

Recuerdo la noche del estreno de *En Defensa Propia*, la primera película en la que puse mis facultades de escritora y de artista. Estaba sola en el foro del teatro Arbeu, viendo pasar las escenas que había impresionado y de las que apenas conservaba un recuerdo vago. Esperaba ansiosa el final, para adivinar el efecto que produciría y, cuando tras de la palabra “fin”, oí un torrente de aplausos, sentí una de las emociones más hondas de mi vida artística...”<sup>1</sup>

La separación de Mimí de la Azteca Films fue por razones de fuerza mayor, pero su deseo hubiera sido seguir en el cine. Así es que muy a su pesar, para el 17 de marzo de 1918, Mimí se presenta en el teatro Principal *Los molinos de viento*, acompañada del barítono de ópera Mariano Aineto.

A finales de ese mes, y a pesar del lento regreso del teatro español una vez terminada la revolución armada, prueba nuevamente sus dotes como empresaria al rentar el teatro Garibaldi para presentar a su compañía de zarzuela. Dirigida por Eduardo Arozamena, presenta *La gacisha* y *La marcha de Cádiz*. Para el 14 de abril de 1918 Roberto El Diablo, en “Escenarios y Pantallas”, hace una breve nota sobre la presentación y con su

<sup>1</sup> El Hombre de los Quevedos, “Mimí Derba habla de literatura, de teatro y de cine”, en *Zig Zag*, noviembre de 1921, reproducido por Miguel Ángel Morales, “Las realidades de Mimí Derba” en la columna “México de mis Recuerdos” de *El Nacional*, 23 de julio de 1992.

mordaz estilo dice que “Mimí Derba ha llevado la eurtmia de su cuerpo de diosa al foro del Caribaldi”.

Para diciembre de 1918, mientras Mimí escribe el cuento “Las frívolas”, revive la leyenda del automóvil gris debido a las sospechosas muertes de Rafael Mercadante y Francisco Oviedo, cuando se encontraban presos por su presunta responsabilidad en los asaltos. Para esas fechas Pablo González era uno de los aspirantes a la presidencia y por ello, parecía que él era el primero en borrar cualquier indicio que lo involucrara con los robos.

De tal forma que una vez que “su figura quedó desprestigiada ante el grupo en el poder y ante el público” fue necesario “trabajar para enaltecer su figura y que recobrar el prestigio perdido. Una película que mostrara la 'verdad' de los hechos sería un buen vehículo de propaganda”.<sup>2</sup>

Que fuera Enrique Rosas el encargado de realizarla no era raro, puesto que ya se conocía con Pablo González de mucho tiempo atrás, pues recuérdese que el general le había permitido filmar los fusilamientos de cuatro de los integrantes de la banda, allá por 1915, material que Rosas utilizó para hacer propaganda en pro del general González en la película *Documentación nacional histórica. 1915-1916*, y que reutilizaría en la nueva cinta, misma que empezó al filmar en marzo de 1919. Pablo González finalmente se postularía en noviembre como candidato a la presidencia, y en diciembre se estrena *La banda del automóvil gris*. Pero Carranza eligió a Bonillas como sucesor a la presidencia, por lo que González, desairado, abandona el Partido Liberal Constitucionalista y hace que la Liga Democrática lo convierta en su candidato para el mismo cargo, pero pronto retira su candidatura. En 1920 se exilia en Estados Unidos, para intentar su postulación en 1924.

De cualquier manera, *La banda del automóvil gris* fue la película emblemática del cine mudo mexicano y desgraciadamente la última que hizo Rosas, pues murió poco

<sup>2</sup> Aurelio de los Reyes, *Vivir de sueños (1896-1920)*, vol. 1 de *Cine y sociedad en México (1896-1930)*, México, UNAM-Cineteca Nacional, 1981, p. 245 y 246. Remito a este autor para un abordaje completo sobre los acontecimientos de la banda del automóvil y gris y la película del mismo nombre.

tiempo después, posiblemente mermada su salud por los múltiples problemas que esta realización le trajo.

Pero regresando a Mimí, ya entrado el año de 1919, escribe el relato “Crepuscular”. La anécdota involucra a dos hermanos y una madre. El primero sufre de un mal que bien conocía ella. Al parecer era tan adicta a las apuestas que perdió su parte correspondiente de los terrenos en los que todavía trabajaba, a cargo de Enrique Rosas, la Azteca Films.<sup>3</sup> En el cuento el hermano se ve involucrado en un asesinato, por lo que la hermana recurre a su jefe para sacarlo de la cárcel, situación que la enreda en chismes, asunto que también Mimí conocía bien, pues en su vida pública había sido involucrada en muchos. En el texto se nota cierta molestia de la autora por el daño que pueden hacer los chismes a la imagen de una mujer que procura llevar una vida recta, es decir, de acuerdo con el deber ser femenino de la época. Mimí batallaría toda su vida con esto.

En mayo Mimí escribe “Los avaros”. Otra vez intenta volcarse a asuntos menos personales y más sociales y habla sobre injusticias y la indolencia de la clase alta frente a éstas.

En septiembre de 1919 Mimí protagoniza otra película del cine mudo: *Dos corazones* de Francisco Lavillete, pero su actuación no fue muy bien recibida, “pues a parte de las tantas veces censurada monotonía, ha demostrado poco ánimo, sólo perdonable en consideración a su belleza plástica”.<sup>4</sup>

En 1920 sigue presentándose en *La marcha de Cádiz* en el teatro Virginia Fábregas y escribe, en abril, “No volverás atrás”. En él se dice a sí misma y a los demás: “el amor cuando pasa, muere”... ¡No volváis los ojos atrás! Tened piedad de vosotros mismos y guardad con avaricia la migaja de ilusión que el recuerdo os deje...” Su filosofía respecto al amor la deja clara en una entrevista tras la pregunta de si alguna vez había amado: “He

<sup>3</sup> Según Gabriela Hermida, su sobrina-nieta, Mimí apostaba por igual a los galgos que al póker, incluso se enfrascaba por semanas en su juego favorito: el ajedrez, con su primer cuñado, Thomas Shaw y después con el siguiente, Enrique Cervantes.

<sup>4</sup> Epifanio Soto, hijo, “Crónica de México”, *Cine Mundial*, noviembre de 1919, citado por Ángel Miquel, *Mimí Derba*, documento inédito, 1999.

creído amar. Pero como va pasando el tiempo he olvidado; luego si he olvidado demuestro que jamás he querido”.<sup>5</sup>

En ese mismo periodo, se enfrasca en el proyecto de otra serie de cuentos con el título “Perfiles trágicos”. Retrata, con mucho logro, la soledad de un hombre maduro, un poeta suicida y un “fiff” de principios de siglo.

En julio de 1920, escribe “Carta”, posiblemente dirigida a su hermana, quien por esas fechas estaba a punto de casarse. Mimí confiesa a través de la pluma su negativa al matrimonio y entre líneas se nota que es porque, fuera de la primera ilusión, es un estado que ella sentía como opresivo. Se disculpa alegando su “mala” suerte: “¿Por qué has huido siempre del matrimonio? El matrimonio es un albur y yo tengo una suerte detestable en el juego. Cuando leas esta carta ya estarás casada... yo seguiré como siempre, gozando con tu felicidad y procurando olvidarme de mi insignificante y aburrida personalidad”.

Al mismo tiempo que desempeñaba esta tarea Mimí comenzaba a trabajar con la compañía de María Conesa, ya resueltas del todo sus rivalidades. Y a finales de ese año escribe “Madres que no lo son”, en donde una madre, por interés, permite que un millonario tome por amante a su hija alegando que “hay que dejar esas ideas rancias y apolladas, hay que desprenderse de esos prejuicios, de esas costumbres, que por serlo solamente nuestras pasadas generaciones se apegaban a ellas ciegamente”. En la actitud cínica del personaje se refleja la crítica de Mimí, quién se manifiesta en contra del interés y egoísmo.

En 1921 aparece el libro *Realidades*, una compilación de sus colaboraciones en diversos periódicos y revistas, y en el que se editaba por primera vez el proyecto “Perfiles trágicos”, más otra serie de cuentos de reciente creación. De él Mimí declaró en una entrevista que el libro era de juventud, que ella no hubiera publicado si no es por el empeño de sus amigos. Antes ya se había publicado con el nombre de *Páginas sueltas*, edición regalada a sus amistades. En la misma entrevista dice que escribe desde que estaba

---

<sup>5</sup> Hipólito Seijas, “Entrevista con Mimí Derba”, en *El Universal Ilustrado*, 15 de junio de 1917.

en el colegio y que considera al reciente "Fifi" como una de las creaciones más "sentidas" y comprometidas. En el texto Mimí hace ciertamente un retrato bien logrado, pero también un interesante cuadro costumbrista de la gente de la época:

Un anciano octogenario en un rincón, toma lentamente una taza de chocolate, mientras sus cansados ojos recorren las columnas de un periódico de la tarde. Dos americanos en otra mesilla, toman té, fuman y hablan gravemente. Los mozos, con la blanca servilleta al hombro, esperan la llegada de los parroquianos; los músicos preparan los papeles pautados, afinan sus instrumentos, esperando también la hora de empezar sus labores... Veo a un conocido "viejo verde", que sonríe a todos, que saluda con grandes reverencias y que husmea en todas partes; a un artista que se exhibe antes de la "moda" y que discute a gritos de arte y de artistas, con un autor completamente "modernista", y por último a un fifi "de pura raza".

Sabemos por aquella entrevista más detalles de su afición literaria:

Escribo en la noche, después de las funciones. Por lo regular termino antes de las once y a esa hora, agitada por las emociones, cuando no hay ensayo, llego a mi casa y me siento a escribir hasta la madrugada. Escribo tal como lo siento. Por eso en mi obra no haya rebuscamientos ni artificios. Es la vida como la he sentido.

Además de que sus inclinaciones y estilo literario no son ajenos a la época, la escritura de Mimí se mantuvo fuertemente influida por los gustos propios de Jacoba Avendaño, su madre, quien se dedicaba a ese oficio la mayor parte del tiempo, especialmente desde que no volvió a salir de su casa, a raíz de la muerte de su segundo hijo, allá por 1915. Mimí diría en alguna ocasión que "mis producciones van a dar casi siempre a manos de mamá que la juzgo muy inteligente", y recordaba, en actitud de autocrítica acerca de *Al César*, que "está salpicada de impropiedades, pero es muy natural".<sup>6</sup>

*Páginas sueltas*, el primer apartado de *Realidades*, los primeros escritos, resulta, al final de cuentas, un "libro" cuyo interés principal se centra en las problemáticas de las mujeres, construye un imaginario y un repertorio de deseos femeninos enmarcados en una época precisa. Mimí retrata a sus personajes femeninos con características y deseos que

<sup>6</sup> "Progreso en México el complicado arte del cinematógrafo", en *El Nacional. Diario Libre de la Noche*, 23 de febrero de 1917.

respetan o transgreden --con el consecuente castigo-- un “deber ser” de la época. La segunda parte, *Perfiles trágicos* se separa un poco de esto y voltea furtivamente a “ver” a los compañeros masculinos. La “mirada” aquí es más distante y superficial, muchas veces incomprensiva y devastadora. Ese mundo aparte lo habitan seres mezquinos y egoístas y, en este sentido, altamente irresponsables.

Mimí no volvió a publicar nada en los periódicos, sólo era entrevistada para dar algunas opiniones sobre cuestiones femeninas en las columnas periodísticas.<sup>7</sup> Sin embargo, es muy posible que haya dejado sus impresiones en escritos que no se conservaron.

Para 1922, el cronista Elizondo informaba en *Excélsior* sobre la próxima función de despedida en el teatro Colón a beneficio de Mimí Derba, quien pronto saldría de Veracruz en el vapor Alfonso XII con rumbo a Madrid, contratada por la compañía de Esperanza Iris para actuar en la temporada del teatro de la Zarzuela. Hablaba del “triumfo rarísimo en artistas nuestros el ser contratada para actuar en uno de los más importantes teatros”.<sup>8</sup>

Mimí pasaría en España, trabajando con la compañía de Iris, todo el primer semestre del año 22 y pasado el verano, en otra compañía por iniciativa propia. Se corría un nuevo chisme: que Esperanza Iris la había separado de la compañía porque estaba celosa de la admiración que profesaba a Mimí, Francisco Sierra, su marido. Esto pudo afectar también su desempeño profesional, pues en una crónica se mencionaba que Mimí no brillaba más en la escena del teatro de la Zarzuela “porque no la dejan”.

A su regreso a México, entrado el año de 1923, Mimí se encuentra con otros dos escándalos. El primero había tenido lugar muchos meses, en febrero de 1923, tras una serie de entrevistas que había dado Juan Mériego, enemigo político de Pablo González, despertando nuevamente el caso del automóvil gris para desprestigiar y aniquilar definitivamente a este último, pues se preparaba para el embate presidencial de 1924. Según Mériego, Mimí Derba había conseguido con caricias y besos el perdón para

<sup>7</sup> Lo consigna Ángel Miquel, en *op. cit.*

<sup>8</sup> *Excélsior*, 11 de noviembre de 1922.

Mercadante aquella noche en su camerino. Pero los hechos habrían sido aclarados por la aguerrida madre de Mimí, Jacoba Avendaño, que si bien ya no salía de la casa por el luto perpetuo de sus hijos, sí se había tomado la molestia de llamar al periódico para hacer la respectiva aclaración del caso. “El que relata todo no sabe nada”, había dicho Jacoba al periódico, “miente atrocemente importándole poco o nada lastimar honras”. Y continuaba dando su versión de los hechos:

la víspera de las ejecuciones fue la señora Mercadante a rogar a Mimí que intercediera por su hijo con el general González. Mimí profundamente emocionada por aquella súplica y por las lágrimas que la acompañaban contestó “Señora nunca he hablado a ese señor, pero no importa voy a mandarlo suplicar venga aquí y haremos lo posible por que conceda el indulto”. Acudió don Pablo y dio una vaga esperanza de salvar a los sentenciados... La señora Mercadante no se retiró antes que el general (y también) estaba Pepín Pastor, la señora Ureña, quien también intercedió por Mercadante” (y varias personas más).<sup>9</sup>

Con esto quedó enteramente sepultado el asunto de la banda del automóvil gris. Pablo González ve frustrados sus deseos de llegar a la presidencia, esta vez opacado por Álvaro Obregón y se queda exiliado en Estados Unidos hasta en 1940, año en que regresa al país para acabar sus días diez años más tarde.

Pero el chisme más reciente, lejos de enojar a Mimí, le causó gracia. El señor Félix Gastón, representante teatral y novato en el periodismo, inauguraba una agencia de informaciones artísticas para cuyos servicios contaría con corresponsales en España. Quizás con el afán de llenar su primera columna en *El Universal Gráfico*, el 11 de mayo de 1923, informaba que Mimí se casaría con Enrique Muñoz, propietario del teatro Apolo de Valencia. Se adornaba tanto en aquella primicia que insistía en que “A Valencia ha ido Mimí a pensar un corazón de hombre de teatro, esto es, de un hombre que debe ver a las artistas con la misma indiferencia con que los confiteros ven al dulce”.

Mimí reía a carcajadas por aquella noticia y declaraba a Perla y Oro (Adela Sequeyro, Perlita también pionera del cine mexicano), en una entrevista sobre la fiesta

<sup>9</sup> “Mimí Derba no fraguó la farsa con don Pablo. La madre de la artista protesta por todas las calumnias fraguadas contra su hija”, en *Excelsior*, 21 de febrero de 1923, citado por Ángel Miquel *op. cit.*

brava, que “a mí, siempre que salgo fuera de aquí, me casan con quien se les ocurre”. Y reiteraba lo antes dicho “no juzgo que sea necesario el casarse una para ser feliz”.

En la misma entrevista sale de nuevo al paso la opinión de Mimí respecto a la situación cinematográfica. Firme en sus creencias dijo que “muy pronto podría hacerse algo en México que sea verdaderamente notable...” Asimismo apoyaba “la conveniencia de producir muchas películas para que lleguen a los Estados Unidos y España, donde en un lugar nos tienen por salvajes y en el otro confunden mucho de Argentina con lo nuestro...”<sup>7</sup> La cronista describe la casa de Mimí como un lugar agradable, una sala con muchos cojines de colores vivos sobre divanes estilo oriental. Había un piano de cola negro. Mimí vestía un ceñido vestido negro que no ocultaba sus opulentas formas que fueron acentuándose con la edad.<sup>10</sup>

Según Ángel Miquel, para 1925 las actrices veteranas eran Esperanza Iris, en el género chico y Virginia Fábregas en el teatro serio. Les seguían María Conesa, Mimí Derba y Lupe Rivas Cacho. Pero ese año aparecían nuevas tipes que jugaban las nuevas reglas según las también nuevas libertades teatrales: Celia Montalván, Celia Padilla, Delia Magaña y Lupe Vélez. Ahora imperaba el desnudo casi total en la escena, inspirado en las bailarinas que habían impuesto la moda del bataclán, y ya no importaban los argumentos ni las entonaciones. “Mimí no quiso seguir por ese camino”, y aun fuera relegada para siempre como primera figura, insistió en lo que conocía y sabía hacer bien. “Había llegado el momento de en que iniciaría una vida alejada de la gran popularidad”.<sup>11</sup>

Además, ya los periodistas comenzaban a hacer mofa de su edad, como lo demuestra un concurso de expresión promovido por *Revista de Revistas*, en que se convocaba a las artistas a fotografiarse en ciertas posturas y al público a calificarlas. Mimí fue fotografiada en su oportunidad y se menciona alevosamente que esponjó sus cabellos y que “junto a la frente, como iluminándole los pensamientos, forman una estrella los

<sup>10</sup> Perla y Oro, “Mimí Derba no es aficionada a la fiesta del arte y del valor”, en *El Universal Taurino*, 24 de junio de 1924.

<sup>11</sup> Ángel Miquel, *op. cit.*

cabellos plateados. Es una cauda luminosa de canas que se pierde en la maraña de los rizos y la ondula”.<sup>12</sup> Para entonces Mimí tenía tan sólo 32 años, pero las costumbres la obligaban a replegarse.

Así es que se decidió, a partir de entonces, a aparecer en la escena cada vez que el género chico despertaba de su aletargamiento, como aquel marzo de 1928 cuando compartía créditos con su gran amiga María Conesa. Ella cantaría en *El gran simpático* y Mimí la tanda respectiva de *El asombro de Damasco*, en el teatro Principal.<sup>13</sup>

Pero si esto no ocurría se encontraba casi en retiro total y pasaba largas temporadas en su casa, escribiendo y leyendo. Por lo menos eso se deduce de una entrevista otorgada a Enrique de Llano a finales de 1927. Para entonces Mimí vivía en una portentosa casa de la calle de Roma, en la colonia Juárez acompañada tan sólo de su madre, pues Gila se había casado por segunda vez con Enrique Cervantes y su sobrina y cuñada habían tomado su propio camino. Dijérase lo que se dijera, Mimí se conservaba más bella que nunca, pues su imagen había adquirido una elegancia envidiable gracias a su estilo de vestir, pero también a una extrema seguridad en sí misma, reflejada en sus “subyugantes ojos brillantes como acerinas”. Mimí planeaba para entonces una gira artística por el país, misma que no llevó a cabo no se sabe por qué razones. En la entrevista se le pregunta nuevamente sobre matrimonio. Ella niega que esté por casarse, pero los hechos ahora sí demuestran lo contrario.<sup>14</sup> Para entonces mantenía una relación formal con un militar llamado Raúl de Alba, con quien terminó casándose casi tres años después, en 1930. El matrimonio duró apenas un año, pues Raúl fue trasladado fuera de México y aparentemente Mimí no quiso seguirlo pues tendría que abandonar su carrera, a lo que nunca estuvo dispuesta. Al parecer, además de la distancia, en el rompimiento intervino otro factor: Raúl desertó del ejército y no se volvió a saber de él sino hasta muchos años

<sup>12</sup> “El concurso de expresión”, en *Revista de Revistas*, 30 de agosto de 1925, reproducido en Helena Almoina, *Notas para la historia del cine en México (1896-1925)*, México, Filmoteca-UNAM, 1980, t. II, p. 232.

<sup>13</sup> “Lugares para divertirse hoy”, en *El Universal*, 3 de marzo de 1928, citado en *ibid.*, p. 225.

<sup>14</sup> Enrique de Llano, “Confidencias e Indiscreciones. Mimí Derba”, en *Jueves de Excelsior*, 17 de noviembre de 1927.

después, cuando apareció demente en la sierra de Puebla. Pero Mimí no había tenido reparos en anular el matrimonio mucho antes de saber esto.

La aparición de una serie fotografías tomadas en 1923, en donde Mimí está vestida de novia y en brazos de Enrique Ramos suscitó otra serie malentendidos. En realidad se trata de una sesión de fotos de alguna obra donde aparecieron juntos. Lo paradójico de la situación es que en realidad Mimí sí estaba enamorada de Enrique Ramos, aunque no se sabe si mantuvieron una relación o simplemente se enamoró de él de manera platónica, pero dada la experiencia de Mimí en el amor y sus ya muy enraizadas convicciones, es muy probable que así haya sido.<sup>15</sup>

El 25 de octubre de 1930, Mimí se presenta, junto con el compositor Agustín Lara, autor de la música en la revista *Señorita emociones*, en el teatro Principal. Lara tocó el piano y Blanca y Ofelia Ascencio, y Mimí Derba, cantaron. En 1930 Mimí tenía 37 años y todavía era una figura para los amantes del género chico. Poco tiempo después, actuó en el mismo lugar junto con María Conesa, quien recién había regresado a México después de un exilio involuntario en Estados Unidos y había ido a parar nuevamente de refugiada, pero a la casa de Mimí en la calle de Roma.<sup>16</sup> Sin saberlo ambas se despedían de ese foro, pues poco tiempo después, el primero de marzo de 1931, sucumbiría ante un fulminante incendio.<sup>17</sup>

### *El retorno al cine (1930-1952)*

A finales de la década de los veinte y principios de los treinta muchas cosas habían pasado en el país. Elías Calles finalmente había apaciguado al movimiento cristero y había

---

<sup>15</sup> Gabriela Hermida recuerda que Mimí sólo aceptó haber estado enamorada de un solo hombre: Enrique Ramos.

<sup>16</sup> Ángel Miquel, *op. cit.*

<sup>17</sup> Antonio Mapaña Esquivel, *Los teatros de la ciudad de México*, México, DDF (Colección Popular Ciudad de México), 1974, p. 34

fundado el Partido Nacional Revolucionario, el cual aglutinó a los diferentes sectores en discordia y logró la pacificación definitiva del país.

Los habitantes de la ciudad de México, ya prácticamente repuestos de la revolución, no cambiaron mucho sus costumbres de esparcimiento; seguían abarrotando los teatros donde se presentaban revistas, y los cines y los toros.

Después de la nefasta experiencia de 1917, se produjeron en México muy pocas películas que no impresionaban a nadie. El cine de Hollywood, que predominó en el ámbito mundial en los veinte, y no había cambiado su visión desdeñosa frente a lo mexicano, era el principal proveedor de cintas, aunque sólo un sector del público se interesó en él. El cambio definitivo del cine mudo al sonoro le planteó a esta industria un serio problema en sus mercados: el idioma. “No afinada aún la técnica del doblaje y no habituado el público a leer subtítulos”,<sup>18</sup> para salir del paso los productores hollywoodenses decidieron realizar cine en otros idiomas, entre ellos, por supuesto, el español.

A finales de 1929 y principios de 1930 se hicieron en Hollywood más de cien películas habladas en español. Eran, en su mayor parte, versiones en castellano, con actores latinos, de cintas producidas originalmente en inglés y actuadas por norteamericanos. Así que para estas producciones se contrataron muchos actores de origen latino. Entre ellos estaba Eduardo el Nanche Arozamena, quien repitió su experiencia en la Azteca Films, actuando y dirigiendo la versión en español de *Drácula*, entre otras más. Estaban también, Lupe Vélez y Antonio Moreno, quienes ya eran estrellas en el cine mudo norteamericano. Sin embargo, esta estrategia no sirvió de mucho, dado que no eran actores afamados, lo que influyó en los resultados de taquilla. Así que prácticamente estas películas se dejaron de producir en 1940.

“Existió pues, más o menos, el tiempo que necesitaban tres cinematografías -la mexicana, la argentina y la española- para convertirse en verdaderas industrias, cosa que no

---

<sup>18</sup> Emilio García Riera, *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1986, pp. 77 y 78.

pudieron evitar los propósitos norteamericanos de mantener su hegemonía con la inhibición de otros cines nacionales ni el desconcierto y la confusión que produjo en México, la llegada del cine sonoro.<sup>19</sup>

Así las cosas, el cine mexicano comenzó su escalada. En noviembre de 1931 inició la filmación de *Santa*. Antes se había fundado la Compañía Nacional Productora de Películas y se habían adquirido los estudios. Para la realización del cine sonoro contrataron a Joselito y Roberto Rodríguez, quienes tenían una larga carrera en Hollywood. También de allá trajeron a los protagonistas Lupita Tovar y Donald Reed, y al director Antonio Moreno. Muchos actores mexicanos comenzaron su carrera en esta película y también echaron mano de los que ya tenían cierta experiencia primero en el teatro y luego en el cine mudo mexicano como Mimí Derba, que fue recomendada para hacer el papel de Elvira, la matrona del burdel al que va a parar Santa. Según Emilio García Riera la música de Agustín Lara jugó un importante papel para la popularidad de esta cinta.<sup>20</sup> La película se estrenó en marzo de 1932 y estuvo en cartelera tres semanas.

Esta primera aparición de Mimí en el cine sonoro marcaría otra larga etapa como actriz de carácter en el cine de oro mexicano.

Aunque de 1932 a 1934 se hicieron varias películas sonoras en México, Mimí volvió a trabajar de lleno en el cine hasta principios de 1935 cuando actúa en dos películas en las que volvería a repetir la experiencia de trabajo con el fotógrafo Alex Phillips y los sonidistas hermanos Rodríguez: *Martín Garatuza* (Gabriel Soria), en donde hacía el papel de Doña Juana Carvajal, y en *Sor Juana Inés de la Cruz* (Ramón Peón), donde hizo el papel de la virreina doña Leonor. Satisfecho el director con su desempeño la llama al año siguiente, en 1936, para actuar en el papel de una marquesa en *Mujeres de hoy*. Estos papeles marcaron el tipo de personajes que Mimí podía hacer: mujeres de la alta aristocracia, de vestir elegante y modales finos, pero con carácter fuerte y con cierto poder

---

<sup>19</sup> García Riera *Historia documental del cine mexicano*, México, Era, vol. I (1929-1937), p. 14.

<sup>20</sup> García Riera, *Historia del cine mexicano*, op. cit., pp. 77 y 78.

de decisión. En 1937 hace *Abnegación* (Rafael E. Portas), con dos viejos actores conocidos suyos, Fernando Soler y Virginia Fábregas.

1938 marcó el inicio de su trabajo con dos personajes que después serían dos de los pilares del cine de oro en México, Alejandro Galindo y Gabriel Figueroa. La cinta llevaba por nombre *Refugiados en Madrid* y actuó al lado de María Conesa, quien llevaba el papel principal. Mimí desempeñaba nuevamente el papel de una marquesa. En ese mismo año actuó en *María* (Chano Urueta), la adaptación al cine de la novela de Jorge Ibsen, en donde hizo el papel de doña Manuela, mujer de alta alcurnia.

En el intermedio de tiempo entre una película y otra Mimí retorna al teatro a cantar junto a María Conesa en la Compañía de Opereta y Zarzuela. Sería la última temporada de teatro que haría, pues el 28 de junio de 1938 inicia las presentaciones de su despedida en el recién inaugurado teatro de Bellas Artes.

Maria y Campos dice, a propósito de la última noche, que también fue un primero de diciembre, como la vez que debutó en el Lírico allá por 1912.

A partir de aquella fecha –veinticinco centavos por tanda– la carrera artística de Mimí Derba, hermosa mujer, sobrio y fino temperamento artístico, grata y bella voz, fue un triunfo constante y efectivo. Inteligente, curiosa, dinámica y estudiosa, cultivó con éxito todos los géneros teatrales y en diversos momentos impuso al público una interesante personalidad de autora y escritora(...) El público que llenó la sala de Bellas Artes para oír la cantar por última vez la Rosalía de *La torre de oro*, le tributó una conmovedora ovación de despedida, como si quisiera otorgarle, en unos cuantos minutos, esencia y zumo de gratitud a una vida consagrada al teatro.<sup>21</sup>

En 1939 sólo hace una película, *El secreto de la monja* (Raphael J. Sevilla), quizás porque comenzaba una época difícil para Mimí, pues su madre enfermó gravemente de una paraplejía que la mantuvo en cama por el resto de sus días. Angelina, Gila, viuda de su segundo marido, Enrique Cervantes, y sin hijos, se había mudado a vivir con Mimí y Jacoba. También vivían con ellas la hija de Carlos, Marta Luisa, quien siendo niña apareció en dos de las películas de la Azteca Films, y su hija Gabriela Hermida. Mimí volcó su amor

<sup>21</sup> Armando de María y Campos, "Adiós de Mimí Derba", *Crónicas de teatro de Hoy*, México, Botas, 1941.

materno en sus sobrinas y se convirtió en la amorosa proveedora de esta familia de mujeres. Cuando murió Jacoba, en el año de 1941, Mimí se quedó a vivir con Gila y su desagradable carácter porque poco tiempo después Marta Luisa y su hija Gabriela siguieron su propio camino.

En 1942 e Mimí a la actuación cinematográfica. Hizo primero el papel de Carmen en la simpática comedia *El baisano Jalil* (Joaquín Pardavé); interpretaba a una dama grave, pretenciosa, de alta alcurnia, contraparte del papel de Sara García, que se caracterizaba y caracterizaba a sus personajes con sobrada simpatía. Después hizo el papel de Felisa, hermana de Andrés, en *La razón de la culpa* (Juan J. Ortega). También actuó en *Marta Eugenia* (Felipe Gregorio Castillo), la primera de dos películas en las actuó con María Félix, y sus personalidades chocaron. Mientras que Mimí era una dama discreta y modesta, María es todo lo contrario.

1943 fue un año prolífico para Mimí. Filma once películas: *Flor silvestre* (Emilio Fernández), donde hace el papel de doña Clara, *El espectro de la novia* (René Cardona) *El final de Norma* (Juan J. Ortega), *El herrero* (Ramón Pereda), donde vuelve a alternar con Eduardo Arozamena, *Una carta de amor* (Miguel Zacarías), *Balajú* (Rolando Aguilar), *Nana* (Celestino Gorostiza), *Mujer sin alma* (Fernando de Fuentes), *Una gitana en México* (José Díaz Morales), *México de mis recuerdos* (Juan Bustillo Oro) y *Fantasma ranchera* (Juan José Segura).

En 1944 actúa en nueve películas, entre las que sobresale *Me he de comer esa tuna* (Miguel Zacarías), pues fue la vez que consolida su actuación como madre de Jorge Negrete, quien desde ese momento exigió que ella siempre lo acompañara en este papel en las películas pues, según él, ninguna otra actriz tenía el porte de Mimí.<sup>22</sup>

Al año siguiente, 1945, hace seis películas; entre las importantes se encuentran dos de Ismael Rodríguez: *Cuando lloran los valientes* y *¡Qué verde era mi padre!* En 1946 hace sólo dos: *Rocamboles* (Ramón Peón) y *Cásate y verás* (Carlos Orellana).

<sup>22</sup> Entrevista con Carmelita González, 28 de abril de 1999.

Para 1948 Mimí hace otras dos películas importantes para la cinematografía nacional: *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez) y *Salón México* (Emilio Fernández), en donde hace un el papel en el que se apoya gran parte del sustento dramático de la película. Al año siguiente participa en *El seminarista* (Roberto Rodríguez) y *La malqucida* (Emilio Fernández), y para 1950 comienza filmando *Rosaura Castro* (Roberto Gavaldón) y continúa con otras ocho. En 1951 hace tres de menor importancia, pero para 1952 aparece en una producción muy popular: *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez).

Mimí trabajó con todos los directores importantes de la época de oro: Alejandro Galindo, Emilio Fernández, Miguel Zacarías, Fernando de Fuentes, Ismael Rodríguez y Julio Bracho, y también con las grandes estrellas. Era muy querida y respetada por muchas de ellas, como Jorge Negrete. De ella tienen recuerdos vagos, pero significativos, respecto de su personalidad en estos últimos tiempos. Destaca su profesionalismo. A decir de Ismael Rodríguez, que la conoció desde que él era muy joven, durante la filmación de *Santa*, Mimí nunca olvidó sus líneas y siempre tuvo en sus actuaciones una sobriedad innata que hacían que las escenas convencieran a los directores desde el primer ensayo.<sup>23</sup> Si bien, dice el director de larga trayectoria, Mimí era un ser sin ángel, poco carismático, a diferencia de Sara García o Pedro Infante, sus actuaciones siempre dieron el acento dramático en las películas. También es muy recordado su porte garboso y elegante con que les daba vida a los personajes. Mimí había sido tachada de fría desde los primeros tiempos, pero durante estos últimos destaca su reserva. Casi no hablaba con nadie y mantenía su vida privada en absoluto secreto. Durante filmaciones, entre toma y toma, esperando su llamado, Mimí se entretenía en tejer y algunas veces jugaba ajedrez con quienes se interesaban en el juego, que no eran muchos. Pero la mayor parte del tiempo se mantenía en el más absoluto silencio.

En abril de 1953 actúa en la que sería su última película: *Casa de muñecas* (Alfredo B. Crevenna). Terminada esta cinta le sucede un accidente en la casa que ocupó los últimos

---

<sup>23</sup> Entrevista con Ismael Rodríguez, 26 de abril de 1999.

años de su vida, en la Calle 10, en San Pedro de los Pinos. Al entrar en la cocina resbala con aceite tirado en el piso, se fractura el fémur, va a dar a la Central Médica de actores y se queda ahí durante más de dos meses. Se recupera, pero su estado de ánimo decae, derrotada por la melancolía que siempre había llevado a cuestras. Su salud se complica con flebitis, y tras una terapia de choques eléctricos muere debido a una trombosis a las ocho cuarenta de la mañana del día 14 de julio de 1953. “Los médicos no lucharon tanto contra los males del cuerpo como contra la falta de ánimo y deseo de vivir que a últimas fechas faltó a la artista”, diría un periodista.<sup>24</sup>

En la última entrevista que concedió, Mimí, con sobrada modestia, recordó los esfuerzos que había hecho en beneficio del desarrollo del cine nacional por allá de 1917. También hacía otras recapitulaciones sobre su labor artística y de los planes que había estado llevando a cabo, como el trabajar para la televisión, en donde ya tenía algunos contratos filmados.

El 15 de julio de 1953, los periódicos daban la noticia de su muerte y María Conesa, seriamente afectada por la pérdida, hablaba sobre su amistad con ella, y decía que siempre se había caracterizado por una generosidad que no discriminaba a nadie.

Gila vivió varios años tras la muerte de su hermana, pero en una profunda soledad y amargura que la llevaron al suicidio. Sobrevive la hija de Martha Luisa, Gabriela Hermida.

---

<sup>24</sup> “Mimí Derba reposa desde ayer en la última morada”, en *Novedades*, 16 de julio de 1953.

SEGUNDA PARTE

La obra cinematográfica de Mimí Derba

## INTRODUCCIÓN

Esta segunda parte de la investigación consiste en rescatar algunos fragmentos de la obra producida por la Azteca Films e intentar un análisis interpretativo. Una afortunada coincidencia me permitió estudiar fragmentos de las cintas en las que Mimí Derba tuvo una participación más autoral; es decir, de *En defensa propia*, en la que fungió como argumentista y *La Tigresa*, en la que fue directora de escena.

En la cinta mexicana *Canciones y recuerdos*, producida en 1952, se hace un recuento de la historia del cine en México y se mencionan por supuesto las producciones de la Azteca Films y la coincidencia es que se reproducen tres fragmentos de escena. La primera corresponde al momento climático de *En defensa propia*, la segunda, a un baile que se desarrolla en *La Tigresa*, no tan importante para lo que era la totalidad de la cinta, pues se desarrollaba prácticamente al inicio de la historia; sin embargo, sí tiene elementos que pueden servir para una interpretación. El tercer fragmento, que no será analizado puesto que Derba fungió en esta película solamente como actriz protagónica, pertenece a una escena de *La soñadora*. Queda también fuera del análisis la cinta *En la sombra*, pues si bien el guión fue escrito por Mimí Derba, se puede considerar una obra inacabada; el argumento sólo sirvió de pretexto para que aparecieran en escena los actores de una compañía de opereta italiana, y los resultados finales no convencieron en lo absoluto a la crítica ni a los espectadores de la época.

El trabajo se ha dividido en dos niveles de interpretación, claramente definidos: el discursivo, en el que básicamente se hace el análisis de los componentes de la narración, y el semiótico, en el que se estudian los componentes visuales y la puesta en escena. Un tercer nivel, el de la recepción de los espectadores aparece difuminado, esbozado, pues un

análisis exhaustivo implicaría un enfoque que rebasa en mucho los alcances de este trabajo.

El nivel discursivo se trabaja primordialmente con el argumento, reconstruido a partir de las reseñas de la prensa de la época y de las sinopsis encontradas en algunas filmografías, pues los guiones no fueron registrados y posiblemente estén perdidos. Parto de preguntarme ¿qué querían estos films decirle a la gente de la época?, ¿por qué la naturaleza de los temas? ¿qué tipo de rol jugaba la imagen de la mujer en ellos? Se ofrece entonces un análisis de los acontecimientos, los ambientes y los personajes principales, para desentrañar los valores sociales y estéticos que conllevan. Los testimonios de los cronistas que vieron las películas se utilizan con el afán de completar ciertas descripciones que pueden ser útiles para el análisis y también para descifrar, someramente, si las expectativas del público eran satisfechas o no.

El nivel semiótico estudia de los fragmentos de las cintas. Esto permite la interpretación de los componentes cinematográficos como los signos y los códigos visuales, principalmente, y el análisis de la representación, esto es, la puesta en escena, el espacio y el tiempo cinematográficos. La pregunta que me guía en los comentarios tienen que ver, en general, con la forma cinematográfica, esto es ¿cómo las películas expresan sus significados? Se intentará comprender el lenguaje cinematográfico de la época como un lenguaje en ciernes que poco a poco se complejiza y se sociabiliza con los espectadores de entonces. Sobre este aspecto también los cronistas de la época revelan datos importantes acerca del gusto del público y los valores sociales y estéticos de entonces.

Así es que esta segunda parte del trabajo intenta una especie de reconstrucción arqueológica de estos films desaparecidos. Será necesario, por tanto, referirnos a los contextos históricos y sociales en los que se inscriben las películas y revalorizar el trabajo autoral de Mimí Derba también en este contexto. Sin embargo, para comprender estas cintas de 1917 será necesario referirnos primero a dos historias, aunque relatadas mínimamente: la historia del análisis cinematográfico, que servirá para definir la tradición

**ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA**

en que finalmente este trabajo se inscribe,<sup>1</sup> y la historia del lenguaje cinematográfico, que ayudará a contextualizar, dentro de la historia del cine, las características de estos films del cine mudo mexicano. A esto se dedica el capítulo cinco. En el sexto capítulo se hace el trabajo interpretativo sobre *En defensa propia*, haciendo especial énfasis en el género melodramático en el que se inscribe la película. Si bien no se pretende ahondar en el tema de la imagen de la mujer y el lenguaje cinematográfico, este aspecto está comprendido, especialmente a través de la interpretación de los personajes femeninos prefigurados en la cinta. De igual manera, el siguiente, y último apartado, examina *La Tigresa*, poniendo especial atención a la figura de la mujer fatal como arquetipo fílmico importante de esta cinta. Es importante mencionar que aunque en un principio pretendí analizar la posible existencia de una mirada femenina en la cinta, no se encontraron elementos que apunten hacia conclusiones importantes en este sentido. Me parece que este tema tendrá que ser retomado en otro trabajo posterior.

Es plausible realizar un trabajo arqueológico como el que se plantea, pues según Francesco Casetti y Federico Di Chio, autores que se han elegido como guía metodológica para esta segunda parte, el análisis del film entraña en principio una descomposición de éste en pequeños fragmentos para de ahí recomponerlo y general apreciaciones globales.<sup>2</sup> En este caso se tienen, dada la desaparición de las películas, sólo fragmentos seleccionados por el azar histórico y de ahí habrá que reconstruir para hacer apreciaciones globales en torno al cine de la época y su importancia para la historia del cine mexicano. De por qué se ha elegido a Casetti y De Chio como guía para el análisis, trata, en buena parte, el siguiente capítulo.

---

<sup>1</sup> Si bien los autores que menciono no son útiles para el trabajo que desarrollo, pensé que era necesario incluirlos como antecedente de lo que ha sido el análisis del lenguaje cinematográfico y marcar así una distancia entre ellos y los autores que sí utilizo.

<sup>2</sup> Francesco Casetti y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós (Instrumentos Paidós, 7), 1996 (1990).

## V. DOS HISTORIAS

### *Historia mínima del análisis cinematográfico*

Poco después de surgido el cine, se comienza a pensar sobre sus posibilidades expresivas, cuya finalidad última era otorgarle el estatuto de arte. Tempranamente, en la primera década del siglo Ricciotto Canudo inició el discurso teórico sobre el cine y determinó que éste es el séptimo arte, pues enriquece con un nuevo lenguaje universal las formas de expresión artísticas.<sup>1</sup> A este pionero, le siguió Louis Delluc, quien señaló que la *fotogenia* era el mecanismo específico del cine por el que el nuevo arte expresaba un aspecto poético de la realidad. Si bien estas aportaciones no lograron consolidar un pensamiento sobre el cine, los autores que les siguieron abrieron dos importantes caminos que dominarían hasta más de la mitad del siglo las escuelas de los cuerpos teóricos sobre el cine: la tradición formalista y la tradición realista. Los autores de la primera "destacan el carácter diferenciado de la imagen con respecto a la realidad que la informa", y los autores de las segundas "tienden a subrayar los aspectos que permiten tender un puente entre el 'mundo natural' y el universo fílmico, considerando éste último, como restitución fiel de las apariencias del primero".<sup>2</sup>

En la primera escuela está Rudolf Arnheim, quien destacó lo que la experiencia cinematográfica tiene de irreal y abstracta, pues la imagen difiere absolutamente de una verdadera muestra de realidad. El cine, para este autor, es un proceso, una manipulación

---

<sup>1</sup> Para este esbozo de sobre los primeros discursos teóricos sobre el cine, me baso en Dudley Andrew, *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid, Gustavo Gili, 1978 y en una versión comentada de éste en Santos Zunzunegui, *Pensar la imagen*, Madrid, Universidad del País Vasco/Cátedra (Signo e Imagen, 15), 1989, pp. 169-179.

<sup>2</sup> Santos Zunzunegui, *op. cit.*, p 170.

de una serie de elementos formales que produce sentido. Sergei Eisenstein, el importante realizador, llevó estas ideas al extremo y se opuso a que la gente viera al cine como un puro acto de reproducción cotidiana de la realidad, para en lugar de ello estimular el aspecto intelectual que mezcla lo emocional con lo racional y documental. Así, como pensador, Eisenstein puede ser considerado como un autor de fuertes filiaciones realistas, pero al mismo tiempo, y quizá en eso radica su grandeza, como realizador, innovó el lenguaje cinematográfico y expresó, a través de él, un arte de fuerte crudeza simbólica.<sup>3</sup>

En la tradición realista, donde el cine es una aprehensión directa de lo real, destaca Sigfried Kracauer, quien decía que el cine, a diferencia de otras artes podía representar la vida como es, por lo que el cineasta debía leer correctamente la realidad y su materia prima debía ser el mundo visible. André Bazin reelaborará más acabadamente estas ideas, pues el cine ya no es una mera realidad, sino tan solo los "trazos" que deja sobre el celuloide. El autor privilegia la simple reproducción a la manipulación en el cine, pues éste es una ventana abierta al mundo. Pier Paolo Pasolini, otro cineasta, fue el primero en acercar la tradición realista a la tradición formalista centrada en los aspectos lingüísticos y discursivos del cine. Aportó la idea de que el cine reproduce la realidad, pero en un tiempo y en un espacio y se expresa a través de un lenguaje.

Pero quien desarrolló esta teoría y llevó al cine a los terrenos explicativos de la lingüística, la semiótica y el psicoanálisis es Christian Metz. Instituyó el concepto de lenguaje del cine, y a través de éste se avocó a dilucidar cómo un film produce sentido. De la mano de Saussure esclareció cómo opera el significante cinematográfico y de la mano de Jakobson, Metz señaló que el discurso filmico está cruzado por dos clases de similitudes y dos clases de contigüidades: las que le son propias y le constituyen en objeto formal (paradigmas y sintagmas), y aquellas otras (metafora-metonímicas) que se instalan entre este objeto y su "otro". Tenemos, entonces, que una figura filmica es un fragmento del

---

<sup>3</sup> De hecho el historiador David A. Cook, en *A History of Narrative Film*, hace notar que el cine de Eisenstein fue el primer y mejor cine político que intentó llamar la atención de las masas. Nueva York-Londres, W.W. Norton & Co., 1990, p. 157.

texto, es una especie de bloque perceptivo visual y/o auditivo, que ya ha sido aislado y que se halla detenido en una extensión material determinada. Toda figura relativamente circunscrita en el seno del flujo fílmico y relativamente recurrente a través de varias películas (es decir, que se encuentra codificada dentro de un género y una época) puede entenderse como el resultado temporalmente solidificado de trayectos semánticos más amplios, que la han precedido y provocado, que la disolverán, creando otras más tarde. Si asimilamos esta propuesta de Metz podemos pensar que el lenguaje cinematográfico es un lenguaje que se ha creado históricamente.<sup>4</sup> Asimismo, este autor introdujo conceptos que aún son imprescindibles para el estudio del cine como los códigos propiamente cinematográficos.

Para Jean Mitry, es el montaje lo que hace que las imágenes se comporten como signos, provocando un significado ajeno a ellas mismas. Por lo tanto el significante fílmico no es una imagen sino una relación de ellas. La imagen, sin embargo, sí es una significación primera, pues tiene un punto de vista y un marco delimitado. Una silla no es cualquier silla, sino cierto aspecto de ésta, en cierto lugar y en cierto tiempo. "La imagen, a diferencia de la generalización abstracta de la palabra, remite al significado, por la particularización concreta".<sup>5</sup> Para Mitry, "las imágenes cinematográficas constituyen un lenguaje libre, incesantemente diversificado, capaz de crear su particular sentido en cada film concreto y no a partir de unos significantes codificados de una vez por todas".<sup>6</sup>

A partir de Mitry y Metz surge una proliferación de estudios teóricos sobre el film desde diversas disciplinas. Nacen la psicología del cine, con un fuerte énfasis en el psicoanálisis, la sociología del cine y la semiótica del cine. Estos enfoques teóricos para el análisis del film pueden dividirse en dos grandes categorías: un modelo lingüístico-estructural y el modelo psicoanalítico. El primero se centra en el film como texto y excluye

<sup>4</sup> Véase Christian Metz, *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (1977).

<sup>5</sup> Santos Zunzunegui, *op. cit.*, p. 179.

<sup>6</sup> Citado en *ibid.*

lógicamente los aspectos extratextuales como pueden ser el contexto social en el surge y el destinatario que lo consume. El segundo modelo sí toma en cuenta ambos tópicos, pero no llega a generalizaciones sobre la manera de operar del lenguaje cinematográfico, propone más bien un análisis a nivel perceptivo y subjetivo.

La gran amplitud de estos estudios, la diversidad de propuestas metodológicas y la casi interminable lista de autores, hace casi imposible para este trabajo un recuento detallado de este paradigma. De cualquier manera la forma disciplinaria de estos enfoques, según Francesco Casetti, ha impuesto al análisis de cine métodos asfixiantes donde "los modelos que se aplican corren el peligro de ser más importantes que los resultados derivados de su aplicación; el cine es más una reserva de 'ejemplos' que un espacio a 'analizar'".<sup>7</sup>

Así, con nuevo paradigma para los estudios de cine y una nueva generación de autores, han surgido en la actualidad novedosos enfoques que en lugar de dar prioridad al método de análisis, dan lugar a la de *interpretación de los films*, la cual procede mediante un diálogo entre el estudioso y el objeto de estudio, en el que ambos son modificados durante el proceso. Se experimentan, además, categorías, que pueden no ser muy adecuadas metodológicamente, pero que son eclécticas, influidas ya no por una metodología disciplinaria, sino por las peculiaridades del campo de la investigación multidisciplinaria. Este nuevo paradigma ve al cine "como una realidad abierta, irreductible a fórmula fija y pronta a revelar zonas oscuras y rincones imprevistos".<sup>8</sup> Por eso son tan relevantes la formulación de preguntas adecuadas y la necesidad de conocer la individualidad de un film, no de la totalidad de los corpus, pues a la generalidad se arribará a partir de la particularidad.

Estos campos se acercan al cine para plantearse los modos de representación (Jacques Aumont, David Bordwell y la teoría feminista del cine); otros ponen el acento en

---

<sup>7</sup> Francesco Casetti, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra (Signo e Imagen), 1994 (1993), p. 20.

<sup>8</sup> *Idem*.

el estudio del espectador (como el mismo Casetti, la teoría de la enunciación, la narratología), otros campos intentan reconstruir la historia del cine a través de una nueva mirada.<sup>9</sup>

Así es que en la actualidad los estudios de cine ofrecen un sinnúmero de propuestas metodológicas para el análisis del film; la mayor parte de ellas tienen una inclinación sincrética que propone abordar el film desde diferentes puntos de vista, en diferentes niveles, desde los más formales como el aspecto lingüístico o el semiológico, los discursivos y narrativos, hasta los valores sociales, psicoanalíticos, de identidad, e incluso sus códigos extra cinematográficos como la música. Asimismo, se puede estudiar desde la amplitud de los géneros hasta las particularidades de un cuadro filmico. Este universo es una oferta infinita de opciones, un abanico de perspectivas posibles para el analista que podría parecerse a las opciones gastronómicas que tiene un comensal. Tal vez primero elige el tipo de comida con la que desea alimentarse, según alguna tradición gastronómica, y ya dentro de un lugar determinado, consultando la carta, selecciona de entre todas las posibilidades una combinación que le apetece.

Me pareció que la propuesta de Francesco Casetti y Leonardo Di Chio es suficientemente amplia y ecléctica y si bien es ideal para analizar cualquier película contemporánea, es verdaderamente útil para estudiar los vestigios de las películas mudas de ficción del cine mexicano puesto que permite analizar desde un cuadro hasta un film completo.

Los objetivos, las categorías y los esquemas propuestos en esta metodología de análisis "son muchas veces el fruto de la confrontación, de la integración y quizá de la contaminación de enfoques muy diversos".<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Para un estudio más profundo de tanto del paradigma metodológico como de las investigaciones de campo remito a Casetti, en *idem*.

<sup>10</sup> Francesco Casetti y Federico de Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós (Instrumentos Paidós), 1996 (1991), p. 13.

Casetti y Di Chio proponen cuatro grandes áreas de estudio: el análisis de la narración, el análisis de los componentes cinematográficos, el análisis de la representación y el análisis de la comunicación, misma que no será tomada en cuenta para el análisis, pues entraña un tipo de investigación no contemplada para este trabajo.

*I. La narración.* Se define como “una concatenación de situaciones en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos”.<sup>11</sup> De los componentes que integran este nivel se analizarán los personajes, el ambiente, los acontecimientos y las transformaciones o acciones.

*II. Componentes cinematográficos.* De la gran variedad de ellos, me centro en el análisis de los códigos cinematográficos. Se definen éstos como dispositivos de correspondencia, como repertorio de señales y de sentidos y como corpus de leyes que operan estrechamente unidos.<sup>12</sup> De la multiplicidad de códigos que pueden coexistir en el film, me centro en los visuales, es decir “aquellos sistemas de correspondencia entre rasgos icónicos y rasgos semánticos que permiten a los espectadores identificar las figuras que hay en la pantalla y definir aquello que representan”.<sup>13</sup> Es decir, mediante los códigos visuales, propios del lenguaje cinematográfico, el film reproduce fotográficamente la realidad a través de la perspectiva, el encuadre y la iluminación (composición fotográfica); de la movilidad en la imagen y la movilidad de la cámara. No será posible, sin embargo observar otros tipos de códigos como los sonoros, los de montaje y los gráficos (títulos, subtítulos, partes), a pesar de que hubiera sido de vital importancia, dada la naturaleza de los films en cuestión.

*III. Representación.* De todas las posibilidades de la representación filmica se desarrollará la de la puesta en escena, en la que se presenta y se define el mundo que se representa en el film (los contenidos de la imagen como los objetos, personas, paisajes, gestos, situaciones, psicología, complicidad, etcétera). Asimismo se tomará nota del

---

<sup>11</sup> *Idem*, p. 172.

<sup>12</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 80.

espacio cinematográfico, es decir, el espacio construido y presentado en la pantalla. También de suma importancia será distinguir el tiempo cinematográfico, “el fluir de los acontecimientos, tomados en su conjunto, que se disponen según un orden, se muestran abiertamente a través de una duración, y se presentan según una frecuencia”.<sup>14</sup>

El enfoque de De Chio y Casetti permite, como ya se mencionó, utilizar herramientas que no provienen de su marco metodológico. Esta flexibilidad me permitió ofrecer explicaciones de ciertos aspectos de las películas desde otros marcos metodológicos como la teoría freudiana, la teoría feminista y la semiología estructuralista.

Antes de comenzar el análisis es de vital importancia comprender cuál es el estadio del lenguaje cinematográfico hasta 1917, momento de la producción de las películas de la Azteca Films. A ello se dedica el siguiente apartado.

### *Historia mínima del lenguaje cinematográfico*

En *Panorama histórico del cine*,<sup>15</sup> Roy Armes establece la necesidad de distinguir entre el cine icónico y el cine simbólico para entender la evolución del lenguaje cinematográfico. En este contexto el cine icónico es todo aquel que reproduce las convenciones de cada género narrativo, mientras que el cine simbólico es aquel en que cada película genera su propio marco de referencia para ser interpretada, es decir se caracterizan por cierto tipo de vanguardismo, rompimiento o experimentación. Aquí haremos un pequeño recorrido por el desarrollo del cine icónico, es decir el de los films narrativos, que en su búsqueda de convenciones, son los que han incidido más en la creación de un lenguaje cinematográfico.

El padre del cine narrativo es para la historia del cine George Méliès.<sup>16</sup> Si bien sus películas eran una especie de “teatro cinematográfico”, su aportación es que inventó la

<sup>14</sup> *Idem*, p. 151.

<sup>15</sup> Madrid, Fundamentos, 1976.

<sup>16</sup> Para este recorrido me baso en los estudios clásicos sobre la historia del cine, es decir, en Georges Sadoul, *Historia del cine*, Buenos Aires, Ediciones Losange (Estudios Cinematográficos), 1956, vol. I *La época muda*, y Román Gubern, *Historia del cine*, Barcelona, Baber, 1969.

puesta en escena y se interesó por lo fantástico propiamente dicho, utilizando para su representación trucos que hoy son primitivos, como el desaparecer y aparecer personajes de la escena. En suma, hizo del cine un espectáculo. Dos grandes compañías francesas retomaron y desarrollaron esta tradición: la Pathé y la Gaumont. Ferdinand Zecca, de la Pathé, fue el realizador que impuso el uso del primer plano, por lo que escapó de la rigidez estética teatral y perfeccionó la estructura del relato.

En 1908, gracias al nuevo criterio de la renta de películas, comenzaron a hacerse largometrajes. El cine francés, en crisis por la falta de argumentos, incursionó en las grandes producciones que llamó *film d'art*, es decir, películas basadas en temas históricos o novelas, o bien en argumentos originales escritos por escritores de renombre. Sin un lenguaje perfeccionado, las películas entraban de lleno en asuntos psicológicos, de intrigas complejas y temas históricos.

Italia siguió la misma estética del *film d'art*. Filmaron muchas de las obras de Shakespeare y se comenzaron las superproducciones. Si los franceses buscaban una proximidad a la vida real con desenlaces alegres y felices, los italianos se inclinaron por el drama, escenificados con gestos lentos y expresivos, casi desbordados, diálogos versados, barbas postizas, pelucas y vestuario barroco, palacios y templos de cartón. Dada su teatralidad, este cine tuvo que echar mano de la luz artificial y del uso del *travelling* panorámico. Pero la influencia más importante de este cine es la aparición del divismo y el culto a la estrella. Según Roman Gubern destacaron Lyda Borelli, como símbolo de la mujer-sexo y Francesca Bertini, como mujer-sexualidad. Estas mujeres "se colgaban de cortinajes de terciopelo y ponían los ojos en blanco, vivían en palacios de mármol y sembraban sus embrujos voluptuosos en los corazones de los hombres, caminando entre surtidores o tumbándose en canapés, ingiriendo veneno o champagne".<sup>17</sup>

Edison fue el primero en crear un imperio comercial del cine. Le siguieron Zukor, con la Paramount y las compañías Vitagraph y Biograph. Pero la presencia de Porter en el

<sup>17</sup> Román Gubern, *Historia del cine*, op.cit. p. 100.

imperio de Edison fue vital para la expansión de esta compañía. A este realizador se le deben innovaciones en el lenguaje cinematográfico como el montaje alternado de dos acciones paralelas, la puesta en escena que se desarrollaba en profundidad, es decir dejaba un lado la horizontalidad impuesta por el teatro, lo que permitía el alejamiento o acercamiento de los personajes de la cámara. Se interesó más por asuntos sociales, tomados de la vida real, pero dramatizados.

La Vitagraph también tomó escenas de la vida real, que además de suponer un acercamiento realista a temas, ambientes y personajes cotidianos introdujo una serie de convenciones importantes: a) cada escena debía empezar con una entrada y terminar con una salida; b) los actores debían presentar el rostro a la cámara y moverse horizontalmente, salvo cuando el movimiento era rápido o prolongado, entonces se efectuaba diagonalmente; c) los primeros planos se usaban en detrimento del ambiente y el decorado; d) la interpretación era más sobria y realista; e) la luz artificial se usa para crear efectos; e) la profundidad de foco permitía que los actores se alejasen de la cámara, moviéndose con profundidad.

Pero el realizador más importante, en cuanto a innovación en el lenguaje es David Wark Griffith. Tempranamente inventó el *flashback*, insertando una escena en la acción principal que mostraba una evocación o recuerdo de un acontecimiento pasado. La acción paralela rompió definitivamente con la incómoda y teatral linealidad del relato. Usó también varios puntos de vista de la cámara dentro de la misma escena. Insertó, con fines dramáticos primeros planos. En síntesis, utilizó con gran éxito el montaje, la profundidad de foco, el desenfoque, la iluminación dramática y de contrastes, como el contraluz y la iluminación lateral, y la combinación de luz natural y artificial. Otra revolución importante fue que dividió la narración cinematográfica en secuencias y no en escenas o cuadros.

Pero México permaneció ajeno a este tipo de cine. Por un lado desde 1911 había predominado en las pantallas mexicanas el documental de la Revolución, y cuando ésta terminó su etapa armada, en 1916, surge la necesidad de una industria nacional. Pero para

entonces la influencia del cine italiano y las divas era muy marcada y la industria nacional se inclinó a imitar estas producciones. Se privilegiaron los asuntos históricos y los temas psicológicos, de intrigas, pero dado el poco desarrollo del lenguaje, los resultados solían ser de una ingenuidad casi infantil.

Por el otro lado, el cine norteamericano no tuvo una gran influencia en el cine mexicano de ficción, a pesar de su avance en cuestiones de lenguaje. Como hemos subrayado antes, en México el cine norteamericano se comercializaba poco debido a la revolución y a cuestiones de identidad nacionalista. Sin embargo, los mexicanos echaron mano de algunos códigos propios de este cine, como la iluminación artificial con intención dramática y la inserción de primeros planos. El experimento más importante quizá fue la narración en *flashback*, pero el público no tenía asimilado el código y pocos espectadores entendían la anécdota contada. Pero los cineastas mexicanos no se atrevieron a experimentar insertando acciones paralelas o con los movimientos de cámara en *travelling*, ni mucho menos con diferentes puntos des vista dentro de la escena.

Así, el primer cine mexicano de ficción se caracterizó más por ser una continuación de los códigos teatrales: la puesta en escena era siempre horizontal, los actores se desempeñaban en el escenario y la cámara permanecía estática, como fiel testigo del movimiento actoral. Tuvieron que pasar varias décadas para que el cine mexicano no sólo consolidara un lenguaje, sino una forma propia de expresión.

## VL EN DEFENSA PROPIA<sup>1</sup>

*El argumento: personajes, ambientes, acontecimientos*

Esta película constaba de diez rollos, que se proyectaban cada uno en aproximadamente diez minutos, es decir, tenía una duración de una hora cuarenta minutos. El argumento era muy sencillo y la reconstrucción de las diez partes podría ser la siguiente:

1. Enriqueta (Mimi Derba) es una muchacha huérfana y humilde, cuyo desamparo la obliga a trabajar.

2. Llega como institutriz de la hija del rico joven viudo Julio Mancera (Julio Taboada). Este personaje, a pesar de su cómoda posición económica, siente muy grande el peso de la soledad y de la educación de su hija. La institutriz trata a la niña como a su propia hija y ésta le corresponde, pues en su cuidado y ternura encuentra a una madre.

3. Al poco tiempo Julio se interesa por Enriqueta, se enamoran y se casan en el Sagrario Metropolitano, son felices.

4. Llega de Europa la prima Eva (María Caballé), coqueta y con modales exageradamente europeos. Comienza a seducir a Julio y poco a poco lo aleja de Enriqueta, dándole a Eva toda su atención.

5. Enriqueta se siente relegada y poco a poco empieza a sentir demasiado el peso del matrimonio.

---

<sup>1</sup> *En defensa propia*, Azteca Films. Director de escena: Joaquín Coss; argumento: Mimi Derba; dirección técnica: Enrique Rosas; intérpretes: Mimi Derba, María Caballé, Julio Taboada, Catalina D'Erzell, Nelly Fernández, Joaquín Coss, Sara García, Manuel Arvide, Josefina Maldonado, Socorro Astol, Alberto Morales, Beatriz Casián, Pilar Cota, Salvador Campa Silicco, Salvador Arnaldo, Rodolfo Navarrete de la Torre, Eduardo Gómez Haro, José Luzac, Alvaro Nicolau.(15 07 1917) longitud, 10 rollos.

6. La niña resiente también el desapego del padre y ocasiona escenas entre Enriqueta y Julio, a beneplácito de Eva, quien se siente cada vez más triunfante.

7. Decidida a recuperar a su esposo, pues se da cuenta de que es víctima de una mujer banal, Enriqueta planea, con la complicidad de algunos amigos, descubrirla en el baile de fantasía que Eva organiza a las amistades del matrimonio, para corresponder a la hospitalidad que le han brindado.

8. Se desarrolla en toda calma el baile de fantasía en el que las mujeres ejecutaban una coreografía vestidas con traje de payaso, blanco con grandes botones negros. Quizá los hombres también participaban en tal baile de fantasía, pues aparecen todos vestidos de etiqueta, de color negro, si bien el baile se llevaba a cabo de día, en los jardines de la casa.

9. Antes de que Julio cometa la locura de dejar a su esposa por Eva, Julio, Enriqueta y los concurrentes al baile sorprenden a Eva y a Mauricio desarrollando una escena amorosa en los jardines de la casa.

10. Descubierta la falsedad de Eva, Julio se da cuenta del error que iba a cometer y se vuelca nuevamente al amor de su esposa e hija, con lo que se resuelve el conflicto. Enriqueta había actuado *en defensa propia*.

Este título adelanta al espectador que los acontecimientos que se desarrollen en la trama tienen como fin la defensa de ciertos bienes o valores propios que están en peligro, y que se realizarán acciones que quizá sean truculentos o falsos, pero el fin justifica los medios.

Respecto al argumento, la crítica estaba muy complacida, y lo calificaban de "muy femenino", con "escenas interesantes y conmovedoras". Pero se reprochaba a la película una excesiva duración por la que perdía su intención dramática hacia el final, error que no era adjudicable al argumento sino a la dirección escénica, pues Joaquín Coss "no tuvo fe en el

triunfo final".<sup>2</sup> Otro cronista ahondaba en este punto y también defendía el argumento, justificando la duración de éste y dando cuenta de la falla en la dirección escénica:

La película estrenada tiene un argumento trivial para las diez partes de que consta, esta ha ido al menos la opinión general del público, pero yo he estudiado de cerca el libreto y he visto la cinta muchísimas veces, que conozco el espíritu íntimo de cada una de las escenas que forman la trama, me atrevo a decir que el argumento es un estudio psicológico, llevado a cabo por una mujer, muy conocedora del corazón femenino, pero que a pesar de su gran mérito no llega hasta el público porque éste, para el cine como para el teatro, es poco afecto a ponerse a estudiar las escenas y ayudar al desarrollo con su migajita de atención, para darse exacta cuanta de lo que cada movimiento y cada gesto significan.

Las escenas todas de *En defensa propia* están estudiadas y tienen un fin marcado; el desarrollo no se distrae ni un instante del objeto final. Tal vez el que los espectadores no crean las últimas escenas ni verosímiles ni posibles ni convincentes se debe a que la dirección de escena, en casi toda la cinta, se descuida un poquito al final y las escenas postreras de la película resultan realmente un poco forzadas.<sup>3</sup>

Lo que es notorio, a la luz de nuestra época, es que el argumento de Mimí Derba contiene todos los elementos del melodrama clásico, que en la actualidad permanecen vigentes. En principio está la polarización y esquematización maniqueísta del bien (representado en el personaje de Enriqueta) y del mal (la mujer fatal que es Eva). La movilidad de los personajes, su búsqueda, está determinada por la dirección moral que persiguen, pues una vez vencida la villanía (representada por Eva) por la bondad (representada por Enriqueta), hay un restablecimiento del bien y un regreso final al estado de virtud (el matrimonio).

Un elemento importante es que se recurre, a través del nombre de la antagonista, al arquetipo universal de Eva, la mujer que cayó en tentación al comer la manzana prohibida e hizo caer a Adán en pecado. Según un estudio sobre mitos femeninos de "el mito de Eva es tal vez el más rico de todos, pues la maldición del Señor por su desobediencia establece el emblema del patriarcado y siglos de represión femenina en la nueva era que siguió al

<sup>2</sup> Hipólito Seijas, "Impresiones de un cronista de cines: El triunfo de Rosas-Derba es el triunfo de todos", en "Por la Pantalla" de *El Universal*, 16 de julio de 1917, citado en Helena Almoína, *Notas para la historia del cine en México (1896-1925)*, México Filmoteca-UNAM, 1980, tomo I, pp. 171-173.

<sup>3</sup> Reproducido por José María Sánchez García en "Historia del cine mexicano", en *Cinema Reporter*, núm. 695, 10 de noviembre de 1951.

milenio de adoración de la Gran Diosa Madre”<sup>4</sup> El pecado cometido en el paraíso es llevado a costas por las mujeres, quienes han tenido por castigo el alumbramiento doloroso. Es un mito fundante que se reproduce incesantemente en muchas de las producciones de la cultura. El personaje de Eva, en este film, contiene reminiscencias de este arquetipo, pues es la mujer que intenta corromper la honradez de un hombre. Es amenazante, puesto que parece mostrar una sexualidad abierta, en una época en la que la sexualidad femenina permanece bajo el control masculino, la somete a valores morales rígidos y la consagra a la reproducción. Por supuesto esta mujer fatal está enmarcada dentro de este contexto social de la época; sus acciones y su maldad hoy nos parecen más que inocentes. De hecho, el acto incriminatorio, el flirteo amoroso que protagoniza, apenas si sobrepasa el comportamiento moral que se espera en las mujeres de la época; su acción dentro de la película se limita a permitir que Mauricio le bese la mano.

Por el contrario, el personaje de Enriqueta era considerado por los cronistas de la época como “inteligente, enamorada, buena y hermosa, mujer superior... que sabe encontrar al peligro supremo de su vida (perder a su enamorado), la solución más acertada”<sup>5</sup> Paradójicamente a este personaje se le asigna un nombre que proviene del masculino Enrique. De alguna manera, se identifica a este personaje y sus altos valores con una noción masculina preconcebida.

Encontramos entonces que la imagen de la mujer que proyecta este film posterior a la Revolución, reproduce una idea polarizada de la femineidad que predomina en la época. Por un lado el personaje de Enriqueta es el portador de los valores positivos femeninos, si bien identificados con una forma de masculinidad, mientras que Eva es la portadora de los valores negativos. El personaje de Julio es en realidad el motor de la historia. Es el que no sabe, el que es inocente y es tentado por la alevosía de una mujer.

---

<sup>4</sup> Manuela Dunn Mascotti, *Diosas. La canción de Eva. El renacimiento del culto a lo femenino*, Barcelona, Robinbook/Círculo de lectores, 1992 (1990), p. 142.

<sup>5</sup> *El Pueblo*, 16 de julio de 1917, citado en Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo (Programas y crónicas del cine mudo en México)*, México, UNAM-Difusión Cultural, 1968, p. 180.

La trama está compuesta con una curva dramática aristotélica clásica, lineal, es decir, hay un planteamiento del tema, a través de la presentación de los personajes y su historia. Ella huérfana que tiene que trabajar, en una época en que el trabajo femenino sólo se aceptaba por circunstancias extremas, él, un viudo rico, pero amargado con el peso de la educación de la hija, en una época en la que ésta estaba en manos de las mujeres, sobre todo tratándose de una niña. Luego viene un desarrollo de la historia en la que se encuentra una estabilización de las emociones gracias a un amor correspondido entre los personajes. Aparece el nudo, el conflicto. Entra un nuevo personaje que rompe con esta estabilidad al introducir el mal. La presencia de Eva, esta mujer fatal, extranjera, que no obedece los códigos morales del lugar, con una sexualidad abierta, coqueta, amenazante, que desencadena el conflicto. Al final se restablece el orden, se ha reconocido el mal, se ha confrontado, y se ha excluido del orden social. Eva es puesta en evidencia y Julio se da cuenta del engaño.

Existe también la indulgencia de un fuerte emocionalismo. La orfandad que identifica a la institutriz y a la niña hace que el espectador también identifique este estado con soledad y abandono y caiga sin miramientos en él.

Además, el argumento tenía una configuración dramática oscura, es decir hay suspenso narrativo, peripecias que se imponen a la trama que no tienen otra finalidad que posponer las revelaciones ulteriores. Así, la historia estaba aderezada con números musicales, como el baile de fantasía y *gangs* cómicos protagonizados por el actor Alberto Morales, que en sus actuaciones, según la crítica estuvo soberbio e hizo que el público riera felizmente con sus gracejas y ocurrencias.<sup>6</sup>

El ambiente en que estos personajes vivían hace referencia al pasado perdido de la burguesía mexicana. Los sets fueron acondicionados de tal modo que semejaban una fastuosa residencia, con habitaciones amplias y decoradas con lujo, según la moda

---

<sup>6</sup> "Impresiones de un cronista de cines: El triunfo de Rosas Derba es el triunfo de todos", en "Por la Pantalla" de *El Universal*, 16 de julio de 1917, citado en Helena Almoua, *op. cit.*, tomo I, pp. 171- 173.

europea: muebles de estilo francés, en las paredes colgaban abigarrados tapices, de los techos pendían un sinnúmero de candiles y los pisos se cubrían con tapetes importados; había jarrones con flores, reproducciones escultóricas y pictóricas de obras originales, dado el gusto burgués por la copia. Si se trataba de exteriores, la película retrataba los jardines de grandes residencias porfiristas y, además, "el portentoso escenario de la naturaleza mexicana, teatro incomparable para realizar las escenas pasionales de la nueva creación..."<sup>7</sup>

Los hombres vestían en todo momento con etiqueta, aunque se intentaba reproducir la vida cotidiana. Las mujeres vestían sus elegantes vestidos largos, según la moda francesa e italiana, llevaban en el pelo, cuando salían de casa, simpáticos sombreros, o si no se peinaban el cabello recogido hacia atrás con imbricados entretejidos que a final siempre daban el mismo efecto.

La vocación humana por crear y consumir estos temas debe buscarse en la constitución psíquica de los seres humanos y en la socialización temprana, por eso hay que recurrir a uno de los primeros teóricos que estudiaron el tema.

En "Personajes psicopatológicos en el escenario", uno de los primeros trabajos de Sigmund Freud sobre arte, se explica que el drama abre fuentes de placer o de goce en nuestra vida afectiva. En principio ese placer viene de la identificación con el personaje a quien le ocurren una serie de penas que nosotros sentimos como propias, pero amortiguadas por la conciencia de que estamos a salvo. Como el tema del drama son todas las variedades del sufrimiento --pone en juego un conflicto, incluye un esfuerzo de voluntad y una situación adversa--, nosotros, los lectores/ espectadores, extraemos un placer un tanto masoquista de éste.<sup>8</sup>

Pero, además, obtenemos placer del drama porque hay un conflicto entre dos mociones, una de ellas reprimida, olvidada. El drama saca partido de nuestra neurosis

<sup>7</sup> " *En defensa propia*: Hermosa película mexicana de arte", en *El Universal*, 13 de julio de 1917, citado en *idem*.

<sup>8</sup> Cfr. Sigmund Freud, "Personajes psicopatológicos en el escenario", en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1986 (1979, 1a ed en español), p. 280.

porque esa moción reprimida en todos los neuróticos tiene la misma naturaleza y de hecho su represión es “uno de los fundamentos de nuestro desarrollo personal” y psíquico: el complejo edípico.<sup>9</sup> “Pero parece condición de la plasmación artística que a esa moción que pugna por llegar a la conciencia, pese a ser ciertamente notoria, no se la llame por su nombre; así el proceso se consuma de nuevo en el espectador, cuya atención ha sido distraída, y él es presa de sentimientos, en vez de darse cuenta de lo que ocurre.”<sup>10</sup>

Más tarde, en “El creador literario y el fantaseo”, Freud vuelve sobre esta idea y señala que “muchas cosas que de ser reales no depararían goce pueden, empero, depararlo en el juego de la fantasía; y muchas excitaciones que en sí mismas son en verdad penosas pueden convertirse en fuentes de placer para el auditorio y los espectadores del poeta”.<sup>11</sup>

En este texto Freud dilucida una causa más por las que el drama deviene fuente de placer: al parecer el autor se inclina por pensar que las creaciones poéticas son reelaboraciones de un material ya consabido y listo que proviene de los mitos, las sagas y cuentos tradicionales que responden “a los desfigurados relictos de unas fantasías de deseo de naciones enteras, a los sueños seculares de la humanidad joven”,<sup>12</sup> lo que explicaría esta aparente similitud universal en las narraciones. Dice por ejemplo de la saga de *Edipo Rey*:

La obra del dramaturgo ateniense no hace sino figurar el proceso por el cual el crimen de Edipo, cometido hace tiempo, se revela poco a poco, merced a una indagación diferida con maestría y desplegada mediante nuevos y nuevos indicios...”<sup>13</sup>

Los espectadores del drama sentimos un alivio con la revelación progresiva de la trama. En un principio estamos expectantes, creemos no saber nada de la historia y sentimos una especie de ansiedad por la revelación. Conforme ésta se produce poco a poco, y en un momento dado, de forma rápida y epifánica, gozamos de cierto placer estético que se

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> Sigmund Freud, “El creador literario y el fantaseo”, en *Obras completas, op. cit.*, p. 128.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>13</sup> Sigmund Freud, “Conferencias de introducción al psicoanálisis”, en *Obras completas, op. cit.*, p. 301.

debe, según Freud, a la capacidad que tenemos los seres humanos para el fantaseo: es una actividad del alma en que se concede a todas las fuentes de placer resignadas una supervivencia, una forma de existencia en la que la aspiración alcanza una representación de cumplimiento y una satisfacción, aunque se sepa que no es una realidad.<sup>14</sup>

Así, la autora del argumento se sirve de este material ya conocido por todos y lo actualiza. Utiliza una serie de símbolos fácilmente reconocibles por los espectadores y, como dice Freud, “nos soborna por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir, estética, que él (el creador) nos brinda en la figuración de sus fantasías. A esa ganancia de placer que se nos ofrece para posibilitar con ella el desprendimiento de un placer mayor, proveniente de fuentes psíquicas situadas a mayor profundidad, la llamamos *prima de incentivación* o *placer previo*. Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma(...) Acaso contribuya en no menor medida a este resultado que el poeta nos habilite para gozar en lo sucesivo, sin remordimiento ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías”.<sup>15</sup>

La película, que es un sueño diurno, una producción de la fantasía, opera de la misma manera que los sueños: a través del simbolismo. En ella aparecen anudados en la trama un sinnúmero de elementos a los que se les puede dar un significado. En la película había “jardines, fondos, escalinatas, salones recámaras, interiores, todo con muy buen gusto y mucha dedicación por el éxito final”. Símbolos todos ellos de estatus social y económico. Pero los símbolos más importantes recaen en los personajes femeninos: Enriqueta arquetipo de la madre y Eva, arquetipo de la mujer perversa.

Cabe mencionar que esta configuración melodramática es el precedente del arquetipo de la mujer madre que después será desarrollado, con gran éxito, en el cine mexicano de la época de oro. Curiosamente, muchos de estos personajes los caracterizó

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>15</sup> *Idem.*

ella misma. Podemos pensar que esta obra de Mimí Derba, si bien no es propositiva, vanguardista en un sentido amplio, tiene el mérito de haberse adelantado en descubrir y explotar la educación sentimental de los mexicanos, y de lo mexicano. Derba poseía un dominio casi instintivo en la escritura de estos temas; la configuración de la trama es en este sentido correcta y efectiva en el cine, resultados que muchos otros autores de la época no lograron.

Por otro lado, este melodrama tiene la virtud de ser el antecedente de toda una escuela que se desarrolló en el cine mexicano de la época de oro, basado en las relaciones familiares de una clase media local. Se puede decir que este film instituye el arquetipo de la madre abnegada que da todo por sus hijos, por la preservación del orden establecido, por la consecución de valores como la bondad y la entrega, y el matrimonio como institución sagrada.

Pero, además, había otros motivos para el consumo de estos temas en la época: en principio, la producción de la cultura estaba fuertemente influida por un romanticismo tardío heredado del siglo XIX. Además, la presencia de la guerra y la carestía en la vida cotidiana hacía que la gente buscara distracciones, ilusiones para el futuro, máquinas de sueños que saciaran su necesidad de evasión.

### *Los componentes cinematográficos*

La escena más importante de la película, la que muestra el momento climático de la narración, es aquella en que Eva es descubierta en pleno flirteo amoroso con Mauricio. Los códigos iconográficos, que regulan la construcción de las figuras definidas, nos permiten descubrir en los cuadros de la escena a un número no determinado de mujeres y de hombres apostados en una escalinata que parece ser parte del decorado de un jardín. Las mujeres están vestidas de idéntica manera, con una traje de payaso blanco, con grandes botones negros; posiblemente aparecieron juntas, durante la trama, en un número teatral o

musical. Los hombres todos vestidos de traje negro, de etiqueta. Por su vestimenta parece que se han reunido para festejar algo, es una fiesta, una recepción, pero no de un sector cualquiera de la población, sino uno específico, de una clase social alta.

Los códigos de la composición fotográfica nos permiten distinguir un encuadre horizontal, frontal, en plano general abierto, como mostrando un escenario teatral. La perspectiva distingue un primer plano, en cuyo lado derecho se destacan dos personajes: Eva sentada en el brazo de la escalinata y Mauricio al lado derecho, de pie, pero inclinado hacia ella. Del lado izquierdo está Julio, quien camina con decisión hacia la pareja (véase fotograma 1). En segundo plano encontramos una docena de los personajes apostados desordenadamente en las escalinatas. La iluminación es natural, los grises son uniformes, por lo que podemos suponer la escena se desarrolla a plena luz del día.

Los códigos de la movilidad de la imagen nos permiten distinguir que la cámara permanece fija, hay una mirada sobre los acontecimientos objetiva y absoluta. Notamos aquí el poco desarrollo del lenguaje cinematográfico, pues tratándose de una escena climática, en la que la antagonista es descubierta en su fechoría, se esperaría que fuera el punto de vista de la cámara el que la sorprendiera en el engaño. Se lograría con ello un efecto de intensa participación, un efecto dramático. No es así, sin embargo. El punto de vista de la cámara permanece fijo y es solamente el personaje de Julio el que los sorprende. Asistimos a este movimiento cuando Julio se acerca por la derecha del cuadro caminado decididamente hacia la pareja. Mauricio en ese momento toma la mano de Eva y la besa galantemente (véase fotograma 2). Al descubrir el flirteo amoroso, retrocede, da un paso atrás sorprendido, voltea descontrolado hacia atrás, luego hacia delante y nuevamente hacia atrás. Para entonces ya entró en escena el personaje de Enriqueta y Julio se topa con ella, intercambian unas palabras, que nunca oiremos (véase fotograma 3). Otro movimiento importante es la seña que hace el personaje de Enriqueta a los actores del segundo plano (fotograma 4). A continuación los personajes hacen gestos de algarabía, aplauden, brincan, se mueven, antes permanecían estáticos. A este movimiento de los

personajes, la pareja del primer plano reacciona con sorpresa (fotograma 5). Entendemos que, pese a ser inverosímil, los enamorados del primer plano no se habían percatado de su presencia. Según las convenciones teatrales que influían marcadamente al cine, así es, los personajes estaban ahí, presenciando el galanteo amoroso y la pareja no se había dado cuenta hasta que Enriqueta, mediante una seña con el brazo, les indica que se muevan, que han descubierto el engaño. Es decir, hay en la escena una simultaneidad de acciones no retratadas por separado, mediante acciones paralelas, como sí se haría en un lenguaje más moderno.

Entonces viene el tercer movimiento de la escena. Eva y Mauricio se dan cuenta que los han sorprendido y ésta se levanta y camina hacia delante, tomada de la mano de Mauricio, hacia donde está la cámara, hacia donde se encuentra el límite de la representación, en donde, en el teatro, se encontraría el público. Los demás actores hacen lo mismo, se acercan a la cámara. Mauricio parece avergonzado, Eva contrariada, Enriqueta feliz, aplaude de complacencia (fotograma 6). Julio, al principio contrariado, se muestra sorprendido pero tan cordial que intercambia una palabras, quizá de reconocimiento, con Mauricio.

Este último movimiento en la escena de *En defensa propia* da la impresión que al final de la película los actores se acercan al estrado para recibir el aplauso final del público.

### *La puesta en escena*

Para esta parte del análisis nos auxiliaremos primero de los testimonios de los cronistas de la época que vieron la película y de algunas fotografías que sobreviven en la prensa.

Del trabajo fotográfico uno de los cronistas decía que gracias a la asombrosa dirección fotográfica "los conjuntos no amontonan ni los actores pierden detalles",<sup>16</sup> sino

---

<sup>16</sup> "Impresiones de un cronista de cines: Los últimos serán los primeros", en "Por la Pantalla" de *El Universal*, 14 de julio de 1917, citado por Helena Almoira, *op. cit.*

que "escoge detalles, panoramas y paisajes delicados. No son postales sino vistas panorámicas completas y llenas de vida. El paisaje tiene relieves de vista estereoscópica. El Sagrario tiene la realidad de nuestro México, se vive, es el mismo sin componendas ni absurdos afeites. De tal forma que "el arte fotográfico alcanza en ocasiones a la perfección... El movimiento escénico es admirable, la *mise-en-scene* correcta y elegante, el vestuario y los accesorios, de impecable propiedad..."<sup>17</sup> Pero no todos los cronistas estaban de acuerdo en esto. La puesta en escena del director no fue del todo elogiada pues "no tuvo fe en el triunfo final", dado que la película decaía en cierto momento y se hacía excesivamente larga.

De este testimonio podemos dilucidar que la película heredaba, como otras tantas cintas de la época, una puesta en escena del teatro clásico, es decir, la representación estaba en función de un escenario que se percibía horizontal, de frente, en el que se desarrollaban las acciones. La historia del cine mundial ya presenta innovaciones, los actores ya se mueven en profundidad, los objetivos ya mantenían una profundidad de campo, pero el cine mexicano parecía estar ajeno a estas novedades técnicas, especialmente si tomamos en cuenta que era gente de teatro la encargada de intentar desarrollar una industria cinematográfica.

La puesta en escena en los cuadros de esta escena se divide en tres puntos de interés. La pareja flirteando, los actores del fondo y la pareja que aparece por la derecha que descubre el flirteo. El movimiento principal lo lleva a cabo el personaje de Julio, encargado de descubrir el engaño del que sólo él no sabía nada, porque para entonces, por la identificación psicológica con los personajes, el público ya sabe de las verdaderas intenciones de la mujer fatal.

El movimiento final de los actores, cuando se acercan a la cámara, ya descubierto el artificio, desconcierta en buen grado. En el teatro es natural que los actores se acerquen a

---

<sup>17</sup> "En defensa propia. Hermosa película mexicana de arte", en *El Universal*, 13 de julio de 1917, citado en *idem*.

la parte frontal, donde está el público; en el cine es una falla de la puesta en escena, pues sin quererlo descubren el artificio de la representación, saca a la luz la naturaleza de las imágenes, rompe el encanto. Una vez más los códigos de la puesta en escena teatral se imponen en este cine primigenio, incapaz todavía de general un lenguaje propio.

Por las descripciones de los cronistas, sabemos que la puesta en escena del resto de la película, tratándose de interiores, se desarrollaba también en un escenario que correspondía, como hubiera sido en el teatro, a una casa de una familia de clase media acomodada, pues se describen salones, escalinatas y recámaras. Si se retrataban exteriores, los escenarios eran naturales, "panoramas y paisajes delicados. No son postales sino vistas panorámicas completas y llenas de vida. El paisaje tiene relieves de vista estereoscópica". Y era de esperarse, pues el afán nacionalista demandaba retratar "el portentoso escenario de la naturaleza mexicana". La puesta en escena en esta película proviene de una tradición nacida del naturalismo, tendencia artística que influenciaba todo el arte de la época. Además, como lo habían prometido, la película rescataba sitios de interés histórico, como El Sagrario Metropolitano que "tiene la realidad de nuestro México, se vive, es el mismo sin componendas ni absurdos afeites".

Otros elementos nimios nos hablan también de la clase social que era preferible retratar: "el vestuario y los accesorios, de impecable propiedad..." El nacionalismo cosmopolita de este cine ponía énfasis en estos elementos que eran símbolos de distinción de una clase social específica.

En las actuaciones hay momentos de extravagante expresión, más tratándose de un cine que carecía de sonido. Y si bien los gestos de los actores no eran retratados en tomas cerradas, pues aún el lenguaje del cine aún no reconocía todas sus potencialidades de expresión, los modales eran acentuados y a veces exagerados, como el momento en que julio descubre el flirteo amoroso entre Eva y Mauricio. No obstante estos elementos que pueden asociarse con la puesta en escena, en la época son atribuidos a las capacidades actorales, y así lo referían los cronistas. Decían, por ejemplo, que "Mimí (estaba) más

pasional que en el teatro, espíritu más completo, con una observación más profunda y con una belleza más plástica... La Caballé encantadora, gentil, esbelta, coqueta, llena de vida y de flirteo. Socorro Astol observadora con gesto y gran atención. Josefina Maldonado delicada con perfil helénico, gusto en el vestir. Julio Taboada un poco tímido en las escenas, por lo que se desempeñaba mejor en el teatro. Arnaldo tiene gesto, elegancia, aun cuando adolece de algo de vulgaridad. Pedro de la Torre tiene figura y, además, expresión. Campa Siliceo, muy movido, elegante, risueño, en su corto papel tiene poses agradables.”<sup>18</sup>

Otra de las crónicas nos da más detalles sobre los personajes: “Mimí está sencillamente encantadora, acusando un estudio completo de su papel que le permitió hacer una Enriqueta tal y como el carácter de la obra lo requiere: inteligente, enamorada, buena y hermosa, mujer superior”. María Caballé está espléndidamente bien en la Eva de *En defensa propia*, frívola, coqueta, apasionante, insinuante, elegante y ardorosa.<sup>19</sup> Aquí nuevamente se reflejan las polarizaciones que por otra parte respondían a los valores que el “deber ser femenino” imponía en la época.

Los cuadros de la escena que han llegado hasta nosotros nos sugieren que la narración de la película se desarrollaba en un tiempo lineal, es decir, los acontecimientos se sucedían unos a otros y que el espacio cinematográfico es estático, por la inmovilidad de la cámara, pero móvil por los movimientos de los actores. Sin embargo, vemos en esta escena que la representación del tiempo y el espacio aparece influida también por los códigos teatrales. Hay una comunión entre estos dos conceptos en la puesta en escena. Los personajes pueden compartir el espacio, están ahí, pero no así el tiempo. La representación supone que el espectador debe reconocer que las acciones se realizan simultáneamente, pero al nivel de la representación, el espectador tiene que acomodarlas en una sucesión lineal del tiempo, es decir, sucede una acción, luego la siguiente y así sucesivamente,

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *El Pueblo*, 16 de junio de 1917, citado en Luis Reyes de la Maza, *Salón Rojo*, *op. cit.*, p. 180-181.

aunque se representen todas en el mismo espacio. Usaban el código teatral y no la alternancia de planos del lenguaje cinematográfico.

Este entendimiento entre los films y los espectadores acostumbrados al teatro era crucial, pues de otra manera no se entendería la historia. De hecho, en una primera mirada el espectador actual no entiende muy bien de qué se trata la escena, pues falta este código teatral de simultaneidad de espacio, pero no de tiempo, que permite leer al interior de cada escena las diferentes acciones que se llevan a cabo. Podemos suponer que la mayor parte de la película estaba elaborada con este tipo de códigos teatrales que los espectadores actuales hemos perdido, pues el lenguaje cinematográfico ha evolucionado hacia códigos propios que hemos acumulado a través de la experiencia de ver cine.

Así podemos suponer que las películas mudas expresaron sus significados a través de códigos que hoy hemos perdido, códigos prestados del lenguaje teatral, pero que el cine fue haciendo suyos, modificándolos a la par que los espectadores los introyectaban después de un largo proceso de aprendizaje.







## VII. LA TIGRESA<sup>1</sup>

*El argumento: personajes, ambientes, acontecimientos*

Esta película es la tercera producción de la Azteca Films. Curiosamente, y a diferencia de las otras películas de la compañía, esta vez no se menciona el crédito en la dirección escénica. Si bien la actividad cinematográfica no contaba con ninguna regulación y por lo tanto las funciones no se habían definido ni jerarquizado, en la época sí se hacía una diferenciación entre lo que era la dirección técnica, que implicaba la iluminación, y el emplazamiento y manejo de cámara, y la dirección escénica o artística de los actores, sus entradas, salidas, gestos, etcétera. Sin embargo, para los cronistas de la época “la labor del director resultaba tan invisible, que las funciones que cumplía quedaban siempre un poco en el misterio y, por lo general no recibía ninguna clase de beneficios”.<sup>2</sup> Quizá fue debido a ello que no aparece claramente en los registros históricos que fue Mimí Derba quien habría fungido como directora de escena de esta película. No obstante, y según el testimonio de un cronista y porque Joaquín Coss, quien hasta el momento había sido director escénico de los anteriores films, se encontraba fuera de la ciudad de México, puede suponerse que fue Mimí Derba quien llevó a cabo este trabajo como otros muchos que desempeñaba en la productora. Esto convertiría a Mimí Derba en la primera realizadora de cine en México, y en algún sentido en la primera directora.

<sup>1</sup> *La Tigresa*, Azteca Films. Dirección de escena Mimí Derba; argumento: Teresa Farias de Issasi; intérpretes: Sara Uthoff, Fernando Navarro, Etelvina Rodríguez, Manuel Arvide, Josefina Maldonado, Nelly Fernández, Salvador Arnaldo, Juan Barba, Pedro de la Torre, Anita Omaña, Adolfo Russo Conde. (26 08 1917) Cuatro partes tituladas: La Tigresa, Fascinación, El zarpazo y La garra.

<sup>2</sup> Gabriel Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989, p. 37.

Ahora bien, tal como lo menciona Larriva Urrías, un crítico mexicano de los años 30, en 1917

la eficiencia en aquellas primeras producciones no fue la que hubiese sido de desear particularmente en materia artística, pues a pesar de que fueron filmadas por artistas de teatro consagrados, en su mayor parte fracasaron por falta de experiencia y de dirección. Y es que en aquellos tiempos, a la dirección se le daba una importancia secundaria. Los directores creían que una película podía dirigirse en la misma forma en que se pone en escena una obra teatral, de los que resultaban las deficiencias consiguientes.<sup>3</sup>

Por esto, los aciertos o desaciertos en el desempeño actoral y la puesta en escena pueden de alguna manera adjudicarse a Derba, y en este sentido pueden servir de parámetro para valorar un trabajo autoral.

La película estaba dividida en cuatro partes, cada una compuesta de dos rollos: "La Tigresa", "La fascinación", "El zarpazo" y "La garra", por lo que puede suponerse que tenía una duración de más o menos una hora y veinte minutos.

Un cronista de la época relataba así lo que ocurría en la película:

La Tigresa es el símbolo de la mujer pérfida y felina que en su cabeza loca de eterna soñadora, siente las ansias continuas de ser la protagonista "de un poema cruel y doloroso", no importándole destrozar corazones, ni agotar sentimientos, sino que su eterna inconformidad la arrastra hasta engañar a un pobre mancebo que no tiene más desdicha que la de ser pobre y humilde.

Eva (Sara Uthoff), la suprema mujer falaz, fomenta la pasión de un obrero (artesano). Le hace consentir en ser su amada, lo provoca con sus ansias y lo hipnotiza con sus ojos. La Tigresa goza con dividir sus caricias.

Viene "La fascinación". Eva atrae a Bruno (Fernando Navarro), le otorga una cita en el jardín de su casa y a media noche "cuando la luna se levanta como una hostia de plata", Bruno estrecha entre sus brazos al cuerpo voluptuoso de la Tigresa. Escondidos tras un

<sup>3</sup> Larriva Urrías, en *Todo*, núm. 232, 17 de febrero de 1938, citado en *ibid.*

cenador, Bruno jura fervientes promesas de cariño. Eva sonríe, le dice que pronto despertar  de un sueño, porque tendrá que sufrir ya que el sufrimiento es amor; que ella no es buena ni mala, sino que todo este conglomerado de sensaciones, es la manifestación amplia de la vida.

Surge "El zarpazo". Eva se casa con Ernesto (Salvador Arnaldo), joven de su alcurnia, de su clase, no es como el humilde artesano que dibuja paisajes en una fábrica de muebles, es el "dandy", el príncipe esperado, el que dará comodidades en el hogar y nombre en sociedad.

Bruno nota animación en la iglesia del Buen Tono y espera. Desfilan invitados y cuando reconoce en la novia a su Eva, se vuelve loco de dolor; ha recibido el zarpazo de la Tigresa.

Termina la película con La garra. Recluido Bruno en el manicomio, en su celda siente la obsesión de ser perseguido por una Tigresa. Eva es invitada a una *kermesse* que se efectuará en una institución benéfica. Desfilan los alienados y después visitan los concurrentes las celdas de los locos furiosos. El director del manicomio evita que Eva platique con Bruno, pero en un arranque de curiosidad abre la ventanilla y contempla el infeliz que antes fuera su amor. Bruno la ve, estira los brazos y grita: "Es ella, la he reconocido, es la Tigresa". Hunde sus dedos fornidos en el cuello blanco de Eva y la estrangula. De esta manera, la Tigresa ratificó sus soñadoras palabras: quisiera ser la heroína de un poema cruel... de un poema ardiente y doloroso.<sup>4</sup> Al final la madre de Eva toma entre sus brazos el cuerpo inerte de la hija y llora inconsolablemente.

El título de la película funciona como una especie de metáfora, en la que se concentra la totalidad de la historia. El espectador tiene la idea inicial de que la trama sobre una Tigresa, una mujer cuya ferocidad y peligrosidad es parecida a la de una felina.

---

<sup>4</sup> Tomado de Hipólito Seijas, "Impresiones de un cronista de cines: *La Tigresa*", en *El Universal*, 28 de agosto de 1917, reproducido en Helena Almoira, *Notas para la historia del cine en México (1896-1925)*, tomo I, pp. 189-191.

Los cronistas de la época consideraron que la película era de "una gran intensidad dramática" y hacían énfasis en que se trataba de un poema trágico en ocho actos, original de la escritora Teresa Farías de Issasi, cuyas cuatro partes llevaban sus respectivos subtítulos: poema trágico, poema cruel, poema ardiente y poema doloroso. Tal y como lo señala uno de los cronistas "hago esta observación porque ella dice más que toda una serie de observaciones acerca del carácter y las tendencias de dicho argumento",<sup>5</sup> y es que más de un cronista se mostró descontento con el argumento, al grado de descreerlo totalmente y decir que carecía totalmente de verosimilitud: "yo no sé en que parte del mundo, decía el cronista Zeta, se dan hembras de esa estúpida clase. La sugestión penimennelesca perdura, las mujeres del cine son para los autores de argumentos, personas de una crueldad inútil y difícilmente concebible para la gente normal"<sup>6</sup> Como hemos comentado, había cierta insistencia en la crítica de entonces en demandar un realismo en las historias cinematográficas. Todavía no se aceptaba al arte cinematográfico como una construcción simbólica, como un sueño diurno, en palabras de Freud, que sólo tiene una función distractora de la realidad.

Lo que podemos apreciar, a la luz de la distancia histórica, es que nuevamente tenemos aquí una historia cinematográfica que se relata de una manera lineal en el tiempo, en el que los acontecimientos se suceden unos a otros. Pero esta vez se trata de una tragedia, pues los hechos se mueven hacia un final fatal, como una especie de castigo por las pasiones que experimenta la protagonista. Predeterminadamente no hay esperanza para ella, hay un principio de inevitabilidad en los acontecimientos; su destino es conocido de antemano. Al principio de la trama, cuando se presentan los personajes hay un orden natural, estable, todo está en equilibrio, pero uno de los personajes, en este caso Eva, rompe con el orden, lo reta y finalmente lo transgrede. Después de la transgresión, los

---

<sup>5</sup> Zeta, "La tigresa de Azteca Films", en *Excelsior*, 28 de agosto de 1917.

• *Idem*.

acontecimientos vuelven a una aparente calma, pero no será por mucho tiempo, pues tarde o temprano el personaje deberá pagar, con la vida, el haber transgredido el orden.

En principio Eva rompe con las reglas sociales. Una mujer de su clase social no puede involucrarse con un hombre de una clase social inferior y esta prohibición hace que su fechoría sea para ella aún más atractiva. El hecho de que Bruno sea un pobre trabajador lo hace más atractivo y vulnerable.

El ambiente en que se desarrollan los personajes hace referencia a la tradición decimonónica mexicana, heredada y consolidada durante el porfiriato, época de una marcada división de clases sociales, en la que la mezcla de éstas era casi imposible, pues no sólo era el dinero el que marcaba la distinción, sino la educación, los modales, el gusto por ciertos valores estéticos y el consumo de bienes simbólicos como el vestir. La clase privilegiada de la ciudad de México seguía aferrada a sus viejas costumbres importadas de Europa.

Pero el personaje femenino transgresor reta también al orden establecido precisamente en donde es más castigado: la sexualidad. Eva cumple el capricho de seducir a un hombre al que no ama, rompe con la institución matrimonial, con la sexualidad restringida a la procreación y con el deber ser femenino. Reta, además, a no ser descubierta y casarse por las leyes institucionales con un hombre de su clase. Semejante alevosía no podía ser más que castigada y muere en manos del hombre burlado. Se le castiga por ser una Tigresa, mujer abiertamente sexual que ha retado la ley del padre.

La figura de la mujer como sexualidad sin conciencia es una reminiscencia de la tradición de la diva en el cine mudo italiano. La diva es una mujer de excepcional belleza que incita a la catástrofe, no por medio de alguna argucia consciente, sino a través de su sola presencia. Se define por la exageración de los gestos e incesante mímica, posturas lánguidas, miradas rapaces y movimientos espasmódicos, sofocados por la angustia y la inminencia de la catástrofe... La mujer fatal es temida por sus amantes y esto la hace aún más atractiva. Ella toma la forma de una fuerza frente a la que se es menos poderoso, dado

que es dominada por algo mucho más fuerte que ella misma. Esta puede ser la razón para el nombre "diva", dado por temor, pues proviene de la palabra "divinidad". El hombre que ella toca y condena se convierte en una víctima de cierta desgracia, él es sacrificado por un poder misterioso superior.<sup>7</sup>

Pero la figura de la mujer fatal no sólo influyó a las producciones locales de la época, sino que, posteriormente, influyó de manera notable el cine clásico hollywoodense, que hizo de esta figura una de las pocas figuras femeninas poderosas. En este cine, la mujer fatal se define, como la diva italiana, por su deseable pero peligrosa sexualidad que lleva al protagonista a la ruina. Combina glamour y sensualidad con ambición e interés egoísta. Enreda a los hombres en una red de intrigas y les roba poder y racionalidad. Sólo la destrucción puede controlar la amenaza que representa al orden patriarcal, hacia el orden moral. El castigo de esta feminidad libre e indomable es necesario para cerrar el acontecer narrativo.<sup>8</sup>

Eva no es en todo el sentido de la palabra una diva, sino más bien una versión mexicana de ésta, mucho más mortal, una tigresa, puesto que la argucia es consciente, alevosa. No despierta simpatías ni piedad ante su desgracia, por el contrario, era un personaje cuya muerte en los espectadores de la época produce satisfacción y hasta alivio.

Por otro lado, la Tigresa no se parece a una diva italiana porque su actuación es más natural. Según la crítica de la época "la actuación de Sara Uthoff es elegante, no tiene las contorsiones hipercatésicas de una Menichelli, pero esos arranques geniales los suple, haciendo gala de notable naturalidad".<sup>9</sup>

Un dato importante relacionado con este personaje es la insistencia de los autores de la época a definir sus personajes mediante una identificación rápida con cierto

<sup>7</sup> Extraído de Mary Ann Doane, *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Nueva York-Londres, Routledge, 1991, pp. 125-127.

<sup>8</sup> Para abundar en el tema de la mujer fatal en el cine clásico hollywoodense véase el libro de donde se tomó este extracto: Annette Kuhn y Susannah Radstone (eds.), *The Women's Companion to International Film*, Londres, Virago, 1990.

<sup>9</sup> Hipólito Seijas, "Impresiones de nuestro cronista de cines: La Tigresa", en *El Universal*, 28 de agosto de 1917, citado por Helena Almoina, *op. cit.*

arquetipo. El nombre de Eva remite nuevamente a la mujer que hace caer al hombre en tentación.

El personaje masculino, Bruno, lleva en el nombre su definición. Fonéticamente se puede relacionar con "bruto" adjetivo que designa a algo que se distingue por su fuerza mas no por su inteligencia. La enfermedad mental, incluso, puede justificarse ante una falta de capacidad intelectual, de ahí la cercanía de "bruto" con loco. Burlado por la Tigresa, Bruno no puede más que recurrir a la fuerza para vengarse de una mujer que en otro sentido ha sido más fuerte que él. Sin embargo, la noción que quedó en los espectadores es que "es el héroe de *La Tigresa*". Es el que al final triunfa porque logra vengarse, es el que logra que el orden quede restablecido. Ante eso a las mujeres no les queda más, como a la madre de Eva, que llorar desconsoladamente.

Lo curioso del argumento de la película es que haya sido escrito y dirigido por mujeres. Independientemente del interés comercial que movía la política de producción de la Azteca Films, es notorio, y paradójico, la preferencia de las mujeres de la época por preservar y popularizar un deber ser femenino que pretendía ser el rector del comportamiento de las mujeres. Podemos deducir de ello que no había intención cuestionadora en la película, por lo menos a nivel consciente, que las mujeres de la época más bien pretendían, inconscientes de ello, reproducir los valores sociales que las sujetaban a ciertos estereotipos femeninos. Y es que sus circunstancias históricas, sociales y culturales eran otras y quizá pedir un cuestionamiento hacia su posición de mujeres sea una incongruencia histórica.

No obstante, hoy podemos ver el alcance subversivo que tiene el haber creado un personaje como la Tigresa. Si bien es un personaje que al final tiene que ser castigado con la muerte, su sola presencia en el imaginario social de principios de siglo implica un reto a los valores establecidos y una alevosía femenina que difícilmente hubieran hecho los hombres de haber sido ellos los autores.

### *Los componentes cinematográficos*

Los fragmentos de la escena de *La Tigresa* que han llegado a nosotros nos muestran una recepción que tuvo lugar poco después del inicio de la película, justo después de que Eva seduce y abandona a Bruno. En la recepción Eva conoce al que será su esposo, Ernesto (Manuel Arvide).

Los códigos cinematográficos nos permiten distinguir un gran salón de techo alto, donde penden varios candiles, las paredes están decoradas con tapices de texturas similares. En el tercer plano, al centro hay una especie de escaparate decorado con largos cortinajes que enmarcan a una orquesta tocando. El segundo plano lo ocupan alrededor de seis parejas bailando, vestidos los hombres de etiqueta de color negro, y las mujeres de traje largo, de noche.

En el primer plano del lado derecho distinguimos a tres mujeres sentadas, conversando, dos hombres deambulan cerca de ellas, también conversando. Del lado izquierdo del primer plano se encuentra una pareja de pie, habla muy cercanamente. En suma, a través de estos códigos nos damos cuenta que se trata de una recepción en la que participan miembros de una clase social acomodada, más específicamente, a una burguesía local. Los elementos de distinción simbólica se encuentran en el vestuario y principalmente en los objetos que decoran el lugar, muebles estilo europeo, cortinajes, tapices, candiles, etcétera.

Los códigos de la composición fotográfica nos permiten distinguir, otra vez, un encuadre horizontal, frontal, en plano general abierto, como mostrando un escenario teatral. La cámara permanece fija, nunca hay acercamiento a las acciones de los personajes por lo que los espectadores tendrían que haber puesto atención simultáneamente a acciones particulares que los actores desempeñan al interior del espacio de representación. La rudimentariedad del lenguaje cinematográfico es notorio aquí, pues en un lenguaje moderno la escena se representaría en plano general, pero las acciones, cada una por

separado, se representarían en tomas más cerradas que permitieran al espectador distinguir más particularmente cada una de estas acciones. El espectador de estos films primigenios tendrían un papel similar a los espectadores de teatro al estar atentos a varias acciones en una escena. Debido a la cercanía de la gente con el espectáculo teatral, los espectadores ya estaban entrenados para "leer" todas las acciones paralelas en una misma escena, por lo que la narración se entendía sin gran esfuerzo.

La iluminación de la escena es artificial, de interiores, pero es homogénea, no tiene contrastes, por lo que no hay una intención dramática en sí misma, sino que pretende tan solo representar una iluminación artificial tal y como fuera una luz proyectada por los candiles del recinto, es decir hay una intención mimética con la realidad. Habría que agregar que la película también contenía escenas que se desarrollaban en escenarios naturales, pero por falta de elementos nos concentraremos en la escena que se desarrolla en este escenario artificial.

Tres planos se distinguen claramente: el último, al fondo, en donde está la orquesta, el de en medio, donde un grupo de personas baila, y el primero, donde se encuentran los protagonistas.

Los códigos de la movilidad de la imagen nos muestran una cámara fija, de tal manera que la mirada sobre los acontecimientos es objetiva y absoluta. Sin embargo, al interior de la imagen hay tres sectores de movimiento. La orquesta que toca, la gente que baila en parejas con movimientos que parecen corresponder a ciertos códigos de un baile específico, y en primer plano el grupo que conversa, las mujeres sentadas y dos hombres de pie, y la pareja que se cuchichea en lisonjeo amoroso (véase el fotograma 1). El movimiento más importante lo hace un personaje que primero merodea al grupo que conversa, lo rodea y se acerca a la pareja (véanse fotogramas 2), intercambia una palabras con Ernesto, el personaje principal (fotograma 3) y luego hace una seña a Eva (fotograma 4). Podemos deducir, por el movimiento de la mano que está otorgándole el permiso de bailar. Eva voltea hacia el grupo que conversa e inclina la cabeza (fotograma 5), como

aceptando también el permiso que una de las mujeres sentadas le otorga. Finalmente la pareja se mueve hacia el segundo plano y se une a las otras parejas en un baile (fotograma 6). Asistimos entonces al momento en que Eva conoce a su futuro esposo y su padre la motiva a bailar con él y ella voltea hacia donde está su madre para también solicitarle el permiso de bailar.

Lo importante de la escena es que nos revela datos sobre ciertas convenciones sociales a las que la protagonista está sujeta, aun su gran libertad expresada en el antecedente de haber seducido a un hombre que no es de clase. La Tigresa necesita permiso de su padre para bailar, es más ni siquiera es un permiso que ha pedido ella, sino un arreglo entre hombres, entre su padre y el que posteriormente será su esposo. Y no sólo eso, sino que en determinado momento ella busca la anuencia de su madre, que está con el grupo de mujeres sentadas a la derecha del cuadro. Es decir, según las normas sociales de entonces las mujeres requerían permiso para bailar y ni aún Eva podía eludir esta norma. Esta escena nos revela el extremo al que las mujeres estaban sometidas a las normas sociales y morales que las hacía dependientes de la familia hasta en mínimas acciones y el alcance de la transgresión cometida por Eva, porque, ¿qué clase de Tigresa necesita que su padre arregle el permiso para bailar con un joven? Acaso esta escena tiene como finalidad mostrar la falsedad de Eva, quien acepta ciertas convenciones pero transgrede otras? ¿O más bien hay una incongruencia en la construcción del personaje, que debería ser rebelde ante todos los aspectos? Tal vez las realizadoras, la escritora en principio y Mimi Derba como directora de escena, no se cuestionaron mucho el asunto y éste más bien causa sorpresa en los espectadores de ahora, pero no en los de la época. Quizá ellos vieran con naturalidad que las mujeres jóvenes no pudieran bailar con los jóvenes sin el permiso de los padres y entendieron que, como mujer perversa, Eva acataba ciertas normas sociales frente a los demás, pero gozaba no haciéndolo en las normas más drásticas, como la sexualidad.

### *La puesta en escena*

El tiempo y el espacio están aquí nuevamente unificados, es decir, la escena se desarrolla en un lugar y un tiempo específicos, donde hay simultaneidad de acciones. Tienen funciones referenciales al momento histórico en el que se filmó la película, 1917, y a la ciudad de México como escenario. Sin embargo, no hay referencia a los acontecimientos políticos, a la lucha armada que estaba por terminar. Hay una omisión contante del contexto histórico y la película parece más bien aferrarse a los tiempos del porfiriato en los que había una aparente calma.

Respecto a la fotografía ya se decía que debía ser menos teatral. Recuérdese que para entonces el lenguaje cinematográfico en las películas de ficción ya había evolucionado en su manera de crear efectos dramáticos con los acercamientos. De tal manera que se decía que "el operador debe de cuando en cuando, acercar su aparato a las figuras a efecto de que éstas no pierdan, por la distancia el gesto de su expresión."<sup>10</sup> Y este "defecto" es algo notorio en la escena que ha llegado a nosotros, los gestos, por la lejanía, casi tienen que adivinarse y es necesario, en la actualidad, revisar una escena una y otra vez para lograr entender qué acciones cruciales tienen lugar al interior de la escena.<sup>11</sup>

Según los pocos elementos que nos permiten tener una idea de la puesta en escena de la película, podemos suponer que el trabajo de Mimí Derba fue tal vez deficiente, pero al final efectivo, pues la representación salió a flote pese a que se parece más bien a una puesta en escena teatral. Por supuesto no hay elementos suficientes para determinar si esta puesta en escena se diferenciaba de alguna manera en la mirada sobre los acontecimientos, pues como hemos mencionado no existía una mirada femenina previa e intencional en las autoras; por el contrario, la historia parece reproducir en todo momento valores masculinos. Por tanto, es de esperarse que la puesta en escena, aunque dirigida por una

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> Impresiones de nuestro cronista de cines: Nuevo estreno de la película nacional", en "Por la Pantalla" de *El Universal*, citado en Helena Almeida, *op. cit.*, p. 188-189

mujer, no contenía en lo absoluto elementos que pudieran discernir una mirada femenina sobre los acontecimientos. No obstante, es loable que hayan sido precisamente mujeres quienes hayan delineado un personaje de tal capacidad subversiva.

Sin embargo en donde sí es posible encontrar elementos sobre el trabajo de dirección escénica de Mimí Derba es en el desempeño actoral. Según la prensa de la época, las actuaciones fueron sobresalientes. Siendo esta mujer una estupenda actriz, sabría muy bien qué tipo de actuación pedir a los actores. Tal vez, también se guiaba por las indicaciones que a ella le habían pedido en las otras cintas y en las clases de mímica que le habían impartido en Estados Unidos.

Del actor principal, el que parece haber sido el favorito de la película, se decía, por ejemplo, que "su gesto es vibrante, siente el papel, lo vive, algo genial brota en sus ademanes, sobre todo cuando éstos llegan a los extremos o bien por el sentimiento que produce la pasión llevando melancolía al rostro, o bien sintiendo la ira, el odio y el coraje que llevan a los músculos faciales las contracciones internas del dolor".<sup>12</sup>

Pero la presencia de Sara Uthoff en el papel de La Tigresa no es del todo acertado. Ella provenía del teatro y sus papeles tenían algo de cómicos. Naturalmente era una mujer que despertaba simpatías al instante, pues su rostro, de forma redondeada, le daba un aire de gran una inocencia, como de niña traviesa y divertida. Su aspecto no encaja para nada en el papel de Tigresa. Según la naturaleza de la historia, parece que las realizadoras no pensaron demasiado en que su personaje necesitaba de una mujer que actuara con más audacia. Esta discordancia entre el carácter del personaje y la actriz que lo llevó a cabo parece haber sido imprevisto por las realizadoras y nos descubre lo que Barthes llama un tercer sentido, el sentido obtuso de la representación.

Según este autor, hay un nivel informativo, el de la comunicación, que recoge todos los conocimientos que proporcionan el decorado, los ropajes, los personajes, sus relaciones y su inserción en una trama. Por otro lado hay un nivel simbólico, el de la significación,

---

<sup>12</sup> *Idem.*

que es intencional y que representa ciertas ideas a través de ciertos objetos o acciones a los que se les da cierta significación. En este caso podría decirse que la acción del padre de estimular a la hija a bailar y la acción de ella de pedir anuencia de la madre son acciones simbólicas que remiten a ciertos valores sociales. Pero también existe a veces el sentido obtuso que excede a la pura copia del motivo referencial y, por otra parte no se confunde tampoco con el sentido dramático del episodio; "el sentido obtuso es el significante sin significado, por ello resulta tan difícil nombrarlo... el sentido obtuso no puede describirse porque, frente al sentido obvio no está copiando nada... el sentido obtuso es indiferente a la historia y al sentido obvio, esta disociación tiene un efecto antinatural o al menos de distanciamiento respecto del referente (lo `real` como naturaleza, la instancia realista)... hace fracasar al sentido, ya que no se limita a subvertir el contenido, subvierte la misma práctica del sentido".<sup>13</sup> De tal manera que la historia (la diégesis) ya no es un sistema poderoso (el sistema narrativo milenario) sino, además, y de manera contradictoria, un simple espacio.

En otras palabras, el sentido obtuso pone en evidencia los límites de la representación y eso es justamente lo que pasa con este *miscasting* entre un personaje y la actriz. No es intencional este error referencial en el que un tipo de mujer es representado por otra con características contrarias. Es accidental e inocente, lo que provoca la percepción de un sentido obtuso que llega a nosotros sin querer, la percepción de una representación cuyos límites parecen ahora estar expuestos.

Este sentido obtuso es el que continuamente nos sorprende cuando vemos los fotogramas de estas películas antiguas. Lo postizo de los disfraces, lo precario de los escenarios, la mímica a veces exagerada y a veces casi desapercibida de las actuaciones, lo ingenuo de las tramas, su inverosimilitud, todo nos evidencia los límites de una precaria representación que a la luz de la distancia parece más y más artificial. Un sueño

---

<sup>13</sup> Roland Barthes, "El tercer sentido", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós (Paidós Comunicación, 21), 1986 (1982), pp. 50-64.

defectuoso, casi cómico, al que los espectadores de la época no ponían reparos y que ahora nos parece trivial, postizo, carnavalesco.

Pero estas películas significaron para la época, primero, la posibilidad de una industria nacional y nacionalista. Si bien los temas que finalmente desarrollaron estaban profundamente influenciadas por las producciones italianas y francesas, el encomio de estas primeras películas mexicanas fue representar estos temas desde una perspectiva local, con problemáticas que interesaban a la clase media mexicana, que era finalmente la que podía producirlas. De alguna manera, son el precedente de las películas que se realizaron durante la época de oro del cine nacional y cimentaron sus arquetipos, sus intereses narrativos, su nacionalismo a ultranza y su imaginario.

Segundo, permitieron que la gente encontrara un esparcimiento que aliviara el peso de una cotidianeidad adversa. Es verdad que este cine de ficción, como también el de la época de oro, dejaba fuera de sus representaciones gran parte del acontecer histórico nacional, como la revolución, pero como De los Reyes ha notado, la gente más bien parecía querer olvidarla, evadirse en espacios oníricos que le hicieran pensar en un futuro menos dramático que el que estaba viviendo. La posibilidad de una industria propia permitiría proveer a la gente con sueños propios.

Tercero, un aspecto importante de este cine, a diferencia del que vendría después, es que permitió la participación de mujeres, o quizá, de hecho, fue posible gracias a la participación de las mujeres, no sólo delante de las cámaras, sino detrás, pues además del caso específico de Mimí Derba, debemos recordar que otras mujeres participaron activamente como realizadoras de documentales --las hermanas Elhers--, argumentistas --María Luisa Ross--, críticas cinematográficas --Perla y Oro-- y directoras --Cándida Beltrán Rendón. El hecho de que posteriormente, durante la época de oro en especial, esta participación haya decrecido y se haya limitado a su imagen en la pantalla, nos habla de procesos sociales que limitaron la actividad femenina quizá en otros muchos ámbitos.





## EPÍLOGO

Mimí Derba siempre fue una fiel creyente de las posibilidades del cine como expresión artística y como industria. Lamentablemente tuvieron que pasar décadas y venir otras generaciones a consolidar las aspiraciones que la guiaron.

De alguna manera, el trabajo de Mimí en la primera industria cinematográfica mexicana sentó muchas de las bases para su posterior desarrollo. Desde el punto de vista intelectual, impuso en México arquetipos (la mujer fatal y la madre abnegada) y estructuras dramáticas (el melodrama y la comedia) que no sólo fueron retomados y consolidados por el cine mexicano de los 40 y 50, sino que permanecen aún vigentes en muchas producciones de la cultura masiva. Desde el punto de vista ideológico, generó, junto con otros intelectuales, una aspiración por un cine no sólo nacional, sino nacionalista, lo que también sentó las bases del nacionalismo expresado en el imaginario de las películas de la Época de Oro. Todo esto demuestra, aun sin tomar en cuenta su trabajo en el teatro y sus escritos, su gran poder provisorio y su gran sensibilidad artística, cualidades que la hacen una mujer excepcional para la época.

Investigar sobre la vida de Mimí Derba, e intentar una interpretación sobre parte de su obra, produjo una serie de ideas que quizá tenga que argumentar más acabadamente en otros trabajos, pues reconozco que no es posible generalizar a partir de un estudio de caso. Lo siguiente, podría decirse, es una lista de pendientes.

Si bien las mujeres que vivieron a principios del siglo XX acataban y reproducían una serie de reglas estrictas que designaban un "deber ser femenino", poco a poco algunas

de ellas pudieron romper con muchos de estos estereotipos impuestos y “negociar” con los órdenes establecidos la forma en que podían expresarse y las posibilidades de emplearse en actividades que tradicionalmente eran desempeñadas por hombres.

El hecho de que la cinematografía fuera una industria en ciernes, poco regulada y poco jerarquizada, facilitó el que las mujeres se insertaran en ella de una manera activa, es decir, detrás de las cámaras. Esto tuvo una importante consecuencia: que expresaran en la pantalla un imaginario que proyectó una imagen de mujer de alguna manera inventada por mujeres. Si bien esta imagen de mujer, en un sentido amplio, no resulta del todo transgresora, sino a veces todo lo contrario, la sola presencia de ciertos personajes femeninos es una forma de subversión que podríamos llamar inconsciente, una especie de síntoma de la forma en que las mujeres de la época concebían sus posibles transgresiones a partir de cómo se concebían a sí mismas. Sin embargo, habría que trabajar con herramientas metodológicas precisas esta relación entre la imagen de mujer en este cine y la construcción de género en esta época precisa.

Por otro lado, no solamente quedan lagunas importantes sobre la vida de Mimí, que ojalá pueda llenar con el tiempo, sino sobre otras precursoras de la cinematografía en México. Tal vez investigar sobre su vida y las razones históricas que las llevaron a trabajar detrás de las cámaras, dé suficientes pistas para entender por qué las mujeres fueron prácticamente desterradas de la producción cinematográfica posterior y por qué aún hoy el acceso a la realización cinematográfica les sigue siendo tan difícil.

Me intriga, en última instancia, esta escabrosa relación entre el cine y la mujer como imagen y entre el cine y las mujeres que lo hacen.

## FUENTES

*Bibliografía*

- Almoína, Helena, *Bibliografía del cine mexicano*, Filmoteca-UNAM, 1985.
- Alonso, Enrique, *María Conesa*, México, Océano, 1987.
- Andrew, Dudley, *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid, Gustavo Gili, 1978.
- Armes, Roy, *Panorama histórico del cine*, Madrid, Fundamentos, 1976.
- Avendaño, Jacoba, *La hija del ministro*, México, Botas y Cía Publicistas Impresores, 1920.
- Barthes, Roland, "El tercer sentido", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós (Paidós Comunicación, 21), 1986 (1982).
- Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1985.
- Francesco Casetti, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra (Signo e Imagen), 1994 (1993).
- y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós (Instrumentos Paidós, 7), 1996 (1990).
- Cook, David A., *A History of Narrative Film*, Nueva York-Londres, W.W. Norton & Co., 1990.
- Dallal, Alberto, *La danza escénica popular*, tercera parte de *La danza en México (1877-1830)*, México, UNAM-IIE, 1995.
- Dávalos Orozco, Federico, *Albores del cine mexicano*, México, Clío, 1996.
- y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1985, pp. 33-40.
- Doane, Mary Ann, *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Nueva York-Londres, Routledge, 1991.
- Dueñas, Pablo y Jesús Flores Escalante (selec., introd. y notas), *Teatro de Revista (1904-1936)*, tomo XX de *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, México, CNCA, 1995.
- Dueñas Pablo, *Las divas en el teatro de revista*, Asociación de Estudios Fonográficos/Dirección General de Culturas Populares, México 1994
- Dunn Mascetti, Manuela, *Diosas. La canción de Eva. El renacimiento del culto a lo femenino*, Barcelona, Robinbook/Círculo de lectores, 1992 (1990).
- Freud, Sigmund, *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1986 (1979, 1a. ed. en español).
- García, Gustavo, *El cine mudo mexicano*, vol. IX de *Memoria y olvido: Imágenes de México*, México, SEP/Martín Casillas, 1982.
- García Riera Emilio (coord.), *Filmografía mexicana de medio y largometraje (1906-1940)*, México, Cineteca Nacional, 1985.
- , *Historia del cine mexicano*, México, SEP, 1986.
- , *Historia documental del cine mexicano*, México, Era, 1995, vols. I-V.
- González Casanova, Manuel, *Crónica del cine silente en México*, México, UNAM, 1989.
- , *Los escritores mexicanos y los inicios del cine*, México, UNAM/El Colegio de Sinaloa, 1995.
- Gubern, Roman, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, vol. 1, 1973 y vol. 2, 1974.
- , *Historia del cine*, Barcelona, Baber, 1969.
- Homenaje a los iniciadores del cine mexicano (1896- 1938)*, Cuadernos de la Cineteca Nacional, núm 9, segunda época, México, 1979.
- Inclán, María Isabel, "El país de las tandas; teatro de revista, 1900", *Escénica*, núm. 9, México, Museo Nacional de Culturas, 1984.

- Kuhn, Annette y Susannah Radstone (eds.), *The Women's Companion to International Film*, Londres, Virago, 1990.
- Magaña Esquivel, Anonio, "El cine", *México, 50 años de revolución*, México, FCE, 1962.
- , *Los teatros de la ciudad de México*, México, Departamento del Distrito Federal (Colección Popular Ciudad de México), 1974.
- Mañón, Manuel, *Historia del Teatro Principal*, México, UNAM,
- María y Campos, Armando de, *Las tandas del Principal*, México, Diana, 1989.
- , *El teatro del género chico en la Revolución mexicana*, México, CNCA, 1996 (INEHRM, 1956).
- , *Presencias del teatro*, México, Botas, 1938.
- Martínez de Velasco Vélez, Patricia, *Directoras de cine. Proyección de un mundo oscuro*, México, Imcine-CONEICC, 1991.
- Metz, Christian, "El decir y lo dicho en el cine", en varios autores, *Ideología y lenguaje cinematográfico*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1969 (1966 y 1967), pp. 91-112.
- , *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (1977).
- Millán Moncayo, Margarita, "Pequeña historia de las directoras de cine en México", en "Género y representación. Tres mujeres directoras de cine en México", tesis de maestría en sociología, México, UNAM, 1995.
- Miquel, Ángel, *Mimí Derba*, texto inédito, 1999.
- , *Por las pantallas de la ciudad de México. Periodistas del cine mudo*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara (Ensayos, 3), 1995.
- , "Los cronistas que recibieron al cine en México", en *Dicine*, núm. 58, octubre de 1994, pp. 21-23.
- , "El público en los cines de la ciudad de México (1896-1917)", en Eduardo de la Vega Alfaro y Enrique E. Sánchez Ruiz (comps.) *Bye bye Lumière... Investigación sobre cine en México*, México, Universidad de Guadalajara, 1994, pp. 143-153.
- , *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, 1896-1929*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara (Ensayos, 2), 1992.
- , "Los inicios de la crítica de cine", primera y segunda parte, en *Dicine*, núms. 47 y 48, septiembre y noviembre de 1992, pp. 6-9 y 8-10, respectivamente.
- , "Cines y públicos en el México de Principios de siglo", en *Dicine*, núm. 44, marzo de 1992.
- , "Dufilm y Zeta. dos pioneros de la crítica de cine", en *Dicine*, núm. 26, julio-agosto de 1998, pp. 8-11.
- Montañez, Victoria Eugenia, *La mujer mexicana en el arte*, México, Bancrecer, 1987, pp. 8-11.
- Mora, J. Carl, *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-1980*, Berkley- Los Angeles, University of California Press, 1982.
- Morales, Alfonso, *Los recursos de la nostalgia*, tomo I de *Memoria y Olvido: Imágenes de México*, México, SEP/ Martín Casillas, 1982.
- Orellana, Margarita de, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución Mexicana (1911-1917)*, México, Joaquín Mortiz (Cuadernos de Joaquín Mortiz), 1991.
- Paranagua, Paulo Antonio, "Cineastas pioneras de América Latina" primera y segunda parte, en *Dicine*, núms. 36 y 37, México, septiembre y noviembre de 1990, respectivamente.
- Prida, Pablo, *Y se levanta el telón*, México, Botas, 1960.
- Ramírez Gabriel, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989.
- Reyes, Aurelio de los, "El cine en México (1896-1930)", en *80 años de cine en México*, México, UNAM, 1977.
- , *Vivir de sueños*, vol. 1 de *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, México, UNAM, 1983.
- , *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, Fondo de Cultura Económica/SEP (Lecturas Mexicanas, 61), 1984.
- , *Filmografía del cine mudo mexicano, 1896-1920*, México, UNAM, 1986.
- , *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987.
- , *Bajo el cielo de México*, vol. 2 de *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, México, UNAM, 1994.

- , "El cine en México: 1896-1930", en *A cien años del cine en México*, México, Imcine, CNCA-INAH, 1996.
- Reyes de la Maza, *Salón Rojo (Programas y crónicas del cine mudo en México)*, México, UNAM (Cuadernos de Cine, 16), 1968.
- Sadoul, Georges, *Historia del cine*, Buenos Aires, Ediciones Losange (Estudios Cinematográficos), 1956, vol. I *La época muda*.
- , *Historia del cine mundial, desde los orígenes*, México, Siglo XXI, 1991 (1972).
- Sánchez García, José María, "Apuntes para la historia de nuestro cine", en *Novedades*, 1 de abril de 1945.
- , "Historia del cine mexicano" en *Cinema Reporter*, México, capítulos del 13 de octubre de 1951-29 de diciembre de 1951 y 26 de julio de 1952.
- , "Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda", en Rafael E. Portas y Ricardo Rangel, *Enciclopedia cinematográfica Mexicana. 1897-1955*, México, Publicaciones Cinematográficas, 1955.
- Sesto, Julio, *Tórtola del Ajusco. Novela mexicana*, ilustraciones de Carlos Neve, México-Madrid, El Libro Español, 2a. ed., 1918.
- Solís, Teresa, "Cineastas mexicanas", en *Pantalla*, núm 12, México, UNAM.
- Taibo, Paco Ignacio. *Gloria y achaques del espectáculo en México, 1900-1929*, México, Leega Júcar, 1988.
- Trelles Plazaola, Luis, "Presencia de directoras en el cine latinoamericano de ficción durante el periodo silente (1896- 1929)", *Cine y mujer en América Latina. Directoras de Largometrajes de ficción*, Río Piedras P.R., Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Viñas, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano (1896-1992)*, México, UNAM, 1992, pp. 20-22.
- Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Universidad del País Vasco/Cátedra (Signo e Imagen, 15), 1989.

### Hemerografía

#### Periódicos:

*Excelsior*

*Novedades*

*El Diario*

*El Diario del Hogar*

*El Nacional. Diario Libre de la Noche.*

*La Patria*

*El Pueblo. Diario de la Mañana.*

*El Imparcial*

*El Universal*

#### Revistas:

*Arte y Letras*

*Cinema Reporter*

*Dicine*

*El Mundo Ilustrado*

*Revista de Revistas*

*La Semana Ilustrada*

*El Universal Ilustrado*

*Frivolidades*

#### Acervos:

Biblioteca y Hemeroteca de la UNAM  
 Biblioteca Lerdo de Tejada  
 Filmoteca de la UNAM  
 Cineteca Nacional  
 Centro de Investigaciones Teatrales INBA/CNCA  
 Instituto Mora

### *Entrevistas*

- Gabriela Hermida Pérez de León viuda de De Lille: Cuernavaca, México, 5 de mayo de 1998/3 de agosto de 1998, 1hr. de grabación/ 23 de marzo de 1999, 1 hr. de grabación/ 27 de abril de 1999.
- Ángel Miquel, Ciudad de México, 2 de octubre de 1998, 1 hr. de grabación.
- Ismael Rodríguez, Ciudad de México, 26 de abril de 1999, 30 minutos de grabación.
- Carmelita González, Ciudad de México, 28 de abril de 1999, 20 minutos de grabación.
- Evita Muñoz, Chachita, Ciudad de México, 29 de abril de 1999, 10 minutos de grabación.
- Beatriz Aguirre, Ciudad de México, 29 de abril de 1999, 10 minutos de grabación.
- Carlos Arozamena, Ciudad de México, mayo de 1999, 1 hr. de grabación.

### *Filmografía (Azteca Films, 1917)*

- En defensa propia*, Azteca Films. Director de escena: Joaquín Coss; argumento: Mimí Derba; dirección técnica: Enrique Rosas; intérpretes: Mimí Derba, María Caballé, Julio Taboada, Catalina D'Erzell, Nelly Fernández, Joaquín Coss, Sara García, Manuel Arvide, Josefina Maldonado, Socorro Astol, Alberto Morales, Beatriz Casián, Pilar Cota, Salvador Campa Siliceo, Salvador Arnaldo, Rodolfo Navarrete de la Torre, Eduardo Gómez Haro, José Luzac, Alvaro Nicolau.(15 07 17) longitud, 10 rollos.
- Alma de sacrificio*, Azteca Films. Director de escena: Joaquín Coss; argumento: José Manuel Ramos; director técnico: Enrique Rosas; música: Miguel Lerdo de Tejada; intérpretes: Mimí Derba, Emilia Ruiz del Castillo, Julio Taboada, Pilar Cota, Manuel Campa Siliceo, Nelly Fernández, Josefina Maldonado, Salvador Arnaldo, Fernando Ibáñez, Alberto Morales, José Morales, Manuel Arvide, Salvador Quiroz, Anita Omaña, rodolfo Navarrete, Salvador Calvet, Sara García, (20 07 17) Siete partes.
- La Tigresa*, Azteca Films. Dirección de escena Mimí Derba; argumento: Teresa Farías de Issasi; intérpretes: Sara Uthoff, Fernando Navarro, Etlvina Rodríguez, Manuel Arvide, Josefina Maldonado, Nelly Fernández, Salvador Arnaldo, Juan Barba, Pedro de la Torre, Anita Omaña, Adolfo Russo Conde .(26 08 17) Cuatro partes tituladas: La Tigresa, Fascinación, El zarpazo y La garra.
- La soñadora*, Azteca Films. Dirección de escena: Eduardo Arozamena; argumento: Eduardo Arozamena; dirección técnica: Enrique Rosas, edición: Enrique Rosas, Mimí Derba y Fernando Sáyago; intérpretes: Eduardo Arozamena, Mimí Derba, Sara Uthoff, Nelly Fernández, Josefina Maldonado, Sara García, Pilar Cotta, Etlvina Rodríguez, Manuel Arvide, José Barba, Adolfo Russo Conde, Petronilo Cortés, Eduardo Coello (20 09 17)
- En la sombra (Misterio)*, Azteca Films. Dirección de escena Joaquín Coss ?; dirección técnica, Enrique Rosas; argumento Mimí Derba; intérpretes: Mimí Derba, Pilar Cota, Andrea Perelló de Seguro, Andrés Perelló Seguro, Giovanni Zenatello, Ricardo Stracciari, ana Fitziu, María Gay, Edith Mason, Rimini, Rosa Raisa, Tacanni, sr. Ramos, Alberto Morales (? 10 17) 4 rollos.