

MIMÍ DERBA

BIOGRAFÍA DE UNA ARTISTA

Ángel Miquel



Universidad Autónoma del Estado de Morelos

MIMÍ DERBA
BIOGRAFÍA DE UNA ARTISTA

MIMÍ DERBA
BIOGRAFÍA DE UNA ARTISTA

Ángel Miquel



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Miquel, Ángel, autor
Mimi Derba : Biografía de una artista / Ángel Miquel. - Primera edición. - México :
Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2024.

215 páginas : ilustraciones

ISBN: 978-607-8951-54-3

1. 1. Derba, Mimi, 1893-1953 2. Actores y actrices de cine – México – Biografía

LCC PN2318.D47

DC 791.43028092

Esta obra fue dictaminada por pares académicos bajo la modalidad doble ciego.

Mimi Derba: Biografía de una artista

Ángel Miquel

Primera edición, septiembre de 2024

D.R. 2024, Ángel Miquel

D.R. 2024, Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Av. Universidad 1001, col. Chamilpa

CP 62209, Cuernavaca, Morelos

publicaciones@uaem.mx

libros.uaem.mx

Revisión de textos: Josué Picazo

Diseño de forros, interiores y formación: Lizbeth Zenteno

Imagen de portada: Archivo General de la Nación, Instrucción Pública
y Bellas Artes, Propiedad Artística y Literaria, caja 36, PAL 6650.

ISBN: 978-607-8951-54-3

DOI: 10.30973/2024/mimi_derba



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0

Licencia Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

Las imágenes de monumentos arqueológicos, históricos y zonas de dichos monumentos están reguladas por la Ley Federal sobre Monumentos Arqueológicos, Artísticos e Históricos y su Reglamento, por lo tanto, para toda reproducción deberá de tramitarse el permiso correspondiente ante el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Hecho en México

ÍNDICE

NOTA.....	7
I. LA VIDA EN LA ESCENA.....	11
Una estrella local.....	13
En la cresta de la ola	32
El cine contra el teatro.....	51
II. LA ILUSIÓN DEL CINE	59
Ser estrella.....	61
La Azteca Film	69
Películas.....	77
III. HACIA UN SEGUNDO TÉRMINO.....	101
Últimas cintas silentes de Derba y Rosas	103
Chismes	119
La nueva generación	143
IV. REGRESO AL CINE.....	161
 BIBLIOGRAFÍA	 187
ANEXOS	193
1. Textos del libro <i>Realidades</i>	195
2. Sinopsis de argumentos de películas silentes.....	208
3. Filmografía como actriz	212



▲ **Postal de la Compañía Industrial
Fotográfica, c. 1922.** Archivo General
de la Nación, Instrucción Pública y Bellas
Artes, Propiedad Artística y Literaria,
caja 36, PAL 6654.

NOTA

Este libro apareció por primera vez en el año 2000, coeditado por el Archivo Fílmico Agrasánchez y la Filmoteca de la UNAM. Hace mucho tiempo que esa edición se agotó y ahora se presenta ésta, considerablemente modificada.

La investigación original se basó en textos publicados en el periodo en que Mimí Derba fue una destacada figura del espectáculo en México. Algunas entrevistas impresas, los testimonios de gente que la conoció y sus propios escritos me permitieron sacar a la luz ciertos rasgos de su vida privada, pero el trabajo terminó por centrarse en la descripción de su desempeño profesional y de su imagen pública, tal y como fueron percibidos por los periodistas que se ocuparon de ella durante más de cuarenta años. Como la artista participó en las épocas de oro de la zarzuela, el teatro de revista, la canción vernácula, el cine silente y el cine sonoro mexicanos, la biografía se entrelaza con una crónica general del desarrollo de esas artes y de sus no siempre armónicas relaciones.

La valoración del desempeño profesional de Mimí Derba, hecha mayoritariamente por hombres, fue del elogio indiscriminado a la crítica feroz, pasando por el juicio ponderado e imparcial. Consideré conveniente mostrar esa gama de reacciones, que expresa una de las facetas características de la cerrada y discriminatoria cultura mexicana de ese tiempo. De cualquier forma, como intento mostrar, el trabajo y la presencia pública de la artista, junto con los de algunas de sus contemporáneas, contribuyeron a hacer más inclusiva, amplia y generosa esa cultura.

En esta nueva edición se eliminaron errores detectados y se añadieron datos de fuentes antiguas que no habían sido consultadas, así como referencias a obras aparecidas recientemente. Me fueron muy útiles las sugerencias de dos dictámenes anónimos, gracias a las cuales pude modificar o matizar la redacción en distintos puntos del manuscrito. Por desgracia no pude encontrar ejemplares de las dos novelas breves de la escritora, publicadas en la colección La Novela Semanal de *El Universal Ilustrado* en los años veinte. El conjunto de imágenes, también distinto al de la primera publicación, se orienta esta vez sólo a mostrar momentos del paso de la biografiada por las diferentes artes que practicó.

Varios colegas se interesaron por mi trabajo y me ofrecieron generosamente su colaboración. Irene García Rodríguez me proporcionó datos que obtuvo en entrevistas con la señora Gabriela Hermida, sobrina nieta de Mimí Derba; Francisco Montellano me regaló varias postales y un ejemplar del libro *Realidades*; Rogelio Agrasánchez Jr. y Xóchitl Fernández, así como Iván Trujillo, hicieron posible la publicación de la primera edición del libro; Jade Gutiérrez Hardt, la de la segunda. Celia Barrientos, Jesús Brito, Ana María Cama, Yolanda Campos, Agustín Estrada, Eduardo de la Vega, Aurelio de los Reyes, Edward Derba, Alain Derbez, Marina Díaz, Carlos Flores, Emilio García Riera, Galdino Gómez, Adriana Konzevik, Juan Felipe Leal, Sol Levin, Pablo Mora, Alejandra Moya, Salvador Plancarte, Patricia Torres, Julia Tuñón y Guillermo Vaidovits me prestaron ayuda en diversas etapas del proceso.

Agradezco por último las facilidades para la investigación y los permisos para reproducir imágenes que me otorgaron los encargados de las siguientes instituciones: Archivo General de la Nación, Archivo Histórico de la Ciudad de México, Filmoteca de la Universidad Nacional

Autónoma de México, Hemeroteca Nacional de México y Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

*

Si no se indica otra cosa, las publicaciones que se citan aparecieron en la Ciudad de México. Los títulos de películas son seguidos por el nombre de su director y su año de producción sólo la primera vez que se mencionan en cada capítulo. Se anotan los nombres de los periodistas que firmaban con seudónimo, cuando se conocen.

I

LA VIDA EN LA ESCENA





▲ **Fotografía sin firma.**

La Semana Ilustrada, 19 de
noviembre de 1912, p. 15.

Hemeroteca Nacional de México.

UNA ESTRELLA LOCAL

En el número 18 de la calle de La Perpetua, tres cuadras a espaldas de la catedral de la Ciudad de México, a sólo unos pasos de la plaza de Santo Domingo y frente a la Escuela Nacional de Jurisprudencia, vivía a fines del siglo diecinueve el matrimonio formado por la española Jacoba Avendaño y el mexicano Francisco Pérez de León. Éste, de profesión abogado, al casarse en 1886 tenía 53 años y la novia 16.¹ Al año del matrimonio la pareja tuvo una hija, a la que llamaron Angelina; luego llegaron dos varones, Jorge en 1889 y Carlos en 1891, y el 9 de octubre de 1893 vino al mundo otra niña, que recibió el nombre de María Herminia y a quien desde sus primeros años llamaron familiarmente Mimi.² Tenemos poca información de esa niña. Datos recordados más adelante fueron que le gustaba jugar al teatro y a los novios, que recibió un premio escolar de manos del presidente Porfirio Díaz y que en diciembre de 1906 la sacudió decisivamente la muerte de su hermano Jorge.³ Sabemos por otra parte que estudió la primaria en el colegio de La Paz,⁴

1 Se conservan protocolos de un notario de ese nombre en Archivo General de Notarías, sección Hacienda, serie 7, vol. 12, 1861-1862.

2 Véase García Rodríguez, *Mimi Derba*, pp. 8-13.

3 “Indiscreciones periodísticas. La infancia de Mimi Derba”, *Revista de Revistas*, 21 de noviembre de 1926, p. 27. Dijo en esa entrevista: “Cuando apenas tenía yo trece años, perdimos a mi hermano, al que era el sostén nuestro y nuestro único amparo... Ese día comprendí que en mi casa no quedaba más hombre que yo, ni más amparo que yo”. Francisco, el padre, había muerto en 1898.

4 Sus calificaciones de caligrafía, dibujo, historia natural, costura, francés, inglés y piano de sexto año, cursado en 1903, están en el Archivo Histórico del Antiguo y Real

y también que se formó fundamentalmente con su madre, culta mujer que tenía entre sus aficiones la lectura, la escritura y el cultivo de la música. Seguramente Jacoba fue la principal influencia en la elección profesional de Mimí por la escena a los 17 años e, incluso, en su gusto por cantar zarzuelas, lo que no resulta sorprendente si consideramos la vitalidad y popularidad que este género tuvo en la capital mexicana en la primera década del siglo.

Con un padre abogado y una madre que disfrutaba de la literatura, en la casa de los Pérez de León no eran extraños los libros ni las revistas culturales de los últimos tiempos del Porfiriato. En ese medio Mimí se convirtió en una ávida lectora; entrevistada en su juventud, contó que entre sus autores preferidos estaban el portugués José María Eça de Queiroz y los españoles Ignacio Marquina y Jacinto Benavente. También confesó que acostumbraba escribir textos con intención literaria desde sus años escolares.⁵

Una segunda influencia decisiva sobre su formación fue recordada así por la artista:

Quando apenas tenía doce o trece años, iba a ver a Virginia Fábregas, y para mí, ser una Virginia Fábregas, era el sueño máximo de mi vida... ¡ser tan bella, tan elegante como ella, y hacer esos papeles tan hermosos y lucir aquellos trajes y aquellas joyas tan lindas!... ¡tener un teatro que llevara mi nombre y un público que me aclamara y estuviera rendido a mis pies!... ¡qué sueño tan hermoso! Recuerdo que cuando mi madre salía de visitas

Colegio de San Ignacio de Loyola. Colegio de la Paz (Vizcaínas), estante 1, tabla II, vols. 1 y 2.

5 Véanse *El Hombre de los Quevedos*, “Mimí Derba habla de literatura, de teatro y de cine”, *Žig Žag*, 24 de noviembre de 1921, p. 39 y De María y Campos, “Mimí Derba”, *Frivolerías*, p. 48.

(...) yo me quedaba en casa, encerrada en mi cuarto y ante un espejo hacía yo todas las tragedias habidas y por haber; me envolvía en una sábana a modo de peplo, me soltaba el pelo y después de una horrorosa escena de dolor, de locura, me moría yo lanzando un grito espantoso...⁶

La hacían candidata para esa profesión su cultura, su memoria y su voluntad, así como la característica de querer “ser otra muy diferente a la que soy; vivir otra vida (...), sentirme otra, otra mujer con otro cuerpo, con otra cara, con otro corazón”.⁷ ¿Qué mejor ocupación que el teatro para cumplir este deseo?

Por otro lado, podemos rastrear en Mimí un gusto infantil por el cine, que en el segundo lustro del siglo veinte pasó de ser un entretenimiento popular a uno preferido también por las clases educadas. Mimí se hizo aficionada a la pantalla (declararía más tarde: “el drama y el cinematógrafo me atrajeron desde muy pequeña”),⁸ lo que predispuso su acercamiento a la producción y la actuación para el séptimo arte. Además, como contó en su juventud a un reportero, había un rasgo de retraimiento en su carácter que la hacía una víctima perfecta del mundo de las sombras. A diferencia de la mayor parte de las muchachas de su edad, no le gustaban los bailes ni las fiestas y prefería la soledad. “Por eso –decía– me gusta ir al cine, porque lo veo todo y nadie me ve.”⁹

6 “Indiscreciones periodísticas. La infancia de Mimí Derba”, *Revista de Revistas*, 21 de noviembre de 1926, p. 27.

7 Entrevista de 1913 recogida en su libro *Realidades*, p. 31.

8 *El de más allá*, “Progresía en México el complicado arte de la cinematografía”, *El Nacional*, 23 de febrero de 1917, p. 3.

9 *Hipólito Seijas*, “¿Para qué?... ¿para quién?... ¿por qué?”, *El Universal Ilustrado*, 15 de junio de 1917, s/p.

Se perfila así la imagen de una joven a la que sus entornos familiar y social le procuraron una formación sobre la que se elevaron más tarde sus actividades profesionales. Esto, que era extraño en una época en que la educación de las mujeres de clase media se orientaba hacia el ámbito doméstico, no dejó de provocarle contratiempos. Por ejemplo, hubo familiares que vieron con suspicacia su ingreso al mundo laboral, sus posteriores deseos por abrazar la vida artística o sus constantes dudas acerca de las bondades del matrimonio. Sin embargo, esas opiniones pudieron ser ignoradas gracias al apoyo de Jacoba (muy cercana a Mimí toda su vida), a la convicción interna de la artista de haber escogido su mejor camino y a la férrea voluntad de seguirlo. Ella también dejó testimonio sobre este rasgo de su personalidad cuando confesó a un periodista: “Mi lema ha sido siempre la voluntad. Desde pequeña me lo he puesto siempre delante de los ojos, y cuanto he querido he logrado, hasta donde se puede lograr lo que se quiere.”¹⁰

El primer trabajo de la joven fue como secretaria del abogado oaxaqueño Rosendo Pineda, quien era una de las figuras más influyentes de los Científicos, el grupo que dominó la escena política en los últimos tiempos del gobierno de Porfirio Díaz.¹¹ Quizá Pineda había sido empleado o amigo del padre de Mimí, lo que explicaría que hubiera contratado a esa muchacha cuya belleza ya llamaba la atención, pero que no tenía experiencia laboral. Pronto fue claro que el trabajo de oficina no la satisfacía y se preparó para ingresar al mundo que la cautivaba. No antes, sin embargo, de cambiar su nombre de nacimiento, Herminia Pérez de León, por uno más adecuado para el medio artístico. Decidió conservar

10 De María y Campos, “Mimí Derba”, *Frivolerías*, p. 48.

11 Véase Horacio Herrera, “El mundo artístico que vivió Mimí Derba”, *ABC*, 18 de julio de 1953, p. 41.

el apelativo familiar con el que la llamaban desde niña y, en un juego de palabras elaborado a partir de un producto farmacéutico, completó el seudónimo con el que sería conocida en su vida profesional.¹²

El año en que la joven cambió de nombre México vivió uno de los momentos cruciales de su historia reciente: el viejo Porfirio Díaz renunció a la presidencia que detentaba desde 1877 (con la excepción del periodo 1880-1884) y se exilió en París. Iniciaba así un periodo dominado por la figura de Francisco I. Madero, quien luego de encabezar una revuelta armada contra la nueva reelección de Díaz, asumió en noviembre de 1911 el cargo de presidente, tras su victoria en las urnas. Desde entonces, sin embargo, gobernaba un país inestable, en el que se multiplicaban las protestas políticas y en el que en algunas regiones se vivían una abierta situación de guerra.

Los espectáculos de la Ciudad de México resentían ese clima de incertidumbre, ya que no había extranjeros de renombre que se aventuraran a hacer temporada en el país. Además, la compañía dramática de Virginia Fábregas se encontraba de gira en Sudamérica, por lo que en opinión del cronista Manuel Haro sólo salvaba el panorama Esperanza Iris con su tradicional espectáculo de opereta; lo demás se reducía a empresas de zarzuela que explotaban “la pornografía al rojo subido en los teatros de barrio” y a los innumerables cines, que alteraban “sus películas —perfectamente inmorales las más— con cupletistas, bailarinas, transformistas y demás números de variedades”.¹³ Pronto fue aún peor

12 Véase García Rodríguez, *Mimi Derba*, p. 19. El producto aludido era de la compañía Carlo Erba. El señor Edward Derba, de Boston, Estados Unidos, me informó que el origen de su apellido es italiano (milanés), y que una rama de la familia prefiere la grafía D’Erba.

13 Manuel Haro, “Teatros”, *La Semana Ilustrada*, 3 de julio de 1912, p. 8. Este periodista había escrito que la inmoralidad en las películas extranjeras radicaba en que

el panorama, pues a principios de noviembre también el teatro Principal se abandonó al cinematógrafo.

Esto significaba una profanación para los fieles de la llamada Catedral de la Tanda, el más antiguo espacio para espectáculos de la ciudad y también el más importante desde la demolición en 1901 del teatro Nacional. Sólo se recordaba un ultraje similar cuando la zarzuela convivió con el cine un lustro antes. En esos tiempos el cronista José Juan Tablada se había sorprendido de la “inesperada revancha de un rayo luminoso sobre la carne de las tiple”,¹⁴ revancha que sin embargo no había durado, pues en noviembre de ese año debutó en México la valenciana María Conesa y con tan grande éxito que la zarzuela volvió por sus fueros y el etéreo rayo fue expulsado del Principal.¹⁵

Cinco años más tarde el cinematógrafo volvía al viejo recinto, coincidiendo con la ausencia de la tiple valenciana, quien se había ido a vivir a Europa con su esposo Manuel Sanz y el pequeño hijo de ambos.¹⁶ Tablada volvió a publicar su crónica de 1907 y levantó una vez más el acta de defunción de la tanda, enterrada “bajo una lápida de olvido (...) como entre turbios espejos y pesados collares yace el cadáver de una reina bárbara”.¹⁷

estaban “inspiradas casi siempre en adulterios, robos y estafas escandalosas”, por lo que ejercían una nociva influencia sobre la juventud (“De la vida y de la escena”, *La Semana Ilustrada*, 24 de junio de 1913, p. 8).

14 José Juan Tablada, “Crónicas del boulevard”, *El Imparcial*, 17 de marzo de 1907, p. 3.

15 Conesa ya había actuado en el país cuando participó en 1901 en las representaciones de una compañía infantil (Alonso, *María Conesa*, p. 38).

16 Alonso, *María Conesa*, p. 89.

17 José Juan Tablada, “Los espectros de la tanda y los milagros del cine”, *El Mundo Ilustrado*, 10 de noviembre de 1912, p. 2.

El empresario que alquiló el Principal era Enrique Rosas, uno de los pioneros del cine en México, quien desde 1899 había recorrido ciudades y pueblos exhibiendo películas y también filmado documentales de los géneros informativo y noticioso, entre ellos *La inundación de Guanajuato* (1905), *Fiestas presidenciales en Mérida* (1906) y *El rosario de Amozoc* (1909). El cineasta se estableció en La Habana en 1910, pero a fines de 1912 regresó a México, donde retomó sus actividades; entonces hizo el largometraje *Revolución en Veracruz*, que relataba el combate del ejército federal a la rebelión contra el gobierno de Madero encabezada por Félix Díaz, sobrino del desterrado expresidente.¹⁸

Las películas europeas fueron durante los primeros quince años del siglo la base del negocio del cine en México. Eventualmente algunos empresarios, entre ellos Rosas, proyectaban documentales de los que eran autores, pero su repertorio más importante estaba constituido por cintas francesas e italianas. Cuando la situación se los permitía, hacían más atractivas sus funciones haciendo alternar las proyecciones con variedades, es decir, con números escénicos que, a diferencia de la zarzuela y la opereta, no necesitaban estar ligados por un argumento. En su temporada de presentaciones en el Principal, Rosas mantuvo ese sistema y mostró películas europeas alternándolas con presentaciones en vivo a cargo del prestidigitador Powell, los cómicos Antonio Alegría y Vicente Enhart, el ventrílocuo Mirall, el sexteto Las Florodoras, las luchadoras grecorromanas de la compañía de Laura Bennet, las bailarinas Pastora Imperio y Lolita Ricarte, las cantantes de jotas aragonesas Isabel y Amanda Muñoz, la cupletista La Fornarina y el titiritero Rosete Aranda.¹⁹

18 “Véanse José María Sánchez García, “Enrique Rosas”, *Novedades*, 21 y 28 de enero de 1945, y De los Reyes, “El cine en México, 1896-1930”, p. 24 y ss., y *Vivir de sueños*, p. 121.

19 Véase Miquel, *En tiempos de Revolución*, pp. 120-127.

Así, en el Principal, donde antes se escuchaban zarzuelas, ahora había películas y variedades; lo mismo ocurría en el Colón, en el Díaz de León y en los demás teatros de la ciudad. El público prefirió la combinación que le ofrecía por una misma entrada imágenes en movimiento y números escénicos. Pero había también quienes extrañaban la zarzuela. Para ellos, una compañía preparó una temporada en el teatro Lírico, anunciando que una de sus figuras sería una debutante llamada Mimí Derba, “que empieza con maravillosas aptitudes y que seguramente se colocará en primera línea, ya que parecen enseñorearse en ella la simpatía, la belleza y una voz hermosísima”.²⁰

En realidad, Mimí ya había participado en agosto de 1911 como segunda tiple en una compañía para la que hizo, en La Habana, pequeños papeles de las zarzuelas *El congreso feminista* y *Molinos de viento*.²¹ También había cantado en público en México en una función a beneficio del músico aragonés Rafael Gascón celebrada en el Salón Rojo el viernes 15 de noviembre. El fotógrafo Miguel Uribe hizo por esas fechas imágenes de la joven, que se reprodujeron en postales y en revistas de espectáculos donde se celebraba el debut de la “bella esperanza del arte mejicano”.²² Una estrella local surgía en un medio en el que destacaban sólo unas cuantas figuras mexicanas, entre ellas la actriz Virginia Fábregas (nacida en Morelos en 1871) y la cantante Esperanza Iris (nacida en Tabasco en 1888).²³

20 *Diego de Miranda*, “La semana teatral”, *Novedades*, 20 de noviembre de 1912, p. 6.

21 Véanse Enrique de Llano, “Confidencias e indiscreciones”, *Jueves de Excelsior*, 17 de noviembre de 1927, p. 12 y Armando de María y Campos, “Adiós de Mimí Derba”, *Hoy*, 9 de julio de 1938, p. 52.

22 *Novedades*, 27 de noviembre de 1912, portada; ya había aparecido una fotografía suya en *La Semana Ilustrada*, 19 de noviembre de 1912, p. 15.

23 Sobre estas dos importantes figuras véanse De María y Campos, *Nacida para la gloria. Virginia Fábregas, una vida dedicada al teatro* y Rico, *El teatro Esperanza Iris. La pasión por las tablas*.

El cronista *Diego de Miranda* (Pedro Marroquín) describió así el acontecimiento:

un ángel era aquella mujer bella que con tantos primores cantaba. Ceñía la frondosa cabellera diadema de piedras deslumbrantes; su cara morena lucía con el adorno de las luces espléndidas de sus ojos, y su pecho púdicamente escotado se movía levemente al impulso quizá de las emociones de su espíritu. El cuerpo era esbelto y gentil y sus movimientos graciosos daban más encanto a aquella figura que tanto embelesaba al auditorio (...) En Madrid, en Roma, en París, en Berlín se disputarían las empresas a una mujer como Mimi Derba, que tan admirablemente empieza y que tanto hace esperar de ella. Otras muchas cuya fama corre por el mundo llena de gloria, ni han sido tan lindas ni su voz tan prodigiosa...²⁴

Luego de esa presentación, Derba debutó profesionalmente en el teatro Lírico, actuando en la zarzuela *El cabo primero*; ahí “su voz purísima mereció tales agasajos del público que hubo de repetir la famosa romanza”.²⁵ Para alivio de los seguidores del género chico, la temporada continuó hasta mayo de 1913, incorporando a su repertorio *Gigantes y cabezudos*, *Los campesinos*, *El banderín de la Cuarta*, *El arroyo*, *El Tenorio musical* y otras obras. En esos meses, se hizo común que su nombre apareciera en los programas al lado de los de las figuras más conocidas.

Diego de Miranda escribió que se había realizado el milagro de resucitar la zarzuela que había muerto “a mano airada” por la irrupción del cinematógrafo en el Principal, y que esa resurrección se debía sobre todo a una joven cuyos encantos eran tales “que parece que en ella se

²⁴ *Diego de Miranda*, “La semana teatral”, *Novedades*, 27 de noviembre de 1912, p. 23.

²⁵ *Diego de Miranda*, “La semana teatral”, *Novedades*, 5 de diciembre de 1912, p. 6.

TEATRO LIRICO

Compañía de Opereta y zarzuela del género grande y chico
Empresa Rojas Pastor

DIRECTORES

Artístico, Eduardo Pastor. De escena, Eduardo Arozamena. De orquesta, Rafael Zamora Valdés

Grandiosa función para el Miercoles 11

de Diciembre de 1912

Grandiosa Función. Selecto Programa

Siguen los triunfos de

Carlota Millanes, Luz Barrilaro
y Mimi Derba

TANDAS a 0.25 cts.

Tanda de Moda á las 7. p. m.

La zarzuela en 1 acto, del maestro Caballero

GIGANTES Y Cabezudos

Desempeñada por la Sra. **Millanes Rodríguez** y principales artistas

- ▲ Fragmento de programa para el teatro Lírico, 11 de diciembre de 1912. Archivo Histórico de la Ciudad de México, Ramos municipales, Ingresos, volumen 2491a.



▲ **Fotografía de Miguel Uribe,**
1912. Fotofija/Francisco
Montellano.

recreó natura: cara linda, ojos hermosos, mirada dulce, cuerpo gentil, simpatía grande en su persona, voz bellísima”.²⁶ Otro periodista matizó esos elogios refiriéndose así a Derba:

Moderna tiple, no desamparada de cualidades escénicas, ni desafortunada en la simpatía del público. Lleva ángel y esto le abre las puertas del Lírico.

Merece esta novel figura transfigurar su voz y afinarla (...)

Su juventud la traiciona a veces. Debe aflojar en sus zozobras para que no acontezca que se encuentre mejor en los ensayos que ante el público.²⁷

La zarzuela no había muerto, pero el cinematógrafo seguía entusiasmando. Junto a otros salones, Rosas continuaba con sus exitosas exhibiciones de cine y variedades en el teatro Principal, de donde sólo lo sacó, en febrero de 1913, el zafarrancho político conocido como la Decena Trágica. La violencia que había assolado a otros puntos del país llegó a la capital y, luego de diez días de enfrentamientos militares, el presidente Madero fue destituido, apresado y muerto; lo reemplazó Victoriano Huerta, viejo general porfirista a quien Madero había confiado la defensa del gobierno y que lo traicionó. Durante la revuelta prácticamente todos los teatros de la ciudad cerraron y Enrique Rosas se dedicó a filmar los acontecimientos para hacer una nueva obra documental.²⁸

Las noticias fueron aprovechadas también en las revistas, es decir, en obras teatrales de intención satírica que ponían en escena sucesos de actualidad utilizando recursos de la zarzuela, las variedades y otros géneros. Divididas en cuadros que tenían una conexión argumental muy débil –y

26 *Diego de Miranda*, “La semana teatral”, *Novedades*, 22 de enero de 1913, s/p.

27 “La reapertura de los teatros en la Pascua”, *El Diario*, 22 de marzo de 1913, p. 8.

28 Véase Miquel, *En tiempos de Revolución*, p. 293.

que incluso, si eran exitosos, podían ser repetidos en otras obras—, las revistas alternaban diálogos con bailes y canciones, y se caracterizaban porque solía establecerse entre actores y público una improvisada comunicación a través de chistes y albures. Desde fines del siglo diecinueve se habían escrito revistas en México, pero su primera exponente de trascendencia fue *Chin-Chun-Chan* (1904), con letra de José F. Elizondo y Rafael Medina, y música del catalán Luis G. Jordá.²⁹ A esa popularísima obra siguieron otras que mostraron que era el género con mayor vitalidad en un país en el que prácticamente no se escribían óperas, dramas, comedias ni zarzuelas. Hasta antes de la Revolución se estilaron sobre todo las de corte costumbrista, en las que los actores se vestían con trajes regionales y utilizaban lenguaje coloquial, pero con el inicio de la lucha armada su interés se enfocó comprensiblemente en la política.

Los acontecimientos de la Decena Trágica inspiraron a Elizondo para escribir *El país de la metralla*, que con música de Rafael Gascón se estrenó en mayo de 1913 con gran éxito. En ella se aludía al desorden reinante en cuadros que mostraban a personajes que al huir de los cañonazos interrumpían un romance, o en los que se criticaban los afanes intervencionistas de los estadounidenses y a los advenedizos que de inmediato habían surgido “pa’barbear al que triunfó”. La obra fue vista como un eslabón más del género político que había florecido con revistas irreverentes como *Madero-Chantecler* de José Juan Tablada y *El Tenorio maderista* y *El terrible Zapata* de Luis G. Andrade. Tal era la opinión, por ejemplo, de Alfonso Taracena, quien escribió que la obra era una “sátira cobarde a los funcionarios caídos y una adulación nauseabunda a los

²⁹ Sobre esta obra que superó las diez mil representaciones véase De Maria y Campos, *Las tandas del Principal*, pp. 167 y ss.

trionfadores”.³⁰ Y como en *El país de la metralla* se incorporaban críticas a los revolucionarios, tiempo después, al triunfo de éstos, Elizondo tuvo que exiliarse en Cuba mientras que Gascón murió intentando escapar del país. En cambio, Mimí no fue molestada, pues su participación se reducía a hacer un breve papel alegórico encarnando a la Cruz Blanca, que simbolizaba, junto a la Cruz Roja, la caridad y el consuelo que aliviaban las desgracias de la guerra.

Cuando el teatro Principal reabrió luego de la Decena Trágica, fue alquilado por una compañía de ópera. Rosas lo volvió a rentar después, pero en agosto la Compañía Teatral Mexicana –con Derba en sus filas– recuperó la Catedral profanada por el cine.³¹ Entre las obras que ésta puso en una larga temporada destacaron dos revistas de ambiente nacional. Una fue *El Colegio Militar*, adaptación hecha por Jacinto Capella y Miguel Wimer de una obra francesa en la que se aprovechaba que en “estos días bélicos la atmósfera está impregnada de pólvora” y cuyos episodios alusivos a la Revolución, aderezados con “uniformes vistosos, toques de clarín, cañones, espadas fulguyendo al aire” gustaron extraordinariamente; en ella, Derba, montada a caballo, resultaba “airosa y gentil”.³² La otra fue *Las musas del país*, con letra de José F. Elizondo y Francisco Navarro, y música de Fernando Méndez Velázquez, versión local de la española *Las musas latinas*.³³ Mientras que ésta mostraba las costumbres típicas de tres países

30 Taracena, *La verdadera Revolución mexicana*, p. 40. En el mismo lugar se decía que actuaba en la obra Mimí Derba, “una belleza mexicana de cierta cultura que es el amor de Pepe Elizondo”.

31 “Crónicas teatrales”, *El Correo Español*, 14 de agosto de 1913, p. 3.

32 Luis de Larroder, “Teatrales”, *El Mundo Ilustrado*, 23 de noviembre de 1913, p. 6.

33 “La función en el Principal a beneficio de los infortunados en Tacubaya”, *El Correo Español*, 3 de septiembre de 1913, p. 2.

européas (España, Italia y Francia), *Las musas del país* presentaba cuadros típicos de Xochimilco, Guadalajara y Yucatán, encarnados por las musas respectivas. Como consignó *Diego de Miranda*, tampoco dejaba de aludir a la política reciente:

La noche del viernes, acudió a la representación (...) el general Huerta, acompañado de su esposa. El cronista supo que el general aplaudió varias veces, y le contaron que, en la escena de los indios de Xochimilco, al mencionarse “Tata Huerta”, todo el público en masa tributó una gran ovación al presidente y hubo muchos “vivas” al general (...), que vivamente emocionado, dio las gracias desde su platea, y recibió, al salir, nuevas y marcadas muestras de simpatía.³⁴

La revista *Las musas del país* contribuyó a popularizar la canción “Ojos tapatíos” y también a Mimí Derba, encarnación de la musa yucateca, quien traía de cabeza “a mil y mil adoradores”.³⁵ Uno de éstos, el escritor José Antonio Muñoz, le dedicó versos en los que cantaba a sus ojos “misteriosos y profundos / donde se esconden ignorados mundos”.³⁶

Algunos de esos mundos se habían mostrado en el canto y la actuación; otro se reveló en la escritura. Sus primeros textos, que se hicieron públicos poco después de su debut escénico, revelaban la impronta de su madre. En 1906, Jacoba había publicado en el diario *El Popular* las novelas por entregas *Los plagiaros* y *El doctor Marcheli*, a las que siguieron *Los hijos de la cuna* (1907) y *Fantástica* (1908). Su ejemplo fue

34 *Diego de Miranda*, “La semana teatral”, *Novedades*, 1 de octubre de 1913, s/p.

35 *Diego de Miranda*, “La semana teatral”, *Novedades*, 29 de noviembre de 1913, s/p.

36 José Antonio Muñoz, “A Mimí Derba”, *Novedades*, 3 de diciembre de 1913, s/p.



▲ Con Carlota Millanes en *El país de la metralla*. Fotografía sin firma. *Novedades*, 14 de mayo de 1913, p. 19. Hemeroteca Nacional de México.



- ▲ En una escena de *Las musas del país*.
- ▼ Con Teresa Calvo, José F. Elizondo y Fernando Méndez Velázquez, después de una representación de la misma obra. Fotografías sin firma. *Novedades*, 24 de septiembre de 1913, s/p. Hemeroteca Nacional de México.

asimilado por Mimí, pues como consta en la dedicatoria a una de esas obras, las relaciones entre madre e hija eran muy cercanas:

Herminia:

A pesar de tu cortísima edad, has leído con interés las páginas que han sido en mis largas horas de tristeza y soledad mis amigas, las que han disipado en parte la espesa bruma de mis pesares, las que me han ayudado a llevar con resignación la pesada carga de mi existencia. A ellas debo algunos momentos de olvido y las considero, o más bien: son las hijas de mi pensamiento como tú eres la hija querida de mi alma. Ámalas, son tus hermanas. Son flores silvestres, sin brillo ni perfume, pero tú, lo sé bien, las acogerás con cariño y las conservarás, no por su valor, pues ninguno tienen, pero sí por venir de tu madre, que con ellas te envía la mitad de su corazón.³⁷

En junio de 1913 apareció por primera vez un texto firmado por Mimí en la revista literaria y de información gráfica *Novedades*; se trataba de la melancólica recreación, posiblemente autobiográfica, del descubrimiento del amor por una niña quien hasta entonces, bajo el cuidado de una nana, “leía algún libro, bordaba cuidadosa el blanco pañuelo de batista o contemplaba arrobada la naturaleza”.³⁸ En el mismo semanario salieron poco después otros escritos suyos, uno de los cuales era una carta en la que consolaba a una amiga de un desengaño amoroso, diciéndole que su exnovio no valía la pena, pues era “un hombre del siglo veinte, un hombre horriblemente moderno”,

37 Jacoba Avendaño, “*El doctor Marcheli*”, *El Popular*, 26 de agosto de 1906, p. 3.

38 Mimí Derba, “*La soñadora*”, *Novedades*, 18 de junio de 1913, s/p.

De aquellos que leen un verso sin comprenderlo (...); 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 da a conocer sus ideas... No quieren creer ni en broma siquiera, que nosotras seamos, no ya superiores, ¡pero ni siquiera iguales a ellos!

Si la amiga buscaba reconquistar a ese hombre, terminaba el escrito, tendría que abandonar el piano, los versos, las canciones, para aprender a montar, a remar, a tirar al blanco y, en una palabra, a volverse “una mujer moderna, con faldas estilo sastre, blusita americana y sombrero panamá”. Y ¿valía la pena ese abandono de sí misma por recuperar el amor de un hombre?, ¿valía la pena pasar de novia a esposa para convertirse en “una butaca cómoda” en la que el esposo pasaría “sus ratos de fastidio, de mal humor, de cansancio, o sus enfermedades”? La escritora de 19 años tenía una respuesta insólita para su edad, su país y su tiempo. Le recomendaba a su amiga: “no hagas esto... seca tus lágrimas, ¡y a vivir!”.³⁹

39 Mimí Derba, “Carta a una amiga”, *Novedades*, 2 de julio de 1913, p. 1.

EN LA CRESTA DE LA OLA

Durante la primera mitad de 1914, Mimí Derba trabajó cantando para la compañía del Principal, pero en junio el actor español Joaquín Coss le ofreció un puesto de dama joven que acababa de quedar vacante en la empresa del teatro Mexicano. Esto significaba la oportunidad de ingresar a una compañía que no era de zarzuela, sino de verso. Ella aceptó y para fines de mes ya representaba un papel en la pieza del francés Pierre Wolff *El secreto del Polichinela*, junto al mismo Coss y a Prudencia Grifell. Un cronista la encontró “digna de los aplausos que el público le tributó (...) al demostrarnos que su alma no es de hielo; al hacernos comprender que aquella tiple marmolillo que lucía una cara hermosa (...) en las insulseces de las revistas, era una flor de invernadero agostándose en la sierra”; y terminaba afirmando que la actriz se encontraba ahora en su verdadero medio, en el que podría destacar “si trabaja con fe”.⁴⁰ Otro periodista aventuró que Derba podría llegar a ser

una actriz de esas que expresen los móviles que agiten a los personajes que engendre de una manera parca, sobria, sensata, sin exageración de ninguna clase. La alta comedia con sus arranques soberanos, el drama intenso con sus arrebatos profundos, siempre han de ser escollos en los cuales la distinguida actriz tendrá que luchar denodadamente; y en cambio,

⁴⁰ E.G.C., “En casa de Talía”, *El Correo Español*, 20 de julio de 1914, p. 2.

la obra sencilla, dulce, burguesa, en la cual se lloró y se ría, plácidamente, siempre será terreno propicio para su talento innegable.⁴¹

Otras figuras del Mexicano eran Matilde Cires Sánchez, Mercedes Navarro y Ricardo Mutio, con quienes Mimí puso ese año *Nuestra juventud* de Alfredo Capus, *Los intereses creados* de Jacinto Benavente y otras obras. De esta forma, la joven actriz se incorporó al grupo de intérpretes que por esos tiempos animaba la escena capitalina y comenzó a recibir la frecuente atención de periodistas, entrevistadores y reporteros gráficos.⁴²

Como el año anterior, la Ciudad de México era presa de convulsiones políticas. Acosado por los ejércitos de Venustiano Carranza, Victoriano Huerta renunció a la presidencia en julio de 1914. La capital fue ocupada casi de inmediato por los revolucionarios y después de celebrarse elecciones se instaló un nuevo gobierno presidido por el llamado Primer Jefe del constitucionalismo. Pero en noviembre Carranza se vio obligado a trasladarse a Veracruz, mientras fuerzas acaudilladas por Francisco Villa y Emiliano Zapata se hacían de la capital para instalar otro gobierno.

Esta atmósfera de cambios contagió también al teatro de género chico. Leopoldo *El Cuatezón* Beristáin, quien había alcanzado popularidad interpretando tipos populares como el borracho de pulquería, el rancharo payo, el gendarme de bigotes de aguacero y el tabernero gachupín, se exilió en La Habana pues había sido panegirista y amigo del derrotado Huerta.⁴³ Compensaron esa ausencia el ascenso de la tiple

41 Luis de Larroder, "Teatrales", *El Mundo Ilustrado*, 5 de julio de 1914, p. 15.

42 Lauro Gay, "De la zarzuela al drama", *El Mundo Ilustrado*, 5 de julio de 1914, p. 10; "La hermosa actriz Mimí Derba", *La Semana Ilustrada*, 7 de julio de 1914, p. 19.

43 Véase De María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, p. 80.

cómica Lupe Rivas Cacho y, sobre todo, el regreso a los escenarios de María Conesa, quien volvió al país huyendo de la situación de guerra en Europa.⁴⁴ Como se recordará, Derba debutó en diciembre de 1912, cuando la valenciana no estaba en México. Dos años después, tenían la oportunidad de conocerse y trabajar juntas.

En el programa que celebraba el retorno de Conesa a México, Mimí también regresó a la zarzuela, luego de su breve incursión en el teatro de verso que culminó en un papel para el tradicional *Tenorio* de Zorrilla.⁴⁵ La recibió así un cronista:

Mimí Derba vuelve a la zarzuela con grandes esperanzas. Si cabe, está más hermosa que cuando abandonó la escena del Principal. Este tiempo no parece haberlo desaprovechado, pues la maestría con que cantó (...) demuestra que ha tomado lecciones de un buen maestro (...) Su voz, que es de timbre muy agradable, ha ganado en volumen y en fijeza, y nos parece que ha de hacer en esta su segunda etapa lírica, una buena y lucida campaña.⁴⁶

Esta etapa se vio bruscamente interrumpida cuando a fines de marzo, con motivo de la Semana Santa, los teatros de la ciudad cerraron, abandonando de forma simbólica otra vez su público al cinematógrafo. Un cronista especuló que entre las razones que explicaban este nuevo desplazamiento estaban “en primer lugar la cantidad exigua que importa la sencilla diversión; después (...) la seguridad de que los pequeños se divertirán tanto como las personas mayores y por

44 Alonso, *María Conesa*, pp. 90-92.

45 “Teatro Mexicano”, *Diario del Hogar*, 11 de noviembre de 1914, p. 3.

46 *Parsifal*, “Crónicas teatrales”, *Revista de Revistas*, 3 de enero de 1915, p. 18.

último las deliciosas vecindades que pueden servir para todo tipo de relaciones mientras se desarrolla un drama lacrimoso”.⁴⁷ Como fuera, Mimí no quedó ociosa: preparó una obra dramática propia que puso en el teatro Alarcón. Se trataba de una comedia de enredos amorosos en tres actos cuya acción transcurría en la época actual y a la que puso como título *Al César*.

Antes del estreno se dijo que la obra escrita por “esta mujer en flor que sólo tiene veinte años” parecía estar llamada a mostrar “a nuestros autores, indecisos o estériles, el camino del teatro nacional”.⁴⁸ Por otro lado, *Gil Tor* (Gilberto Torres) escribió una ofensiva nota en la que dudaba que Mimí fuera autora de la comedia; daba a entender que en el mejor de los casos habría sido escrita en colaboración con un hombre: “es fácil suponer que habrá colaborado con Mimí, Gonzalo de la Uva, si la factura es vieja, y Maurente, si la producción es última”.⁴⁹ Era claro que el poco caballeroso periodista se refería a dos admiradores o novios de Mimí. (Luis T. Maurente era empresario del teatro Colón y escribía obras de género chico). Un reportero de *El Norte* la defendió al decir que era sin duda autora de la comedia, pues ya había mostrado dotes literarias en sus breves textos publicados en revistas; a lo que *Gil Tor* respondió que precisamente con base en la lectura de éstos afirmaba que Derba no podía escribir.⁵⁰

La obra se estrenó el 1 de mayo, llevando como intérpretes principales a Ricardo Mutio y Dora Vila. Un crítico que firmaba como *El Otro* escribió una demoledora nota en la que decía:

47 *Fadrique*, “Crónicas teatrales”, *Revista de Revistas*, 7 de marzo de 1915, p. 9.

48 “*Al César*”, *El Norte*, 29 de abril de 1915, p. 2.

49 *Gil Tor*, “De telón afuera”, *El Radical*, 27 de abril de 1915, p. 2.

50 *Gil Tor*, “Un anónimo defensor de Mimí Derba”, *El Radical*, 1 de mayo de 1915, p. 3.



▲ **Caricatura de Pérez Soto.**
Multicolor, 22 de enero de 1914,
p. 14. Hemeroteca Nacional de
México.

**TEATRO
ALARCÓN**

— 8a. del Belas 91 —
Los tranvías paran obligatoriamente

COMPANIA
COMICO - DRAMATICA
del primer valor y atractivo.
RIGARDO MUTIO.
PRIMERA ACTRIZ
DORA VILA.

Indicador de Funciones
MODA a las 7:30 p. m.
LUNES, MARTES, MIÉRCOLES, VIERNES
Y SÁBADO

NOCTURNAS a las 9 p. m.
Y MATINES a las 4 p. m.
DOMINGOS, JUEVES Y DIAS FESTIVOS.

DOMINGO 2
DE MAYO DE 1915.

DOBLE FUNCION
:- 4 Tarde :- 9 Noche :-

ESTRENO de la comedia en tres Actos y en prosa original de la celebrada escritora y distinguida artista

MIMI DERBAN

AL CESAR

REPARTO

GABRIELA — DORA VILA Elena — Angélica Méndez
Laura — Paz Villegas Asunción — Guadalupe Pérez Espe-
ranza — Teodomira Neira Una doncella — Carmen Villegas
ENRIQUE — RICARDO MUTIO Eduard — Carlos Var-
gas El abuelo — Antonio Galé Guillermo — Ernesto Fi-
nances D. Antonio — Roberto Solo Esteban — Enrique Ve-
lez Pepe — Joaquín Quiroz Arturo — Francisco Díaz
Luis — Cesar Méndez

- ▲ Fragmento de programa para el teatro Alarcón, 2 de mayo de 1915. Archivo Histórico de la Ciudad de México, Ramos municipales, Ingresos, volumen 2692a.

Al César... es un continuo balbuceo de juventud sentimental; está sembrado de noviazgos simples y sin trascendencia, a pesar de los esfuerzos de la autora que quiere colorearlos con un timbre de conocimiento de la vida un poco pesimista, del que se está burlando la primitiva estructura de su alma femenina y sin complicaciones.

(...) por encima de la infantilidad de la trama; de la absoluta falta de humanidad de los personajes; de los alardes de filosofía casera y familiar; de la extensión enorme de las escenas; de la pobreza de los recursos teatrales; de las desproporciones entre lo accesorio y lo principal; de los desfallecimientos del diálogo; por sobre todos los defectos de la comedia (...) el público recordó la serena y bella cara de la señorita Derba, adivinó sus incertidumbres de autora novel y aplaudió.⁵¹

Junto con el público, también el cronista *Lloriver* sintió simpatía por Mimí y la estimuló a seguir por el camino de la dramaturgia, afirmando que la ingenuidad de la obra y su obsesión por el tema del amor eran consecuencia natural de su juventud; además, le reconocía cualidades de que carecían muchos autores, “pues la atinada gradación de situaciones y el fácil manejo del diálogo merecen entusiastas aplausos”.⁵² Por otra parte, *Pepet* elogió que esta joven hubiera hecho el esfuerzo de proponer una comedia, “cuando a tan poca costa pudo haber escrito zarzuelas ‘coloradas’ para cualquier local de barrio”.⁵³

En medio de opiniones encontradas, *Al César...* se representó sólo unas cuantas veces. Mimí quedó seguramente herida por los ataques de los que encontraban gusto en cebarse en quienes, como ella, se atrevían

51 *El Otro*, “*Al César...*, de Mimí Derba”, *El Radical*, 3 de marzo de 1915, p. 4.

52 *Lloriver*, “Mimí como autora”, *Revista de Revistas*, 9 de marzo de 1915, p. 9.

53 *Pepet*, “Impresiones de Arte”, *El Norte*, 10 de mayo de 1915, p. 4.

a incursionar en el medio predominantemente masculino de la dramaturgia. Nunca volvió a escribir para el teatro. Y por lo pronto regresó a una de las actividades que le habían producido satisfacciones, actuar como cantante en la Compañía de Opereta y Zarzuela dirigida por Eduardo Pastor.⁵⁴

En los tiempos en que los ejércitos zapatistas y villistas ocuparon la Ciudad de México los locales donde trabajaban María Conesa y Mimí Derba se abarrotaban con un público entusiasta en el que abundaban los soldados. Dos anécdotas relacionaron a ese público con Mimí. Una fue recreada por Armando de María y Campos, joven poeta y aprendiz de reportero que frecuentaba los teatros y vio la zarzuela *La alegría del batallón*. En ella Mimí hacía el papel de la gitana Dolores, quien visitaba en un presidio a su amante Rafael, encarcelado por haber robado una imagen religiosa. El centinela, cumpliendo con su deber, trataba de impedir que la gitana y Rafael se encontraran. Entonces —contó el periodista— interrumpió inesperadamente la obra un soldado del público que, apuntando con su rifle al actor que interpretaba al centinela, le ordenó que los dejara verse. Hubo un pequeño escándalo. Los intérpretes se escabulleron y los oficiales presentes intentaron aplacar al ingenuo espectador. Éste al fin se tranquilizó cuando lo hicieron subir al foro, donde Mimí y el actor principal improvisaron una escena amorosa.⁵⁵

La otra anécdota tiene que ver no con la representación de un idilio que un soldado quería ver cumplido, sino con los deseos que un oficial tenía de hacerlo realidad él mismo. El teatro de revista se caracterizaba por el intercambio improvisado de diálogos y chistes entre los actores y el

54 Anuncio, *The Mexican Herald*, 18 de septiembre de 1915, p. 4.

55 Véase De María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, p. 193.

público, que a veces conducían a acciones temerarias. Por ejemplo, una noche María Conesa se acercó hasta el palco desde donde la contemplaba Pancho Villa y le arrancó con una navaja los botones del uniforme. Otra noche repitió el acto con el general Juan Andreu Almazán, pero esta vez fue el bigote el recortado.⁵⁶ Sólo que, si las artistas se tomaban ciertas libertades, los militares a veces también intentaban tomarse las suyas. Éste fue el caso de un general zapatista que una noche decidió raptar a Mimí al término de la obra en que actuaba. El oficial, acompañado de su Estado Mayor, ocupó casi todas las plateas y mandó que sus soldados se apostaran en las salidas del teatro. Puesto que no ocultaba sus intenciones, uno de los actores de la compañía buscó en su hotel al mismo Emiliano Zapata para que impidiera el atropello. Zapata rio de la ocurrencia de su subordinado y dijo:

—¡Ah que mi general y compadre! ¿Con que le gustan las cómicas?... Pues que le hagan provecho.

—Pero oiga usted, es que Mimí es una dama digna de consideración y respeto —replicaba el *Chato* Rugama, que fue el embajador ante el Caudillo del Sur.

—Pos háganselo ver a él, que al cabo también es catrín y dicen que decente de los buenos.

El general y compadre no fue fácil de disuadir, y si Mimí escapó del rapto fue por las argucias del director de escena, quien la hizo escapar por una capilla vecina al teatro.⁵⁷

56 Véase Alonso, *María Conesa*, pp. 93 y ss.

57 “Rapto frustrado de Mimí Derba en el Colón”, *El Nacional*, 15 de julio de 1953, 2a. sección, p. 1.

Este episodio habría ocurrido a fines de julio de 1915, antes del abandono de la Ciudad de México por los ejércitos de Zapata y Villa. El 2 de agosto los constitucionalistas reconquistaron la capital con la llegada de las fuerzas del general Pablo González. Éste mandó imprimir un manifiesto en el que decía que su objetivo inmediato era “garantizar del modo más amplio a nacionales y extranjeros, su tranquilidad, su vida y sus intereses”.⁵⁸ Entre otras cosas, las artes escénicas pudieron reponerse sin peligro y unos días después Derba reapareció en el Principal en la opereta *La geisha*. El crítico *Florián* (José L. del Castillo) fue a verla y evaluó así su desempeño:

la voz de la artista irrumpió como una caricia inefable; su timbre es grato y robusto; su técnica es dúctil y su expresión es sensitiva y apasionada. En fin, tiene una voz tan hermosa como su plástica figura, llena de gracia y delicadeza. Su dicción es quizás monótona, por la escasa variedad de matices. Y –caso curioso– mientras en la comedia es mesurada hasta la exageración, en la zarzuela es desenvuelta y vivaz como una ligera mariposa. Su rostro, de una gracia gentil e inocente, no se asimila al verbo enunciado. Sus gestos tienen una reducida tesitura que no abarca toda la vasta gama emocional. Si su rostro tuviera la movilidad tornadiza que expresa en el artista sus agitaciones fisiológicas, su gloria crecería esplendorosamente.⁵⁹

En opinión de *Florián*, Mimí ya dominaba el arte del canto, pero aún era una actriz incompleta. Las comparaciones que se hacían entre ella y María Conesa invariablemente daban el triunfo a ésta, pues sus capacidades como bailarina y cantante procuraban grandes ganancias

58 Reproducido en *Revista de Revistas*, 8 de agosto de 1915, p. 4.

59 *Florián*, “Crónicas teatrales”, *Revista de Revistas*, 12 de septiembre de 1915, s/p.

a los empresarios (que ella capitalizaba, pues era la artista mejor pagada de su tiempo), mientras que Mimí era una tiple “que gusta, que es aplaudida y que vale”, pero que “no enriquecerá nunca a una empresa”.⁶⁰ Otros cronistas apuntaban a Derba pequeños errores de dicción y de movimiento, y todos coincidían en que acostumbraba mostrarse fría y distante en la escena, lo que se comprueba en las fotos que se tomaban de las obras, en ninguna de las cuales se la ve siquiera sonreír. Pero es que Mimí tenía que luchar en el teatro contra una tendencia de su persona. En 1913 había confesado a un periodista: “Mi temperamento es melancólico y en ocasiones reservado y frío. No sabré decirle el porqué 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.”⁶¹

En este agitado 1915 la melancolía de Mimí no estaba sin embargo peleada con la audacia y el 18 de septiembre se puso en el Principal *El barrio latino*, zarzuela en la que “exhibía fugazmente su bello y escultórico cuerpo cubierto por fino mallón, provocando el entusiasmo del público”.⁶² En unos cuantos años los amantes del género chico habían presenciado un desarrollo en las libertades escénicas al generalizarse el uso de prendas que remplazaban los atuendos tradicionales y al

60 Gil Tór, “Dos empresas a la greña”, *El Radical*, 15 de mayo de 1915, p. 4. En 1909 Conesa cobraba tres mil pesos mensuales, sueldo nunca pagado hasta entonces a un artista en México. Los actores o tenores cómicos contemporáneos como Eduardo Arozamena y Francisco Gavilanes ganaban de 450 a 500 pesos, y los músicos como Rafael Gascón 300. Virginia Fábregas tenía ingresos de mil pesos al mes, pero era dueña de su empresa; sus actores ganaban entre 200 y 400 pesos. (Véanse Alonso, *María Conesa*, pp. 67-71 y “El triunfo de la malla”, *El Imparcial*, 10 de enero de 1909, cit. en Reyes de la Maza, *El teatro en México durante el Porfiriato*, pp. 403-406).

61 Entrevista recogida en su libro *Páginas sueltas*, p. 31.

62 Mañón, *Historia del teatro Principal de México*, p. 362.



▲ **Fotografía de Esperón.** *Novedades*,
1 de octubre de 1913. Hemeroteca
Nacional de México.

liberalizarse los temas de las obras y la forma en que eran representadas. Las primeras actuaciones de María Conesa en México en 1907 marcaron uno de los momentos de despegue de estas libertades. Con la valenciana –conocida con el mote de *La Gatita Blanca*– la zarzuela adquirió una sensualidad y un atrevimiento que se reflejaban en el uso de faldas a la altura de las rodillas, movimientos provocativos, sonrisas maliciosas y coplas de doble sentido. *Curioso* (Luis G. Urbina) se escandalizó al verla (“hasta el Padre Nuestro dicho y declamado así, como lo hace la diva del género chico, nos parecería un atentado al pudor”) y solicitó al gobierno de la ciudad que clausurara el teatro Principal, donde la Conesa se presentaba, que por tener viejas tradiciones no debía convertirse en “el nido ni en el propagandista de la pornografía y el mal gusto”.⁶³ La pluma del cronista no pudo detener la corriente de entusiasmo por la española. Un año después, contratada por la Academia Metropolitana, otra seductora mujer vino a hacer competencia a Conesa, quien se había retirado temporalmente de los escenarios al contraer matrimonio. Se trataba de Lydía Rostow, que no era tiple sino bailarina, aunque pocos se fijaban en cómo seguían sus pies el compás de la música pues atendían más bien “al ritmo lúbrico de un cuerpo maravillosamente modelado bajo unas mallas color carne, a una mirada ardiente, a una sonrisa de ángel caído que os llaman al infierno”.⁶⁴ También Paquita Cires Sánchez participó en esta tendencia al representar en 1909 un número de la obra *La onda fría*, despojándose “de una prenda de ropa después de cada *couplet*, comenzando con el abrigo hasta quedar en mallón”.⁶⁵ Cuando Conesa regresó a los escenarios al año siguiente, llevó al

63 *Curioso*, “Apuntes”, *El Imparcial*, 22 de noviembre de 1907, cit. en Reyes de la Maza, *El teatro en México durante el Porfiriato*, pp. 366-369.

64 Cit. en *idem*, p. 49.

65 De María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, p. 34.

Principal la revista española más atrevida de la época, *La corte de Faraón*, que causó sensación entre el público.

Pero seguían apareciendo protestas de los críticos hechos a los viejos usos. Fue el caso por ejemplo de *Ricardo del Castillo* (Darío Rubio), autor en 1912 de unas *Ligeras reflexiones acerca de nuestro teatro nacional* en las que se lamentaba de que el género chico hubiera degenerado por “las indecencias del *couplet*, las quemantes frases de un dialecto casi tabernario y las inmoralidades de los bailes; todo ello de un desenfreno verdaderamente escandaloso”.⁶⁶ La Revolución, con su quebrantamiento de los órdenes políticos y culturales tradicionales, propició también la tolerancia hacia las nuevas prácticas escénicas, y así cuando Mimí se mostró en mallas no hubo quien reclamara en nombre de las buenas costumbres.⁶⁷

En la misma temporada otras tiples se presentaron de ese modo, como María Clavería y Carmen Velasco en una obra llamada *El gran visir*. Sólo que éstas fueron ruidosamente silbadas, pues “el monstruo [el público] sólo consiente el paso de esos mitos previo el salvoconducto de unas líneas eurítmicas y unos contornos armoniosos”.⁶⁸ Mimí, a sus 21 años, tenía ese salvoconducto y gracias a ello se convirtió en la estrella del momento junto con María Conesa, quien actuaba en el teatro Lírico en la popularísima revista *El país de los cartones*, de Carlos Ortega y Pablo Prida. Menos de tres años después de su debut, Derba había

66 Cit. en Nomland, *Teatro mexicano contemporáneo*, p. 145.

67 El proceso tenía idas y vueltas, como consignó *Diego de Miranda*: “Un detalle advirtió el cronista y no de ahora: al Principal van señoras de lo que aquí llamamos buena sociedad. Desterradas en otro tiempo del coliseo, acaso por el poco tino con que se ponían allí piezas no del todo católicas, acaso porque los periódicos, siempre en riña con la empresa de entonces, fustigaban rudamente la inmoralidad de muchas de ellas, han vuelto a la Catedral clásica a regocijarse con los primores y galanuras de la zarzuela española”. *Novedades*, 24 de junio de 1914, s/p.

68 *Florián*, “Crónicas teatrales”, *Revistas de revistas*, 26 de diciembre de 1915, s/p.

alcanzado la celebridad como intérprete, y no tanto por su gracia, picardía y dominio de la escena, como era el caso de *La Gatita Blanca*, sino por la belleza de su rostro, la armonía de su cuerpo y su bien educada voz de soprano.

En noviembre de 1915 se celebró una función en su beneficio, con tres zarzuelas y un acto de concierto en el que participaron los cantantes Carlota Millanes y Ángel Esquivel, el pianista Jesús Martínez y la Orquesta Típica Lerdo.⁶⁹ En diciembre de ese año y los primeros meses de 1916, Derba siguió representando obras de género chico, pero en marzo fue contratada para hacer una gira por Cuba. Llegó a La Habana en abril, donde se presentó en los teatros Martí y Nacional; probablemente allí la aplaudieron los escritores mexicanos Luis G. Urbina y Federico Gamboa, quienes a la caída de Victoriano Huerta se habían desterrado en la isla por haber participado en su gobierno. Mimí encarnó entonces al personaje principal de *Maruxa*; un periodista registró que su actuación era “de las que dejan inolvidable recuerdo” y que esta “mujer que atrae y seduce con su encantadora sencillez” se había hecho en Cuba de muchos admiradores.⁷⁰ Alcanzaba así el reconocimiento en la tierra donde cinco años antes había debutado como segunda tiple.

Cuando volvió a México en junio, Mimí reapareció en el Principal, cantando como de costumbre zarzuelas en una compañía donde predominaban los mexicanos. Una de las consecuencias de la Revolución había sido propiciar el surgimiento de artistas locales, ante el hecho de que las compañías extranjeras temían viajar al país por la situación de inseguridad. El público vio surgir en este periodo a figuras como el

69 Anuncio, *El Demócrata*, 24 de noviembre de 1915, p. 5; también véase Quiroga, *Antesala teatral*, pp. 200, 203 y 305.

70 “Artistas, teatros y cines”, *El Disloque* (La Habana), 5 de mayo de 1916, s/p.

Chato Rugama y Jesús Ojeda, o como el tenor José Limón, quien, en opinión de algunos, tenía una voz tan extraordinaria como la de Enrico Caruso.⁷¹ Desde sus inicios en el espectáculo, Derba se había movido en un medio en el que había cada vez más artistas nacionales, junto a españoles radicados de forma permanente en el país como María Conesa y Joaquín Coss. Sin embargo, el género en el que Derba actuaba se llama “español”, y por eso todas las actrices locales imitaban la pronunciación y los modos peninsulares. Un cronista se congratulaba de que ése no fuera el caso de Mimí, quien aún alternando con españoles y encarnando personajes iberos, conservaba “los gestos, los acentos y la medida de las mexicanas”. Que actrices poblanas o tapatías se sintieran madrileñas, andaluzas o aragonesas le parecía absurdo al cronista, y elogiaba a Derba pues, aunque podía pronunciar “como una hija de España” y se ceñía “el florido mantón como si tal hubiera sido su hábito”, no incurría en la afectación de las otras.⁷² Esa versatilidad que le permitía interpretar personajes de los dos países marcaría, de hecho, uno de los rasgos permanentes de la actriz en el desarrollo de su carrera.

Al poco tiempo la compañía del Principal puso la zarzuela *La fiesta de San Antón* en la que Derba por fin alcanzó el registro actoral que la eludía: se mostró apasionada. *Florián* escribió que esta obra había sido como la “puerta de oro” por donde apareció el sol que había producido el deshielo. Seguía:

Ahí se reveló el oculto fuego de la artista (...); ahí ardió el espíritu de la *divette* lanzando llamas de pasión y chispas de emociones (...)

71 Véase De María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, pp. 195-196.

72 *Florián*, “Digresiones”, *El Universal*, 3 de noviembre de 1916, p. 3.



▲ **Postal de la Compañía Industrial Fotográfica, c. 1922.** Archivo General de la Nación, Instrucción Pública y Bellas Artes, Propiedad Artística y Literaria, caja 36, PAL 6673.



▲ Mimí Derba vestida con traje español en un pasillo, retrato; años veinte.

Secretaría de Cultura.-INAH.-SINAFO/
FN.-MEX. Reproducción autorizada por
el INAH. MID 126782.

Al verla en la Regina celosa y decidida (...) pensamos que el arte de Mimí Derba se ha bifurcado en una inesperada duplicidad: su apacibilidad y su apasionamiento.

En unas obras es serena, reposada, casi indiferente y hasta un tanto fría; pero en la zarzuela aludida, Mimí enciende la hoguera de sus recónditas pasiones, y con sus llamas ilumina la emotividad del público que en sus ovaciones frenéticas le rinde su más cumplido homenaje.⁷³

Al fin un crítico reconocía una actuación completa de la artista. En varios años de duro trabajo, en los que salvo casos excepcionales había que poner obras nuevas todas las semanas, Derba había alcanzado el reconocimiento. Luego de incursionar sin éxito en el teatro de verso y la dramaturgia, encontraba en la zarzuela un camino por el que podía desarrollarse. Pero justo en este momento se vio envuelta, como toda la gente del medio escénico, en un conflicto que la llevó a cuestionar ese camino y que involucraba de nuevo al espectáculo de las imágenes en movimiento.

73 Florián, “Impresiones del cronista”, *El Universal*, 27 de octubre de 1916, p. 4.

EL CINE CONTRA EL TEATRO

Prácticamente desde que surgió el cine fue visto como una amenaza para otros entretenimientos, y en particular para el teatro de género chico, que compartía con él la característica de ser gustado por un público popular amplio. En la Ciudad de México esa amenaza se comenzó a percibir cuando se establecieron distribuidoras de películas y salones permanentes de exhibición en el segundo lustro del siglo. Durante unos meses el cine compitió entonces con fuerza con el teatro frívolo. Pero María Conesa y otras artistas le permitieron cobrar una primera revancha. Después, las tandas y el cine se alternaron —junto con los toros— como los espectáculos preferidos de los capitalinos hasta que Enrique Rosas ocupó el teatro Principal en 1912 con las consecuencias que hemos visto.

Ahora, a fines de 1916, la situación de todos era difícil, pues el gobierno de Venustiano Carranza había gravado los espectáculos con un impuesto. Con la intención de presionar para que éste se redujera, a mediados de diciembre los empresarios decidieron cerrar sus salas. Fueron días tristes para los espectadores, que por más que buscaban, no encontraban “ni un cinematógrafo, ni un teatro, ni un circo, donde distraer su holganza nocturna”.⁷⁴

La medida surtió efecto y el impuesto fue reducido, lo que calmó de momento los ánimos. Pero éstos no tardaron en volverse a encender. Ahora los empresarios de teatro arremetían contra los de cine, pues los primeros invertían más dinero y obtenían menos ganancias que los

74 Florián, “Desolación nocturna”, *El Universal*, 20 de diciembre de 1916, p. 6.

segundos. Como resultado, algunos de los locales que albergaban hasta entonces espectáculos teatrales se empezaron a rentar para cumplir una nueva función como cines. Esto acarreó un problema laboral, al quedar desempleados actores, cantantes, coristas y demás integrantes de las compañías. Los afectados se unieron para protestar y algunos periodistas los secundaron. Uno escribió que la usurpación del teatro por el cine era “dolorosa e inmoral”, pues el teatro era el origen de la civilización;⁷⁵ otro denunció que los empresarios de cine, aquejados de una “inconmensurable ambición”, llevarían a la indigencia a los artistas y al hartazgo al público, pues

¿Acaso todos los habitantes de esta metrópoli son afectos al mudo espectáculo y a las tinieblas cómplices de caldeados idilios? ¿Acaso todos creen en la existencia del arte supuesto en esas fotografías de movimiento y de vértigo? ¿Acaso todos merecen ser obligados a divertirse en la penumbra con los convencionalismos cinematográficos, donde el más amable don de la humanidad —la palabra— queda abolido? No, y cien veces no.

La mejor defensa contra la plaga del cine, concluía el cronista, sería que el gobierno aboliera el impuesto a los teatros y gravara ese espectáculo “inversamente cultural” que a través de las películas de policías y ladrones se había convertido en una escuela de delincuentes.⁷⁶

Otra forma de atacar el problema fue, curiosamente, ponerlo en escena, lo que ocurrió en la revista *El diez por ciento* de Manuel Mañón. Que el teatro frívolo aprovechara el cine para criticarlo, parodiarlo y a

75 Manuel Mañón, “El cine como un peligro para el arte teatral”, *El Pueblo*, 12 de marzo de 1917, p. 7.

76 *Florián*, “La ola del cine salta de su cauce y amaga al arte escénico”, *El Universal*, 14 de marzo de 1917, p. 5.

fin de cuentas beneficiarse de su popularidad no era algo nuevo. Una de las primeras obras con tema cinematográfico había sido *Películas ABC*, representada en el Lírico en 1912 –como se recordará, el año de la ocupación de la Catedral de la Tanda por Enrique Rosas– y en la que se simulaba una exhibición de ocho cintas cortas, la primera de las cuales hacía alusión al género en boga: el documental de la Revolución.⁷⁷ En los años siguientes se pusieron la zarzuela española *La última película*, estrenada el 16 de septiembre de 1913 en el Principal; *Baldomero Pachón*, vista a partir del 7 de marzo de 1914 y cuyo argumento ridiculizaba “las absurdas aventuras de los dramas policiacos”;⁷⁸ *El incendio de Roma*, “película” puesta en octubre de 1915 al mismo tiempo en el Principal (con María Caballé) y en el Lírico (con María Conesa) e integrada por “ocho cuadros de vistas disolventes”,⁷⁹ y *La señorita del cinematógrafo*, también con María Caballé, a inicios de 1917. *El diez por ciento*, anunciada como “película de metraje largo”, fue estrenada el sábado 14 de abril de 1917 en el teatro Principal.

Mañón, que en esos tiempos era cronista del diario *El Pueblo* y director del semanario de espectáculos *Confeti*, estaba indignado porque el empresario Jacobo Granat, distribuidor de películas y dueño del Salón Rojo y el cine Garibaldi, había alquilado los teatros Alcázar y Alarcón, a los que había mandado derribar los escenarios para

77 Véase De Maria y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución mexicana*, p. 120. Este autor afirma que la primera aparición del personaje El Cinematógrafo en una revista fue en *Fotografías animadas*, representada en el teatro de la Zarzuela de Madrid en 1897 (p. 9).

78 Mañón, *Historia del teatro Principal de México*, p. 358.

79 *El Intruso*, “Por el mundo de la farsa”, *La Ilustración Mexicana*, 14 de octubre de 1915. *Fradique* cementaba: “es algo parecido a esos films chuscos que en el cinematógrafo hacen reír a las personas mayores a la par de los pequeñuelos” (“Crónicas teatrales”, *Revista de Revistas*, 14 de noviembre de 1915).

ampliar su capacidad para butacas. Y amenazaba hacer lo mismo con el Principal. Por eso Mañón hacía desfilar en *El diez por ciento* a personajes que representaban a voraces empresarios cinematográficos. Colaboró en la escritura de la obra Antonio Guzmán Aguilera, un zacatecano empleado como secretario de redacción de *El Pueblo* y quien unos años después se convertiría en uno de los autores estelares del género chico y del cine con el seudónimo de *Guz Águila*.

En *El diez por ciento* Thalía, musa de la comedia, viajaba del Olimpo a México al enterarse de que el cinematógrafo pretendía desplazar al teatro. Picada por la curiosidad, iba a diferentes salones a ver las obras que se presentaban, lo que daba ocasión a que se aludiera a empresarios, actores y actrices conocidos, y a que se ridiculizaran las películas que entonces se exhibían. Al final Júpiter bajaba del Olimpo a rescatar a la musa y fallaba justicieramente contra el cine y en favor del teatro.

Da una idea del tono de la obra una canción que entonaba el personaje del teatro Alarcón, que decía:

Era un teatro decente
donde iba toda la gente
de valer,
y aunque estaba en Peralvillo,
el primero por su brillo
pudo ser (...)

¿Quién te alquiló sin decoro
no por tu bien, por tu mal?
¿Quién te ha quitado hasta el foro
por ambición del metal?
No esperes que te ilumine

el débil arco del Cine,
que es carbón,
como el arte de Thalía
con la luz de su alegría
te alumbró.

¿No sabes que el Cine es sueño?
¿Que sólo busca tu dueño
su interés?
¿No sabes que en la pantalla
sólo sus delicias halla
nuestra hez?

Quien te alquiló sin decoro
no te hará bien, te hará mal.
¿Quién te ha quitado hasta el foro
por ambición del metal?⁸⁰

Granat no se quedó con los brazos cruzados y a la mitad de la representación de la revista una parte del público, contratada por él, arremetió a silbidos, gritos y sombrerazos contra los actores. Al cabo de un tiempo se pudo restablecer el orden. Una vez desalojados los rijosos, la obra continuó para deleite de quienes aún quedaban, que hicieron bisar la mayor parte de los números, mientras que las sombras chinescas que representaban las películas “por lo novedosas y cómicas causaron magnífica impresión y fueron muy aplaudidas”.⁸¹

80 Mañón, *Historia del teatro Principal de México*, p. 372.

81 Polichinela, “Teatros”, *Confeti*, 20 de abril de 1917, p. 6.

Pronto Granat volvió al ataque, al publicar un desplegado periódico en el que afirmaba que su empresa había tomado en arrendamiento sólo teatros que habían sido testigos “del constante fracaso de compañías mediocres”. Además, decía haber adquirido el material necesario para fabricar películas en las cuales podrían actuar, si lo deseaban, los “artistas acobardados por sugestión intrigante”, obteniendo en ellas mejores medios de vida que en los escenarios.⁸²

Arkel (Carlos González Peña) un escritor que no tenía ligas con los bandos resumió el asunto diciendo que en esta curiosa contienda el cinematógrafo era el vencedor:

¿Me preguntáis las causas? Fácil sería enunciarlas, separándolas en dos campos: el artístico y el económico. Artísticamente el teatro no puede encontrarse en México en peores condiciones; su decadencia (...) es visible (...) Paralelamente, el cinematógrafo a la par que nos brinda con las interpretaciones de artistas geniales, descuella por los maravillosos escenarios (...) y por el repertorio variadísimo. Desde el punto de vista económico, la diferencia es casi espantable, (...) la representación de una mala comedia (...) cuesta un peso; la *Gioconda* de Gabriel d’Annunzio (...) veinte centavos.

La batalla era, pues, desigual e imposible, y natural es que haya tenido que triunfar el cinematógrafo. La derrota del teatro está consumada, y ahora típles y comediantes apelan a la protección gubernamental para resolver en el terreno del impuesto una cuestión que sólo debe resolverse y está ya resuelta en el del arte. Mientras el teatro sea (...) un simple negocio (...) sin vistas a la cultura ni a la estética, no tiene derecho a obtener,

82 “El cine suple las deficiencias del arte teatral contemporáneo”, *El Universal*, 14 de marzo de 1917, p. 3; por cierto, su promesa de empleo no se cumplió.

por medio de la fuerza, una preeminencia que sólo la estética y la cultura conceden.⁸³

En la cerrada competencia del cine con el teatro de revista, hasta entonces había estado en juego el predominio en el gusto del público. Pero la evolución del espectáculo de la pantalla hacía que ahora se lo considerara en otros términos que los que tradicionalmente lo ubicaban como un entretenimiento simple que solía internarse en los terrenos de la inmoralidad. Por primera vez se argumentaba en favor de sus cualidades artísticas en notas como la citada, en las que se lo elogiaba contrastándolo con un teatro que había perdido la preeminencia “que sólo la estética y la cultura conceden”. Esto era un claro indicador de que un grupo de clase media estaba siendo ganado por el cine, lo que se reflejó en que se le dedicara una mayor atención periodística (a partir de 1917 surgieron las primeras columnas con crítica e información cinematográfica en los diarios capitalinos) y también en que se fundaran empresas para filmar películas de argumento, que prácticamente no se habían ensayado hasta entonces en México. Durante 1917 hubo así un revuelo inusitado alrededor de esta industria naciente, que tuvo entre sus principales animadores a Enrique Rosas y Mimí Derba.

83 Arkel, “Teatros y cines”, *El Universal*, 15 de marzo de 1917, p. 3.

II

LA ILUSIÓN DEL CINE





▲ **Fotografía fija de *La soñadora***
(1917). *Todo*, 17 de febrero de
1938, s/p. Hemeroteca Nacional
de México.

SER ESTRELLA

1917 fue para México el primer año de paz luego de varios de guerra e incertidumbre. Con la victoria definitiva de uno de los bandos el país pareció encaminarse hacia una reconstrucción política, económica y cultural que tuvo como eje simbólico la promulgación en febrero de una constitución que recogía las demandas de parte de los sectores involucrados en las luchas revolucionarias. Las primeras elecciones amparadas por la nueva Carta Magna se llevaron a cabo el domingo 11 de marzo; en éstas resultó electo presidente Venustiano Carranza.

En el campo de la cultura, el acontecimiento más trascendente de esta reconstrucción se dio en la prensa, donde se buscó practicar un periodismo imparcial e independiente, después de pasar por una etapa de franco partidarismo. Y otro destacado acontecimiento fue el de la proliferación de empresas cinematográficas.

Desde la llegada del cine a México poco antes de la vuelta del siglo, se habían hecho sobre todo documentales. Al principio como sencillos retratos de escenas costumbristas, luego como noticias o breves reportajes, y finalmente como descripciones largas de acontecimientos de relevancia noticiosa (las fiestas del Centenario de la Independencia en 1910 o los acontecimientos de la Revolución entre 1911 y 1916): los documentales habían ido creciendo en longitud y complejidad. Las películas de ficción, que requerían de actores y de las condiciones controladas de un estudio, eran más caras y casi no se ensayaron en el país en los primeros tres lustros del siglo. Ahora se conjugaban dos circunstancias que abrían la posibilidad de que esto cambiara. Una era el regreso a cierta

normalidad política y económica, que permitía la inversión de capitales sin mayor riesgo, a lo que se ligaba el anhelo de distintos grupos por utilizar el cine como vehículo de expresión artística; la otra, la afición del público mexicano por las películas con estrellas.⁸⁴

Las primeras figuras de la pantalla reconocidas fueron, claro, las de las cintas extranjeras. Los programas que se distribuían entre el público y en los que se anotaban los nombres de algunos intérpretes junto a los títulos de las películas iniciaron este fenómeno,⁸⁵ que continuó con la publicidad impresa en diarios y revistas donde se destacaban los mismos elementos; de cualquier forma, a fines de 1912 aún no se definía bien esa estrategia comercial, como muestra el siguiente texto publicado junto a algunas fotos de artistas de cine en una página de un popular semanario:

Hoy que la metrópoli tiene por rey de espectáculos al cinematógrafo, damos a nuestros lectores esta página donde figuran los principales intérpretes de las películas que a diario vemos. Nadie hasta ahora entre nosotros se ha preocupado siquiera de averiguar los nombres de estos artistas que, sin embargo, nos son familiares. En esta página descubrimos esa incógnita sacando del anonimato a varios de los “más exhibidos” actores y actrices del espectáculo en boga.⁸⁶

Aparecían ahí fotos de Mlle. Walter, Ivette Andreyor, Susana Grandais, Mlle. Davrières, Alicia Tissot, Jean Ayone y otros intérpretes franceses, lo que correspondía al hecho de que la exhibición mayoritaria de

84 Véase De los Reyes, *Vivir de sueños*, pp. 199-209.

85 Reyes de la Maza apunta que el empresario José Alcalde atraía al público a su Cine Club con este recurso (*Salón Rojo*, pp. 65-66).

86 “La invasión del cine”, *El Mundo Ilustrado*, 8 de diciembre de 1912, p. 16.

cine de argumento era de esa procedencia. Poco después, las revistas de cultura general publicaban artículos sobre cómo se hacían las filmaciones, cuánto ganaban los artistas y cuáles eran las aficiones de esas estrellas de las que apenas acababan de revelarse los nombres. Todo esto coincidió con la llegada a la capital de películas italianas que resultaron novedosas por su larga duración y por haber sido producidas con gran lujo y derroche de recursos. Esas espectaculares cintas fueron también las primeras que aprovecharon plenamente a sus estrellas como gancho publicitario.

Un cronista consignó que *Quo vadis?* (Enrico Guazzoni, 1912) “atrajo al teatro Arbeu la más grande concurrencia de que en mucho tiempo hay memoria”.⁸⁷ A esa cinta siguieron *Marco Antonio y Cleopatra* (Enrico Guazzoni, 1913) y *Los últimos días de Pompeya* (Mario Caserini, 1913), en las que se dieron a conocer intérpretes como Amleto Novelli y Gustavo Serena. Tras el cine histórico llegó el drama interpretado por estrellas. En los cines capitalinos se estrenaron *Muero... pero mi amor no muere* (Mario Caserini, 1913) y *El recuerdo del otro* (Mario Caserini, 1914), en las que actuaba Lyda Borelli, una artista que dejaba “atónita a la gente con la incomparable elegancia de su persona y de sus trajes”.⁸⁸

A las cintas de Borelli siguieron las de Pina Menichelli, Hesperia, María Jacobini, Francesca Bertini y varias más, que se convirtieron en las primeras estrellas seguidas por el público. A esto ayudaba que durante los primeros años del siglo hubieran venido a México compañías de teatro y ópera italianas, con divas como Teresa Mariani, Luisa Tetrazzini, Tina di Lorenzo, Mimí Aguglia e incluso la misma Lyda Borelli que ahora era admirada en la pantalla. Las figuras del cine se popularizaron en un clima cultural que les era propicio; los poetas les dedicaron

87 *Diego de Miranda*, “La semana teatral”, *Novedades*, 6 de agosto de 1913, s/p.

88 *Novedades*, 15 de abril de 1914, s/p.

versos y los periodistas crónicas, mientras que las muchachas imitaron sus gestos y adoptaron sus formas de vestir. Además, como consignó un cronista poco tiempo después, las divas hicieron que se expandiera como un reguero de pólvora la ambición por aparecer en el cine:

“Filmar”, reproducir en el mudo y elocuente lienzo de la pantalla sus siluetas de diosas; desdoblar su personalidad con todos los ademanes y actitudes con que se agitan en la vida material, ante la expectación de ávidas y múltiples miradas, esa es hoy por hoy la “gran ilusión” (...) de las adorables descendientes de Eva.⁸⁹

Mimí Derba no era la excepción. Unos meses antes, la había visitado en su camerino del teatro Principal un reportero a quien le habían dicho que era una muchacha “bella como una *signorina* de Boticelli y sugestiva como una copa de asti espumante”. Ella lo recibió vestida con un kimono. En las paredes del camerino había retratos de artistas, pero dominaba una foto del Kaiser, a quien la actriz admiraba como símbolo de la voluntad.⁹⁰ El reportero dedujo de sus respuestas que le gustaría probar suerte en el cinematógrafo, “vivir la vida plena de *sprit* y de encanto que admiramos en las escenas de *La mujer desnuda*, donde Lyda Borelli recorre la gama torturante del amor y el dolor”.⁹¹ Poco después,

89 *Roberto el Diablo*, “La película de las carreras de La Condesa”, *Excelsior*, 7 de septiembre de 1917, p. 3.

90 Armando de Maria y Campos también la entrevistó por esos tiempos y Mimí le confesó, “con ese dejo de melancolía y distinción que le son peculiares”, sus preferencias en la guerra europea: “—Yo soy germanófila (...) —¿Germanófila? —le preguntamos con asombro. —Sí; por simpatía únicamente. Yo no sé de parte de quién estará la razón y la justicia. Simpatizo con Alemania por su voluntad y su firmeza.” (“Mimí Derba”, *Frivolerías*, p. 48).

91 *Hugo Sol*, “Mimí Derba. Artista deliciosa que adora el cinema”, *El Nacional*, 7 de

la actriz confesó a otro periodista que el cine la había cautivado desde niña y que sus estrellas preferidas eran “Pina Menichelli como completa personalidad y Lyda Borelli como estética”.⁹² Y Antonio Guzmán Aguilera, intuyendo sus preferencias, le dedicó un soneto en el que al retratar uno de los rasgos llamativos de su personalidad la identificaba con las divas más famosas:

Me han dicho que tú pasas eternamente triste
Por el sendero largo de nuestro padecer,
Y que casi lloraste si alguna vez reíste.
Pero, Mimi, el poeta no lo quiso creer.

Que si en tu canto, a veces, esa nostalgia existe
De gloria, que no sabes tú misma comprender,
Yo sé que, acaso avara de tu vida, escogiste
La risa en tu pequeño corazón de mujer.

Vives dichas secretas como Lyda Borelli,
Eres una Bertini con el alma de Hesperia
Que diera sus leones por parecerse a ti.

Por eso, cual lo dije de Pina Menichelli,
Diré a los que al oído me dicen que eres seria:
¡Quién tuviera la alegre seriedad de Mimi!⁹³

octubre de 1916, p. 2.

92 *El de más allá*, “Progresá en México el complicado arte de la cinematografía”, *El Nacional*, 23 de febrero de 1917, p. 3.

93 Antonio Guzmán Aguilera, “Mimi Derba”, *El Pueblo*, 7 de abril de 1917, p. 5.

La percepción era justa: queriendo alcanzar en el cine un despliegue artístico similar al de las italianas, a Derba se le había metido en la cabeza la idea de hacer películas.⁹⁴ Naturalmente, esa ambición tenía que distanciarla de la escena, a pesar del éxito de público y de crítica que por fin había obtenido en *La fiesta de San Antón*. La zarzuela ya le aburría y estaba ligeramente hastiada del ambiente de las bambalinas, sobre el que había publicado estos amargos párrafos:

Reflexiones, sí, y ¡qué tristes! Las he recogido de un teatro, de un escenario, donde piensan los ilusos que sólo se ríe y se goza... ¡Qué gran ironía!... Frecuentad, como yo, aquellos sitios por el día, cuando no hay brillantes luces, ni ricos y llamativos trajes; cuando las caras están sin colorines y sin la máscara de la alegría que tanto festejáis por la noche desde vuestras butacas; vivid un poco entre aquellos seres que os divierten u os encantan; ved su tristeza, su vulgaridad, su fastidio, y os alejaréis de ellos, como yo ahora, con el corazón lleno de desencanto y amargura.

Desde mi asiento miro el cuadro de tristeza que presenta el escenario, a la hora de los ensayos. Contemplo con pena a las mujeres con las caras marchitas por el vicio, unas, por la edad, otras, y el mayor número por ambas cosas; con los cuerpos ajados, manoseados, débiles y enfermos; con las voces roncas, destempladas o dulzonas. Y una compasión sin límites invade mi alma... ¡Pobres mujeres!⁹⁵

94 En realidad, este encandilamiento era un fenómeno mundial: Mimí era contemporánea de Francesca Bertini, Pola Negri, Mary Pickford, Lillian Gish, Theda Bara, Camila Quiroga y otras que incursionaron con mayor o menor fortuna en la actuación para la pantalla.

95 “Reflexiones”, fechado en México el 7 de octubre de 1916 y recogido en su libro *Realidades*, pp. 105-106.

El texto incluía una frase que revelaba el acontecimiento futuro más inmediato en la vida de Mimí, “me alejo del teatro, del escenario”. Sin embargo, en cuatro años de intenso trabajo había creado una trayectoria de cuya estela era difícil escapar. Por ejemplo, colaboraba activamente en un Sindicato de Artistas y Escritores Teatrales que devino en una Sociedad Artística Mexicana que, entre otras cosas, pretendió constituir un fondo para evitar que “por lo avanzado de la edad o por inutilidad física” los actores tuvieran “que servir de porteros en los mismos teatros en que tantos lauros alcanzaron y tal vez mendigar de los hijos de sus antiguos compañeros, un mendrugo para entretener el hambre que los mata”.⁹⁶ Pero, sobre todo, tenía compromisos con empresarios y colegas que alargaron sus actuaciones en teatro y zarzuela,⁹⁷ que incluyeron una función en provecho propio en la que hubo “atronadores aplausos y alegres dianas” mientras ella agradecía “en medio de tramoyistas y utileros que la rodeaban de hermosos ramos de flores”.⁹⁸

Finalmente, la actriz emprendió la aventura de fundar una compañía para hacer películas inspiradas “en temas netamente históricos”, mostrar “las verdaderas costumbres mexicanas” y orientar al público “hacia las tendencias sociales que nuestra civilización requiere”.⁹⁹ Los preparativos de esa creación impidieron, de hecho, que Derba debutara

96 “Movimiento obrero en la República”, *Acción Mundial*, 13 de julio de 1916, p. 2; también véase De los Reyes, *Vivir de sueños*, p. 215.

97 Véanse, entre otros, los anuncios del teatro Mexicano, *El Demócrata*, 13 de marzo de 1917, p. 5 y el teatro Arbeu, *El Demócrata*, 8 de abril de 1917, p. 5, y la columna “Teatros y artistas”, *El Pueblo*, 13 de mayo de 1917, p. 11.

98 *Merlín*, “Beneficio de Mimí Derba”, *El Nacional*, 5 de noviembre de 1916, p. 3.

99 *Henry*, “Mimí Derba hará películas”, *El Universal*, 27 de noviembre de 1916, p. 2; también véase, “Mimí Derba ha fundado una compañía cinematográfica” y “Mimí Derba en el cinematógrafo”, *El Nacional*, 24 de noviembre y 16 de diciembre de 1916, pp. 3 y 2, respectivamente.

en el cine de Estados Unidos. Éste tenía aún uno de sus asientos principales en Nueva York y ahí se había establecido el empresario y director teatral español Manuel Noriega, quien impulsaba la filmación de cortos que se exhibirían acompañados con música grabada en discos. A fines de 1916, María Conesa había interpretado ya ante la cámara de la Noriega Film números de *Carmen* y *El pobre Valbuena*, así como la cinta *Una fiesta en Yucatán*, “que ha sido muy gustada y en la que toma parte muy principal el ‘Cielo andaluz’ del inolvidable maestro Gascón, bailado por ella magistralmente”.¹⁰⁰ La carrera cinematográfica de Conesa se interrumpió por la inesperada llegada de su esposo Manuel Sanz a Nueva York para reunirse con ella e invitarla a viajar. En vista de esta eventualidad, la artista propuso que la supliera Mimí en el siguiente proyecto de Noriega, *Puñao de rosas*. Muy atareada con la constitución de su propia productora, ésta no aceptó la oferta.

100 “La Conesa vuelve a México”, *El Nacional*, 2 de enero de 1917, p. 1. F. G. Ortega escribió que a la valenciana no le quedaban bien los papeles cómicos en el cine: “Sus ojos, el cabello rojizo que la cámara convierte en negro intenso, su boca sensual y aquel cuerpo elástico que sugiere una rapsodia en curvas no están destinados a producir hilaridad. A mi juicio, se adapta más a encarnar tipos dramáticos, sobre todo los de aventurera intrigante —‘vampiros’, como los llaman aquí.” (“*El pobre Valbuena* en Nueva York”, *Cine Mundial*, noviembre de 1916, p. 456). El cine no satisfizo a Conesa, quien durante el periodo silente sólo apareció además en un corto que se exhibió como complemento de la revista *Payasos nacionales* (1922), donde también actuaba. (De los Reyes, *Filmografía del cine mudo mexicano, 1920-1924*, pp. 167-168). Tras su estreno un periodista escribió: “María Conesa está en realidad bien en película; sólo que en el tablado es más graciosa, ya que a flor de labio tiene la frase oportuna y en los ojos el destello definitivo que inflama al auditorio”. (*El Demócrata*, 3 de septiembre de 1922, p. 3).

LA AZTECA FILM

Había dos pasos lógicos para que una actriz lanzara una empresa de cine con cierta viabilidad artística y económica. El primero era entrar en contacto con alguien que ya tuviera experiencia en el medio. En México casi no se habían hecho películas de ficción, pero sí documentales, por lo que Mimí recurrió a uno de los más veteranos practicantes de esta especialidad. Se trataba de Enrique Rosas, el exhibidor que en 1912 había “profanado” el teatro Principal desplazando la zarzuela con cinematógrafo y variedades.

Después de la Decena Trágica, Rosas había salido de México para radicar durante un tiempo en Europa y sólo regresó al país con la ocupación de la capital por las fuerzas de Carranza.¹⁰¹ En diciembre de 1915 filmó allí el fusilamiento de seis miembros del grupo de ladrones conocidos como la Banda del Automóvil Gris y poco después acompañó al ejército de Pablo González a tomar escenas de su campaña contra los zapatistas en el estado de Morelos. Como otros cineastas contemporáneos (Salvador Toscano, los hermanos Alva, Jesús H. Abitia), Rosas encontró que el género documental podía extenderse fácilmente, conservando su aura prestigiosa de objetividad, hasta los campos de la propaganda política menos objetiva, y con los materiales filmados elaboró una película de propaganda gonzalista que estrenó en agosto de 1916 con el título de *Documentación nacional histórica*.¹⁰² Después de esos acontecimientos se encontró con Mimí. A fines de año fue anunciada la

101 Sánchez García, “Bosquejo histórico y gráfico”, p. 51.

102 Véase Miquel, *En tiempos de Revolución*, pp. 226 y 312.

creación de una empresa presidida por el cineasta que, bautizada como Sociedad Cinematográfica Mexicana Rosas, Derba y Cía., fue conocida popularmente como Azteca Film.¹⁰³

El segundo paso lógico para echar a andar la empresa era asegurar cierto capital, que provino en parte de la herencia de Mimí¹⁰⁴ y en parte del protector de Rosas, Pablo González. No en balde se decía de éste, con cierta exageración, que tenía “la largueza de un Felipe II o un Lorenzo de Médicis” por sus actos de mecenazgo a “literatos, periodistas, oradores y soldados”.¹⁰⁵

Rosas tenía una amplia experiencia como operador y Mimí ninguna como empresaria y actriz de cine, por lo que se acordó que ella hiciera un viaje a Estados Unidos para aprender, así fuera superficialmente, lo relacionado con el negocio de la pantalla. Mimí salió en tren rumbo al norte y luego de una semana llegó a Los Ángeles. Recorrió los estudios cercanos con curiosidad y asombro, embebiéndose de las distintas labores del oficio del cine. Parte de la formación que le otorgó ese viaje fue ver películas norteamericanas que aún no se exhibían en México, estelarizadas por actrices de corte muy distinto a las divas italianas, como Mary Pickford y Clara Kimball Young; incluso contó haber visto *Intolerancia* (1916) de D. W. Griffith, que reconoció como una gran obra.¹⁰⁶

103 “Es ya un hecho la implantación del cinematógrafo mexicano”, *El Pueblo*, 24 de diciembre de 1916, p. 2.

104 A su muerte se dijo que había invertido 150 mil pesos de su herencia en el cine (“Una embolia cortó ayer la vida de Mimí Derba”, *Excelsior*, 18 de julio de 1953, p. 4-B).

105 Bustamante, *Perfiles y bocetos revolucionarios*, p. 126. Sobre la largueza económica de González véase también *El teatro en mi vida*, las memorias de María Tereza Montoya (pp. 30-32), y sobre su apoyo a la Azteca Film la entrevista que hizo a Derba *Aldebarán* en *El Universal Ilustrado*, 7 de agosto de 1924, p. 20.

106 Véase Hipólito Seijas, “¿Para qué?... ¿para quién?... ¿por qué?”, *El Universal Ilustrado*, 15 de junio de 1917, s/p.

A fines de febrero de 1917 Mimi había regresado a México, la sociedad con Rosas estaba hecha, el local de la empresa asegurado y la adecuación de una vieja casa a estudio de cine en proceso. La infraestructura de la Azteca Film se asentaba en un predio de unos 70 por 90 metros situado en Balderas con avenida Juárez, en la contraesquina de la parte sur-poniente de la Alameda capitalina; a fines del siglo dieciocho había estado allí el Hospicio de Pobres y en las Fiestas del Centenario de 1910 se había construido en el terreno un Pabellón Español donde se realizó una exposición de pintura.

Por esos tiempos Derba recibió ahí a un reportero que la quería entrevistar. En una “amplia sala de paredes desnudas, parca en mobiliario y abundante en implementos cinematográficos” dijo que el propósito principal de la empresa era hacer películas de carácter nacional “para que se vea en el extranjero de lo que somos capaces. Que conozcan a nuestra clase media, a nuestra clase elevada, al pueblo limpio, no al desharrapado y sucio de que tanto hablan y que da margen a tristes comentarios.”¹⁰⁷ El deseo de hacer películas que repararan esta mala imagen en el extranjero le había nacido durante su reciente estancia en Estados Unidos, luego de ver producciones en las que se retrataba negativamente a los mexicanos.

Éste fue un estereotipo cinematográfico frecuente en el cine norteamericano sobre todo a partir de 1911, cuando se hicieron las primeras cintas de argumento que incluían como asunto a la Revolución iniciada por Madero. Películas como *Across the Mexican Line* (1911), *The Mexican's Defeat* (1913), *Captured by Mexicans* (1914) y *The Mexican's Chickens* (1915) mostraban a los revolucionarios como encarnaciones de

107 *El de más allá*, “Progresos en México el complicado arte de la cinematografía”, *El Nacional*, 23 de febrero de 1917, p. 3.

todos los vicios.¹⁰⁸ Combatir esa imagen con representaciones de la clase media, la clase elevada y el pueblo limpio era no sólo una ambición de Mimí, sino de la mayor parte de los que crearon empresas cinematográficas en esos tiempos. Entre ellos estaban Manuel de la Bandera, Santiago J. Sierra y otros que impulsaron la filmación de cintas nacionalistas con las que buscaban contrarrestar la mala imagen que el cine norteamericano daba de los mexicanos, distanciándose de la corriente del documental de la Revolución, donde los protagonistas eran caudillos que encabezaban a ejércitos populares. El periodista *Arkel* (Carlos González Peña) resumió este anhelo colectivo del primer cine de ficción al escribir que le parecía pertinente que se hubiera evitado la representación cinematográfica del pueblo, ya que “no hay estética posible ante el calzón y el sombreroazo”.¹⁰⁹

Mimí dijo también a su entrevistador que para las películas de su empresa había pensado contratar a autores reconocidos que proporcionaran argumentos, así como a actrices de género chico como María Conesa, Mercedes Navarro y Etelvina Rodríguez. Con esto enfrentaba el rumor que decía que había creado la Azteca Film para actuar siempre la parte principal: “No señor –decía–, yo no seré ni la primera ni la última; ocuparé dentro del arte el puesto que he ocupado siempre, esto es, el que el público me ha dado”. La actriz concluía que era tal su entusiasmo por el cine que, si llegaba a fracasar el negocio en el que tenía cifradas todas sus ilusiones, había decidido estudiar inglés, irse a Los Ángeles e ingresar a una compañía cinematográfica de allá.

108 Sobre este tema véase García Riera, *México visto por el cine extranjero*, tomo 1, y De Orellana, *La mirada circular*.

109 *Arkel*, “México en la pantalla”, *El Universal*, 31 de julio de 1917, p. 3.

Luego de la entrevista, Rosas paseó al reportero por las instalaciones en construcción del estudio, entre las que se contaban camerinos, sala de exhibición, un amplio *atelier* de cristal, talleres para el decorado, una pequeña imprenta para hacer intertítulos y un laboratorio con departamentos de revelado e impresión; después de talarse los árboles del jardín del antiguo hospicio quedaría un gran terreno utilizable para filmaciones. Mimí pensaba mudarse al lugar, para lo cual se comenzó a construir ahí una “casita monísima”.¹¹⁰

Los primeros ensayos se realizaron a mediados de marzo, cuando unos aficionados siguieron las instrucciones para actuar frente a la cámara que les daba Joaquín Coss, aquel actor y director de escena que en 1914 había llevado por primera vez a Mimí al teatro de verso. Los artistas, casi todos viejos conocidos del género chico, representaron breves números ante el aplauso de la concurrencia. Sin embargo, las pruebas mostraron que los actores no sabían cómo actuar para el cine: “Hay en ellos muy particularmente la tendencia de accionar demasiado y de gesticular atrocemente (...) 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.”¹¹¹

Poco después se leyeron públicamente dos argumentos que se planeaba llevar a escena (*En defensa propia* de Mimí Derba y *Entre la vida y la muerte* de Eduardo Gómez Haro) y se informó que Rosas se encontraba en esos momentos filmando en el Museo Nacional de Arqueología la marca de la empresa: el calendario azteca que descubría una china poblana y llevaba escrito en el centro las palabras Azteca Film. Por último, se anunció que

110 *El Marqués de Branciforte*, “Mimí Derba and Company...”, *El Pueblo*, 7 de julio de 1917, p. 4.

111 *Salustiano*, “En la pantalla”, *Mefistófeles*, 7 de abril de 1917; cit. en Sánchez García, *Historia del cine mexicano*, pp. 39-40.



▲ Con Enrique Rosas (de pie, a la izquierda) y otros en las instalaciones de la Azteca Film. Fotografía sin firma. *Cinema Reporter*, 13 de octubre de 1951, p. 39. Hemeroteca Nacional de México.

se ensayaban ya tres películas y que en unos días comenzaría a filmarse la primera. La mayor parte de los intérpretes iban a ser actores de zarzuela y comedia como María Caballé, Socorro Astol, Emilia del Castillo, Julio Taboada, Salvador Arnaldo, Alberto Morales y Pedro de la Torre, además de un escogido grupo de aficionados. Todos ya habían comenzado a percibir un sueldo.¹¹² También se habían hecho contratos con “libretistas, actores, pintores, maestros de baile, directores de escena y con cuantos debían intervenir en los ensayos y desempeño de las obras que se proyectarían en la pantalla”.¹¹³ Cuando terminaron de prepararse las instalaciones e iniciaron formalmente las actividades, un reportero describió así los preparativos de una filmación:

Los talleres de la Azteca Film están convertidos en un centro de verdadera actividad cinematográfica. Albañiles, maestros de obra, carpinteros, decoradores, escenógrafos y peones, van y vienen en continuo movimiento, por los extensos terrenos de la compañía.

Entrando a la derecha, se encuentra el salón de escenografía, en donde se construyen bastidores, telones y se forman decorados completos para simular, más tarde, alcobas, comedores, salones, invernaderos, etcétera (...)

A la izquierda (...) están instalados los talleres de fotografía, con su laboratorio químico correspondiente.

En el centro levántase airosa una enorme carpa destinada al ensayo de las obras y a las pruebas de fotografía. Más allá se encuentran los camerinos de los artistas y un saloncito todo cubierto de cristales, destinado a filmar.

112 Véanse *Hipólito Seijas*, “Los primeros esfuerzos”, *El Universal*, 28 de abril de 1917, p 8, y *Perodi*, “Del Arte Mudo”, *El Demócrata*, 13 de mayo de 1917, 2a. sección, pp. 1 y 2.

113 *Solfa*, “Teatros y Artistas”, *El Pueblo*, 15 de julio de 1917, p. 11.

(...) A los talleres entran y salen los operarios. Bajo la carpa se encuentran reunidos los artistas que forman la compañía. Estos charlan, fuman, forman corrillos; leen diarios y ríen (...) Coss, infatigable, activo, prepara la escena, consultando a cada momento el libreto que agita entre las manos. Rosas, el experto operario y “resorte principal” de la compañía, dispone lienzos, bastidores y prepara cámara y rollos de película “virgen”.¹¹⁴

Por primera vez había en la Ciudad de México una empresa cinematográfica que daba la más cumplida impresión de seriedad y dinamismo.

114 *Perodi*, “Sugestiva entrevista ‘mímica’ con los futuros ‘filmistas’”, *El Demócrata*, 24 de mayo de 1917, 2ª sección, pp. 1 y 2.

PELÍCULAS

A mitad de mayo de 1917 empezó a filmarse el argumento de Mimí *En defensa propia*. La película, que estaba terminada un mes después, se estrenó el sábado 14 de julio en el teatro Arbeu. Trataba sobre la joven huérfana Enriqueta (Mimí Derba) que pasaba de ser institutriz de una niña a esposa abnegada del padre viudo de ésta Julio Mancera (Julio Taboada). De pronto irrumpía Eva (María Caballé), prima de Julio, que llegaba de Europa para amenazar con sus coqueterías la tranquilidad de Enriqueta. Ésta, en defensa propia, confabulaba con sus amigos para comprometer a Eva con otro.¹¹⁵

La película era, pues, un drama con final feliz que ocurría entre las clases acomodadas, como había anunciado Mimí que serían las producciones de la Azteca Film. En el argumento, la ambientación y la gesticulación de los artistas recordaba a las cintas italianas de la época, dando las notas mexicanas imágenes de los canales de Xochimilco y de algunos monumentos históricos del centro de la capital.

Estaba aprendiéndose a hacer cine de argumento en el país, por lo que aún no se diferenciaba claramente el papel de los directores. Puesto que en los documentales el camarógrafo era el responsable de la toma y la edición de la película, y al ser Rosas el único cineasta experimentado de la compañía, se asignaron a él las actividades que desde entonces, en otros países, cumplía un director. Rosas escogió los “detalles, panoramas y paisajes delicados”; también se debía a él “esa dirección asombrosa en

115 Una sinopsis más detallada se reproduce en el anexo 2.

que los conjuntos no amontonan ni los actores pierden detalles”,¹¹⁶ y con toda seguridad también escogió los encuadres, seleccionó las mejores tomas e hizo el montaje en un orden eficaz. Coss, quien fungía como director de escena, debe haber hecho lo que acostumbraba en el teatro, es decir, acomodar a actores y actrices en el foro, y supervisar la mímica que debían realizar.

La película fue recibida con elogios por algunos críticos. *Salustiano* (José Manuel Ramos) comentó que el argumento era “un estudio psicológico llevado a cabo por una mujer muy conocedora del corazón femenino”,¹¹⁷ mientras que *Solfa* (Ricardo Cabrera) elogió la actuación:

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, simpática, buena y hermosa, mujer superior, en una palabra, que sabe encontrar al supremo peligro de su vida la solución más acertada, sin violencias y sin atolondramientos. (...) la artista a quien la crítica ha puesto reparos en el teatro, acusándola de exceso de frialdad, se muestra en la película llena de sensibilidad y vida.¹¹⁸

También *Hipólito Seijas* (Rafael Pérez Taylor) quedó satisfecho con la interpretación de Mimí, “encantadora, más pasional que en el teatro, con un espíritu más completo, con una observación más profunda y con

116 *Hipólito Seijas*, “Los últimos serán los primeros” y “El triunfo de Rosas-Derba es el triunfo de todos”, *El Universal*, 14 y 16 de julio de 1917, pp. 6 y 8, respectivamente.

117 *Salustiano*, “*En defensa propia*”, *Mefistófeles*, 14 de julio de 1917; cit. en Sánchez García, *Historia del cine mexicano*, pp. 47-48.

118 *Solfa*, “Teatros y Artistas”, *El Pueblo*, 16 de julio de 1917, p. 5.

una belleza más plástica”,¹¹⁹ y consigné que la película había gustado al público, que aplaudió “hasta el delirio” y ovacionó de pie a Derba y a Rosas; un mes después de su estreno el mismo periodista informó que *En defensa propia* se había exhibido en unos cincuenta cines, dejando a la empresa una utilidad de más de veinte mil pesos.¹²⁰

Otros críticos fueron adversos a la cinta. A *Zeta* (Francisco Zamora) le pareció bien la parte plástica, es decir, la fotografía y la presentación (elogiaba el buen gusto de los escenarios y la esplendidez de los vestidos usados por Mimí), pero criticó la dirección de escena, el argumento “ingenuo hasta lo infantil” y, lo que era grave en vista de los propósitos de la empresa, la defectuosa reproducción de la alta vida social metropolitana;¹²¹ apoyan esta última apreciación las fotografías de la cinta que sobreviven, donde se ve a los hombres utilizar frac, sombrero de copa y corbata pajarita. Por otra parte, escribió *Buffalmaco* (Jesús B. González) que *En defensa propia* era perfecta en lo que se refería al trabajo fotográfico de Rosas, pero que en lo relativo a la actuación se dejaba sentir la falta de un buen director, además de que el argumento le parecía de poco interés y lleno de defectos. Concluía diciendo:

119 Hipólito Seijas, “El triunfo de Rosas-Derba es el triunfo de todos”, *El Universal*, 16 de julio de 1917, p. 8.

120 Hipólito Seijas, “Por la pantalla”, *El Universal*, 15 de agosto de 1917, s/p. En 1921 Derba contó que en año y medio de exhibiciones *En defensa propia* recaudó setenta y un mil pesos (*El hombre de los Quevedos*, “Mimí Derba habla de literatura, de teatro y de cine”. *Zig Zag*, noviembre de 1921, p. 39). El costo de una película en 1917 osciló entre los cuatro mil pesos de *La luz* y los cincuenta mil de la superproducción *Tabaré* (véanse Aldebarán, “¿Por qué no prosperó el cine en México?”, *El Universal Ilustrado*, 7 de agosto de 1924, p. 20 y Gil Braltar, “Una película mexicana...”, *Excelsior*, 13 de noviembre de 1917, p. 3).

121 *Zeta*, “*En defensa propia*, película mexicana”, *Excelsior*, 16 de julio de 1917, p. 3.



▲ Con Julio Taboada en
En defensa propia (1917).
Fotografía fija. *Cinema Reporter*,
3 de noviembre de 1951, p. 46.
Hemeroteca Nacional de México.



► Con Socorro Astol en
En defensa propia (1917).
Fotografía fija. *Cinema Reporter*,
10 de noviembre de 1951, p. 47.
Hemeroteca Nacional de México.

Si a la inmejorable tarea fotográfica y a la buena voluntad de los artistas se agrega una buena dirección de escena; si además se quebrantan ciertos orgullos infundados y los argumentos los hacen quienes deben hacerlos (...) será indudable que la tarea emprendida llegará a la cumbre del éxito (...)

Mientras Europa mande películas dirigidas personalmente por Gabriel d'Annunzio, es muy natural que se noten deficientes los esfuerzos literarios de la señorita Derba.¹²²

Para *Roberto el Diablo* (Roberto Núñez y Domínguez), eran rescatables algunos cuadros aislados y escenas de conjunto que tenían el *cachet* propio de las cintas europeas, pero reprobaba la larga duración de la cinta, que la hacía fatigosa, así como que muchas escenas estuvieran repletas de actores secundarios, que impedían el lucimiento de los protagonistas. El desempeño de María Caballé y otros intérpretes le parecía pasable al articulista, pero la actuación de Mimí no le gustó:

No le vimos en su larga película una sola “pose”, un solo gesto revelador de emoción, que estereotipara en el rostro una frase culminante del drama interior que la agobiaba. No tiene su cara –linda por lo demás– esa movilidad expresiva, esa ductilidad de músculos que ha de sustituir a las palabras. Ni sus ojos, ni la boca, ni la frente, ni siquiera las manos!, poseen el secreto de esas síntesis plásticamente elocuentes que (...) son el alma del arte del silencio y de la sombra. No será, sin duda, falta de preparación, porque hasta Yanquilandia fue a perfeccionarse en su

122 *Buffalmaco*, “Teatros y Cines”, *Pegaso*, 20 de julio de 1917, p. 14. En realidad, el escritor D'Annunzio nunca dirigió, aunque se adaptaron al cine obras suyas e incluso, para capitalizar su fama, firmó el argumento (original del director Giovanni Pastrone) de la famosa película *Cabiria* (1914).

aprendizaje. ¿Es sencillamente falta de potencialidad anímica para sentir y exteriorizar la belleza?¹²³

Junto a los actores famosos en la época que participaron en *En defensa propia* se coló una principiante que haría una larga carrera en el cine. Se trataba de la huérfana Sara García, quien entonces estudiaba, daba clases y vivía en el Colegio de las Vizcaínas. Como le atraía el misterio de lo que ocurría en los estudios de Balderas, se asomó por ahí y para su sorpresa fue invitada a ser *chichile*, es decir extra, en la película que estaban filmando. Se animó a participar en las escenas de conjunto y esa fue su primera actuación para las cámaras. Su interés por el cine superó el que tenía en los estudios y la enseñanza, por lo que abandonó el colegio. Es interesante su testimonio acerca del desprecio que un sector de las clases acomodadas –las mismas que los primeros cinematografistas de ficción se empeñaban en retratar– tenía por el incipiente medio: “Cuando descubrieron el ‘pastel’ en la escuela me quedé de una pieza, pues sabía que se iba a armar tremendo escándalo (...) ya que una señorita ‘bien’ no debía en ningún momento y bajo ninguna circunstancia andar metida en esos ambientes que no eran bien vistos.”¹²⁴

La segunda película de la Azteca film fue *Alma de sacrificio*, filmada de mayo a junio y estrenada en el Arbeu el 20 de julio de 1917, sólo una semana después que *En defensa propia*. La fotografía y la dirección corrían de nuevo a cargo de Rosas y Coss, pero el argumento era esta vez del escritor José Manuel Ramos. Contaba la historia de dos hermanas huérfanas, Catalina (Emilia del Castillo) y Rosa (Mimí Derba), la

123 Roberto el Diablo, “*En defensa propia*”, *Revista de Revistas*, 27 de julio de 1917, p. 19.

124 Véase Sara García, “60 años de actriz”, *Tele-Guía*, 11 de agosto de 1977, p. 14.

primera de las cuales tenía una hija ilegítima que la segunda asumía como suya para que su hermana pudiera ser feliz casándose con el hombre al que amaba, el pianista Luciano P. del Moral (Julio Taboada), que por lo visto no le hubiera perdonado a Catalina ese pecado de juventud.

La cinta debió tener detractores, pues un cronista escribió que, a pesar “de los opositoristas consuetudinarios”, *Alma de sacrificio* constituía para su autor, los intérpretes y el camarógrafo un franco y definitivo éxito. Aunque Derba había compartido esta vez el cartel con Emilia del Castillo (quien había actuado, según otro periodista, “con un verdadero derroche de propiedad, de gracia femenina y de habilidad artística”),¹²⁵ su desempeño fue elogiado por estar a la altura que pedía el papel:

Cariñosa y consejera con la hermana inexperta, antes de la fuga de ésta; conformada y dolida cuando la hermana vuelve, trayendo el fruto de su pecado; enamorada cuando se ve al lado del pianista, que parece ser el hombre que le conviene, y sacrificada, al fin, cuando la hermana culpable arroja sobre ella, indefensa y abnegada, todo el peso de una falta que siempre trató de guardar en la sombra.¹²⁶

Una peculiaridad de *Alma de sacrificio* fue que se exhibió con música compuesta e interpretada en algunas funciones por el célebre Miguel Lerdo de Tejada. Muy pocas compañías mexicanas del periodo del cine silente, siempre aquejadas por exiguos presupuestos, repitieron el experimento de contratar a un compositor para hacer música adecuada a las imágenes.

125 *Zeta*, “*Alma de sacrificio*”, *Excelsior*, 22 de mayo de 1917, p. 5.

126 *Mefistófeles*, 28 de julio de 1917, cit. en José María Sánchez García, “Apuntes para la historia de nuestro cine”, Suplemento Dominical, *Novedades*, 8 de julio de 1945, p. 14.

Aunque no gustó tanto como *En defensa propia*, *Alma de sacrificio* se mantuvo más de un mes en exhibición continua en cines de la Ciudad de México y ayudó a apuntalar el prestigio de la empresa.¹²⁷ El cronista Armando de María y Campos escribió que con esas cintas la Azteca Film había encendido “la afición al ‘cine’ de todas nuestras señoritas y nuestros señoritos para llegar a artistas del arte mudo” y que escuchaba frecuentemente conversaciones que giraban alrededor de la belleza de sus principales intérpretes, Derba, Del Castillo y Caballé.¹²⁸

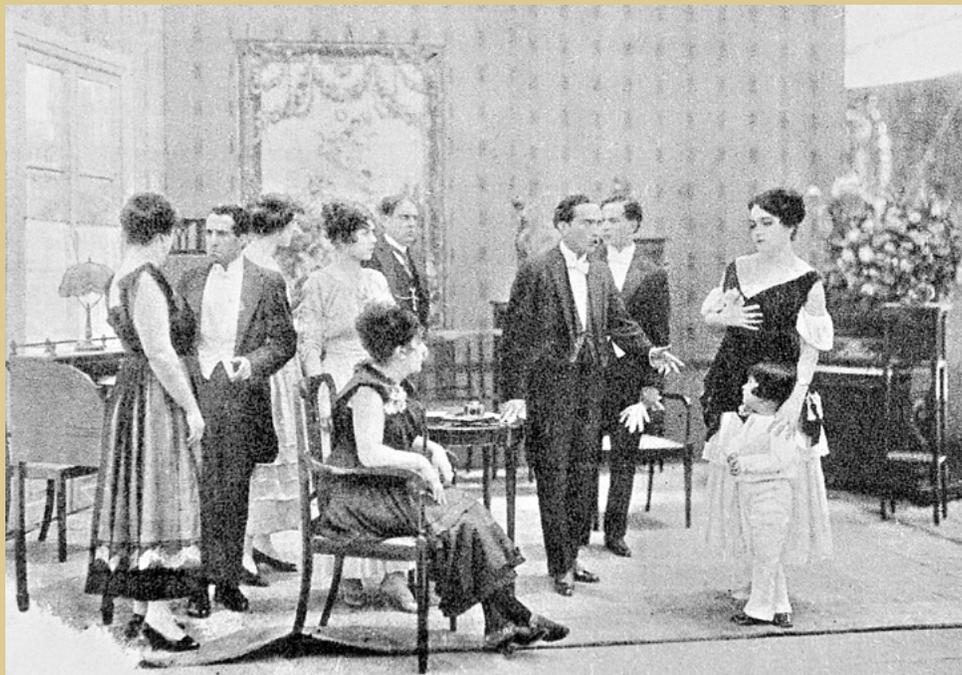
La siguiente producción de la Azteca Film, *La Tigresa*, fue filmada en agosto y estrenada en septiembre de 1917. Por primera vez Mimí, fiel a su palabra de que no sería la protagonista de todas las obras de la empresa, dejó el primer papel a la joven Sara Uthoff, quien había debutado como actriz de teatro en la compañía de Virginia Fábregas y actuado en cintas cubanas y de la compañía estadounidense Biograph.¹²⁹ Sin embargo, al parecer Mimí hizo algo que aún no había hecho, ni siquiera en el teatro: dirigió al grupo de actores. Eso por lo menos es lo que se deduce de las palabras de un reportero que fue a entrevistarla y la encontró en el estudio “fatigada, anhelante, dando disposiciones, dirigiendo las escenas”.¹³⁰ Esto en cierto sentido la volvía la primera directora mexicana, aun con la reserva de que muchos trabajos directorales, y los de cámara y edición, fueron con toda seguridad obra de Rosas. La historia fue escrita por la potosina Teresa Farías de Isassi, autora con cierto renombre porque en 1907 había ganado un concurso convocado por la Secretaría de

127 De hecho, se hizo un paquete con las dos para exhibirlas juntas en provincia.

128 Armando de María y Campos, “La señorita Film”, *Mefistófeles*, 4 de agosto de 1917, cit. Sánchez García, *Historia del cine mexicano*, p. 41.

129 Véase *Florián*, “Artistas nacionales”, *El Universal*, 22 de octubre de 1916, s/p.

130 *Hipólito Seijas*, “Sí puede existir la producción dramática mexicana”, *El Universal Ilustrado*, 17 de agosto de 1917, s/p.



▲ Con grupo de intérpretes
en *Alma de sacrificio* (1917).
Fotografía fija. *Cinema Reporter*,
17 de noviembre de 1951, p. 50.
Hemeroteca Nacional de México.



▲ Con Emilia del Castillo y Julio Taboada en *Alma de sacrificio* (1917). Fotografía fija. *Cinema Reporter*, 17 de noviembre de 1951, p. 50. Hemeroteca Nacional de México.

Instrucción Pública con su obra dramática *Cerebro y corazón*, que el mismo año había puesto en escena Joaquín Coss. Obviamente inspirada por el ciclo internacional de las vampiresas de la pantalla, y en particular por una cinta italiana con Pina Menichelli exhibida recientemente en México (*Tigre Real*, Giovanni Pastrone, 1916), *La Tigresa* trataba sobre Eva (Sara Uhthoff), una mujer de clase alta quien sentía “ansias continuas de ser la protagonista de un poema cruel y doloroso no importándole destrozar corazones ni agotar sentimientos”.¹³¹ Eva enamoraba a Bruno (Fernando Navarro), humilde pintor al que pronto abandonaba, aburrida, para casarse con el joven de su propia clase Ernesto (Salvador Arnaldo). Ante el abandono de Eva, Bruno enloquecía y era recluido en el manicomio. Eva, en una visita de caridad, se encontraba con su antiguo amante quien, arrebatado por la furia, la estrangulaba.

Las únicas concesiones que la inverosímil cinta hacía a la realidad eran, según *Zeta* (Francisco Zamora), dos: mostrar el lamentable descuido que privaba en el manicomio de La Castañeda y “las gratas morbideces de Sarita Uhthoff” en dos escenas de dormitorio. El mismo cronista criticaba que la empresa, que tenía ya en la nómina a un buen operador, a un director de escena competente y a bellas actrices, no hubiera contratado aún a alguien de mediano gusto literario y elemental sentido común que rechazara los absurdos argumentos a que se estaba aficionando. (Justo es decir que los socios de la Azteca Film parecieron escuchar el consejo y en octubre contrataron como director artístico al escritor Efrén Rebollo). En cuanto al argumento de *La Tigresa*, a *Zeta* le parecía nefasta la “sugestión pinamenichelesca” según la cual los personajes femeninos eran “personas de una crueldad inútil y difícilmente concebible para la gente normal”, y se preguntaba “en qué parte del mundo se dan hembras de

131 Hipólito Seijas, “*La Tigresa*”, *El Universal*, 28 de agosto de 1917, p. 6.

esa estúpida clase”.¹³² Otro cronista tuvo la reacción opuesta, al ponerse de buen humor “al ver esa invasión de tigresas en este país de costumbres patriarcales y de puchero español (...) aquí, donde la mayoría de nuestras mujeres rezan el rosario junto a la rueca familiar, y viven amuralladas en sus habitaciones como en los tiempos (...) de los virreyes”.¹³³ De nuevo, en fin, se criticaba que la labor nacionalista de la Azteca Film dejaba mucho que desear, pues las clases pudientes eran representadas de forma ridícula: “¿qué dirán ‘las naciones extranjeras’ al ver que en nuestro país los elegantes usan, al vestirse de etiqueta, chaleco blanco y pechera negra (...) y que en esta tierra los recién casados, cuando son de la ‘aristocracia’, van a pasar su luna de miel al lago de Chapultepec, sobre una barquilla...?”¹³⁴

La cuarta cinta de la empresa fue *La soñadora*, con fotografía de Rosas y argumento, dirección escénica e interpretación de Eduardo *El Nanche* Arozamena, un viejo conocido de Mimí del género chico.¹³⁵ Filmada en septiembre y estrenada el 20 de noviembre, fue la producción más ambiciosa de la empresa. Esto se reflejó en la elección del lugar para estrenarla, que ya no fue el teatro Arbeu, donde se habían exhibido por primera vez las producciones anteriores, sino en un recinto más adecuado a los aficionados a ver películas, el cine Olimpia. De forma concurrente, su publicidad en los diarios también creció, rivalizando casi con la de las cintas extranjeras. Uno de sus anuncios decía:

132 *Žeta*, “*La Tigresa* de la Azteca Film”, *Excelsior*, 28 de agosto de 1917, p. 3.

133 *Lázaro P. Fel*, “Películas nacionales”, *Revista de Revistas*, 2 de septiembre de 1917, p. 5.

134 Eduardo Gómez Haro, “*La Tigresa*, película de la Azteca Film”, *El Nacional*, 28 de agosto de 1917, p. 3.

135 Se trataba de “un viejo lobo de los escenarios adonde su vocación le llevara desde los doce años”. *Soffa*, “La función de esta noche en el Arbeu será a beneficio de Eduardo Arozamena”, *El Pueblo*, 22 de marzo de 1917, p. 5.

Entre la múltiple variedad de sus escenas se cuenta con el campo de aviación; los bailes estilo Luis XVI, con pelucas empolvadas y trajes fastuosos, cual los pinta Watteau; la reconstrucción del “cabaret” de Sylvain; panoramas de nuestro México; varias “poses” estatuarias de Mimí y, en fin, el conjunto es tan armonioso, original y seductor, que ha hecho de esta película una verdadera obra de arte.¹³⁶

La particularidad más interesante —e innovadora para la época— de la obra es que estaba construida con secuencias en las que había una alternancia de tiempos: el pintor Ernesto (Arozamena) contaba a sus amigos la historia de sus amores juveniles con Emma (Derba), muchacha que había sido su modelo y de la que luego se había separado. Pasaban por la pantalla escenas de esos acontecimientos. La película volvía al presente para narrar que Emma y Ernesto se reencontraban, y ella le contaba la historia reciente de su vida. Esto abría un nuevo *flashback* en el que, luego de ser seducida, Emma se enamoraba de un hombre y mataba a Juana (Sara Uthoff), la mujer que se lo disputaba, por lo que pasaba seis años en la cárcel. La historia regresaba finalmente al presente con ella libre y llena de amargura. Para culminar sus desgracias, Ernesto era muerto en una riña con un militar, con lo que Emma terminaba de derrumbarse.

Eduardo Gómez Haro consignó que la película había gustado y que en la proyección habían menudeado los aplausos, “hubo dianas y a Mimí la ovacionaron al salir del Olimpia”. Esto le parecía extraño, pues él consideraba que no había verdadera acción en la cinta por estar formada casi en su totalidad por “esos cuadros que constituyen ‘recuerdos’ y son, por consiguiente, elementos ‘subjetivos’ que no

136 Anuncio, *El Pueblo*, 20 de septiembre de 1917, p. 7.

pueden integrar la médula de un drama”.¹³⁷ A *Roberto el Diablo* tampoco le gustó la película, que en su opinión había tenido sólo una parte agradable, “la exhibición de las intimidades” de Mimí en sus escenas posadas para el pintor.¹³⁸ Otro cronista apuntaba que un notable defecto era un minué que los intérpretes bailaban vestidos al estilo Luis XV (“desusado en estos tiempos violentos de danzón y de fox trot”), en el que los hombres, en su deseo de parecer gentiles, “levantaban tanto el pie al andar que no parecía que pisaban sobre blando césped, sino sobre un campo sembrado de cascos alemanes”. Es decir, se criticaba una vez más a la Azteca Film por querer retratar las costumbres de las clases acomodadas, con lo que sólo se lograba dar la impresión de falsedad. Cuánto más bella se hubiera visto Mimí, concluía el cronista, “si se hubiera presentado ataviada con el típico traje mexicano ‘compunteando’ un atrevido y alegre jarabe”, a pesar de lo cual la artista tenía momentos de convincente naturalidad, por ejemplo en la escena de la prisión, cuando llegaba, “sin recurrir a ademanes y aspavientos ridículos, a manifestar con delicada elocuencia toda la tragedia de su vida”.¹³⁹

En *La soñadora* se veía a Derba volar en un avión acompañando al piloto Horacio Ruiz. Filmada en los llanos de Balbuena, seguramente era la primera escena de aviación que aparecía en una cinta mexicana que no fuera documental. Además, significó una fantástica aventura para Mimí,

137 Eduardo Gómez Haro, “*La soñadora*, 4a. película de la Azteca Film”, *El Nacional*, 21 de septiembre de 1917, p. 2.

138 *Roberto el Diablo*, “El año cinematográfico”, *Revista de Revistas*, 30 de diciembre de 1917, s/p. Un periodista consignó que, al exhibirse la cinta en una ciudad de provincia, esta “bella *posse* de Mimí en semi-desnudo (...) molestó —sin razón— el recato de algunas personas *excesivamente pudorosas*”. “Entre pantallas y bastidores”, *Civilización* (Guanajuato), 27 de diciembre de 1917, p. 4.

139 “*La soñadora*”, *El Pueblo*, 27 de septiembre de 1917, p. 6.



▲ Con Eduardo Arozamena
en *La soñadora* (1917).
Fotografía fija. *Cinema Reporter*,
22 de diciembre de 1951, p. 55.
Hemeroteca Nacional de México.



▲ Con Eduardo Arozamena en *La soñadora* (1917). Fotografía fija.
Todo, 17 de febrero de 1938, s/p.
Hemeroteca Nacional de México.

quien luego de aterrizar “reía a carcajadas y lloró por no haber llegado a tocar las nubes con las manos”.¹⁴⁰

En septiembre los miembros de la Azteca Film fueron invitados a filmar la fiesta de Covadonga que la colonia hispana celebró en el Tívoli del Eliseo, centro de entretenimiento situado en la calle Puente de Alvarado. La comisión organizadora de los festejos pidió a las señoritas y los jóvenes de la colonia que se vistieran con trajes típicos españoles para ser fotografiados.¹⁴¹ La cinta se filmó, pero no hay noticia de que fuera exhibida comercialmente. En cambio, en una función dedicada a la empresa en el cine Olimpia a fines de octubre se puso el documental, seguramente filmado por Rosas, de una representación de la *Aída* de Verdi que una compañía italiana puso en la plaza de toros capitalina.¹⁴²

Una producción que se había venido posponiendo era *Chapultepec* de Eduardo Gómez Haro, en la que se pretendía recrear la defensa del castillo durante la guerra con los Estados Unidos en 1847. Éste había sido de hecho uno de los primeros proyectos de la empresa, pero su filmación se había retrasado porque el vestuario no estaba listo, porque no se contaba con la autorización gubernamental para que se les suministraran cañones y armas cortas de la época, porque los actores no daban el tipo y por otras razones;¹⁴³ sin embargo, el proyecto se mantuvo y cuando la Azteca Film contrató a Efrén Rebolledo se le encargó corregir su argumento

140 Hipólito Seijas, “Mimi voló”, *El Universal*, 10 de septiembre de 1917, p. 9.

141 “La Azteca Film impresionará una película de las Fiestas de la Covadonga”, *Excelsior*, 31 de agosto de 1917, p. 3.

142 Anuncio, *El Pueblo*, 29 de octubre de 1917, p. 5; en esa ocasión se exhibieron también *En defensa propia* y *Alma de sacrificio*.

143 Véase Eduardo Gómez Haro, “La soñadora”, *El Nacional*, 23 de septiembre de 1917, p. 7.

“a efecto de no caer en absurdos anacronismos”.¹⁴⁴ No sabemos si Rebolledo hizo el trabajo, pero la cinta no se filmó.

Sí pudo terminarse en cambio *En la sombra* (llamada *Misterio* antes de su estreno), quinta producción de argumento de la Azteca Film. Su longitud era de unos cuarenta y cinco minutos, por lo que se estrenó como complemento de una más larga el 13 de noviembre en el cine Olimpia. Tenía de nuevo dirección fotográfica de Rosas y argumento de Mimí. La historia trataba de una muchacha, interpretada por ella misma, que intentaba seducir al cantante Jorge Pradillon (Andrés Perelló de Seguro-la) enviándole una carta en la que le ofrecía una cita a condición de que él hiciera todo lo que se le ordenara. El cantante se dejaba arrastrar por la curiosidad y después de tres breves encuentros en la oscuridad en los que se besaba con la misteriosa muchacha, al fin descubría su identidad: resultaba ser la esposa de un amigo. La mujer moría accidentalmente a sus manos, pero al final se revelaba que todo había sido un mal sueño del cantante.¹⁴⁵

La película tenía como atractivo la actuación de los miembros de la compañía italiana de ópera que se encontraba en México. Sin embargo, esto no resultó suficiente para gustar. De hecho, contrarió incluso a los críticos más condescendientes con la Azteca Film, como *Hipólito Seijas* quien, tal vez porque Mimí no estaba en México, no tuvo siquiera la galantería de otras ocasiones de elogiar la belleza de la artista.¹⁴⁶

Derba no estaba en México porque el 31 de octubre de 1917 había salido rumbo a Nueva York con Rosas y otro acompañante. Su propósito era abastecer a la empresa de materiales e intentar exhibir y vender

144 *Hipólito Seijas*, “Por la pantalla”, *El Universal*, 9 de octubre de 1917, p. 10.

145 Una sinopsis más detallada se reproduce en el anexo 2.

146 *Hipólito Seijas*, “*En la sombra*”, *El Universal*, 19 de noviembre de 1917, p. 10.

las que consideraban sus mejores películas, *En defensa propia* y *La soñadora*. Al llegar a su destino, Mimí fue entrevistada para la revista norteamericana *Cine Mundial* por el reportero Liedo Fumilla, quien quería averiguar los pormenores de esa ardua empresa con “mucho de apostolado”. El texto la retrataba de esta manera:

Mimí Derba es joven, bella y culta, una belleza de rasgos finos y delicados, y su figura es gentil y de trazos totalmente armónicos. Lleva el pelo cortado a media melena, según el canon de la bohemia artística que da a las mujeres un aire encantador de colegialas. Lo más impresionante de su belleza son las pupilas, de donde fluye una luz mansa y serena, esa luz de las almas en equilibrio y de los corazones sin pasión. La voz es suave, de una ternura que en las horas de intimidad debe ser irresistible, y con la gama corta e insinuante que delata su raigambre de mexicana castiza. Siendo mujer y joven y bella y habituada a la parlería de entre bastidores, no es locuaz. Dice las cosas precisas, y las dice con una precisión deliciosa, como los criterios seguros de sí mismos que no ceden a los apremios de lo impensado.

Fumilla recordaba haber visto en 1916 las representaciones de la actriz en La Habana, y le causaba sorpresa que hubiera dejado el género chico, en el que era tan exitosa y tenía tan brillante porvenir. Le preguntó las razones de esto y ella contestó que la zarzuela no colmaba sus anhelos, pero que había otra razón por la que había abrazado al cine, que iba más allá de sus propias aspiraciones y que tenía que ver con “un ideal sinceramente patriótico”. Ahora que las luchas de la Revolución habían terminado en México, era el momento de construir “sobre las ruinas de lo viejo una civilización amplia y rápida” con toda clase de iniciativas. Ella y Rosas habían decidido impulsar la producción

de películas no sólo para crear una industria en un campo aún virgen (pensaban ingenuamente en que en un par de años la producción local estaría en el mismo nivel que la de Estados Unidos, Italia y Francia, y que dominaría por completo el mercado mexicano), sino también para mostrar en el extranjero los logros de la nueva sociedad. De hecho, ellos habían ido a Nueva York

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 “pelado”... Para lograrlo y convencer a los yanquis de que somos otros, de que en México hay algo más que hordas salvajes, hemos traído nuestras películas, y cuando el público las vea, cambiará seguramente de opinión.¹⁴⁷

Es posible que las películas que llevaban Derba y Rosas fueran vendidas y exhibidas en los Estados Unidos, pero no podían por sí solas influir en la opinión del público norteamericano sobre cómo eran sus vecinos del sur, bombardeado como estaba por el estereotipo contrario que cultivaba desde años antes el cine hollywoodense. En cualquier caso, el ciclo de la Azteca Film se cumplía con la realización del proyecto original de dar a conocer en el extranjero las “bellezas” sociales y naturales de México.

Cuando Derba y Rosas regresaron al país algo se rompió. En distintos momentos se dijo que la empresa había fracasado por sus enormes gastos, que sus películas no habían gustado al público, que durante el viaje a

147 Liedo Fumilla, “La escena muda en México”, *Cine Mundial* (Nueva York), enero de 1918, p. 17.

Nueva York alguien defraudó al negocio, que surgieron intrigas...¹⁴⁸ Lo cierto es que a fines de 1917 los socios se separaron y durante un tiempo dejaron de filmarse películas en el estudio de Juárez y Calderas. Rosas siguió en el medio del cine, pero Derba lo abandonó: su primera ilusión cinematográfica se había desvanecido.

Las cintas de la Azteca Film no han llegado hasta nosotros en colecciones públicas. No podemos por lo tanto juzgar su calidad, aunque parece claro —por las notas periodísticas de la época, por las fotografías fijas que conocemos y por unas cuantas escenas recogidas en otra cinta—,¹⁴⁹ que eran producciones deficientes incluso comparadas con cintas extranjeras de mediana categoría. Esto, claro, no podía ser de otra manera. Aunque el cine mexicano de argumento no había prescindido de manera absoluta de la experiencia de los documentalistas (ahí estaba Rosas, entre otros, para demostrarlo), sí se había distanciado de sus logros estilísticos para abrazar la estética del “gran lujo” de algunas cintas europeas que llegaban al país. Sólo que las industrias italiana o francesa le llevaban años de ventaja a la naciente cinematografía nacional en todos los terrenos, lo que se reflejaba en la práctica en que entre una cinta de esa procedencia hecha con grandes recursos y una modesta producción mexicana en la que se imitaban los modos de aquélla, los exhibidores y el público prefirieran la primera. Las empresas locales que intentaron —como la Azteca Film— adaptar a la realidad local la propuesta estética del cine extranjero no podían más

148 Véanse por ejemplo Carlos Noriega Hope, “El cinematógrafo en México”, *El Universal*, 16 de septiembre de 1919, 1a. sección, p. 3 y Enrique de Llano, “Confidencias e indiscreciones”, *Jueves de Excelsior*, 17 de noviembre de 1927, p. 19.

149 Al principio de *Canciones y recuerdos* (Salvador Contreras y Fernando A. Rivero, 1949) se incluyen escenas del baile de *En defensa propia*, del baile de *La Tigresa* y del taller del pintor de *La soñadora*.

que fracasar compitiendo con industrias artística y económicamente más poderosas.

Pero al mismo tiempo que explicar las razones de su fracaso, resulta de toda justicia destacar el enorme esfuerzo que Mimí Derba y Enrique Rosas realizaron en unos cuantos meses para llevar a cabo el trabajo sin precedentes de levantar un estudio, formar como intérpretes de cine a actores y actrices acostumbrados al teatro, y filmar cinco cintas de ficción y algunos documentales. La producción de 1917 de la Azteca Film no sólo fue la más numerosa e importante de las empresas fundadas ese año, sino también, como se vería con el correr del tiempo, una de las más significativas en todo el periodo del cine silente en México.

III

HACIA UN SEGUNDO TÉRMINO





▲ **Postal de la Compañía Industrial Fotográfica, 1923.** Archivo General de la Nación, Instrucción Pública y Bellas Artes, Propiedad Artística y Literaria, caja 36, PAL 6640.

ÚLTIMAS CINTAS SILENTES DE DERBA Y ROSAS

A mediados de 1917 comenzó a circular la primera edición de *La Tórtola del Ajusco*, novela escrita por Julio Sesto, un español nacido en Pontevedra que desde 1899 hacía sus armas en el medio intelectual mexicano como colaborador de *El Imparcial*, *El Mundo* y otros periódicos. El personaje principal de la novela era la joven y bella Herminia Ponce, también llamada Fémina o *La Tórtola del Ajusco*, hija única de la viuda Josefina Bustillos, maestra de solfeo y canto. Madre e hija vivían muy modestamente en una vecindad y tenían por amigos a varios jóvenes bohemios. Uno de ellos era Zavala, quien por trabajar en una biblioteca les procuraba libros, y otro un parlanchín alcohólico que terminaba por morir de congestión. Poco después de cumplir 13 años, Herminia decidía apartarse de ese mundo y ponerse a trabajar. La muchacha encontraba empleo en la oficina del viejo licenciado Pereda, hombre con influencias en la clase alta del Porfiriato. Después de varios gestos aparentemente desinteresados (regalarle dinero y joyas, apoyar su cambio de la vecindad a una casa propia), Pereda la seducía. En eso estallaba la Revolución y el licenciado tenía que huir del país. Fémina era contratada entonces como cantante en el Salón Rojo y como de inmediato cobraba popularidad pasaba al teatro Principal. Se enamoraba de un aviador belga quien hacía demostraciones en México, aunque éste pronto tenía que regresar a su país, involucrado en la Gran Guerra. Herminia era entonces galanteada por el hijo del gobernador de Distrito Federal, joven repugnante que

ella rechazaba, solo para descubrir que el propio gobernador también la requería. Poco después de morir Josefina, Herminia creía encontrar un hombre respetuoso en el viejo amigo Zavala, con el que se comprometía a casarse. Pero llegaba la noticia de la muerte del aviador y la entristecida reacción de ella detonaba en Zavala un ataque de celos que lo alejaba. Esto coincidía con la invitación que hacían a Fémina unos revolucionarios para cantar en una función de beneficencia. Ella inútilmente se resistía alegando duelo por la muerte de su madre. Después de la función, era arrastrada al banquete, que degeneraba en una bacanal donde uno de los generales la violaba. Al día siguiente *La Tórtola del Ajusco* era encontrada degollada en un manantial cercano a su casa.

Los lectores contemporáneos creyeron descubrir en el personaje principal de esta trágica historia rasgos de Herminia Pérez de León.¹⁵⁰ La novela tenía referencias cronológicas en las que encajaba Mimí, quien no sólo tenía la misma edad que *La Tórtola del Ajusco* y era hija de una viuda que gustaba de la música, sino que también había trabajado en su adolescencia como secretaria de un importante abogado y después había pasado al canto, haciendo su debut en el Salón Rojo. Como Fémina, Mimí era galanteada frecuentemente por hombres a los que rara vez hacía caso y con los que no establecía relaciones duraderas.

150 Una “calavera” dedicada a Derba decía: “Inteligente, gentil, / dulce y bella como pocas, / muchas gentes vueltas locas / buscan su tumba entre mil. / Yo también ansioso busco, / hasta que un sepulturero / nos señala este letrero: ‘La Tórtola del Ajusco’”. (“Calaveras de la pluma y el tablado”, *El Universal*, 2 de noviembre de 1922, segunda sección, p. 2). Mimí, sin embargo, no se reconocía en el personaje, como dijo en una entrevista: “Los que sepan algo de mi vida, verán que no hay nada de cierto en esa novela. Su autor era antes amigo mío, y no sé por qué causas se ha convertido ahora en mi enemigo gratuito.” (*Hípólito Seijas*, “¿Para qué?... ¿para quién?... ¿por qué?”, *El Universal Ilustrado*, 15 de junio de 1917, s/p). Por cierto, hay película basada en la obra: *La Tórtola del Ajusco* (Juan Orol, 1960).

Tal vez Julio Sesto había sido uno de esos rechazados, lo que explicaría tanto el uso de información confidencial como la horrible muerte de la protagonista en el final apresurado y absurdo de la novela. Esta alusión a una figura del espectáculo fue una de las razones por las que *La Tortola del Ajusco* tuvo una buena acogida y en menos de un año se hallaba circulando una segunda edición.

En 1918 decayó en México el interés por el cine.¹⁵¹ Esto se reflejó en que las compañías surgidas el año anterior –entre ellas la Azteca Film– cerraran sus puertas o se mantuvieran inactivas, y también en que la opinión pública fuera de nuevo alimentada por campañas anticinematográficas. La más llamativa fue lanzada por periodistas del diario *El Demócrata*, quienes alertaban, como lo habían hecho los viejos cronistas del Porfiriato, contra la inmoralidad de las imágenes en movimiento. En una nota de esta campaña escrita por *Florisel* (Ricardo de Alcázar) se leía, por ejemplo:

librenos Dios de pensar, siquiera por un instante, que tenga el arte nada que ver con el cine. El cine es al teatro, o sea al arte escénico, lo que la fotografía al arte pictórico (...) La fotografía en cuanto arte es un timo, esto es, una apariencia, y la cinematografía –fotografía al fin, en tenaz persistencia– no viene a ser otra cosa que un timo artístico prolongado (...)

Y no digamos lo que, moralmente, significa el cine. O, mejor: lo que significa inmoralmente: un horror. Basta asomarse al negror de una sala de cine con *filma* de la Menichelli y asunto ítalo o galo, para darse cuenta exacta de los estragos éticos que el cine ocasiona en el ánimo de las jóvenes

151 Se comentó que la decadencia se debía en parte al retiro de Mimí, “la mejor de las actrices cinematográficas mexicanas”. Epitafio Soto, “La cinematografía en Méjico”, *Cine Mundial* (Nueva York) junio de 1918, p. 339.

en estado de merecer, y a punto de abrirse a la vida noble y fecunda. ¡Qué fervor! Todas arden en deseos de emular allí mismo (...) los deslices de la protagonista (...) Oh, Menichelli, ¡cómo perturbas hogares y cómo evitas matrimonios!¹⁵²

Unos días después, un grupo de policías y delincuentes encarcelados daba sus opiniones sobre el asunto, ante las preguntas de un reportero de la misma publicación.¹⁵³ Y la campaña culminaba al día siguiente con un editorial que se titulaba “No llevéis los niños al cine”.¹⁵⁴ Otro signo de este momento vulnerable del séptimo arte fue que se pusieron de nueva cuenta en circulación revistas teatrales destinadas a parodiarlo, como *Películas nacionales*, representada en abril en el Lírico; *Cine Fantomas*, estrenada en junio en el Principal; *Conesa Films*, puesta un mes después en el mismo teatro, y *El hombre del cinematógrafo*, representada en el Ideal en noviembre. Y un indicio más, que Derba regresó a la zarzuela, acogida por la compañía de María Conesa:

Tal vez a la hora que sale este periódico, ya habrá debutado en el teatro Principal la bella Mimí Derba. Acaba de llegar de los Estados Unidos (...) ¿Por qué habrá dejado el cine Mimí? O porque las empresas nacionales ya se convencieron de sus fracasos o porque Mimí misma vio que todavía le faltaba mucho estudio para poder filmar; pero la buena nueva es que está otra vez entre nosotros, que creíamos haberla perdido para siempre.¹⁵⁵

152 *Florisel*, “La gramática en el cine”, *El Demócrata*, 15 de junio de 1918, suplemento, p. 2.

153 “En la cinematografía policiaca hay para el criminal un germen de morboso aleccionamiento”, *El Demócrata*, 25 de junio de 1918, p. 1.

154 *El Demócrata*, 26 de junio de 1918, p. 3.

155 “Los teatros”, *ABC*, 9 de enero de 1918, p. 5.

Que el público del género chico no la había olvidado se confirmó en un concurso de cupones abierto por *El Demócrata* en el que se preguntaba a los lectores cuál era su artista preferida. Los resultados, que aparecieron en la primera plana del diario el 21 de julio de 1918, fueron: Esperanza Iris 11,816 votos, María Conesa 11,542 y Mimí Derba 8,111. Detrás de ellas venían María Caballé y Lupe Rivas Cacho, las dos con más de seis mil votos, seguidas de lejos por otras quince artistas. En realidad, no había sorpresas: se confirmaba la preferencia del público por las típles preferidas desde hacía años.

Esta preferencia era alimentada con recursos publicitarios de distinto tipo, entre los que destacaba la edición de tarjetas postales. Éstas eran, junto con las fotos de las revistas ilustradas, el medio por el cual los aficionados podían apropiarse de las imágenes de sus artistas predilectos. Desde 1912, cuando Mimí irrumpió en el mundo del espectáculo, se le habían tomado fotos en diferentes poses y caracterizaciones. Su primer fotógrafo profesional fue Miguel Uribe, quien le hizo tomas vestida con trajes regionales españoles. Pero en noviembre de 1916 Uribe murió, por lo que a partir de entonces Mimí se fotografió con Francisco de Lavillete, propietario de la Compañía Industrial Fotográfica.¹⁵⁶

La experiencia en la organización de la Azteca Film no había pasado en vano y en los primeros meses del año la actriz impulsó junto con José Pastor la creación de una Compañía de Opereta y Zarzuela en la que participaban una veintena de personas; entre ellas destacaban las típles cómicas Celia Bonoris y María Moller, las características Petra

156 En 1918 Lavillete registró diez fotos de Mimí, que se encuentran en el Fondo de Propiedad Artística y Literaria del Archivo General de la Nación. Sobre la empresa véase Matabuena, *La Ciudad de México a través de la Compañía Industrial Fotográfica*, pp. 11-14.



- ▲ **Postal de la Compañía Industrial Fotográfica, 1923.** Archivo General de la Nación, Instrucción Pública y Bellas Artes, Propiedad Artística y Literaria, caja 36, PAL 6644.



▲ **Postal de la Compañía Industrial
Fotográfica, c. 1922.** Archivo General de
la Nación, Instrucción Pública y Bellas Artes,
Propiedad Artística y Literaria,
caja 36, PAL 6672.

Rojas y María Bonilla, el barítono Miguel Cosío, el actor cómico Paco Gavilanes, el bajo serio Eduardo Arozamena, el bajo cómico Miguel Wimer y el maestro director y concertador Carlos Montero.¹⁵⁷ Sus primeras representaciones se dieron entre abril y junio en el teatro-cine Garibaldi capitalino, con *Gigantes y cabezudos*, *Molinos de viento*, *El barrio latino*, *La geisha* y otras obras.¹⁵⁸ De ahí la compañía pasó al Granat, donde se dio algunos días una peculiar mezcla de presentaciones en vivo y exhibición de las películas *Alma de sacrificio* y *En la sombra*, en las que aparecían los mismos intérpretes.¹⁵⁹ Entre septiembre y noviembre la empresa hizo una gira en la que tocó Querétaro, Guanajuato, León, Guadalajara y Ciudad Guzmán.¹⁶⁰ Y a fines de año, una vez terminada la alarma por la epidemia de la influenza española, regresó a la capital para hacer una breve temporada en el teatro Colón.¹⁶¹

Esa compañía fue sin embargo opacada por las figuras extranjeras que, una vez pasados los tiempos más violentos de la Revolución, volvieron a la Ciudad de México. En 1919 se presentaron empresas italianas de ópera con figuras como el tenor Enrico Caruso, la soprano Rosa Raisa y el barítono Tita Ruffo; también estuvieron ese año en la capital el cellista catalán Pablo Casals, el pianista polaco Arturo Rubinstein y

157 “Elenco de la Cía. de Mimí Derba”, *El Informador* (Guadalajara), 3 de octubre de 1918, p. 2; se decía que la empresa contaba con “más de cien obras del repertorio moderno y antiguo”.

158 Anuncios, *El Pueblo*, 7 de abril de 1918, p. 7; *El Nacional*, 10 de abril de 1918, p. 7; *El Pueblo*, 18 de junio de 1918, p. 7.

159 “Brillante temporada de opereta y zarzuela en el teatro Granat”, *El Pueblo*, 26 de junio de 1918, p. 7; anuncio, *El Pueblo*, 23 de julio de 1918, p. 7.

160 “Función de beneficio”, *El Pueblo*, 14 de septiembre de 1918, p. 4; *Max*, “La temporada de Mimí Derba toca a su fin”, *Civilización* (Guanajuato), 3 de octubre de 1918, p. 3; “Salió ayer la compañía de Mimí Derba”, *El Informador* (Guadalajara), 16 de noviembre de 1918, p. 2.

161 “Los teatros”, *ABC Ilustrado*, 19 de diciembre de 1918, s/p.

la bailarina rusa Anna Pavlova. Y por otra parte se establecieron como estrellas mexicanas María Tereza Montoya en el género grande y Lupe Rivas Cacho y Roberto *El Panzón* Soto en el chico. Ante tan dura competencia, la compañía de Mimí Derba se enfocó en dar funciones en provincia. Entre mayo y julio se presentó en el teatro Princesa de Torreón y en el Independencia de Monterrey; en agosto, en salones de Tampico, San Luis Potosí y Aguascalientes; y en septiembre y octubre en el teatro Degollado de Guadalajara, después de lo cual viajó a Colima y Mazatlán.¹⁶² Uno de los atractivos de esas presentaciones fue la incorporación de números de ópera a cargo del tenor jalisciense José Limón, quien acompañaba a Mimí como figura principal en los programas.

Aunque era la primera vez que la artista hacía funciones en algunos de esos lugares, le habían abierto el camino sus notas y fotos aparecidas en los periódicos, y la proyección de sus cintas. Antes de su debut en Monterrey, por ejemplo, se dijo:

A Mimí Derba la hemos conocido en *La soñadora*, *Alma de sacrificio* y *En defensa propia*, tres producciones nacionales en las que se nos ha revelado toda una actriz en el arte mudo. Ahora la vamos a conocer tal cual es. Vamos a oír su potente y bien timbrada voz, vamos a contemplar esa hermosa figura de mujer (...) Desde ha tiempo había una trinidad en México que constituía el cartel capitalino: María Conesa, María Caballé y Mimí Derba. Las dos primeras ya las aplaudimos (...) Nos faltaba Mimí Derba (...) Ésta vendrá, como las otras, a recoger las flores y laureles...¹⁶³

162 Anuncio, *El Porvenir* (Monterrey), 11 de junio de 1919, p. 4; “La Compañía de Mimí Derba”, *El Demócrata*, 18 de agosto de 1919, p. 7; Anuncio, *El Informador* (Guadalajara), 25 de agosto de 1919, p. 8; *El Informador* (Guadalajara), 15 de octubre de 1919, p. 3.

163 “Mimí Derba y José Limón en el teatro Independencia”, *El Porvenir* (Monterrey), 10 de junio de 1919, p. 4.

Al término de esta gira, a fines de año, Derba peleó con Pastor y decidió disolver la Compañía de Opereta y Zarzuela.¹⁶⁴

En 1919 la actriz apareció una vez más en el cine, actuando en la película *Dos corazones*, basada en la obra francesa *Hélène et Mathilde* de Adolphe Belot, adaptada y dirigida por Francisco de Lavillete. A diferencia de las cintas de la Azteca Film, donde acostumbraba hacer un poco de todo, ahora sólo fue contratada para interpretar un papel secundario. Fue Elena, joven recién casada que pedía a Pablo, su padre, que investigara la conducta sospechosa de Marco, su marido; investigación que descubriría que éste había sido amante de Matilde, madre de Elena y esposa de Pablo, quien al ser descubierta en falta se suicidaba.¹⁶⁵ Sobre el desempeño de Mimí escribió un cronista: “aparte de la tantas veces censurada monotonía, ha demostrado poco ánimo, sólo perdonable en consideración a su belleza plástica”.¹⁶⁶ *Dos corazones*, estrenada sin mayor éxito el 25 de septiembre de 1919 en el cine Olimpia, fue la última película silente en que participó Derba.

Enrique Rosas no había estado inactivo. Conservaba la Azteca Film y casi un año después de la ruptura con Mimí había retomado sus actividades como documentalista para filmar dos sepelios, uno del compositor español Quinito Valverde, quien había muerto durante la epidemia de gripe, y otro del aviador Amado Paniagua, fallecido al caer su avión en un ejercicio aéreo.¹⁶⁷ Además, Rosas había preparado, en colaboración

164 *El Caballero Gris*, “Un rato de plática con Mimí Derba”, *Arte y Sport*, 14 de febrero de 1920, p. 7.

165 La película no ha sobrevivido, pero el guion se encuentra en el Archivo General de la Nación, Fondo de Propiedad Artística y Literaria, caja 327, exp. 3797.

166 Epifanio Soto, hijo, “Crónica de México”, *Cine Mundial* (Nueva York), noviembre de 1919, p. 808.

167 Véase Epifanio Soto, hijo, “Crónica de México”, *Cine Mundial* (Nueva York), diciembre de 1918, p. 810.



- ▲ Postal de Águila Film con fotografía fija de *Dos corazones* (1919). Secretaría de Cultura.-INAH.-SINAFO/F.N.-MEX. Reproducción autorizada por el INAH. MID 647214.

con el policía Juan Manuel Cabrera, un detallado guion para una película sobre un grupo de maleantes que había cometido atracos en la Ciudad de México en 1915, conocido popularmente como la Banda del Japonés o la Banda del Automóvil Gris.

La complicada historia de estos forajidos comenzó en el cine, cuando en 1912 se exhibió en varios salones capitalinos una producción francesa titulada *Los bandidos del automóvil gris* (Victorin-Hippolyte Jasset, 1912). Esa cinta tal vez inspiró los métodos de robo de los mexicanos: no por nada los cronistas de la época solían quejarse de que el cine era una “escuela de delincuentes”.¹⁶⁸ Sea como sea, en los primeros meses de 1915, aprovechando las inestables condiciones derivadas de la entrada de los ejércitos de Francisco Villa y Emiliano Zapata a la capital, asaltantes disfrazados de militares llevaron a cabo una serie de robos. El procedimiento que seguían era identificarse como autoridades encargadas de catear el domicilio seleccionado. Franqueadas las puertas, robaban el dinero, las joyas y los objetos de valor y vejaban a quienes se resistían a perder sus propiedades. Terminado el asalto, los bandidos huían en un coche color gris. Podía pensarse que pertenecían a algún cuerpo castrense, pues portaban uniformes reglamentarios e insignias; también que tenían contactos en la burocracia local, ya que contaban con papeles oficiales además de estar enterados de las disposiciones hacendarias y militares del recientemente instaurado gobierno capitalino. No se sabe que hubiera detenciones, pero las autoridades deben haber actuado, pues los atracos de la banda cesaron por un tiempo.

168 Algunos integrantes de la Banda afirmaron más adelante desde la cárcel conocer a presos que habían cometido delitos influenciados por las películas (*El Demócrata*, 25 de junio de 1918, p. 1 y 8).

A partir de agosto de 1915, cuando los ejércitos de Carranza volvieron a ocupar la capital desalojando a las fuerzas de Villa y Zapata, la Banda aprovechó para realizar otros robos. El asturiano Higinio Granda organizó y capitaneó de nuevo al grupo de ladrones, entre quienes estaban Rafael Mercadante, Francisco Oviedo, Bernardo Quintero y el dueño del auto, Ángel García Chao, de ascendencia japonesa. La banda asaltó elegantes residencias, hubo un gran escándalo, y como estaba en juego el honor del ejército y la policía, se designó a un militar del grado más alto, el general Pablo González, para que se hiciera cargo de la situación.

González era quien había recobrado la capital para Carranza y durante unos meses fue el hombre más poderoso de la ciudad. Su imagen se reproducía en periódicos y revistas, donde también se lo retrataba como un hombre austero y enérgico.¹⁶⁹ Partidario de Francisco I. Madero, a la muerte de éste se sumó a la causa carrancista. Al instalarse como máxima autoridad de la Ciudad de México tenía 36 años y estaba casado con Carlota Miller, con la que tenía cuatro hijos; una foto aparecida en *La Ilustración Mexicana* el 21 de noviembre de 1915 sugiere que para esas fechas la familia se encontraba reunida en la capital.

Las gestiones de González rindieron fruto. Antes de que terminara el año, se dio la noticia de que dieciocho miembros de la banda habían sido capturados. Se condenó a muerte a diez de ellos, encontrándoselos culpables de dos robos en la primera época y seis en la segunda. Cuando estaba por cumplirse la sentencia, González conmutó a cuatro delincentes la pena por la de veinte años de prisión. Los otros seis fueron fusilados.

169 “La personalidad del general Pablo González”, *Revista de Revistas*, 19 de septiembre de 1915, s/p.

Enrique Rosas, quien al volver al país se incorporó al bando gonzalista, había filmado ese fusilamiento como parte del documental propagandístico que preparaba, *Documentación histórica nacional*. Cuatro años después incorporó la misma escena a su película de ficción. Ésta se estrenó el 11 de diciembre con el título de *El automóvil gris*, revelándose desde sus primeras exhibiciones como una de las más exitosas cintas mexicanas filmadas hasta entonces.

No existen documentos que muestren que González fuera uno de los patrocinadores de la cinta, pero es probable que así haya sido, pues la película podía ser útil para desmentir el rumor de que él era el jefe de la banda. Por ejemplo, en una “calavera” que se le dedicó el Día de Muertos de 1919 se lo acusaba de haber popularizado en sus campañas militares el verbo “avanzar” (robar), de haber sido el autor intelectual del asesinato de Zapata y de haber fungido como jefe oculto del grupo de ladrones.¹⁷⁰ Es fácil suponer que la cruzada de desprestigio en su contra proviniera del más poderoso de sus rivales, Álvaro Obregón, como aseguró mucho tiempo después María Conesa quien, como se verá más adelante, también fue involucrada en el asunto.¹⁷¹ Pero proviniera de donde proviniera, González necesitaba poner un alto al rumor, puesto que era uno de los candidatos en la sucesión presidencial de 1920. El cine documental había probado ser un excelente medio de propaganda, ¿por qué el de ficción no podía también serlo? Rosas había filmado sus

170 Jorge Bredan, “Filípica a Pablo Carreras”, *Revolución. Diario de Medio Día*, 1 de noviembre de 1919, p. 3.

171 Conesa afirmó en entrevista: “de la pugna por la presidencia de la República de los generales Obregón y Pablo González yo fui una víctima. Porque puedo asegurar que en la novela del automóvil gris también hubo factores políticos: se trataba de desprestigiar al general González, e impedirle que llegara a la presidencia” (“María Conesa rompe su silencio en el caso del automóvil gris”, *Impacto*, 25 de marzo de 1959, p. 42; también véase Alonso, *María Conesa*, pp. 103-113).

campañas contra los zapatistas y estaba en deuda con él, pues lo había ayudado económicamente en la aventura de la Azteca Film.

De esta forma, es muy probable que uno de los propósitos de *El automóvil gris* fuera expresar el punto de vista de González sobre el tema. La película original no se conserva, pero las dos versiones con que contamos parecen demostrarlo.¹⁷² El actor que representa al general aparece en ellas recriminando a los jefes de distintos cuerpos policiacos su ineficacia para atrapar a los ladrones y poniéndoles el ultimátum de que, si no lo hacen pronto, ellos irán a dar a la cárcel. Por otra parte, en una escena del guion (no incluida en las dos versiones de la película) el personaje también decide indultar a cuatro de los condenados a muerte.¹⁷³ En suma, se mostraba a González como un funcionario honrado e interesado en la resolución del caso y también como un hombre compasivo. Y se daba a entender que el rumor que corría sobre su jefatura intelectual de la Banda era un infundio. Justo el día del estreno de la película, el general renunció a su cargo público con el fin de preparar su campaña para optar por la presidencia del país.¹⁷⁴

Una nueva rebelión militar contra el gobierno de Carranza encabezada desde el norte por Adolfo de la Huerta y Álvaro Obregón, la posterior muerte del presidente en su apresurada huida de la capital y la toma del poder por los rebeldes hicieron que la estrella de Pablo

172 Una versión sonorizada por los familiares de Rosas se estrenó el 22 de abril de 1948, y una reconstrucción parcial de la obra silente fue presentada por la Cineteca Nacional en 2008.

173 El guion de Rosas fue publicado en 1981 por la Cineteca Nacional en edición de Francisco Serrano y Antonio Noyola.

174 Para una revisión histórica de la producción y recepción de la cinta véase Sánchez García, *Historia del cine mexicano*, pp. 107-110, y para una muy completa reconstrucción de la historia de la banda y de sus repercusiones, De los Reyes, *Vivir de sueños*, p. 175 y ss. y p. 236 y ss.

González declinara. Acusado de intentar levantarse en armas contra el nuevo gobierno, fue aprehendido, juzgado y condenado a muerte. Al final se lo perdonó, pero en agosto de 1920 decidió desterrarse en los Estados Unidos. Un sector de la prensa hizo entonces leña del árbol caído afirmando que González ya no era “nada ni nadie, sino un hombre que deja muy tristes recuerdos”.¹⁷⁵

Prácticamente al mismo tiempo se apagó otra estrella, la de Enrique Rosas, quien a sus 39 años murió de un ataque al corazón ocasionado, al parecer, por los agotadores trabajos de su última cinta.

175 “La huida de P. González a país extranjero”, *Revolución. Diario de Medio Día*, 10 de agosto de 1920, p. 1.

CHISMES

El lanzamiento de la exitosa película *El automóvil gris* fue uno de los signos del resurgimiento en México del ambiente del cine. Otro fue la construcción en la capital de unos estudios financiados por el distribuidor español Germán Camus. Allí y en otros sitios se filmaron entre 1920 y 1922 un buen número de cintas en las que sensatamente el acento ya no se ponía en el retrato de las clases aristocráticas, sino en la vida de las haciendas y en las costumbres populares; la de esos años sería la producción más abundante de películas silentes mexicanas.¹⁷⁶ Y aún otro signo —más importante desde la perspectiva económica— fue el fortalecimiento de las esferas de la distribución y la exhibición con el ingreso al mercado de las cintas norteamericanas, que durante la primera mitad de los años diez habían estado subordinadas comercialmente a las industrias europeas y ahora comenzaron a tomar revancha aprovechando los desastrosos efectos de la Primera Guerra Mundial sobre éstas.

Con la intención de participar en el resurgimiento del ambiente filmico, los redactores de la revista *El Universal Ilustrado* lanzaron en marzo de 1920 un concurso para determinar cuál era la artista preferida por el público. Para sorpresa incluso de sus propios animadores, la votación fue muy copiosa. El público apasionado por las figuras de la pantalla —sobre todo, como hacía tiempo, italianas—, enviaron votos razonados. Este fervor pareció insólito a *Jerónimo Coignard* (Francisco Zamora), quien

176 Véanse Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, pp. 133-202 y De los Reyes, *Bajo el cielo de México*, pp. 210-261.

escribió: “Tal vez sea posible afirmar que ninguna mujer parlante –si se acepta la expresión– es capaz de suscitar tal número de intensas devociones masculinas.”¹⁷⁷ El periodista se equivocaba, pues algunas tiples, entre ellas Mimí Derba, las suscitaban.

Luego de sus experiencias como empresaria de cine y de teatro, Derba se refugió en los terrenos del género chico, como integrante de la compañía de María Conesa. Cuando en agosto reapareció en *El asombro de Damasco*, fue recibida “con aplausos y dianas, demostraciones de la gran simpatía que el público le tiene”.¹⁷⁸ La temporada se alargó hasta fin de año, con obras tradicionales como *El barrio latino*, *Su majestad el carnaval*, *La tirana*, *Las corsarias* y *Don Juan Tenorio*, así como algunos estrenos locales como *La huerta de don Adolfo*, revista escrita por Guz Águila que hacía burla del presidente provisional Adolfo de la Huerta. Poco antes de que la temporada concluyera se ofreció a Derba una nueva noche de beneficio. En un teatro repleto, cantó, según dijo un cronista, “como han de cantar los ángeles al caer en pecado”, y fue regalada con “palmas y flores y caídas de ojos y versos malos”,¹⁷⁹ algunos de éstos, del poeta asturiano Alfonso Camín, establecían que su personalidad estaba dividida en “tres partes de Afrodita / y una parte de Minerva”.

Las partes de Afrodita eran bien conocidas y se habían reproducido en fotografías y celebrado por los cronistas desde su debut en la escena. La de Minerva se había hecho patente en la escritura de una obra de teatro y de breves narraciones que aparecieron en revistas

177 Jerónimo Coignard, “Don Quijote va al cine”, *El Universal Ilustrado*, 6 de mayo de 1920, p. 1.

178 *El Caballero Gris*, “Teatros”, *Arte y Sport*, 7 de agosto de 1920, p. 13.

179 “Semana teatral”, *Castillos y Leones*, 24 de diciembre de 1920, s/p. Un pie de foto decía: “la agradable artista mejicana y estupenda mujer digna de servir de modelo a Pedro Pablo Rubens, que ha celebrado, con éxito, su beneficio...”.

como *Bohemia* de La Habana, y *Rojo y Gualda*, *Castillos y Leones*, *El Mundo Ilustrado* y *Don Quijote* de la Ciudad de México; ahora, en 1921, tenía un nuevo fruto en un libro en el que se reunían sus textos publicados con algunos inéditos y que fue titulado *Realidades*. La obra recogía una treintena de piezas escritas entre 1913 y 1920 —es decir, entre los veinte y los veintisiete años de la autora— y llevaba esta dedicatoria que dialogaba de algún modo con la que Jacoba había escrito para ella en el envío de *El doctor Marcheli*:

Madre querida:

Que estas primeras flores de mi alma lleguen a ti con el perfume y la belleza que quise imprimir en ellas al escribirlas; que te lleven algo del cariño inmenso que para ti guardo y, sobre todo, que con ellas guardes amorosamente mi recuerdo.

La autora dijo a un periodista que se trataba de un libro de juventud que no se hubiera atrevido a mandar a la imprenta “a no ser por el empeño benévolo de algunos amigos”; también que tenía la costumbre de escribir de noche, después de las funciones de zarzuela, aún agitada por las emociones de la escena y en sesiones que a menudo se prolongaban hasta la madrugada. Agregó que intentaba escribir sin rebuscamientos ni artificios, expresando directamente el sentimiento, y que su maestro literario era “el inmenso Queiroz”.¹⁸⁰

Hay en casi todos los textos de *Realidades* una perspectiva de género. Los personajes de los relatos son en su mayoría mujeres, es femenina la voz en primera persona de la narración —que se identifica con la

180 *El Hombre de los Quevedos*, “Mimí Derba habla de literatura, de teatro y de cine”, *Žig Žag*, 24 de noviembre de 1921, p. 39.



- ▲ **Fotografía sin firma.** *Don Quijote*, 6 de octubre de 1920. Colección del autor.



▲ Dibujo de J. Barrón para la portada del libro *Realidades*, 1921. Colección del autor.

narradora—, y los textos están explícitamente dirigidos a lectoras. Resume estos propósitos un fragmento del texto “¿Qué escribiré?”:

mil ideas surgen en mi imaginación y mil asuntos se esbozan en mi cerebro; pero... ¡están todos ya tan gastados! Se ha escrito tanto del amor, de las esperanzas caídas, de las ilusiones deshojadas, de las maldades del mundo... y si no se escribe sobre esos asuntos, ¿sobre qué?... ¡Ciencias, política, religión!... ¡No, por Dios!... No tengo saber bastante para tratar asuntos tan escabrosos, ni debo hacerlo; además... ¡las mujeres no debemos hablar de lo que los hombres han inventado!... ¡Allá ellos! (...) Quisiera escribir algo muy bello, algo muy tierno, que bajara al corazón de mis lectores, de mis lectoras, sobre todo, que para comprender el dolor, la ternura, la pasión, ¡las mujeres!...¹⁸¹

Siguiendo este programa, los textos abordan fundamentalmente las relaciones femeninas. Una pecadora escribe en su lecho de muerte una carta a su madre rogándole que le perdone los sufrimientos que le ha ocasionado; una muchacha recomienda a una amiga que “quiebre” con su novio, pues éste no se muestra celoso y por lo tanto seguramente no la ama; dos amigas platican en diferentes momentos sobre su vida sentimental; una mujer mayor cuenta a una joven la historia de su deshonra por uno que la engañó; una niña de casa rica se solidariza con la sirvienta que tiene un hijo enfermo... Los personajes no resultan simpáticos, pero a menudo la explicación de sus circunstancias les da relieve y profundidad.¹⁸²

181 Derba, *Realidades*, pp. 13-14.

182 Sugiere García Rodríguez que esta perspectiva puede haber sido producto de la influencia de su madre, quien delineó en sus novelas numerosos personajes femeninos; por ejemplo, en *La hija del ministro*, editada por Gabriel Botas en 1920, hay rebeldes,

Por el contrario, a excepción de los niños, los personajes masculinos son desagradables, egoístas, viciosos, ruines y desalmados: un fifi inhala cocaína en una cafetería; un burócrata ayuda a su empleada a resolver un problema judicial esperando cobrarse el favor con ella; un poeta bohemio se suicida dejando este mensaje: “Me mato. A nadie importa saber la causa”; un galán apuesta con otros que seducirá a una mujer; un viejo avaro es incapaz de dar a su sirvienta unas monedas con las que salvará la vida de su hijo...

A caballo entre el romanticismo y el naturalismo, esos textos descubrieron a Derba como una fina observadora de comportamientos en los ámbitos que conocía y dieron cuenta de que le interesó explorar formas de reacción femenina en los ámbitos familiar y laboral. No dejaba de ser un libro primerizo, como reconocía su autora, pero sus piezas, muy bien escritas, tenían la novedad de su orientación y la virtud de la sinceridad. Sin embargo, el clima literario de la época se transformaba, dirigiéndose hacia otros ideales estéticos encarnados por la búsqueda de símbolos nacionalistas, la novela de la Revolución y los vanguardismos, y eso, junto con la distribución de mano en mano de la edición, hizo que *Realidades* pasara casi desapercibido para la crítica. Una excepción fue la nota escrita por *Don Fadrique* para comentar una primera edición artesanal del libro (titulada *Páginas sueltas*), en la que decía:

emana el aroma (...) de una tristeza delicada y aristocrática que (...) pone con la luz lánguida que efunde óleos de una dulce emoción en todo cuanto toca. Son las producciones de Mimí poemas palpitantes, quejas

oficinistas, “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”, entre otras (*Mimí Derba*, p. 27).

aprisionadas, suspiros condensados, reproches cautivos en la red sencilla y magnífica de su prosa (...)

Mimí tiene la gracia del perfume, del ala y de la flor. De su libro brota esa divina armonía que mana del dulcísimo encanto de su voz, de su espíritu distinguido y de la belleza clásica de sus prestigios de mujer (...) Su romanticismo es un viejo e ilustre romanticismo...¹⁸³

De todas formas, la publicación ocasionó a Mimí “muchos disgustos”, pues recibió quejas de algunos que se sintieron aludidos en sus narraciones.¹⁸⁴

El espíritu empresarial de la actriz se manifestó de nuevo a principios de 1922, cuando formó una compañía que tomó a su cargo el pequeño teatro Eslava. Esta empresa no tuvo éxito, al competir con las que tenían como figuras a María Conesa, Lupe Rivas Cacho y el *Cuatezón* Leopoldo Beristáin –quien hacía poco más de un año había regresado de su destierro, estrenándose en el cine al hacer el papel protagónico de la cinta *Viaje redondo* (José Manuel Ramos, 1920)–, así como con las de distinguidas artistas de género grande que se presentaron por esas épocas, como la italiana Mimí Aguglia, la catalana Margarita Xirgu y la argentina Camila Quiroga. Por esta razón, Derba cerró su compañía y en agosto fue contratada de nuevo por María Conesa para cantar zarzuelas y operetas en los teatros Principal y Colón. Una de esas

183 *Don Fadrique*, “El perdón”, *La Revista Gráfica* (Monterrey), 22 de junio de 1919, p. 11; cuando unos meses más adelante se publicó *Realidades*, su primera sección era *Páginas sueltas*.

184 Silvestre Paradox, “¿Quiere usted conocer a la mujer? Vea su alcoba”, *El Universal Ilustrado*, 2 de febrero de 1922, p. 32; esta entrevista apareció acompañada por fotografías del interior de su casa, que mostraban “la sencillez y elegancia de quien la habita”.

obras fue *Filmando*, nueva representación de las relaciones entre el teatro y el cine, descrita así:

Se inicia la revista en un Estudio Cinematográfico en que se presentan los últimos rollos impresos, pasando al segundo cuadro “Fantasía china”, con música y evoluciones muy hermosas. En el tercer cuadro aparece una novedosa combinación cinematográfica: mientras ésta se desarrolla, los personajes hablan desde la escena. Una combinación hace pasar los cuatro cuadros: Primavera, Verano, Otoño e Invierno, que son otros tantos buenos números musicales (...) En el último cuadro, “Bacanal”, se desarrolla una animada fiesta, frente a una decoración pompeyana, que cae en medio de la erupción de un volcán.¹⁸⁵

La temporada se alargó hasta mediados de noviembre, cuando se ofreció a Derba una función de beneficio que servía también como despedida, pues se preparaba a viajar a España como integrante de la compañía de Esperanza Iris.¹⁸⁶

No era la primera vez que Mimí iba al extranjero. Su debut como segunda tiple había sido en La Habana en 1911 y seis años después había estado dos veces en los Estados Unidos, empapándose del ambiente del cine e intentando vender las películas de la Azteca Film. Pero nunca había ido a España. Debe haberle dado ilusión este encuentro con la tierra de su madre que era, además, la cuna de la zarzuela, una de las artes a que se había consagrado.

Menos de dos meses después de que Derba saliera del país, el 9 de febrero de 1923, el general carrancista Juan Mérida fue aprehendido y

185 “*Filmando* en el Principal”, *Orientación*, 1 de septiembre de 1922, p. 7.

186 Anuncio, *El Demócrata*, 13 de noviembre de 1922, p. 7.



▲ **En una noche de beneficio, c. 1921.**
Fotografía sin firma. Secretaría de
Cultura.-INAH.-SINAFO/F.N.-MEX.
Reproducción autorizada por el INAH.
MID 126787.

encarcelado. Desde hacía varios años pesaba sobre él la acusación de haber regalado a María Conesa unos “hilos” de seda y unas “dormilonas” de brillantes que en 1915 habían sido robados por la Banda del Automóvil Gris a la acaudalada familia del banquero Gabriel Mancera. Los reporteros de *El Demócrata* se apresuraron a entrevistarle en su encierro y consiguieron de él y de otras personas tanta información que el tema de la banda de ladrones volvió a ocupar las ocho columnas del periódico durante más de quince días.

El asunto de las joyas robadas en realidad se había zanjado desde 1919, cuando se determinó judicialmente que ni María Conesa, ni Juan Mérito, ni Pablo González habían tenido que ver con los ladrones. Pero era claro que este resurgimiento noticioso estaba dirigido de nuevo a desprestigiar a González, pues se acercaba la sucesión presidencial de 1924 y los contendientes estaban preparándose para sus campañas. González estaba fuera del país, pero seguramente Álvaro Obregón y otros actores políticos lo veían como un elemento potencialmente desestabilizador al que convenía tener a raya. Algunos diarios eran utilizables para estos propósitos y así la cabeza de *El Demócrata* del 10 de febrero decía llanamente: “Pablo González era jefe de la Banda del Automóvil Gris”. Muchos de los testimonios que se fueron presentando día con día, la mayor parte provenientes de entrevistas a Mérito, estaban destinados a apuntalar esta afirmación.

En el centro del relato estaba María Conesa. Mérito afirmaba haber tenido relaciones íntimas con ella durante la ocupación carrancista de la Ciudad de México en 1915, pero nunca –decía el general– le había regalado joyas. Conesa tuvo que suspender una gira para encargarse del asunto, se careó con Mérito y negó enfáticamente haber tenido relaciones con él. Había sido entonces y seguía siendo ahora –replicó– una mujer honorable, a quien Mérito y la prensa calumniaban. El testimo-

nio de María Elena Mancera, dueña de las joyas, terminó de exculpar a la actriz, aunque a raíz del escándalo se enfriaron las relaciones de ésta con Manuel Sanz, con quien llevaba casada quince años, y sobrevino el divorcio.

También Derba salió a relucir en esta historia. Uno de los episodios recreados por los periodistas fue el del indulto de Rafael Mercadante y otros tres integrantes de la banda a último momento por Pablo González. Ahora se decía que Mimi había jugado un papel en ese extraño proceder, pues la madre de Mercadante había ido a suplicarle que intercediera con el general, que seguramente iría a verla actuar al teatro, para obtener el perdón de su hijo. El periodista de *El Demócrata* contó así el resto de la historia:

La zarzuela comenzó... Mimi Derba esa noche procuró hacer todos los esfuerzos imaginables por presentarse más tentadora a don Pablo González, y luciendo descotado traje, le mostraba las turgencias de su cuerpo, que parece moldeado por Praxiteles, y tras de los ahumados espejuelos, los ojos de don Pablo González brillaban encendidos en lujuria.

(...) Cerca de las diez de la noche llegó al teatro la pobre madre de Mercadante, que en el acto fue conducida al camerino de la artista... A la sazón la zarzuela terminaba, y Mimi Derba, conociendo llegado el momento, mandó llamar a don Pablo González...

El divisionario neoleonés lucía entorchado uniforme, charoladas botas y brillante kepí... Las coristas, que auxiliarían a Mimi Derba, se aprestaban para aquella macabra farsa, en la que se trataba de ablandar el corazón de un hombre (...) duro y siniestro (...)

El llanto de Mimi Derba, las palabras de las coristas, los entrecortados lamentos de la anciana formaban la escena más espantosa de la tragedia del Automóvil Gris... El dolor y la lujuria se arrastraban a los pies de

aquel hombre, que sintió que se encendían aún más sus deseos al ver a la semidesnuda artista implorando a sus pies perdón para Mercadante, con las mejillas surcadas por cristalinas lágrimas...

El rostro sombrío de don Pablo González estaba contraído por su violenta pasión, y haciendo levantar a la anciana madre de Mercadante, le dijo:

–Ya veremos de aquí a mañana, señora... ¡Váyase y déjeme solo!...

Todos salieron, quedándose dentro el Gran Culpable y la *divette* (...)

Don Pablo González, vencido por las caricias de la artista, accedió a perdonar la vida a Mercadante.¹⁸⁷

El relato establecía de manera simplista que, si Méridgo era amante de una de las dos principales figuras del teatro de revista de la época, su rival Pablo González no podía menos que tener relaciones con la otra. Se postulaba así una competencia equivalente entre hombres y mujeres. Sólo que ésta era falsa. El principal testimonio, que provenía de un informante que realizaba sus declaraciones de forma interesada (para ganar notoriedad y, quizá, dinero), fue refutado por los afectados.

Mimí estaba en España, por lo que no pudo contestar al infundio, pero su madre concedió una entrevista en la que protestó por este atentado contra el honor de su hija. Sí –decía–, la madre de Mercadante le había pedido que intercediera por éste, y Mimí, “profundamente emocionada por aquella súplica y por las lágrimas que la acompañaban”, había accedido a hablar con González. Pidió verlo. El general se presentó en su camerino, donde estaban varias personas, dio una vaga esperanza de salvar a los sentenciados y enseguida volvió

187 “Aquella noche, la farsa y el dolor se arrodillaron frente a la maldad”, *El Demócrata*, 19 de febrero de 1923, p. 8. Años después, al publicar en capítulos su libro *El automóvil gris y yo* (*Impacto*, mayo-junio de 1959) Méridgo reprodujo casi en los mismos términos esta historia.

a su palco.¹⁸⁸ Jacoba negaba que González se hubiera cobrado de algún modo el perdón de los condenados. Unos días más tarde el propio general escribió una larga carta desde su lugar de destierro en Estados Unidos, en la que enfrentaba la campaña de difamación en su contra y de paso defendía el honor de la conocida artista “cuyo nombre se cita con tanta perfidia y sin respeto alguno”.¹⁸⁹

Derba estaba alejada de las pugnas políticas que redundaban en ofensivas apariciones en los periódicos. La compañía de Esperanza Iris, donde trabajaba como primera tiple, había comenzado sus presentaciones en el teatro Apolo de Valencia a fines de 1922 y de ahí pasó al de la Zarzuela madrileño en abril de 1923.¹⁹⁰ En las publicaciones teatrales y de espectáculos dedicaron elogios a Iris, quien no era desconocida pues un año antes había hecho otra temporada en la Península, pero también se felicitaba a otros integrantes de la compañía, como el barítono Enrique Ramos, la bailarina Ana Cromwell y a Mimí Derba, “actriz mejicana de gran valía que trabaja por primera vez en España”.¹⁹¹ Por cierto, a mediados de 1923 María Conesa fue contratada en el teatro

188 Véase “Mimí Derba no fraguó la farsa con d. Pablo”, *Excelsior*, 21 de febrero de 1923, 2a. sección, p. 1. También otros buscaron el indulto, como el periodista Rafael Martínez *Rip Rip* a solicitud del padre de Bernardo Quintero (véase Juan Balbuena, *Los últimos del automóvil gris*, suplemento de *El Imparcial* núm. 172, 1956, pp. 43-45).

189 “Para desmentir las versiones difamatorias”, *Excelsior*, 26 de febrero de 1923, 2a. sección, p. 1. No parece haber otros testimonios de los supuestos amores de Mimí con González. En *La Tórtola del Ajusco*, Julio Sesto no le ahorra relaciones sentimentales a su heroína, pero ésta no tenía amoríos con el gobernador del Distrito.

190 “Esperanza Iris en la Zarzuela”, *La Época* (Madrid), 26 de marzo de 1923, p. 3. Otras ciudades visitadas fueron Barcelona, Sevilla, Málaga y Alicante (Enrique Mariné, “Una entrevista con Esperanza Iris”, *Revista de Revistas*, 24 de junio de 1923, pp. 43-44).

191 “La compañía de Esperanza Iris”, *El Heraldo* (Madrid), 14 de diciembre de 1922, p. 5.

Maravillas, por lo que las tres tiples más celebradas de México coincidieron en la capital española por un breve lapso.¹⁹²

La compañía de opereta puso obras tradicionales como *La duquesa de Bal Tabarín*, *La condesa de Montmartre*, *Canción de amor* y la *Serenata de Schubert*, pero fue particularmente reconocida por el estreno de *Benamor*, fábula oriental escrita, a encargo de Iris, por Antonio Paso y Ricardo G. del Toro con música de Pablo Luna; un cronista hizo sobre ese lanzamiento una elogiosa reseña, donde decía:

Hay (...) una canción española, sobre un motivo de jota, de factura tan soberbia, que puso al público de pie, interrumpiendo con sus aplausos la representación.

La mayoría de los números se repitieron, y si alguno no pudo repetirse, fue por lo avanzado de la hora, pues la representación duró hasta las dos y media (...)

La interpretación, como es costumbre en la compañía Esperanza Iris. Ella, como siempre, admirable y con su peculiar gracia. Mimí Derba, muy bien en su papel de Sultán (...)

Al final el público se desbordó en entusiasmo y otorgó a todos una ovación de vuelos desusados.¹⁹³

Luego de un descanso veraniego de dos meses, la compañía volvió a presentarse en la Zarzuela, aunque ya no contaba con Mimí, quien regresó a México por diferencias con Iris.¹⁹⁴

192 Véase Alonso, *María Conesa*, p. 98.

193 P. Drito, "Benamor", *La Correspondencia de España* (Madrid), 14 de mayo de 1923, p. 6.

194 "Llegaron Mimí Derba y María Luisa Infante", *El Demócrata*, 30 de junio de 1923, p. 16.

Una vez en la capital, Derba volvió a la actuación y el canto. En una nueva noche de beneficio, un cronista escribió que había elegido bien las obras en las que podía lucirse,

...porque en ellas resalta con más vigor todo su temperamento a la vez reticente y profundamente emotivo. Estas dos cualidades hacen de Mimí Derba una actriz mexicana por antonomasia, pues en ella, más que en ninguna otra, existe esa manera innata, escondida, ahogada de sentir las cosas, y las cuales le han dado todo su prestigio, pues, a la vez que encanta, sorprende, manteniendo al público en una constante expectación.¹⁹⁵

La reproducción de imágenes de la actriz a cargo de la Compañía Industrial Fotográfica agregó por estos tiempos nuevas piezas en postales y se ramificó en una serie donde el sereno rostro de la actriz era acompañado por poemas o letras de canciones.¹⁹⁶ Junto con otras pocas personalidades de las esferas del espectáculo y la política, la actriz era probablemente, a sus treinta años, una de las más retratadas artistas de su generación. Y a esa colección de imágenes que aparecían en publicaciones o se imprimían como postales coleccionables se agregaba, en su caso, la manifestación de sus opiniones en numerosas entrevistas para periódicos y semanarios, que terminaban de moldear su perfil como representante de un tipo de femineidad independiente y propositiva muy distinta de la de las décadas previas, y cada vez más frecuente en la cultura mexicana.¹⁹⁷

195 “Por los teatros”, *El Demócrata*, 28 de septiembre de 1923, p. 8.

196 Se hizo el registro de veintinueve fotos en 1921, doce en 1923 y dos en 1924. Fondo de Propiedad Artística y Literaria, Archivo General de la Nación.

197 En otro lugar analizo esta constante presencia pública a través de la fotografía como una de las formas en que se mostró y reivindicó el trabajo de las mujeres en la



- ▲ **Postales de la Compañía Industrial Fotográfica, 1924.** Archivo General de la Nación, Instrucción Pública y Bellas Artes, Propiedad Artística y Literaria, caja 46, PAL 8451 y 8465.

Mimí se enteró de los chismes que se habían divulgado sobre ella. Uno, el de Mérito, parecía haberse desvanecido una vez pasado el momento más agudo de la lucha electoral. Pero aún había otro rumor en circulación. Durante su estancia en España un periódico había difundido la información de que contraería matrimonio con Enrique Muñoz, propietario del teatro Apolo de Valencia.¹⁹⁸ Una muestra de su carácter ecuánime y alegre es que la noticia la divirtió y aprovechó una sesión en que se le tomaron fotos en diversas poses para retratarse vestida de novia acompañada de un viejo amigo, el cantante Enrique Ramos.¹⁹⁹ Para aclarar este asunto la entrevistó la periodista *Perla y Oro* (Adela Sequeyro):

—Me dijeron, Mimí, que se había usted casado.

—No haga caso de eso. A mí, siempre que salgo fuera de aquí, me casan con quien se les ocurre.

Y ríe de buena gana.

—¿Y no se casará usted?

—No digo que no, pero no se ha llegado la oportunidad, y, además, no juzgo que sea necesario el casarse una para ser feliz.

cultura en los ámbitos del teatro y el cine, y que tuvo relaciones con lo ocurrido en otros campos, como en las obras de artistas y promotoras como Tina Modotti, Antonieta Rivas Mercado, Nahui Olín, María Izquierdo y Frida Kahlo. “Imágenes eróticas femeninas en los años veinte”, en *Entrecruzamientos. Cine, historia y literatura en México, 1910-1960*, UAEM / Ficticia Editorial, México, 2015, pp. 15-18.

198 “En Valencia, la tierra de España en donde más fama de hermosas llevan las mujeres, ha ido Mimí a prender al corazón de un hombre de teatro, esto es, de un hombre que debe ver a las artistas con la misma indiferencia con que los confiteros ven el dulce, pero Mimí es un dulce exquisito y no es de extrañar esta conquista...” Félix Gastón, “La vida de la farándula”, *El Universal Gráfico*, 11 de mayo de 1923, p. 4.

199 Seis fotos de esa sesión se encuentran en el Archivo General de la Nación, fondo de Propiedad Artística y Literaria, caja 425, expediente 5587, del año 1923.

—Luego, ¿usted cree que no es necesario amar en la vida a alguien?

—Ya ama uno a la madre y a los hijos, cuando se tienen.²⁰⁰

La experiencia había confirmado en Mimí la convicción de que el matrimonio no era imprescindible para que una mujer alcanzara la plenitud. Y en su caso no parecía fácil que, dadas las expectativas de los hombres de la época, encontrara un marido que respetara su trabajo nocturno y su independencia económica. Además, Derba tenía a su cargo a varias personas, pues su hermano Carlos había muerto durante la Revolución, y tanto la esposa de éste como su hija María Luisa pasaron a vivir en la casa que Mimí compartía con su hermana Angelina y su madre. De las cinco mujeres, la única que tenía un trabajo constante y bien remunerado era la actriz.²⁰¹

A su regreso de su gira por España Mimí también se enteró de que durante su ausencia se había celebrado un concurso patrocinado por *El Demócrata*, el cine Olimpia y la compañía Paramount en el que se buscaba descubrir a una aspirante a estrella para que fuera a Hollywood a probar suerte. Al concurso se inscribieron actrices como Elena Sánchez Valenzuela, Elvira Ortiz y Carmen Bonifant.²⁰² ¿Por qué no hubiera podido hacerlo también ella, que en 1917 había declarado que de fracasar en el cine local intentaría suerte en el de Estados Unidos? Si hubiera estado en México quizá lo habría hecho, aunque probablemente —como todas las demás— se habría llevado un chasco,

200 *Perla y Oro*, “Mimí Derba no es aficionada a la fiesta del arte y del valor”, *El Universal Taurino*, 24 de junio de 1924, p. 8. Sobre la entrevistadora, quien como Derba escribió argumentos, actuó y dirigió películas, véase De la Vega Alfaro y Torres San Martín, *Adela Sequeyro*.

201 Véase García Rodríguez, *Mimí Derba*, pp. 8-13.

202 Sobre la primera véase Torres San Martín, *Elena Sánchez Valenzuela*.

pues el concurso fue ganado por una principiante apoyada por fuerzas políticas.²⁰³

De cualquier forma, en 1923 el cine mexicano entró en un nuevo y agudo periodo de decadencia abrumado por la competencia de Hollywood. No se recuperaría sino hasta el advenimiento del cine sonoro en los años treinta. Esta fue una de las razones por las que Mimí regresó a los escenarios incorporándose a una compañía de operetas, para la cual cantó desde julio en el teatro Principal. La complació comprobar que seguía teniendo admiradores. Sin embargo, desde hacía tiempo su trabajo no llamaba la atención de los críticos y su nombre impreso en las revistas pasó de la sección de espectáculos a la femenina, donde frecuentemente era entrevistada sobre asuntos sentimentales.²⁰⁴ Derba no se había casado, ni tenía hijos, pero su imagen pública era la de una mujer inteligente y con experiencia cuyos comentarios podían informar la opinión de las lectoras.²⁰⁵

Las entrevistas eran a veces acompañadas de fotografías en las cuales mostraba la nueva moda de peinado femenino: el corte *a la bob* (ya en

203 Véase De los Reyes, *Bajo el cielo de México*, pp. 328-334.

204 Véanse sus respuestas a las siguientes encuestas aparecidas en *Žig-Žag*: Esperanza Velázquez Bringas, “¿Qué concepto tiene usted sobre la vida y el amor?”, 16 de diciembre de 1920, p. 42; y en *El Universal Ilustrado*: Žadig, “¿A qué edad estaría usted más capacitada para amar?”, 27 de abril de 1922, p. 16; Óscar Leblanc, “¿Cómo enamoran los hombres?”, 9 de agosto de 1923, pp. 46-47; Óscar Leblanc, “¿Cuál fue su primer amor?”, 4 de octubre de 1923, p. 29; Aldebarán, “¿Deben pintarse las mujeres?”, 1 de mayo de 1924, p. 18; “¿Cuál ha sido la mayor oportunidad de su vida?”, 5 de marzo de 1925; Jorge Loyo, “¿Cómo se declararía usted a la persona amada?”, 2 de julio de 1925, p. 47, y Óscar Leblanc, “¿Es el amor indispensable en el matrimonio?”, 18 de agosto de 1927, p. 64.

205 Mimí Derba, escribió un periodista, “es la más inteligente de las artistas (...) Ahora escribe y piensa... ¿Qué cosa mejor puede hacer en la vida?” (“Anecdótico de un viejo fotógrafo”, *El Universal Ilustrado*, 28 de agosto de 1924, p. 36).

1917 Mimí llevó, como se recordará, “el pelo cortado a media melena, según el canon de la bohemia artística”).²⁰⁶ Avasalladas por esa moda, las muchachas perdieron sus trenzas, atributo tradicional de las mexicanas. “en un gesto de osadía y de independencia” y emulando “a las bailarinas de los cabarets, a las caballistas de los circos, a las cupletistas de la *tanda* alegre, al *mediomundo* de la galantería, de los deportes, del chic internacional”.²⁰⁷ Era una pequeña revolución en la vida cotidiana que no gustó a muchos, como mostró un debate periodístico a favor y en contra de “las pelonas”, suscitado por la agresión que sufrieron dos muchachas de pelo corto que fueron raptadas y rapadas al cero por una salvaje banda de estudiantes.²⁰⁸

En agosto de 1924, de regreso en su casa, la actriz dedicaba su tiempo libre a la lectura y la escritura cuando fue interrumpida por un reportero que hacía una encuesta acerca de los motivos por los que la cinematografía no había prosperado en el país. Mimí le respondió que para ella las causas principales del fracaso del cine eran la falta de dinero, la falta de directores técnicos y la falta de camarógrafos, pero le parecía que con ayuda del Estado esto podía resolverse. Le habló entonces de los principios del arte silente en el país, cuando había montado el primer estudio “gracias al apoyo decidido del general don Pablo González”, y le ofreció copia de un proyecto que preparaba hacía tiempo y que pensaba presentar al nuevo presidente, Plutarco Elías Calles, a través de su ministro de Educación Pública, que ella esperaba fuera Alfonso Cravioto. El proyecto contemplaba la construcción de un Estudio Nacional Cinematográfico que se sumara

206 Liedo Fumilla, “La escena muda en México. Opinión de Mimí Derba”, *Cine Mundial* (Nueva York), enero de 1918, p. 17.

207 José Luis Velasco, “Claudina se corta el pelo”, *Cine Mundial* (Nueva York), junio de 1924, p. 322.

208 Sobre este debate véase De los Reyes, *Bajo el cielo de México*, pp. 293 y ss.



▲ Con corte “a la bob”, c. 1925.
Fotografía sin firma. Secretaría de
Cultura.-INAH.-SINAFO/F.N.-MEX.
Reproducción autorizada por el INAH.
MID 99630.

a dependencias culturales del Estado como el Conservatorio Nacional de Música, la Academia de San Carlos y la Escuela de Artes y Oficios. Para llevarlo a cabo creía necesario lo siguiente:

Que el gobierno ceda uno de los innumerables terrenos que tiene, ya sea en la ciudad ya sea en los alrededores. Que facilite material, obreros, ingenieros, etc. para levantar el Estudio. Que señale una cantidad como subvención para cubrir los gastos generales. Que se nombre un gerente general, un administrador, un cajero, dos directores de escena, uno mexicano y otro americano (el segundo con un contrato de uno o dos años), además de los empleados que sean necesarios.

No deberá formarse una compañía con un elenco determinado; según lo exija la película se contratarán a los artistas.

Las películas que se impriman serán, principalmente, históricas, panorámicas y científicas; se hará una Revista Semanal [es decir, un noticiero] con todos los sucesos notables e interesantes, y en cada uno, se sacarán los lugares más bellos del país. Las películas de argumento se harán solamente cuando, a juicio de la dirección, haya un argumento interesante y entre los aficionados, sobresalga alguno por sus dotes artísticas.

Se nombrará un jurado que seleccionará los argumentos. Se abrirán concursos entre los literatos mexicanos, de argumentos con un tema fijado de antemano.

Todo esto, como se ve, no es imposible, ni siquiera difícil de alcanzar, si el gobierno quiere cubrir esa necesidad nacional. Hay que ver que todo esto no tiende más que a dignificar a México, dándole a conocer en aquellos países donde se le desconoce por completo, o donde se le calumnia.

Pro patria. He aquí la razón y el objeto únicos de esta iniciativa.²⁰⁹

209 Aldebarán, “¿Por qué no prosperó el cine en México?”, *El Universal Ilustrado*, 7 de agosto de 1924, p. 20.

El proyecto tal vez hubiera sido viable en un país donde el Estado no hubiera tenido otras prioridades económicas o políticas, pero en el México de esos tiempos era poco más que un sueño. El cine hollywoodense se encontraba ya en la cima de su poder económico, haciendo imposible la competencia directa con él, y el gobierno se había descapitalizado apenas un año antes al tener que combatir una nueva rebelión militar y hacer los pagos de deuda que garantizaban el ansiado reconocimiento diplomático de los Estados Unidos. Sólo eventualmente los encargados de las dependencias estatales desde el término de la Revolución habían apoyado al cine. Pablo González había invertido en una compañía de películas, pero era una excepción. Quizás Alfonso Cravioto, en quien Mimí tenía puestas sus esperanzas, se hubiera decidido a respaldar a esa industria que no terminaba de nacer, si el presidente Calles lo hubiera designado secretario de Educación Pública. Pero no fue así.

Derba aprovechó entonces la invitación del actor Leopoldo Beristáin para incorporarse a su compañía en la puesta en escena de un *Ténorio* en el que la novedad era que el papel de Don Juan estaría a su cargo.²¹⁰ No era la primera vez que asumía la interpretación de un personaje masculino. En el origen de su carrera hizo, en la revista *El Colegio Militar*, el papel de un oficial a caballo;²¹¹ y según consta en fotografías, interpretó en zarzuelas, operetas y revistas otros papeles de hombres hasta llegar al Sultán de *Benamor*.²¹²

210 “Próximamente debutará en el Degollado la compañía de Beristáin”, *El Informador* (Guadalajara), 29 de octubre de 1924, s/p.

211 *Diego de Miranda* escribió: “Ante este capitán guapo y hermoso se someterían rendidos todos los carrancistas, zapatistas y constitucionalistas que por esos montes andan y corren” (“La semana teatral”, *Novedades*, 3 de diciembre de 1913, s/p).

212 Cuando la compañía de Esperanza Iris estrenó en México *Benamor*, Mimí no participó en ella. *Roberto El Diablo*, “*Benamor*”, *Revista de Revistas*, 6 de julio de 1924, p. 16.

LA NUEVA GENERACIÓN

En una entrevista que le hicieron para *El Universal Ilustrado* en agosto de 1924 Francisco de Lavillete, autor de postales con efigies de tiples, toreros y otros personajes, afirmó que, en su opinión, las mujeres más hermosas que había retratado eran la italiana Eugenia Zuffoli y la francesa Georgette de Lorza, pero que curiosamente las imágenes suyas más vendidas no eran las de éstas, sino las de María Conesa, Mimí Derba, Lupe Rivas Cacho y Celia Montalván.²¹³

Las tres primeras pertenecían a la generación de tiples activas con más experiencia. En 1925 Conesa cumplía dieciocho años de trabajar en escenarios mexicanos, Derba trece y Rivas Cacho nueve; sólo las aventajaban, entre las más populares actrices, Esperanza Iris, con veinticuatro, y, en el teatro, Virginia Fábregas, con treinta. Celia Montalván era de hechura más reciente. Había debutado en 1918, pero apenas dos años después había adquirido celebridad gracias a su interpretación de la canción “Mi querido capitán” en la popular revista *El jardín de Obregón* de Guz Águila. En 1921 se la llamó “la tiple del porvenir” y éste se había hecho presente en 1925, cuando la revista semanal *El Universal Ilustrado* lanzó un concurso para determinar quién era la actriz de revista nacida en México favorita del público. Los resultados aparecieron el 24 de septiembre: Celia Montalván obtuvo 77,330 votos; Celia Padilla, 73,890; Delia Magaña, 11,740; María

213 “Anecdotario de un viejo fotógrafo”, *El Universal Ilustrado*, 28 de agosto de 1924, p. 36.

Teresa Renner, 10,740; Lupe Vélez, 8,525; y otras siete triples, menos de cinco mil votos.

Un periodista comentó que si un año antes se hubiera lanzado un concurso similar, las preferidas hubieran sido Conesa, Iris, Derba y Rivas Cacho, es decir, las mismas que habían figurado en los primeros lugares del concurso de simpatía de *El Demócrata* en 1918. ¿Por qué? Sobre todo, porque reunían las dos características imprescindibles para las triples de su generación: tenían buena presencia escénica y sabían cantar. Pero en 1925 las reglas del juego habían cambiado y en el concurso no hubo muchos votos para ellas (aunque Conesa había sido descalificada desde el principio, pues uno de los requisitos era que las candidatas tenían que haber nacido en México). El mismo periodista afirmaba que las nuevas triples debían tener los siguientes atributos:

1. Simpatía y gracia.
2. Cara agradable, cuando menos. Si es muy bella, mucho mejor.
3. Cuerpo magnífico. (Es absolutamente necesario, porque en 1926 imperará en el teatro el desnudo total).
4. Juventud, mucha juventud.
5. Desvergüenza.
6. Talento.
7. Suerte.
8. Aunque no tenga voz, que se entienda lo que canta.²¹⁴

Este cambio obedecía a una nueva vuelta de tuerca en las libertades escénicas. A mediados de febrero de 1925 el teatro Iris acogió la revista *Voilà París*, de la Compañía de Revistas Francesas Ba-ta-clán, dirigida

214 “Diversiones públicas y privadas”, *L'abc*, 9 de agosto de 1925.

por Berthe Rasimi. Este espectáculo, y otros que le siguieron de la misma empresa, estaba integrado por un desfile de números en los que se sucedían “mujeres de mirada picaresca, desnudos ora artísticos ora atrevidos, música espumante como el champagne, canciones divertidas que suenan a cascabeles de carnaval, bailes locos, frenéticos como los de esta época”.²¹⁵ Después del reinado del género chico y las revistas política y costumbrista, tocaba el turno de la revista frívola.

Reflexionando sobre este espectáculo, *Arturo Rigel* (Roque Sosa Ferrero) escribió que el abandono de “las interminables zarzuelas y los dramones pavorosos” representaba una notable evolución del teatro, que se ponía así a la altura de los tiempos en que “se vive aprisa, las inquietudes del ambiente son agobiadoras y el espíritu necesita de algo alegre y gracioso que disipe las brumas de los trajines diarios”. El periodista aseguraba que el Bata-clán (o más sencillamente: bataclán) había revolucionado la escena con el desnudo de las actrices, que hasta ese momento habían usado mallas; al prescindir de éstas, surgía la carne “como imán poderoso”.²¹⁶ Esta carne —que significaba muslos, ombligos y en ocasiones pechos al aire— además estaba más cerca del público. El teatro de revista se había caracterizado desde su origen por la interpelación de los artistas a los asistentes a través de recursos como los chistes y los albures, pero ahora se estaba en posibilidad de hacerlo de manera más provocadora con las pasarelas, que irrumpían en el lunetario llevando la escena hasta los espectadores. Las posibilidades de esta innovación fueron aprovechadas, por ejemplo, “en la rifa de besos, que las coristas aplican a los agraciados ante las miradas envidiosas del resto; a elegir individuos del público que

215 Margarita Santín de Fontoura, “Moral y Ba-ta-clán”, *Revista de Revistas*, 22 de febrero de 1925, p. 28.

216 *Arturo Rigel*, “En plena bataclanización”, *Revista de Revistas*, 29 de mayo de 1925, pp. 12-13.

suban a bailar con ellas; y, en fin, a meterse con los espectadores lo más posible, tan pronto tirándoles una pelota, como lanzándoles alusiones personales con música, a cinco centímetros de la cara de la víctima”.²¹⁷ Comparado con esto, el recorte de botones que María Conesa le había propinado a Pancho Villa diez años antes parecía un gesto inocente.

La atractiva puesta en escena fue imitada por los creadores de revistas locales. Guillermo Ross, Juan Díaz del Moral y Emilio D. Uranga no tardaron en lanzar una obra a base de desnudos revelados oportunamente bajo prendas regionales como sarapes, jícaras y rebozos a la que llamaron burlonamente *Méxican rataplán*.²¹⁸ A ésta siguieron *La fiebre del bataclán*, *El pataclán*, *Bataclaneando* y otras obras similares montadas en los teatros Principal, Lírico y los demás, hasta el punto de que durante unos meses el teatro mexicano se *bataclanizó*. Por ejemplo, las tiples de un teatro en la calle de Niño Perdido tenían que repetir a petición del público todos los números en los que salían “enteramente desnudas y prietas”, siendo el cuadro más solicitado uno llamado “Las pelonas” porque ahí “la desnudez de las palabras corre parejas con la desnudez de los cuerpos”.²¹⁹ *Arturo Rigel* comentaba que “jamás soñó Mme. Rasimi encontrar discípulos tan aventajados en estas tierras de promisión”.²²⁰ Esta

217 Epifanio Soto, “Novedad teatral”, *Cine Mundial* (Nueva York), julio de 1925, pp. 406-407. Véanse otros testimonios en Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos*, vol. 1, pp. 187-191.

218 Por cierto, esta revista también parodiaba al cine: en uno de sus cuadros se daba un diálogo entre “un tipo de obrero, una rotita de vecindad, un mecapalero, una señora jamona romántica, un fifi de barrio y una gatita de no malos bigotes” que veían una película; el texto de *Méxican rataplán* está incluido en Dueñas y Flores Escalante (sel., est. introd. y pról.), *Teatro de revista (1904-1936)*, pp. 73-82.

219 “Diversiones públicas y privadas”, *L'abc*, 25 de julio de 1925.

220 *Arturo Rigel*, “En plena bataclanización”, *Revista de Revistas*, 29 de mayo de 1925, pp. 12-13.

fiebre sirvió incluso como vigorizante para el cine de argumento local, desde unos años antes en decadencia, y dio lugar a *Tras las bambalinas del bataclán*, película dirigida por el norteamericano William P. S. Earle en la que después de presentarse escenas atrevidas, se criticaban las libertades del nuevo género.

El apogeo del teatro frívolo propició el surgimiento de una nueva generación de tiples. Entre las figuras de ésta destacaban las muy jóvenes Lupe Vélez, Celia Padilla y Celia Montalván, quienes con gracia, valor y descaro competían por el favor del público. Como mostró el concurso de 1925 de *El Universal Ilustrado*, éste se inclinó por la última y a fines de año un cronista reveló por qué: “menudean los estrenos y surgen nuevas piernas, y el desnudo luce en todo su esplendor. Dígalo, si no, Celia Montalván, que es la tiple de bataclán que más se ha acercado a Eva en los últimos tiempos”.²²¹

Desde su debut en 1912, Mimí había despertado el entusiasmo de un sector del público, pero el fenómeno del bataclán era otra cosa. A los críticos de viejo cuño les parecía deplorable. Carlos González Peña, por ejemplo, escribió que en él la hetaira había triunfado sobre la artista y el teatro se había convertido en una casa de lenocinio.²²² Comparado con este desarrollo de la escena, el género chico tradicional parecía una de las manifestaciones de las buenas costumbres. ¿No era éste, con todo, un arte que enriquecía el intelecto y la sensibilidad? La zarzuela exigía un argumento y actores que supieran cantar; sin tener la coherencia de ésta, la revista política o la costumbrista conservaban elementos de

221 “Diversiones públicas y privadas”, *L'abc*, 8 de noviembre de 1925. Montalván era la artista mejor pagada de entonces: ganaba 70 pesos diarios por 33 de su competidora Lupe Vélez. (Véase *L'abc*, 22 de noviembre de 1925).

222 Cit. por Roberto el Diablo, “Cinismo y libertinaje”, *Revista de Revistas*, 17 de mayo de 1925, p. 41.

crítica social o de reivindicación de las costumbres. Todo lo cual tendía a desaparecer de la revista frívola, en la que se ofrecía al público sobre todo el excitante cuerpo desnudo. Las integrantes de la nueva generación lo exhibían generosamente, pero esa no era su única peculiaridad. También eran portadoras de un desenfado público poco practicado hasta entonces, como revela la anécdota de cierta pelea a “arañazos, mordidas y mojicones” entre Lupe Vélez y Celia Montalván en un centro nocturno.²²³ Y las terminó de diferenciar de la generación anterior su escaso apego por los escenarios: las dos Celias dejaron pronto las tablas, mientras que Lupe Vélez voló más alto e ingresó al cine de Hollywood.

Mimí no quiso seguir por ese camino. De hecho, desde su regreso de la gira por España estaba semiretirada, dedicada a escribir. En 1923, *El Universal Ilustrado* le publicó dos novelas cortas, *La mejor venganza* y *La implacable*, en las que probablemente continuaba con su exploración de los comportamientos femeninos. Sin embargo, la necesidad económica la llevó de nuevo a la escena; decidió entonces dejar de lado la vertiente de moda e insistir en lo que conocía. Esto significaba perder el sitio en que había estado hasta entonces y quedar relegada a un segundo término. Había llegado el momento en que iniciaría una vida alejada de la gran popularidad.

Como no le pareció aconsejable practicar la zarzuela en esa época en que el entusiasmo del público se volcaba hacia la música y los bailes norteamericanos como el charleston y el foxtrot, intentó otra vez la comedia. En abril de 1925 organizó con su viejo conocido Joaquín Coss, el actor Ángel T. Sala y el cómico Leopoldo Ortín una cooperativa para poner obras de los españoles Carlos Arniches y Pedro Muñoz Seca.²²⁴ A pesar

223 Rodolfo Mejía, “Damas y caballeros...”, *Todo*, 9 de septiembre de 1937, p. 2.

224 “Compañía de comedia de Mimí Derba”, *El Demócrata*, 10 de abril de 1925, p. 2.

de la competencia de las actrices del bataclán, esta compañía se sostuvo unos meses, “sin más pretensiones que las de hacer reír”.²²⁵ Pero al poco tiempo Ortún y Coss decidieron separar a Mimí de la empresa.²²⁶

La fiebre bataclanesca duró más o menos un año, al cabo del cual las nuevas obras aburrieron pues incluso el desnudo acabó por fastidiar. Por otro lado, el gobierno censuró las obras más atrevidas, amenazando con suprimir las pasarelas –cuya finalidad principal era poner en contacto a las actrices con el público–, “a fin de que los fueros del arte no se prostituyan”.²²⁷ Y ante la invasión de estrellas improvisadas algunas migraron hacia otros géneros. Celia Padilla fundó una compañía para hacer teatro frívolo, pero “de buen gusto y esencialmente decente”,²²⁸ mientras que Celia Montalván abrazó la revista costumbrista tradicional y se distanció de su pasado inmediato al grado de que un crítico pudo escribir que en realidad había sido sólo una figura secundaria

...en este género espurio que interpretan tiples de concurso que tienen, como característica de calidad, el pagano impudor de mostrarse desnudas...

¡Cuánto vaciló Chela Montalván antes de abandonar las mallas! No porque fuera menos bella que sus compañeras de teatro, sino porque ella comenzó su carrera teatral sin pasar por el kindergarten de la impudicia y sentía azoros de colegiala cuando su cuerpo desnudo era como un vértice de afán, para las miradas perversas del público.²²⁹

225 Epifanio Soto, “Crónica de Méjico”, *Cine Mundial* (Nueva York), octubre de 1925, p. 601.

226 Véase “Diversiones públicas y privadas”, *L’abc*, 27 de septiembre de 1925.

227 Argos, “On dit...”, *El Universal Ilustrado*, 1 de marzo de 1926, p. 44.

228 Ruffó, “La tiple del día”, *Revista de Revistas*, 11 de octubre de 1925, p. 35.

229 Óscar Leblanc, “La tiple de 1926 se despide de la metrópoli”, *El Universal Ilustrado*, 6 de mayo de 1926, p. 63.



▲ En una representación escénica,
años veinte. Fotografía sin firma.
Secretaría de Cultura.-INAH.-
SINAFO/E.N.-MEX. Reproducción
autorizada por el INAH. MID 99531.



- ▲ En una representación escénica, años veinte. Fotografía sin firma. Secretaría de Cultura.-INAH.-SINAFO/ EN.-MEX. Reproducción autorizada por el INAH. MID 126783.

Después de tocar un límite, la escena tuvo un reflujo. Se volvieron a montar espectáculos de zarzuela y opereta (uno de ellos por una nueva compañía de Mimí Derba),²³⁰ y un grupo de autores noveles, conocido como “Los siete Pirandellos”, lanzó una campaña para poner obras mexicanas de calidad, interpretadas por María Tereza Montoya, Fernando Soler y otros intérpretes; un par de años después sus esfuerzos fueron continuados por el Teatro de Ulises, patrocinado por Antonietta Rivas Mercado.²³¹ Por otra parte, en la revista reinaba *El Panzón Soto*, quien entre muchas otras puso una obra en la que se disfrazaba con la gorra y el megáfono de los directores de cine y fingía juzgar el desempeño de los actores, a los que a veces se sumaban espontáneos, cosa que Soto aprovechaba para decir albures y hacer chistes a costa de la vanidad de las estrellas de la pantalla; por cierto, el camarógrafo Ezequiel Carrasco hacía tomas que días más tarde eran exhibidas para regocijo del público.²³²

230 “Mimí Derba (...) abrirá una corta temporada de operetas en el Regis (...) Conocedora de la situación económica por la que atraviesa el país, dará tres funciones por semana, reprisando obras de Lehar, Strauss, Leo Fall, etc.” (“Teatralerías de la semana”, *Revista de Revistas*, 26 de septiembre de 1926, p. 29).

231 Véase el prólogo de Magaña Esquivel a su antología *El Espectador*, pp. 7-16. De cualquier forma, el género ínfimo siguió teniendo espacios para desarrollarse. Después de asistir a una función en el teatro Garibaldi, Carlos Noriega Hope comentó que había visto un espectáculo lleno de “procacidad y canallería” con frases y ademanes “propios de una taberna vulgar”; lamentaba que el teatro estuviera lleno y las galerías “hinchidas de jóvenes obreros, quienes reciben esta ingrata educación teatral como la cosa más natural del mundo”. “Carta a José Manuel Puig Casauranc”, *El Universal Gráfico*, 16 de enero de 1929, p. 15.

232 Véase *Juan de Ega*, “El concurso cinematográfico en el teatro Lírico”, *El Universal Ilustrado*, 20 de enero de 1927, p. 46. Un par de años antes Soto había puesto con Celia Montalván una obra llamada *Cinelandia*, de la que un cronista se quejó tenía “más indecencia que la plazuela de Tepito en día de fiesta” (“Diversiones públicas y privadas”, *L'abc*, 4 de octubre de 1925).

Una manifestación más de este regreso a las formas tradicionales fue el redescubrimiento de la canción vernácula. Ésta, luego de tener una buena época gracias al teatro de revista, donde se habían lanzado muchas canciones de compositores mexicanos (Mimí fue, por cierto, en parte responsable de la popularidad de algunas, como “Ojos tapatíos”),²³³ había sido relegada en el gusto popular por los foxtrots y los charlestons norteamericanos y más recientemente por los tangos argentinos. De pronto se pusieron de moda canciones como “Estrellita” de Manuel M. Ponce, “Mi viejo amor” de Alfonso Esparza Oteo, “La borrachita” de Ignacio Fernández Esperón *Tata Nacho*, “Las golondrinas” de Ricardo Palmerín y “Adiós, Mariquita linda” de Marcos A. Jiménez, mientras que las orquestas típicas y los mariachis, con sus guitarras, salterios y marimbas, ocupaban el puesto que hasta ese momento tenían las bandas de jazz con sus saxofones, banjos y baterías. Las canciones eran interpretadas en salones de baile, kioscos, cines y otros escenarios, pero también comenzaban a difundirse por el novísimo medio de la radio. Las cantantes más celebradas del momento eran las hermanas Ofelia y Blanca Ascencio, Julia Garnica (estas tres acabaron por integrar un famoso conjunto), Luz Reyes y Lucía Altamirano. Ellas, y algunos compositores-intérpretes como Guty Cárdenas y después Agustín Lara, sentarían las bases de la independencia de la canción vernácula del teatro de revista. A esto ayudó la inauguración, en 1930, de la XEW, la radioemisora más poderosa de Latinoamérica.²³⁴

233 Véase *Silvestre Paradox*, “Antología de la mejor canción”, *El Universal Ilustrado*, 15 de enero de 1925, p. 21; también Higinio Vázquez Santa Ana, “La canción popular mexicana”, *Revista de Revistas*, 7 de septiembre de 1924, pp. 28-29.

234 Véanse Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, pp. 54 y 84, y Granados, *XEW 70 años en el aire*, pp. 33-41.

En 1927 se cumplieron veinte años del debut en México de María Conesa, por lo que Óscar Leblanc (Demetrio Bolaños Espinosa) y Francisco Doria escribieron un artículo en el que hacían un diagnóstico de la situación contemporánea del género chico. Terminado el furor por el bataclán, la zarzuela había revivido y su exponente más destacada era la tiple cómica Eugenia *La Negra* Galindo. Ella, decían los articulistas, era la heredera de las cantaoras y bailaoras Rosario Soler, Esperanza Iris y María Conesa, que la habían precedido “en la gloria de la jácara alegre”. Por otra parte, estaba la línea “de los gorgoritos, de los agudos de terciopelo y las canciones con alma”, representada por la joven Esperanza González, a quien habían precedido entre las españolas Rosa Fuertes y entre las mexicanas Mimí Derba.²³⁵

Ésta trabajaba por esos tiempos en la Compañía de Operetas, Revistas y Zarzuelas Españolas y Mexicanas, cooperativa organizada a fines de 1926 para representar obras de género chico español, y que también estaba integrada por *La Negra* Galindo, Carmen Pintado, Elena Ureña, Luis G. Barreiro, Manuel Tamés, Paco López Pozo y Jesús Ojeda.²³⁶ Pero la actividad de Mimí ya no era muy intensa y se refugiaba largas temporadas en su casa de la calle de Roma número 24, en la colonia Juárez. Allí la fueron a entrevistar varios periodistas. A petición de uno, hizo este buen resumen de su carácter:

A pesar de que tengo fama de melancólica y romántica, he sido siempre alegre y amante de la broma; entre personas que no me conocen o que me son antipáticas, suelo aparecer reservada, pero eso es timidez o desconfianza,

235 Óscar Leblanc y Francisco Doria, “Veinte años de género chico”, *El Universal Ilustrado*, 3 de febrero de 1927, pp. 42-43.

236 Véase Prida Santacilia, *...y se levanta el telón*, pp. 206-207.

nunca melancolía, ni romanticismo. Siempre he tenido a mi favor una gran dosis de optimismo; siempre, después de un desengaño o de un fracaso, he levantado la cabeza y he mirado hacia adelante con serenidad y entereza.²³⁷

Otro periodista consignó que fue a ver a la artista en su “soberbia residencia” atendida por un jardinero y una mucama que lo tuvieron que defender del ataque de la perrita *Mora*. Conducido a un salón amplio, lujoso y artísticamente amueblado, la actriz lo hizo esperar unos momentos. Finalmente llegó, “estupendamente hermosa”:

Más que una mujer, es una tentación para el espíritu. Mimí Derba es adorable. Sus ojos brillantes como acerinas, son subyugadores; su cabello negrísimo está cortado a la “bob”; su boca, tiene la fragancia de un clavel de reventón; su cuello, redondo y perfecto, está exento de collares o colgajos inútiles; su cuerpo es arrogante y magnífico. Mimí cubre sus vestiduras con un abrigo de media estación, con un cuello de piel de nutria.²³⁸

El reportero abrió la conversación con la impertinente pregunta sobre si pronto se casaría, esta vez, como se rumoraba, con un joven y simpático militar. Mimí respondió que eso no era más que un chisme. Después le preguntó la edad y ella contestó que 34 años. ¿La hora más feliz de su vida? Cuando se cumplían sus ilusiones, como al debutar en el teatro o al exhibirse su primera película. ¿La más triste? No había sonado aún para ella, pero seguramente sería cuando muriera su madre. ¿Sus ocupaciones? Ahora que no estaba en el teatro leía mucho. ¿Su

237 “Indiscreciones periodísticas. La infancia de Mimí Derba”, *Revista de Revistas*, 21 de noviembre de 1926, p. 27.

238 Enrique de Llano, “Confidencias e indiscreciones”, *Jueves de Excelsior*, 17 de noviembre de 1927, p. 12.

carácter? Fuerte e irritable, aunque pronto se tranquilizaba. ¿Amores? Los más intensos, recientemente. ¿Fumaba? Tres cigarrillos al día. ¿Había ganado mucho dinero? El suficiente para vivir bien de momento, pero no para tener asegurado el porvenir. ¿Su mayor ambición? Tener fortuna para viajar a lugares de maravilla. ¿Su color preferido? Los oscuros, y para vestir, el negro. ¿Su flor? La violeta.

Aunque comentó que pensaba retirarse pronto, antes de que los públicos la retiraran, Mimí siguió participando en obras de género chico. Ahora trabajaba en una Compañía de Zarzuela y Opereta que actuaba en el Principal y en la que figuraban también las tiples Conchita García y Emilia Benito, y el primer actor Miguel Wimer. La puesta en escena de obras tradicionales como *La corte de Faraón* y *El asombro de Damasco* daba para ir tirando, aunque Mimí ya no despertaba la pasión del público. Además, surgieron nuevas estrellas de revista, como las cómicas *Chucha* Camacho y *Amelia* Wilhelmy, mientras que Dolores del Río y Lupe Vélez, que triunfaban en Hollywood, eran frecuentemente entrevistadas por los periodistas, lo que echaba sombra sobre las actrices veteranas. Quizá hubiera sido otra cosa si María Conesa hubiera estado activa, pero hacía tiempo se había retirado de los escenarios. Y lo que es peor, se avecinaban para ella nuevos tiempos difíciles.

Como hemos visto, Conesa se había casado con Manuel Sanz, un mexicano de familia aristocrática con el que había tenido un hijo y con el que vivió hasta 1923, cuando ella se fue a España tras el escándalo suscitado por las declaraciones calumniosas de Juan Mérido a propósito de la Banda del Automóvil Gris. A su regreso a México en 1924, Conesa se encontró con una demanda de divorcio y se separó de Sanz. Tiempo después, empezó a ser galanteada por el general michoacano José Álvarez, quien era jefe del Estado Mayor del presidente Plutarco Elías Calles. Conesa se retiró de la escena y se fue a vivir con él (aun-

que era casado) a una residencia en la Plaza Popocatepetl, número 50, en la colonia Hipódromo. Eran los tiempos de la Cristiada, es decir, de la enconada rivalidad entre la Iglesia católica y el Estado, lo que orilló al cierre de templos. Por consiguiente, las ceremonias religiosas no podían celebrarse en público, aunque los fieles se las arreglaban para realizarlas de manera clandestina en casas particulares. Una era la de María Conesa, quien siempre había sido muy religiosa y que aceptó se utilizaran los sótanos de su residencia para bodas y primeras comuniones. Haciendo esto corría un gran riesgo, pues Álvarez era uno de los brazos ejecutores de la política anticatólica del gobierno; al mismo tiempo, si lograba ocultar lo que ocurría, garantizaba la seguridad de los participantes en las ceremonias, pues nadie osaría investigar lo que pasaba en la casa de un general. Sin embargo, a fines de mayo de 1928 Álvarez cometió una torpeza al involucrar el nombre del presidente en un vulgar contrabando de ropa. Cayó en desgracia, fue destituido y encarcelado, y su casa cateada. Aunque no se descubrieron rastros de las ceremonias que allí se realizaban, seguramente se sospechaba lo que ocurría. Y en consecuencia se recomendó a María Conesa que saliera de México por un tiempo.²³⁹ El 21 de julio de 1928 la actriz ingresó a Estados Unidos por El Paso, Texas, apenas cinco días después de que un militante cristero, José de León Toral, asesinara a balazos al presidente electo Álvaro Obregón.

Habían pasado seis meses luego de esta virtual expulsión del país cuando se publicaron en el semanario *Revista de Revistas* fragmentos de una carta que Conesa había enviado a Mimí para contarle que estaba

239 Véase Alonso, *María Conesa*, pp. 115-121. La valenciana llegó incluso a ser aprehendida, pero se la dejó en libertad. “Declaraciones de la Inspección General”, *Excelsior*, 1 de junio de 1928, p. 9.

muy triste y sola lejos de México, de donde se sentía ciudadana pues “allí conocí el amor, allí nació mi hijo, allí la gloria coronó mis dones de artista”. El sentido de la carta era que Conesa quería regresar, y Mimí no dudó en apoyar públicamente a su amiga en desgracia escribiendo este texto:

¿A quién hizo daño esta mujer, que fuera, no hace mucho tiempo todavía, la nota más bella y más alegre de nuestros escenarios? (...) yo veo a María como lo que ha sido siempre: una mujer buena, inquieta, alegre, llenos de luz los ojos, de risa la boca, de cosas bellas y amables la imaginación, y el corazón de amor para el arte y para la vida (...) Esto ha sido, y quizá vuelva a ser María Conesa: una mujer todo alegría, que llevaba a nuestro ánimo un sentimiento de optimismo que nos reconciliaba un poco con la vida.

¿Volverá María? ¿Se abrirán para ella las puertas de esta casa que se llama México? ¿La levantarán el castigo algún día? ¡Ay! ¡Si nada más con voluntad se hicieran las cosas, qué pronto estrecharía yo entre mis brazos, en la estación de Colonia, a mi querida desterrada! No pierdo, sin embargo, la esperanza. ¡Ojalá que ella tampoco la pierda!²⁴⁰

A fines de mayo, Conesa escribió otra carta, esta vez al hombre más influyente del momento, Plutarco Elías Calles, solicitando su ayuda para regresar.²⁴¹ El expresidente no parece haber intervenido, pues la artista vivió todavía unos meses en Cuba y los Estados Unidos y sólo a mediados de junio de 1930 pudo volver al país. Al llegar a la capital, fue directamente de la estación del ferrocarril a la casa de Mimí en la colonia Juárez, donde desde un balcón dijo unas palabras a un grupo

240 “María Conesa está triste”, *Revista de Revistas*, 3 de febrero de 1929, p. 22.

241 Véase Calles, *Correspondencia personal*, tomo I, pp. 343-345.

de periodistas y curiosos allí reunidos, y donde se alojó mientras conseguía un lugar propio.

Conesa seguramente contó en esos días a su amiga las vicisitudes de sus viajes por el extranjero, su soledad y su tristeza, así como su frustrado debut en el cine de Hollywood. Mimí, por su cuenta, también tenía historias que contar. Una, que en 1929 había formado con Jesús Ojeda, Elena Ureña, Conchita García y Arturo Soto una nueva Compañía de Opereta y Género Grande con la que recorrió algunas ciudades de provincia;²⁴² otra, que en ese mismo año de 1930 se había casado. El novio era Raúl de Alba, un militar que la había asediado durante varios años hasta conseguir vencer sus añejas resistencias. Pero éstas estaban allí por buenas razones y el matrimonio no funcionó. A los pocos meses Derba se separó de su esposo. Una versión de los motivos de la ruptura fue que él no la dejaba trabajar; otra, que se conservó en familia, fue que a poco de la boda fue destinado fuera de la Ciudad de México y Mimí no quiso seguirlo.²⁴³

Poco después de su reencuentro, María Conesa y Mimí Derba regresaron al teatro Principal, compartiendo créditos en una Compañía de Zarzuela Española y Mexicana. Volvían al escenario que había visto debutar a la primera en México en la lejanísima fecha de 1907 y que la segunda había recuperado del cinematógrafo de Enrique Rosas en el ya también remoto 1913. Fue una reunión providencial, pues una vez concluida esa temporada en que se pusieron obras donde Mimí interpretaba con las hermanas Ascencio canciones del músico de moda Agustín Lara, el teatro más antiguo de México sucumbió en un incendio el 1 de marzo de 1931.

242 “Por el Llave”, *Alborada* (Orizaba), 9 de junio de 1929, p. 7.

243 Testimonio de la señora Gabriela Hermida en el documental *Mimí Derba* (Alejandra Moya, 2000), 18:50-18:58, quien agregaba que años después, luego de que se había anulado el matrimonio, el militar reapareció, loco, en la sierra de Puebla.

IV

REGRESO AL CINE





▲ Con María Douglas. Fotografía
fija de *Rosauro Castro* (1950).
Filmoteca de la UNAM.

De manera simbólica, el incendio que destruyó el teatro Principal ocurrió apenas unos meses antes de que se emprendiera la filmación de las películas que sentaron las bases de la industria mexicana del cine sonoro. A inicios de los años treinta ésta tenía una inesperada oportunidad de desarrollarse, pues los largometrajes dialogados en inglés no gustaban a la mayoría de los espectadores latinoamericanos; aún no se desarrollaba el doblaje y los subtítulos eran de difícil lectura para un público en alta proporción analfabeta. Ciertamente que los grandes estudios intentaron manufacturar cintas en español producidas en Hollywood e interpretadas por actores latinoamericanos y españoles que vivían allá. Pero esas películas (llamadas “hispanas”) pronto se revelaron como un fracaso. Disgustaban al público la diversidad de acentos regionales y, sobre todo, la evidente falsificación de las costumbres tan frecuente en el cine norteamericano, derivada en este caso de la simple adaptación de historias escritas para cintas orientadas al público estadounidense. De esta manera se abrió un espacio en el que la cinematografía sonora de México, y también las de Argentina y España, pudieron nacer y desarrollarse a pesar de la competencia de Hollywood.²⁴⁴

Como desde 1923 el cine silente de ficción mexicano había virtualmente desaparecido, la industria del sonoro no pudo basarse de forma extensa en la experiencia previa de intérpretes, directores y técnicos del país; hubo algunas excepciones como los directores Miguel Contreras Torres y Guillermo Calles, quienes habían hecho películas mudas y que harían también, sobre todo el primero, obra sonora de cierta relevancia. Pero el apoyo técnico más sólido para la edificación de la industria provino del extranjero, en las personas de quienes habían aprendido los secretos del oficio en Hollywood y otros lugares. Entre los mexicanos

244 Véase García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, pp. 76-99.

con experiencia que se incorporaron a principios de los años treinta a las empresas filmicas estuvieron los directores Raphael L. Sevilla, Miguel Zacarías, Chano Urueta y Emilio Fernández, y los sonidistas y después directores Roberto y Joselito Rodríguez; entre los extranjeros destacaron los directores José Bohr (chileno), Ramón Peón (cubano) y Arcady Boytler (ruso), y los fotógrafos Alex Phillips (canadiense) y Ross Fisher (norteamericano). Puede decirse que ellos y sus colegas en otras áreas fueron quienes establecieron *técnicamente* al cine sonoro mexicano.

Al mismo tiempo, la nueva industria reclutó a todo un tropel de primeras, segundas y terceras figuras del teatro local, que le ayudaron a establecerse *artísticamente*. Entre ellas se encontraban el argumentista *Guz Águila*; los actores Joaquín Coss, Manolo Noriega, Eduardo *El Nanche* Arozamena y Fernando Soler; los cómicos Leopoldo Ortín, Carlos López *Chaflán*, Joaquín Pardavé y más adelante *Cantinflas*; y por supuesto un amplio surtido de tiples y actrices, entre las que se encontraba Mimí Derba.²⁴⁵

Con las personas se mudaron al cine los recursos y personajes del viejo teatro de revista, que permitieron establecer un puente de identificación –del que carecían las películas “hispanas”– hacia el público popular. Y así, en poco tiempo, como si hubiera querido cobrarse todas las alusiones de las que había sido objeto, el cine incorporó la revista a

245 Durante los años treinta el teatro de revista tuvo periodos de gran popularidad y muchos de quienes incursionaron en la incipiente industria filmica también siguieron actuando para el escenario. Pero incluso un actor tan conocido como Roberto Soto escribía en 1932 al presidente Plutarco Elías Calles “para pedirle una vez más su amplia ayuda, porque los que como yo luchamos en el teatro apenas si sacamos para los frijoles con un trabajo titánico” (en Calles, *Correspondencia personal, 1914-1945*, p. 371). El cine empezó a pagar más, por lo menos a las primeras figuras. *Cantinflas* ganaba en el teatro 50 pesos diarios en 1937; cuando filmó contrato con la Posa Films en 1940, pedía 15 mil pesos por película (Morales, *Amor de las carpas*, t. I, p. 45).

su fábrica de sueños apropiándose de recursos como el uso de rutinas cómicas y canciones vernáculas y, sobre todo, incluyendo a sus personajes en su avasalladora imaginería. En un medio tan verista como el cine estos personajes no podían ser los simbólicos (el Pueblo, la Patria, la Cruz Roja) que tan a menudo aparecían en las revistas, sino más bien los que encarnaban tipos populares como el charro, la china poblana y el pelado. Esos personajes se integraron plácidamente a la pantalla, aunque no dejaron de sufrir transformaciones. La más significativa fue que no conservaron algunas de sus características esenciales como la libre improvisación, la crítica social y el comentario del momento. Pero al mismo tiempo y gracias a la enorme difusión de las películas, el cambio de medio les dio una proyección inusitada.

La Compañía Nacional Productora de Películas fue una de las empresas que intentaron sentar las bases de una producción continua de largometrajes, y su primera obra, *Santa*, filmada a fines de 1931 con base en la célebre novela de Federico Gamboa, fue significativa en el sentido de que en ella convivieron personalidades que habían aprendido a hacer cine en el extranjero con elementos provenientes del teatro de revista. De Hollywood se trajo al director, el fotógrafo, los sonidistas y los primeros intérpretes, y del teatro local se contrató a dos celebridades: Agustín Lara, autor de las canciones de la cinta, y Mimí Derba, quien hizo el personaje secundario de la dueña del burdel capitalino al que iba a dar la desdichada provinciana Santa. Derba había actuado por última vez para el cine en 1919, aunque su ilusión de participar en el séptimo arte había permanecido viva, como demostró su proyecto fallido para revitalizar la industria en 1924. Ahora se incorporaba al grupo de quienes impulsaban el cine sonoro, no en el lugar central que había tenido, sino en el mismo segundo término que desde hacía tiempo ocupaba en el teatro de género chico. Por otra parte, este primer

papel en una película sonora marcó el tono de solvencia profesional con el que se desempeñaría en lo sucesivo, hasta convertirse en una solicitada actriz de carácter.

Entre 1932 y 1934 Mimí no apareció en obras para la pantalla, pero entre 1935 y 1938 actuó segundos papeles en *Martín Garatuza* (Gabriel Soria, 1935), *Sor Juana Inés de la Cruz* (Ramón Peón, 1935), *Mujeres de hoy* (Ramón Peón, 1936), *Abnegación* (Rafael E. Portas, 1937), *Refugiados en Madrid* (Alejandro Galindo, 1938) y *María* (Chano Urueta, 1938). Por otra parte, aprovechó el apogeo de la radio de los años treinta escribiendo argumentos para radionovelas y deleitando con canciones a los ya numerosos “radio-oyentes de la república”.²⁴⁶ Es probable que también grabara entonces discos con canciones de zarzuelas y operetas.²⁴⁷

En la década de los treinta Derba alternó esas actividades con trabajos eventuales para los escenarios. En 1931 montó un Cuadro de Atracciones en el que incorporó a Elena Ureña, un trío de cancioneras y una orquesta cubana; luego de su presentación en Monterrey, un periodista escribió:

Nos habían hablado que Mimí venía muy guapa, que tal parece que había bebido el filtro mágico de la Eterna Juventud... y no salimos engañados. Anoche asistimos al debut del Cuadro de Atracciones que lleva su nombre y le vimos vestir un lujosísimo castor y le oímos cantar... como si fuera en aquel entonces cuando pasábamos horas enteras contemplándola en las tandas del Principal.²⁴⁸

246 “Artistas de ayer”, *La Prensa*, 21 de abril de 1934, s/p.

247 Un periodista asignó esa vertiente de sus actividades a su muerte. “Una embolia cortó ayer la vida de Mimí Derba”, *Excelsior*, 15 de julio de 1953, p. 32.

248 “El debut de Mimí Derba”, *El Porvenir* (Monterrey), 14 de junio de 1931, p. 7.

Estos trabajos permitían a Mimí proveer económicamente a su familia, compuesta por Jacoba, su madre, quien en su vejez quedó reducida a la inmovilidad por una hemiplejía; su hermana Angelina, quien había enviudado dos veces y se encargaba de cuidar a Jacoba; su sobrina María Luisa, hija de su difunto hermano Carlos y viuda de un señor Hermida; la hija de éstos, Gabriela, así como una hija del escritor Arqueles Vela a quien tomó como ahijada. Parece una ironía que esta mujer que había sido un símbolo erótico para una generación terminara sin pareja, encargándose de mantener a una familia, compuesta sólo por mujeres.²⁴⁹ Pero esta ironía es sólo aparente, pues como hemos visto desde que abrazó la actividad artística a los 17 años, Mimí eligió el camino de la independencia personal. Su vida madura fue una consecuencia lógica de esta elección y por eso la vivió sin amarguras ni resentimientos.

Ella y las otras mujeres con las que vivía en la Calle 10, núm. 26, en la colonia capitalina de San Pedro de los Pinos, tenían entretenimientos caseros. Mimí gustaba de tejer, recibir visitas, leer y jugar al ajedrez; la única diversión que se permitía fuera de casa también tenía que ver con el juego, que la apasionaba al punto de que en una ocasión perdió la casa morisca que se había construido en los terrenos de la Azteca Film apostando en una carrera de galgos. Curiosamente, no acostumbraba ir al cine ni al teatro.²⁵⁰ Y dejó de escribir, o cuando menos de publicar, textos de intención literaria.

En 1937, la actriz participó en una Compañía de Opereta y Zarzuela en la que también estaban María Conesa, Carmen Tomás, Loló Trillo y José Ortiz de Zárate y que representaba obras del repertorio como

249 Véase García Rodríguez, *Mimí Derba*, pp. 74-75.

250 Información proporcionada por la señora Gabriela Hermida.



- ▲ **Con Lupita Tovar, Feliciano Rueda y Carlos Orellana.**
Fotografía fija de *Santa* (1931).
Filmoteca de la UNAM.

- ▼ **Con Andrea Palma.** Fotografía fija de *Sor Juana Inés de la Cruz* (1935). Filmoteca de la UNAM.



▲ Con actores. Fotografía de rodaje de *Abnegación* (1937). Filmoteca de la UNAM.

▼ Con Rodolfo Landa y Miguel Arenas. Fotografía fija de *María* (1938). Filmoteca de la UNAM.

La viuda alegre y *Las musas latinas*.²⁵¹ Pero a punto de cumplir 45 años Mimí se cansó de la ajetreada vida de la escena y decidió retirarse. El 28 de junio de 1938 inició su última temporada, en el Palacio de Bellas Artes, que cuatro años antes había sido inaugurado reintegrándosele por fin a la ciudad el recinto de primera categoría que había perdido con la demolición del Nacional en 1901. En su despedida, el público tributó a Mimí una conmovedora ovación “como si quisiera otorgarle, en unos cuantos minutos, esencia y zumo de gratitud a una vida consagrada al teatro”.²⁵² Esto fue lo que testimonió un viejo cronista que había seguido su carrera en los escenarios desde 1915, cuando vio a un soldado interrumpir la obra en la que trabajaba, amenazando con su rifle a los actores. La temporada de despedida se alargó hasta el 1 de diciembre, cuando se ofreció la última representación, con la célebre *La verbena de la Paloma*.

Una vez fuera de los escenarios, Mimí concentró todas sus energías en el cine.²⁵³ En los tres lustros que pasaron entre 1938 y 1953, cuando murió, intervino en 69 cintas. Pasado el luto que le causó la muerte de su madre en febrero de 1941, todos los siguientes años excepto 1947 tuvo actividad como intérprete, siendo los de trabajo más intenso 1943 (once películas), 1944 (nueve) y 1950 (diez). Mimí no intentó escribir argumentos como lo había hecho para la Azteca Film,²⁵⁴ y tampoco

251 Programa del 15 de agosto de 1937 para el teatro Hidalgo, Biblioteca de las Artes, Centro Nacional de las Artes.

252 Armando de María y Campos, “Adiós de Mimí Derba”, *Hoy*, 9 de julio de 1938, p. 52.

253 A pesar de ya no compartir espacios profesionales, Derba siguió siendo íntima amiga de Conesa y en 1948 puso la primera piedra de la casa de la valenciana en la colonia Roma. (Véase la foto que aparece en Alonso, *María Conesa*, p. 81).

254 La señora Gabriela Hermida asegura que el argumento de *El secreto de la solterona* (Miguel M. Delgado, 1944) fue escrito por Derba. En los créditos dice que es adaptación de una obra de la alemana Eugenia Marlitt.

incursionó de nuevo en la dirección cinematográfica, que con el tiempo se había revelado muy distinta a la mera dirección de actores. Pero como actriz, su participación en el cine sonoro fue de las más destacadas de su generación.²⁵⁵

María Conesa, como se recordará, había actuado en cortos silentes en 1916 y 1922. No volvió a aparecer en películas hasta que en 1938 participó en *Refugiados en Madrid* de Alejandro Galindo; hizo entonces el papel de una cantante española asilada en una embajada latinoamericana junto con una marquesa interpretada por Mimí Derba. Un año después, en *Madre a la fuerza* de Roberto O'Quigley, Conesa fue una solterona que adoptaba un bebé dejado a su puerta. Hasta 1946 volvió a la pantalla en un papel de madre en la comedia *La rebelión de los fantasmas* de Adolfo Fernández Bustamante. El mismo año hizo su siguiente película, *Hijos de la mala vida*, farsa dirigida por Rafael E. Portas en la que encarnaba a la tía de una joven cantante. Papeles muy distintos fueron los de sus últimas dos cintas, el primero como alcahueta en *Una mujer con pasado* de Raphael J. Sevilla en 1948, y el segundo como dama rica en *Entre tu amor y el cielo* de Emilio Gómez Muriel en 1950. En resumen, puesto que los cortos de Noriega Film fueron filmados en Estados Unidos, Conesa trabajó únicamente en seis cintas mexicanas: un número escasísimo considerando la popularidad de la actriz, que siguió en los escenarios prácticamente hasta su muerte en 1978, ¡sesenta y siete años después de haber aparecido por primera vez en un escenario en México!

Otras actrices de género chico tuvieron aún menos interés por el cine. El caso más llamativo es el de Esperanza Iris, quien interpretó sólo

255 En lo que sigue me baso en *Historia documental del cine mexicano* de García Riera y en *Cita en Hollywood* de Heinink y Dickson.

dos melodramas en los que hizo papeles de madre: *Mater nostra* de Gabriel Soria en 1936 y *Noches de gloria* de Rolando Aguilar en 1937. Lupe Rivas Cacho tuvo una carrera cinematográfica un poco más larga; sus primeras apariciones en la pantalla fueron para las películas silentes *La muerte civil* (Domingo de Mezzi, 1917) y *Viaje redondo* (José Manuel Ramos, 1919), pero no volvió al cine hasta una fecha tan tardía como 1948, cuando hizo en *Comisario en turno* de Raúl de Anda el personaje de borrachita que le había dado celebridad en el teatro de revista; luego trabajó en once cintas más hasta 1966.

Tampoco las actrices dramáticas mexicanas más destacadas de los primeros treinta años del siglo, Virginia Fábregas y María Teresa Montoya, tuvieron carreras cinematográficas relevantes. Fábregas, quien en 1931 había actuado en Hollywood en la cinta hispana *La fruta amarga*, dirigida por Arthur Gregor, hizo en 1933 en el melodrama *La sangre manda* de José Bohr el papel de la madre de un joven parrandero que era castigado por su padre convirtiéndolo en obrero de su propia fábrica. En 1937 participó en *Abnegación*, de Rafael E. Portas, otro melodrama en el que aparecía de nuevo en el papel de mujer sufriente: una sirvienta embarazada por su patrón. (Por cierto, el personaje de la esposa de éste lo hacía Derba). En 1941 Fábregas volvió al cine en *El rápido de las 9:15* de Alejandro Galindo, como la madre de dos perseguidos políticos, y en 1945 protagonizó otra madre en *La Casa de La Zorra*, dirigida por Juan J. Ortega, aunque esta vez no era una mujer de buena reputación, pues regenteaba una casa de juego. Esta cinta, hecha para celebrar los cincuenta años de la Fábregas en la escena, fue su quinta y última aparición en la pantalla (y también apareció en ella Derba). Formada como actriz antes de que el cine se desarrollara como un arte, Fábregas siempre prefirió actuar para el teatro, en el que encontraba una espontaneidad de la que carecía el cinematógrafo, lo que le hacía

pensar que los artistas de la pantalla “producen la sensación de que huyen de sí mismos”.²⁵⁶

María Tereza Montoya se estrenó en el cine mexicano en 1939 en *Perfidia* de William Rowland, haciendo el papel de la madre de una joven aspirante a actriz que deseaba seguir sus pasos, y terminó con *Gemma* de René Cardona, filmada en 1949, donde encarnó una solterona amargada.²⁵⁷ En sus memorias Montoya afirmó haber actuado en quinientas cincuenta obras de teatro, que contrastan extraordinariamente con estas dos únicas apariciones cinematográficas. Como ella misma escribió: “El cine no me ha querido a mí, ni yo a él.”²⁵⁸

Fuera de Mimí Derba, entonces, de Prudencia Grifell (quien actuó en alrededor de 80 cintas mexicanas) y de Sara García (quien apareció en unas 140), las principales actrices de las dos primeras décadas del siglo siguieron trabajando sobre todo en el teatro; por otra parte, sus escasas apariciones en la pantalla las encasillaban en general, por su edad, en el estereotipo de la madre sufriente y abnegada de los melodramas al uso. Otra cosa ocurrió con las actrices más jóvenes de género chico, que comenzaron a brillar con el bataclán. No fue el caso de Celia Padilla, quien sólo filmó *Un drama en la aristocracia* de Gustavo Sáenz de Sicilia, en 1924, ni de Celia Montalván, quien apareció apenas en un puñado de películas: la mexicana silente *El milagro de la Guadalupeana* de William P. S. Earle, en 1925; las hispanas *Don Juan diplomático* de George Melford y *Sangre mexicana* de Romualdo Tirado, ambas de 1930, así como *El proceso de Mary Dugan* de Marcel de Sano, de 1931; la francesa *Toni*, dirigida por Jean Renoir en 1935, y finalmente la mexicana *Club Verde*

256 De María y Campos, *Nacida para la gloria*, p. 243.

257 Se suele afirmar equivocadamente que participó en *El automóvil gris* de Rosas en 1919; la actriz que aparece en los créditos es María Mercedes Montoya.

258 Montoya, *El teatro en mi vida*, p. 142.

(Rolando Aguilar, 1944), en la que protagonizó a una provocativa *vedette* y compartió créditos con Mimi Derba.

Pero otras dos actrices contemporáneas de las dos Celias sí tuvieron una trayectoria filmica más diversa y trascendente que las de Conesa, Iris, Rivas Cacho, Fábregas y Montoya. Una fue la muy simpática Delia Magaña, quien entre 1930 y 1931 hizo unas diez cintas hispanas en Hollywood, y a partir de 1933 inició una larga carrera en México que se prolongó hasta 1976 y que incluyó la actuación en casi cien obras, siendo tal vez su papel más recordado el de *La Tostada* en *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos* (Ismael Rodríguez, 1947 y 1948). Y la otra fue Lupe Vélez (conocida en Estados Unidos como “The Mexican Spitfire”, el torbellino mexicano), quien entre 1927 y 1943 actuó en unos cuarenta largometrajes de Hollywood aunque su participación en el cine mexicano se redujo a las películas *La Zandunga* (Fernando de Fuentes, 1937) y *Naná* (Celestino Gorostiza, 1943).²⁵⁹

Al lado de éstas y otras actrices, la carrera profesional en el cine sonoro de Mimi Derba transcurrió desde la filmación de *Santa* en 1931 hasta la de *Casa de muñecas* (Alfredo B. Crevenna) en 1953. Esos poco más de veinte años fueron un periodo decisivo para la industria cinematográfica nacional, en el que surgió casi de la nada, se desarrolló poco a poco y se convirtió en una de las más prósperas productoras de cintas en español. A principios de los años cuarenta, cuando se dio la llamada Época de Oro en buena medida porque la competencia hollywoodense fue a menos a causa de la Segunda Guerra Mundial, el cine era la sexta industria más importante del país.²⁶⁰ Una de las consecuencias de que el

259 La filmografía de la actriz fue establecida en Ramírez, *Lupe Vélez, la mexicana que escupía fuego*, pp. 143-182.

260 García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, p. 123.

nuevo medio cobrara cada vez más importancia económica y artística fue que desplazó poco a poco al teatro –en particular al de revista– hasta prácticamente hacerlo desaparecer a mediados de los años cuarenta.²⁶¹

La imagen de Derba quedó plasmada en películas clásicas de ese periodo, como *Flor silvestre* (Emilio Fernández, 1943), *México de mis recuerdos* (Juan Bustillo Oro, 1943), *Ustedes los ricos*, *Salón México* (Emilio Fernández, 1948), *La malquerida* (Emilio Fernández, 1949) y *Rosaura Castro* (Roberto Gavaldón, 1950). En éstas y otras cintas, alternó con estrellas de primera magnitud como Andrea Palma, Dolores del Río, María Félix, Gloria Marín, Marga López, y con grandes ídolos y buenos actores como Fernando Soler, Pedro Infante, Jorge Negrete, Joaquín Pardavé, *Tim Tan* y Pedro Armendáriz. *Cantinflas* fue la única figura de importancia de la época con la que nunca trabajó. Fue dirigida cinco veces por Juan J. Ortega; cuatro por Emilio Fernández, Ramón Peón e Ismael Rodríguez; tres por Juan Bustillo Oro, José Díaz Morales y Julio Bracho; dos por Rolando Aguilar, René Cardona, Miguel M. Delgado, Adolfo Fernández Bustamante, Emilio Gómez Muriel, Gilberto Martínez Solares, Carlos Orellana, Raphael J. Sevilla, Fernando Soler, Víctor Urruchúa, Chano Urueta y Miguel Zacarías, y una por otros veinte directores.

La larga experiencia que Mimí tenía como actriz de zarzuelas, comedias, dramas y películas silentes no podía más que manifestarse en

261 Según informa José Iturriaga en su libro *La estructura social y cultural de México*, de 52 millones de localidades vendidas en la República en 1934, 70.1 por ciento correspondieron al cine, 22.5 por ciento al teatro y el resto a otros espectáculos; de 115 millones de localidades vendidas en 1947, 92.4 por ciento correspondieron al cine y el resto a otros espectáculos, tocando al teatro sólo 1.7 por ciento. (Cit. por Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, p. 52). Aspectos de la migración correspondiente de cómicos del teatro de género chico al cine se consignan en Aurrecochea y Bartra, *Puros cuentos*, vol. 2, pp. 217-224 y Barajas y Valdés Peña, *¿Actuamos como caballeros o como lo que somos?*, pp. 45-95.



- ▲ Con Rafael Baledón, Virginia Manzano y María Félix. Fotografía fija de *María Eugenia* (1942). Filmoteca de la UNAM.
- ▼ Con Eduardo Arozamena, Carlos Riquelme y Pedro Armendáriz. Fotografía fija de *Flor silvestre* (1943). Filmoteca de la UNAM.



▲ Con Jorge Negrete. Fotografía fija de *Me he de comer esa tuna* (1944). Filmoteca de la UNAM.

▼ Con Ángel T. Sala. Fotografía fija de *Club Verde* (1946). Filmoteca de la UNAM.

sus actuaciones para el cine sonoro. Su desempeño fue, en general, atinado y discreto. Uno de los que la dirigieron, Ismael Rodríguez, afirmó que “era una actriz muy profesional (...) de ésas que a muchos les convenía, pues era de una sola toma, siempre sabía sus líneas. Una gran persona y muy simpática”.²⁶²

En cintas de corte histórico encarnó personajes españoles o criollos como doña Juana de Carvajal en *Martín Garatuza*, la virreina de *Sor Juana Inés de la Cruz* o la marquesa en *Refugiados en Madrid* y *El herrero* (Ramón Pereda, 1943). Mientras que en películas rancheras y melodramas que hacían referencia al presente o al pasado inmediato su figura fue estereotipada en papeles que la mostraban como una señora de familia acomodada, que encarnaba las virtudes y los defectos de las mujeres de su clase: fue la hacendada de *Flor silvestre*, que intentaba que su hijo no se casara con una muchacha de otro estrato social; fue la madre del desalmado cacique Rosauro Castro, a quien intentaba infructuosamente llamar a la cordura y alejar de la tragedia; fue la orgullosa abuela de *Chachita* en *Ustedes los ricos*, que luego de recoger por un tiempo a su nieta para educarla, encontraba que sólo los pobres podían darles cariño sincero. El personaje de esta mujer mayor que luchaba por infundir en los más jóvenes unos valores que éstos se resistían a adoptar no podía más que frustrarse y sufrir. Por eso con frecuencia se la veía rezar frente a la Virgen, el único recurso que le quedaba frente a sus ingobernables hijos o las fuerzas del destino. Esta reclusión en el estereotipo de madre sufriente fue la razón por la cual en ninguna de sus apariciones actúa en números de zarzuela y ni siquiera cantando, como hubiera podido esperarse de una mujer que se había hecho famosa por eso. De cualquier forma, también fue probada en otros papeles, como el de dueña

262 Testimonio en el documental *Mimí Derba* (Alejandra Moya, 2000), 24:40-25:07.

de burdel (*Santa*) o de casa de huéspedes (*Su gran ilusión*, Mauricio Magdaleno, 1944), directora de escuela (*Las colegialas*, Miguel M. Delgado, 1945, y *Salón México*) e incluso monja (*El seminarista*, Roberto Rodríguez, 1949); una filmación que debe haberle recordado indirectamente las peripecias de su amiga María Conesa fue *La hija del penal* (Fernando Soler, 1949), donde interpretó el personaje de La Abadesa, inspirado en la madre Conchita, una de las personas involucradas en el asesinato de Álvaro Obregón.

Las 69 películas sonoras mexicanas que filmó Mimí Deba no le dieron mayor fama. Por su tipo y edad fue recluida en papeles secundarios y su personaje de mujer madura no resultó, como sí ocurrió por ejemplo con Sara García, tanto o más carismático que el de las intérpretes más jóvenes. Por eso vivió en su madurez la vida sin gloria de la mayoría de las actrices secundarias —ella que había sido una de las primeras en ilusionarse con la celebridad cinematográfica al ver a las estrellas italianas, y también una de las primeras que la habían acariciado en las cintas de la Azteca Film—. Y, por otra parte, al haberse alejado de los escenarios, tampoco fue incluida en homenajes como el que se llevó a cabo en el teatro Lírico en noviembre de 1942 para reconocer el esfuerzo de los artistas y escritores que habían impulsado el teatro mexicano de revista, al que ya se consideraba como “precursor del cine nacional”.²⁶³

Pero un cierto reconocimiento le llegó a Derba a mediados de los años cuarenta, cuando aparecieron en distintos periódicos notas en las que se recordaban pasajes de su vida y trayectoria profesional. Uno de

263 *Lupin*, “Luces y sombras”, *Todo*, 29 de octubre de 1942, p. 49. Entre los homenajeados en esa ocasión estuvieron Lupe Rivas Cacho, María Conesa, Esperanza Iris, Celia Montalván, Elena Ureña, José F. Elizondo, Leopoldo Beristáin, Eduardo Rugama, Roberto Soto y Joaquín Pardavé.



- ▲ Con Rosario Granados.
Fotografía fija de *Cásate y verás*
(1946). Filmoteca de la UNAM.

- ▼ Con Roberto Cañedo. Fotografía
fija de *Salón México* (1948).
Filmoteca de la UNAM.



- ▲ Con Fernando Soler. Fotografía fija de *Mi mujer no es mía* (1950). Filmoteca de la UNAM.

- ▼ Con Marga López. Fotografía fija de *Casa de muñecas* (1953). Filmoteca de la UNAM.

ellos fue revelado por su viejo compañero del género chico *El Nanche* Arozamena, quien dijo que la actriz había tenido en sus oficinas “una especie de consultorio para indigentes. Regalaba el dinero a manos llenas. Ella tuvo una fortuna y toda la dio en obras de caridad sin preguntar nombres”.²⁶⁴ Otros recuerdos se debieron a José María Sánchez García, quien había ejercido el periodismo desde 1917, cuando dirigió la revista de espectáculos *Mefistófeles* en la que se publicaron críticas sobre las cintas silentes locales. Luego había salido del país para radicarse en Hollywood y después en España, donde trabajó como corresponsal de varias revistas, pero en los años cuarenta regresó al país y se incorporó como periodista al complejo universo laboral de la Época de Oro. Entonces se dedicó a apoyar al *star system* vernáculo con textos sobre actores, actrices y directores; fue cuando se reencontró con Mimí y escribió sobre ella lo siguiente:

Pocos lectores saben que Mimí Derba, una de nuestras más destacadas actrices de carácter, figura entre los pioneros del cine nacional, pero no de la cinematografía parlante, sino de la muda, pues en 1917 fundó, en sociedad con el fotógrafo Enrique Rosas, la empresa Azteca Film, que realizó cinco hermosas producciones, muy elogiadas por la crítica de entonces. En ellas, la que hasta entonces era conocida como una magnífica tiple de zarzuela y opereta, se reveló también como eminentísima actriz y como autora de argumentos, ya que algunos de los filmados fueron

264 Rosa Castro, “El gran *Nanche* Arozamena, artista de todos los tiempos”, *Cinema Reporter*, 14 de abril de 1945, p. 10. Es probable que este recuerdo remitiera a la época de la Azteca Film. Si así fuera, esta liberalidad económica habría sido uno de los factores que arruinó a los socios, que según otro testimonio “pagaban sueldos a troche y moche, gastaban el dinero como una bendición de Dios” (Carlos Noriega Hope, “El cinematógrafo en México”, *El Universal*, 16 de septiembre de 1919, 1a. sección, p. 3).

obra suya. No pertenecía Mimí Derba, ciertamente, al grupo de las cantantes de zarzuela temperamentales y nerviosas, que se creen soberanas a quienes todo el mundo debe pleitesía. Siempre fue sencilla, modesta, amable y no se creyó jamás con derecho al triunfo, si no luchaba para conseguirlo. Desde sus primeros tiempos ha sido Mimí Derba una mujer de gran temple y carácter sin dejar por ello de ser exquisitamente femenina. Su iniciación en las tablas tuvo lugar el 1 de septiembre de 1912, en el teatro Lírico, cantando *El cabo primero*, con la compañía de los hermanos Pastor. Pronto se hizo famosa y se ganó por entero el corazón del público capitalino. Veinticinco años duró su carrera lírica, y en ellos supo conquistar el aplauso y la gloria, que tributaban sin cesar a su arte y a su belleza, tanto los públicos de nuestra patria como los del extranjero. Su clara inteligencia le señaló el momento oportuno para retirarse de la escena lírica, cuando aún conservaba sus facultades y su belleza. En la *Santa* de Lupe Tovar, película realizada en 1931, que se considera la obra inicial del cine parlante nacional, efectuó Mimí Derba su segundo debut (llamémoslo así) en la hoja de plata. Desde entonces ha figurado en más de cuarenta producciones, viviendo siempre partes de mucho relieve. (...) Sigue siendo, como en sus mejores días, la eterna luchadora, que no recibe nada de la vida sin pagarlo con creces.²⁶⁵

Este buen resumen de la vida profesional de la artista iluminaba también los rasgos centrales de su personalidad: “una mujer de gran temple y carácter sin dejar por ello de ser exquisitamente femenina”, una “eterna luchadora, que no recibe nada de la vida sin pagarlo con creces”.

265 José María Sánchez García, “Mimí Derba”, *Cinema Reporter*, 14 de septiembre de 1946. También véanse “Mimí Derba”, *Novedades*, 1 de diciembre de 1944, p. 4-B y “La Azteca Film”, *Novedades*, 1 de abril de 1945, C-4.

Las notas sobre Derba significaban un pequeño reconocimiento a una trayectoria tan larga en el mundo del espectáculo. En particular, Sánchez García rescataba la actividad de la Azteca Film, que había sido sepultada en el olvido junto con todo el resto del cine silente nacional.²⁶⁶ Pero no parecen haberse dado homenajes de otro tipo, ni siquiera cuando en 1952 la actriz cumplió cuarenta años de actividad artística. Y pronto el destino los hizo innecesarios, ya que en 1953 Mímí cayó en su casa de San Pedro de los Pinos rompiéndose una pierna. Fue internada en un hospital, la operaron, su salud se quebrantó y las complicaciones derivadas de una flebitis la llevaron a la muerte el 14 de julio. Su hermana Angelina reveló entonces que había ganado “mucho, pero mucho dinero en su vida de artista” pero no dejó nada al morir, pues “no había un necesitado que acudiera a ella que no recibiera un alivio económico; entregó todo y no le quedó nada”.²⁶⁷ Por ese motivo, María Conesa tuvo que pagar los gastos hospitalarios y la Asociación Nacional de Actores su funeral.²⁶⁸

Los restos de esta mujer quien, de acuerdo con la opinión de un viejo periodista “pudo vanagloriarse de ser la más bella de todas las de su tiempo”,²⁶⁹ fueron enterrados con muestras de duelo de familiares y miembros de la comunidad artística en la misma fosa que su madre en

266 Este rescate periodístico tuvo un complemento cinematográfico en 1949, cuando se recogieron en la película antológica *Canciones y recuerdos*, de Salvador Contreras y Fernando A. Rivero, breves escenas de tres de las cintas de la Azteca Film.

267 “Una embolia cortó ayer la vida de Mímí Derba”, *Excélsior*, 15 de julio de 1953, p. 32.

268 *El Duende Filmo*, “Nuestro Cinema”, *El Universal*, 16 de julio de 1953, p. 4 y “Rutilante estrella del arte escénico se apagó ayer: nuestra Mímí Derba”, *El Nacional*, 15 de julio de 1953, 2ª sección, pp. 1 y 4.

269 *Roberto el Diablo*, “Mímí Derba, alma romántica”, *Jueves de Excélsior*, 30 de julio de 1953, p. 31.

el Panteón Francés de La Piedad. En 1972, a instancias de un administrador secreto –el señor Bernabé Flores Oropeza–, fueron trasladados al Panteón Jardín, donde ahora reposan.²⁷⁰

270 Información proporcionada por la señora Gabriela Hermida.



▲ En una representación escénica,
años veinte. Fotografía sin firma.
Secretaría de Cultura.-INAH.-
SINAFO/E.N.-MEX. Reproducción
autorizada por el INAH. MID 13903.

BIBLIOGRAFÍA

- Albuérne Ponce, María Elena, *Ejemplos discordantes del quehacer cinematográfico: Alice Guy Blanché, Lois Weber y Mimi Derba*, tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003.
- Almoína, Helena, *Notas para la historia del cine en México (1896-1925)*, 2 tomos, UNAM, México, 1980.
- Alonso, Enrique, *María Conesa*, Océano, México, 1987.
- Aurrecochea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros cuentos. La historia de la historieta en México*, vol. 1, 1874-1934, Conaculta / Grijalbo, México, 1988.
- , *Puros cuentos. La historia de la historieta en México*, vol. 2, 1834-1950, Conaculta / Grijalbo, México, 1993.
- Barajas, Rafael (*El Fisgón*) y José Antonio Valdés Peña, *¿Actuamos como caballeros o como lo que somos? El humor en el cine mexicano*, Museo del Estanquillo / Cineteca Nacional, México, 2018.
- Bustamante, Luis F., *Perfiles y bocetos revolucionarios*, Talleres de El Constitucional, México, 1917.
- Dallal, Alberto, *La danza en México. Tercera parte: la danza escénica popular, 1877-1930*, UNAM, México, 1995.
- De la Vega Alfaro, Eduardo y Patricia Torres San Martín, *Adela Sequeyro*, Universidad de Guadalajara, México, 1997.
- De los Reyes, Aurelio, “Cómo nacieron los cines”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 50/2, 1982, pp. 285-296.
- , *Vivir de sueños*, vol. I de *Cine y sociedad en México (1896-1930)*, UNAM, México, 1983.
- , *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución*, UNAM, México, 1985.

- , *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, UNAM, México, 1986.
- , *Filmografía del cine mudo mexicano 1920-1924*, UNAM, México, 1994.
- , *Bajo el cielo de México*, vol. II de *Cine y sociedad en México (1896-1930)*, UNAM, México, 1994.
- De María y Campos, Armando, *Frivolerías*, Imprenta Nacional, México, 1919.
- , *Crónicas de teatro de «Hoy»*, Ediciones Botas, México, 1941.
- , *Las tandas del Principal*, Diana, México, 1989.
- , *Nacida para la gloria. Virginia Fábregas, una vida dedicada al teatro*, Conaculta, México, 1996.
- De Orellana, Margarita, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución mexicana. 1911-1917*, Joaquín Mortiz, México, 1991.
- Derba, Mimí, *Realidades*, Andrés Botas e hijo, México, 1921.
- Dueñas, Pablo y Jesús Flores Escalante (selección, estudio introductorio y prólogo), *Teatro de revista (1904-1936)*, vol. XX de *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, Conaculta, México, 1995.
- Elías Calles, Plutarco, *Correspondencia personal (1919-1945)*, tomo I, introducción, selección y notas de Carlos Macías, Gobierno del estado de Sonora / Instituto Sonorense de Cultura / Fideicomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca / Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- García Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero*, tomo 1: 1894-1940, ERA / Universidad de Guadalajara, México, 1987.
- , *Historia documental del cine mexicano*, Universidad de Guadalajara / Gobierno del estado de Jalisco / Conaculta / Imcine, México, 1992-1997.
- , *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo: 1896-1999*, Ediciones Mapa / Imcine / Canal 22, México, 1999.
- García Riera, Emilio y Eduardo de la Vega Alfaro, *Las películas de Sara García*, Patronato del Festival Internacional de Cine de Guadalajara / Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2017.

- García Rodríguez, Irene, *Mimí Derba. Biografía y análisis de la obra de la primera realizadora de cine en México*, tesis de maestría en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 1999.
- González Rodríguez, Sergio, *Las glorias del teatro Colón*, Club de Banqueros de México, México, 1997.
- Granados, Pável, *XEW 70 años en el aire*, Clío, México, 2000.
- Heinink, Juan B. y Robert G. Dickson, *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en español*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1990.
- Lau, Ana y Carmen Ramos (compiladoras y estudio preliminar), *Mujeres y Revolución, 1910-1917*, INEHRM, México, 1993.
- Magaña Esquivel, Antonio (prólogo y selección), *El Espectador (una revista mexicana de 1930)*, INBA, México, 1969.
- Mañón, Manuel, *Historia del teatro Principal de México*, Cultura, México, 1932.
- Matabuena, Teresa, *La Ciudad de México a través de la Compañía Industrial Fotográfica*, Universidad Iberoamericana, México, 2005.
- Miquel, Ángel, *Salvador Tóscano*, Universidad de Guadalajara / Universidad Veracruzana / Filmoteca de la UNAM / Secretaría de Cultura del estado de Puebla, México, 1997.
- , *En tiempos de Revolución. El cine en la Ciudad de México, 1910-1916*, UNAM, México, 2013.
- , *Entrecruzamientos. Cine, historia y literatura en México, 1910-1960*, UAEM / Ficticia Editorial, México, 2015.
- Monsiváis, Carlos, *Escenas de pudor y liviandad*, Grijalbo, México, 1981.
- , *Celia Montalbán (te brindas, voluptuosa e impudente)*, SEP / Martín Casillas, México, 1982.
- Montoya, María Tereza, *El teatro en mi vida*, Botas, México, 1956.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, Conaculta / Alianza Editorial Mexicana, México, 1989.

- Muñoz, Fernando, *Sara García*, Clío, México, 1998.
- Nomland, John, *Teatro mexicano contemporáneo*, INBA, México, 1980.
- Pedroza, Liliana, *A golpe de linterna. Más de cien años de cuento mexicano*, tomo 1: *Pioneras*, Atrasalante, México, 2020.
- Peña Franco, Gabriela, *Entre el glamour y el silencio. Mimi Derba y las cineastas mexicanas*, tesis de licenciatura en Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, INAH, 2016.
- Prida Santacilia, Pablo, *...Y se levanta el telón. Mi vida dentro del teatro*, Botas, México, 1960.
- Quiroga Pérez, Héctor, *Antesala teatral. Fotografía de gabinete y escénica, 1871-1944. Antología del Fondo Fotográfico Armando de María y Campos*, Conaculta, México, 2010.
- Ramírez, Gabriel, *El cine yucateco*, UNAM, México, 1980.
- , *Lupe Vélez, la mexicana que escupía fuego*, Cineteca Nacional, México, 1986.
- , *Crónica del cine mudo mexicano*, Cineteca Nacional, México, 1989.
- Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México durante el Porfiriato*, tomo III, 1900-1910, UNAM, México, 1968.
- , *Salón Rojo. Programas y crónicas del cine mudo en México*, tomo 1: 1895-1920, UNAM, México, 1968.
- Rico, Araceli, *El teatro Esperanza Iris. La pasión por las tablas*, Plaza y Valdés, México, 1999.
- Rivas Coronado, Carlos, *Los horrores del carrancismo en la Ciudad de México*, s/e, México, 1915.
- Rivera Krakowska, Octavio, “Mimi Derba: Realidades”, *destiempos.com*, año 4, núm. 19, marzo-abril de 2009, pp. 245-260.

- Rosas, Enrique, *El automóvil gris*, edición de Francisco Serrano y Antonio Noyola, Cineteca Nacional, México, 1981.
- Sánchez García, José María, “Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda”, en Ricardo Rangel y Rafael E. Portas, *Enciclopedia cinematográfica mexicana 1897-1955*, Publicaciones Cinematográficas, México, 1955, pp. 36-103.
- , *Historia del cine mexicano (1896-1929)*, edición facsimilar, compilación, introducción e índices a cargo de Federico Dávalos Orozco y Carlos Arturo Flores Villela, UNAM, México, 2013.
- Sánchez Lamego, Miguel A., *Generales de la Revolución (biografías)*, INEHRM, México, 1980.
- Sesto, Julio, *El México de Porfirio Díaz*, F. Sempere y Cía., Valencia, 1908.
- , *La Tórtola del Ajusco*, El Libro Español, México y Madrid, 1918 (2a. ed.).
- Silanes, María E., *Divas*, Planeta, México, 2015.
- Taracena, Alfonso, *La verdadera Revolución mexicana*, segunda etapa (1913 a 1914), Jus, México, 1960.
- Torres San Martín, Patricia, *Elena Sánchez Valenzuela*, Universidad de Guadalajara / Cineteca Nacional / UNAM, Guadalajara, 2018.
- Tuñón, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, El Colegio de México / Imcine, México, 1998.

ANEXOS





▲ Postal de la Compañía
Industrial Fotográfica. c. 1922.
Fotofija / Francisco Montellano.

1. TEXTOS DEL LIBRO *REALIDADES*

Siluetas...

Sentada cómodamente, en mi butaca favorita, tras los cristales lacrimosos de mi ventana, contemplo pensativa las hojas de papel que me preparo a emborronar. Apoyo mi frente en la mano y humedezco la pluma en la negra tinta... ¿qué escribiré?... Pienso un momento, trato de dar forma a las ideas que me asaltan, y sonriendo resignada ante mi torpeza, abandono la pluma y trato de consolarme, tomando sorbo a sorbo el humeante té, que, en pequeña taza japonesa, luce sus transparencias de topacio.

Miro la calle, y me impresiona la tristeza de la tarde; la lluvia que cae sin cesar, el resbalar continuo de las gotas de agua en los cristales, la soledad que se advierte en todas partes, me inspiran una secreta melancolía. Me levanto y abriendo la ventana contemplo arriba la inmensidad del cielo gris y veo abajo las calles, de ordinario tan bulliciosas y frecuentadas, hoy silenciosas y desiertas. De pronto miro avanzar penosamente por la acera resbaladiza, una mujer de traje humilde, casi miserable; no distingo aún los rasgos de su fisonomía. Fijo los ojos atentamente en aquella criatura que avanza paso a paso, con las ropas empapadas por la lluvia pertinaz. Al fin veo su cara, y una exclamación de sorpresa, casi de admiración, se escapa de mis labios; la mujer es bella, con la belleza apacible de los ángeles; pero sus facciones todas, revelan un gran cansancio, una intensa amargura... sus ojos fijos en el suelo casi de continuo, dejan adivinar una angustia profunda a la vez que

una gran resignación: “¡Esta mujer es buena!”, pienso sin explicarme el porqué de esta impresión.

Desde mi ventana miro ya con interés, a la mujer que sigue acercándose. No sé por qué se me figura que esta criatura oculta un drama tristísimo de dolor y de miseria tras las líneas purísimas de su semblante... ¡Tal vez es una mujer abandonada, sin auxilio, que tiene hambre y ahora corre desesperada en pos de lo desconocido!... ¡Tal vez sus hijos allá en el oscuro y frío cuarto esperan pálidos de hambre, muertos de frío, el regreso de su madre que ha de llevarles el pan!... ¡Tal vez!... ¡Y un mundo de ideas tristes, de suposiciones dolorosas, vienen a turbar la tranquilidad de mi tarde de verano!

La mujer pasa frente a mis balcones, y levanta la cabeza para mirarme; sus ojos tristes y húmedos se encuentran con los míos... Como si aquella infeliz hubiera leído en mis ojos toda la piedad, toda la simpatía que me inspira, me dirige una sonrisa tan triste, tan apagada, como la tarde lluviosa. Pasado un momento, la vi desaparecer tras una esquina, bajo el agua penetrante de la lluvia. ¿A dónde iría? Después... ¡nada! Sólo la tristeza infinita de la tarde oscura y silenciosa, sólo la melancolía que había dejado en mi alma aquella silueta de dolor y de miseria...

Me siento de nuevo en mi butaca favorita y contemplo no ya pensativa, sino entristecida, las hojas de papel que me preparo a emborronar... Apoyo la frente entre las manos y lloro..., lloro la expresión angustiosa de aquellos ojos y la tristeza infinita de esta tarde silenciosa...

Julio de 1913

Nochebuena

¿Por qué la Nochebuena me entristece siempre? ¿Por qué ese frío que azota el rostro y entumece los miembros, lo siento en mi alma, en mi espíritu?... ¿Por qué en esta noche poética y bulliciosa, mi corazón se oprime y sufre inexplicable congoja?... ¡No lo sé! Si yo fuera vieja, si mi carrera por la senda de la vida estuviera al terminar, si mis cabellos estuvieran blancos y mi cara arrugada y pálida, si mi corazón estuviera cansado de tanto sufrir, de tanto albergar ilusiones, amores y esperanzas, comprendería mi amargura ante la bendita alegría de la humanidad en esta noche... Los recuerdos traeríanme su racha de hielo y de dolor. Imágenes queridas, adoradas tal vez, surgirían ante mi entristecida imaginación con su alegría de entonces, con sus risas, con sus ilusiones; quizá apareciera ante mi mente el recuerdo de otra Nochebuena más alegre y menos ingrata que la de ahora... ¡Música, flores, risas, amoríos, ilusiones de mujer joven y enamorada! Una noche clara, serena, con mucho silencio y mucho frío en las calles, con mucho ruido y calor en la sala, ¡el bullicio de nuestra juventud, el calor de nuestros cariños! Quizá recordara el brillo de unos ojos apasionados que me seguían siempre, la presión tímida de unas manos, el murmullo cadencioso de palabras dichas al oído mientras bailábamos el vals apasionado y lento, la rosa que arranqué nerviosa de mi traje blanco para ofrecerla, el pañuelo que robé a mi compañero y que después, al apagarse la indiscreta luz de mi alcoba, besé con tanto afán, con tan hondo sentimiento...

Si yo fuera vieja y estuviera sola, comprendería mi tristeza en esta noche. Pero soy joven, la vida sonrío a mi lado, el amor me mira y se ríe del miedo que me inspiran sus dardos. Estoy de fiesta, rodeada de jóvenes amigos que ríen, charlan, cantan y gritan. La cena es alegre, todos hablan, comen y beben. Los brindis se suceden, las bromas, como

diablitos traviesos, salen de éste, riendo a carcajadas, para ir a dar un pinchazo a aquél a quien van dirigidas. La música suena lenta, apasionada, las luces son muchas, el bullicio ensordecedor, ellas van abandonando poco a poco los abrigos, las pieles, las blancas chalinas, tienen calor... y están contentas... ¡Sólo yo estoy triste, sólo yo tengo frío!

Apoyados los codos en la mesa, con la cara entre las heladas manos, mis ojos miran sin mirar la alegre fiesta que me rodea, mis oídos confundidamente se dan cuenta de la música que solloza tras un biombo y de las risas y gritos de mis compañeros... Mi alma y mi pensamiento están lejos, vagan unidos y tiritando de frío por las calles solitarias de la metrópoli. A veces se cuelan como duendes curiosos por la hendidura de una vieja puerta y se detienen tímidos y asombrados ante el cuarto de dolor que han sorprendido... una anciana que solloza en su escueto lecho..., una joven, un ángel más bien, fija sus bellos ojos ya en la anciana abuela, ya en el cielo como si sólo allí esperara auxilio y consuelo... ¡Dolor!, ¡miseria!, ¡frío! Y es Nochebuena... Mi alma y mi pensamiento sofocan un sollozo de piedad y se alejan de aquella morada más callados y más tristes que antes; vuelven a mí y me encuentran pálida, con mucho frío y con los ojos llenos de lágrimas...

¡Quizá por eso, la Nochebuena me entristece siempre!

Diciembre de 1915

No volváis los ojos atrás

Cuando el amor os deje, no volváis a él los ojos.

No matéis el encanto del recuerdo con el frío de una desilusión.

Tratar de revivir un amor es ir hacia el desencanto; es manchar de cursilería y vulgaridad nuestro más bello poema; es arrancar a nuestra imaginación el velo de una ilusión querida y a nuestro corazón el recuerdo de un instante venturoso. El amor, cuando pasa, muere. El perfume y el encanto que en nuestras almas deja su recuerdo, nos hacen a veces creer en una posible y milagrosa resurrección.

¡Huid! ¡Huid de ese peligro! ¡No volváis la cabeza atrás!

Tratar de volver al amor perdido, produce la misma aterradora impresión que experimentaría aquél que, abriendo un ataúd, contemplara el cadáver de la mujer a quien en vida adoró fervorosamente: “¡Dios mío! ¿Dónde están aquella belleza y aquel encanto? ¿Dónde aquella mujer que tanto amé?” –murmurará el desdichado. Así nosotros, ante los despojos de un pasado amor, preguntaremos: “¡Dios mío! ¿Dónde están aquella poesía y aquel encanto? ¿Dónde aquellos sueños deliciosos, aquellos estremecimientos sublimes de nuestra alma y de nuestro cuerpo? ¿Dónde están, a dónde volaron aquellas horas de ventura inolvidables? ¿Por qué ahora, ante aquel amor, mi corazón no se agita como entonces y no soy lo feliz que yo creí ser? ¿Soñaba tanto en este momento! ¡Me parecía que sería tan feliz recuperando el bien perdido! Y bien: ya está aquí. Veo sus ojos, escucho sus palabras, beso sus labios, y mi alma permanece muda, atónita, aturdida. Siento como si algo, algo muy bello y muy amado hubiera muerto dentro de mí. Siento frío en el corazón: como si mis sueños, mis añoranzas y mis nostalgias, las hubiera desterrado el desencanto...”

¡Ah! ¡No volváis los ojos atrás!

Tened piedad de vosotros mismos y guardad con avaricia la migaja de ilusión que el recuerdo os deje...

Abril de 1920

El poeta

¿No sabes? Anselmo se ha suicidado. Sí, sí. Estoy segurísimo de lo que te digo; acabo de ver su cadáver. Tú te acuerdas bien de él, ¿verdad? Era aquel bohemio empedernido, aquel poeta estrambótico, aquel eterno pesimista. Me parece verlo aún con las mejillas hundidas y amarillentas, con los ojos febriles, con los ojos alborotados y las manos largas y blancas en un continuo movimiento nervioso. Vestía siempre de negro, ¿recuerdas?, y un gran fieltro ocupaba casi por completo la profundidad de sus pupilas negras. Era desigual y absurdo. ¡Pobre Anselmo! En algunos momentos era jovial, sencillo como un chiquillo, romántico como una niña de quince años... Entonces recitaba sus versos y bebía a sorbitos un vaso de vino que, al humedecer sus labios, parecía dejar en ellos una sonrisa. Otras veces estaba sombrío; sus ademanes eran bruscos y sus gestos duros; las palabras salían de su boca como dardos; hablaba de la mujer, y cada frase era un latigazo; sus ojos entonces brillaban como carbunclos y sus dedos largos y blancos estrujaban rabiosos su pañuelo de colores. Yo lo dejaba hablar; jamás discutí con él. ¿Para qué? Anselmo era para mí un tipo curioso, inexplicable, intrincado...

La noticia, aparte de sorprenderme como a ti, me ha impresionado dolorosamente. ¡Era un loco genial y único! “¿Por qué se ha suicidado?”, me pregunto yo y se pregunta todo aquel que lo conoció. ¡Misterio! Sobre su mesa de trabajo se ha hallado un papel con sólo estas cuantas palabras escritas de su puño y letra: “Me mato. A nadie importa saber la causa”. Y la firma. ¿Qué opinas? A un escéptico tan recalcitrante como fue Anselmo, ¿qué pudo herirle el corazón tan hondamente que lo llevó a semejante fin? ¿El amor? ¿El hastío? ¿Fue sólo uno de tantos casos de neurastenia? ¿Fue uno de tantos dramas ocultos y crueles que tuvo un final trágico? ¡Qué sabemos!...

Recuerdo que una noche, de sobremesa, le pedí su opinión acerca del suicidio. Me miró un poco sorprendido y después, encogiéndose de hombros, me dijo: “El suicidio en las grandes tragedias de la vida es una solución muy discutible, porque, ¿quién puede asegurarnos que todo acabe con la muerte?” Sonrió, levantó el vaso de vino que tenía delante de sí hasta sus ojos y, mirando plácidamente y a través del cristal, las transparencias de oro del licor, añadió con un dejo de optimismo que no dejó de sorprenderme: “Por lo demás, la vida no es una tirana; al contrario, es piadosa y buena. Como mujer que es, te engaña; pero su engaño dura lo que ella, y una mentira eterna equivale a una verdad”. Aquella noche, mientras me metía en la cama, repetí pensativo dos o tres veces la frase de mi amigo: “Una mentira eterna equivale a una verdad”.

Hoy, al salir del café, me dieron la noticia, lo dudé al pronto, como tú ahora; cuando me convencí fui a la comisaría, pedí que me permitieran ver el cadáver del infeliz Anselmo. Me lo concedieron, y después de atravesar dos o tres salas oscuras e infectas, llegué ante el cuerpo de nuestro amigo... Con mano trémula levanté el lienzo que lo cubría. ¡Era él! La muerte había sido piadosa con el místico poeta; sus ojos estaban cerrados, su faz tranquila, y por sus labios parecía vagar una sonrisa de paz, de sosiego. Me pareció oír su voz, que murmuraba quedamente: “La vida no es una tirana. Al contrario, es buena, es piadosa, pero la muerte lo es aún más”. Deposité un beso en su frente y salí silencioso y triste...

Ya sabes tanto como yo. Nuestro poeta, nuestro filósofo, nuestro divino loco, ha partido para ese mundo fantástico y tenebroso del cual nadie manda noticias. ¡Descanse en paz... y hablemos de otra cosa!

*

Los dos amigos quedaron silenciosos y absortos. Un criado puso frente a ellos y en la mesa ante la cual estaban sentados, dos copas de vino. Los jóvenes levantaron su copa y, con la voz un poco temblona y los ojos enrojecidos, brindaron por aquél que al partir dejara en sus almas una sombra más y una alegría menos. Después, se levantaron y, siempre pensativos, salieron del café y se perdieron en el bullicio de las calles y bajo la inmensidad el cielo...

Octubre de 1920

El fifi

¿Qué tipo no desfilará por un escenario? ¿Qué miseria dejará de pasar ante los ojos de un artista? ¡Trágico desfile, del cual acaso formamos parte! Tipos dolorosos, ridículos, desdichados, raros, que llegan, pasan y se alejan, y todos y cada uno dejan en mí una pena, una enseñanza, una pregunta más que no puedo contestarme...

El fifi, por ejemplo. ¿Quién no conoce este tipo descreído, impertinente y hueco, que pasea su aburrimiento y tontería por calles, teatros y cafés? El fifi es, para la mayoría, la frivolidad vestida a la última moda. Para mí es algo más pobre, más doloroso. El fifi es un paria de la sociedad, a pesar de que casi todos ellos son hijos de buenas familias; pero en sus casas son unos extraños, sus vicios los alejan de los suyos. Por eso se buscan unos a otros, porque entre sí no hay reproches, ni consejos, ni recriminaciones. En el fondo de esa frivolidad existe un cansancio real de la vida, un loco deseo de vivir pronto, para acabar cuanto antes. La morfina, la cocaína, la heroína, el éter, la marihuana, el alcohol, etc., son sus mejores y únicos amigos y a ellos se acogen cobardemente porque les asusta la vida...

¡Pobres extraviados! ¡Pobres almas perdidas en un mundo falso, cruel, insondable en su negrura! ¡Pobres espíritus degenerados, abandonados de Dios y de los hombres! ¡Pobres corazones que permanecen siempre mudos, siempre cerrados, siempre indiferentes hasta ante el llanto de una madre!

*

La noche cae sobre la ciudad, lenta y negra, como sobre el alma una pena. Las calles principales vense inundadas de transeúntes, de carrua-

jes; los focos de la luz eléctrica se encienden unos tras otros, como enormes ojos de seres fantásticos. Yo, acompañada de una amiga, camino trabajosamente por la avenida Madero; llegamos ante las puertas de El Globo e invito a mi acompañante a tomar algo antes de ir al trabajo. Aceptada mi invitación, entramos al café. A esa hora (las siete) la sala está casi desierta. 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. Mi amiga y yo nos instalamos en una mesa frente a la puerta, y después de hacer el pedido, reanudamos nuestra conversación. La puerta que tenemos al frente empieza a “decorarse” con la instalación de algunos elegantes desocupados. Veo a un conocido “viejo verde” que sonrío a todos, que saluda con grandes reverencias y que florea a todas las mujeres que pasan a su lado; a un periodista que tiene a su cargo una sección de chismes y cuentos y que husmea por 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”.

El susodicho fifi, fastidiado quizá del monótono desfile, entra al café y viene a sentarse en una mesa cercana a la nuestra. Yo lo miro con curiosidad, casi con interés. Es un joven de una edad difícil de atinar, de estatura mediana, delgado, o por mejor decir, flaco, de rostro perfectamente bien afeitado, de piel casi transparente, de ojos oscuros y vagos, de labios delgados y flojos. Viste irreprochablemente; traje oscuro, zapatos de charol, sombrero de fieltro verde oscuro, corbata en el mismo tono, guantes amarillos y pañuelo de seda en el bolsillo de la

americana. Se quita el sombrero que llevaba hundido hasta el cogote y aparece la frente pálida y amplia y los cabellos, de un rubio amarillento, peinados hacia atrás. Nuestro fifi se instala, deja el sombrero sobre una silla que tiene cerca, así como el grueso bastón, y con un codo apoyado en la mesa y la cara en la mano, queda inmóvil. ¿Duerme? ¿Medita? ¡Quién sabe!

El mozo se acerca con la lista en la mano. Él levanta la cabeza y fija una mirada estúpida en el sirviente. Rechaza la lista.

—Tráeme una taza de té y una copa de agua con hielo —dice con desgano. El mozo se aleja y el fifi vuelve a caer en su estado de sonambulismo.

En voz baja hago yo un comentario.

—¡Qué miseria de vida! —mi amiga silenciosa mira compasivamente al desdichado.

El mozo trae el pedido. El joven abre los ojos, coge la copa que le han puesto delante y toma de un solo trago el agua helada; aquella frescura en sus labios parece reanimarlo un poco. Poco después saca de uno de los bolsillos del chaleco una cajita redonda, la abre, con sus dedos torpes como los de un viejo, coge una pequeña dosis de un polvillo blanco y brillante, se la lleva a la nariz y la absorbe con fruición.

—¿Qué toma? —me pregunta mi amiga con los ojos muy abiertos.

—Cocaína —contesto en voz baja.

El fifi, después de poner azúcar en el té, empieza a tomarlo lentamente. Sus ojos se animan, sus mejillas se coloran ligeramente y por sus labios pasa una sonrisa. Terminada la taza de té, llama al mozo, paga y sale, con el sombrero hundido hasta el cogote, con el grueso bastón colgado del brazo y calzándose los guantes con una indolencia que no carece de elegancia. Se detiene un momento en la puerta, mira pasar la vida ante él, y sus ojos tienen un destello y sus labios una sonrisa osada y

firme. ¡El mundo es suyo! ¡La vida es toda para él! Enciende un cigarro y se pierde entre la multitud con el gesto audaz de un conquistador de leyenda...

Estas grandes miserias, estas profundas llagas de la humanidad me entristecen; no puedo pasar cerca de ellas sin sentir dentro de mí una profunda piedad o un horror invencible. Yo sólo veo con indiferencia aquello que no me llega, que no está a mi alcance, por demasiado alto o por demasiado bajo. Soy humana y el vicio acaso pudiera algún día destrozarme entre sus garras. Por eso sufro ante él, por eso mi corazón se oprime y tiembla cobardemente al cruzarme en el camino con la interminable y trágica caravana...

22 de octubre de 1920

2. SINOPSIS DE ARGUMENTOS DE PELÍCULAS SILENTES

En defensa propia

Se trata de una muchacha, Enriqueta, que se queda completamente huérfana, obligándola a trabajar el desamparo; encuentra acomodo en la casa de Julio Mancera, joven viudo y rico que siente más marcada la amargura de la soledad con la responsabilidad de su pequeña hija, entrando como institutriz de la niña, que prontamente se encariña con Enriqueta, en cuya ternura y en cuyos cuidados halla el cariño maternal que no le fuera dable conocer. Julio se interesa por la institutriz y una vez correspondido, la hace su esposa, dando a su hija una verdadera madre y a él la renovación de su amor perdido. Pero en esto llega a México, procedente de Europa, una prima de Julio, Eva, refinada coqueta, un tanto exagerada en sus modales parisinos, que logra distraer al hasta entonces ejemplar esposo, robando poco a poco a Enriqueta su cariño hasta que ya en la pendiente traspasa los límites de la prudencia permitiendo que Julio la distinga con su preferencia, aún sobre su esposa, y que ésta guste demasiado pronto de la pesada carga del matrimonio que poco a poco se resuelve en el infortunio de su vida. La niña, que adora a su madre y que por natural instinto no quiere a la tía, ocasiona también algunas escenas entre Enriqueta y Julio, con el perverso júbilo de Eva, quien se siente cada día más triunfante. Mas Enriqueta, que adora a su marido y que comprende que es solamente víctima de la alucinación

de una mujer banal, no desmaya ni cede en su empeño de venganza, al fin madurado, resolviendo sus planes con la complicidad de amigos cariñosos, en un baile de fantasía que Eva ofrece a las amistades del matrimonio para corresponder la hospitalidad que le han brindado, vieniendo el desenlace con el desengaño de Julio, que en vísperas de cometer una locura probablemente irremediable, se convence por sí mismo de la insinceridad de su prima, comprometida con Mauricio, el amigo de la casa, a quien sorprenden Enriqueta, su marido y los concurrentes al baile en un amoroso idilio en los jardines alumbrados por la claridad de la luna.

Solfa, “Teatros y Artistas”, *El Pueblo*, 16 de julio de 1917, p. 5

En la sombra

El cantante Jorge Pradillon –Segurola– entra en su camerino después de obtener un sonoro triunfo. Desde un palco (...) una bella dama ha seguido con interés manifiesto el éxito del artista. Después de las felicitaciones de los amigos –Zenatello, Stracciari, María Gay, la Fitziu– y cuando ya éstos se han marchado, el criado le anuncia que le traen una carta. La recibe y la abre. Se trata de una carta de amor. En ella una mujer que firma con nombre supuesto seguramente le da una cita, pero con la condición de que hará todo lo que se le diga. Segurola, sensible para esa clase de asuntos, acepta de plano. El enviado se aleja para volver probablemente luego con las instrucciones de la damita incógnita.

Ese mismo día, por la noche, vuelven los amigos al cuarto habitación del cantante, y se arregla una partida de póker. Segurola, cansado, no pone atención a lo que hace, y un poco más tarde se queda dormido en el sillón. Como no es posible jugar póker con un hombre dormido, los amigos arrastran el sillón con todo y carga y dejan al cantante que duerma con tranquilidad.

Al día siguiente llegan las instrucciones esperadas. Segurola se dispone a seguir al que va a servirle como guía, pero ya en la calle, frente al automóvil que lo espera, y al enterarse de que tiene que ir vendado, protesta enérgicamente, más que por otra cosa, por el hecho inaudito de que tiene que quitarse el monóculo. Como es hombre prevenido no ha olvidado poner en su bolsa un pequeño revólver y fiando en él, cede por fin y se deja vendar. Ya está en la casa, y a su lado tiene una mujer que no puede ver, pero que sí puede besar. No siendo posible lo primero aprovecha lo segundo. En un momento dado se arranca la venda de los ojos, pero la mujer, lista, apaga la luz y el cantante queda chasqueado. Antes de la segunda cita un amigo íntimo –Morales– le aconseja que se cuide no vaya a

caer en manos de una intrigante. Para la segunda cita, Seguroola lleva una lamparita eléctrica de bolsillo, y en la oscuridad la afoca al rostro de ella, pero ella no es ella. Una amiga se ha prestado a la superchería. Burlado nuevamente no insiste en su averiguación por esa noche. Después del incidente de perder el rastro de la amiga por la calzada de Chapultepec (...), Seguroola llega a su tercera entrevista. En esta vez, a tientas, y con rapidez y destreza (...), le aplica a la dama invisible un pañuelo con cloroformo. Como se siente que ella duerme, enciende la luz, y júzguese su asombro cuando ve que la dama invisible es nada menos que la esposa del amigo que le recomendaba prudencia... Y aquí comienza lo terrible. Poco práctico en la aplicación de la anestesia, la dosis ha sido mal calculada y cuando va a moverla, encuentra que está muerta.

La nerviosidad del cantante es extrema (...) ¡Más besos!... por última vez.

A todo esto, Seguroola comienza a agitarse desacompañadamente.

Los amigos que continúan jugando póker tranquilamente se dan cuenta de su mal dormir, y uno de ellos, Zenatello, propone el método práctico de darle un baño con un sifón. Se acepta de plano y cautelosamente se acerca a Seguroola y le coloca en la calva un chorro formidable. El salto que da el Comendador se lo envidiaría cualquier artista acróbata. Pero repuesto de su sorpresa se palpa para darse cuenta de que no ha matado a nadie. Satisfecho de haber soñado únicamente, abraza a sus amigos que se despiden. La carta de ella está en su bolsa. Decide no meterse en la aventura. Con muchos trabajos encuentra un medio hidalgo en la bolsa del chaleco. Juega a cara o cruz lo que debe hacer. Pierde, es decir, gana, y rompe en mil pedazos la susodicha carta.

“*La sombra*, película de Mimí Derba y del Com. Seguroola”,
Excelsior, 15 de noviembre de 1917, p. 3

3. FILMOGRAFÍA COMO ACTRIZ*

1917

En defensa propia (Joaquín Coss-Enrique Rosas)

Alma de sacrificio (Joaquín Coss-Enrique Rosas)

La soñadora (Eduardo Arozamena-Enrique Rosas)

En la sombra (Joaquín Coss [?]-Enrique Rosas)

1919

Dos corazones (Francisco de Lavillete)

1931

Santa (Antonio Moreno)

1935

Martín Garatuza (Gabriel Soria)

Sor Juana Inés de la Cruz (Ramón Peón)

1936

Mujeres de hoy (Ramón Peón)

1937

Abnegación (Rafael E. Portas)

* Establecida de acuerdo con la *Historia documental del cine mexicano* de García Riera. Se ponen entre paréntesis los nombres de los directores.

1938

Refugiados en Madrid (Alejandro Galindo)

María (Chano Urueta)

1939

Adiós mi chaparrita (René Cardona)

Café Concordia (Alberto Gout)

El secreto de la monja (Raphael J. Sevilla)

1942

El baisano Jalil (Joaquín Pardavé)

La razón de la culpa (Juan J. Ortega)

María Eugenia (Felipe Gregorio Castillo)

1943

Flor silvestre (Emilio Fernández)

El espectro de la novia (René Cardona)

La hija del cielo (Juan J. Ortega)

El herrero (Ramón Pereda)

Una carta de amor (Miguel Zacarías)

Balajú (Rolando Aguilar)

Naná (Celestino Gorostiza)

La mujer sin alma (Fernando de Fuentes)

Una gitana en México (José Díaz Morales)

México de mis recuerdos (Juan Bustillo Oro)

Fantasía ranchera (Juan José Segura)

1944

Porfirio Díaz (Raphael J. Sevilla y Rafael M. Saavedra)

La trepadora (Gilberto Martínez Solares)

La hora de la verdad (Norman Foster)
El capitán Malacara (Carlos Orellana)
Me he de comer esa tuna (Miguel Zacarías)
Toda una vida (Juan J. Ortega)
Su gran ilusión (Mauricio Magdaleno)
Por un amor (José Díaz Morales)
Club Verde (Rolando Aguilar)

1945

Cuando lloran los valientes (Ismael Rodríguez)
La Casa de La Zorra (Juan J. Ortega)
¡Qué verde era mi padre! (Ismael Rodríguez)
Lo que va de ayer a hoy (Juan Bustillo Oro)
Papá Lebonard (Ramón Peón)
Las colegialas (Miguel M. Delgado)

1946

Rocamble (Ramón Peón)
Cásate y verás (Carlos Orellana)

1948

Ustedes los ricos (Ismael Rodríguez)
Salón México (Emilio Fernández)
Prisión de sueños (Víctor Urruchúa)

1949

La hija del penal (Fernando Soler)
Rondalla (Víctor Urruchúa)
El seminarista (Roberto Rodríguez)
La malquerida (Emilio Fernández)

El abandonado (Chano Urueta)
El grito en la noche (Miguel Morayta)
La vida en broma (Jaime Salvador)

1950

Rosauro Castro (Roberto Gavaldón)
Cabellera blanca (José Díaz Morales)
Inmaculada (Julio Bracho)
Médico de guardia (Adolfo Fernández Bustamante)
Traicionera (Ernesto Cortázar)
La loca de la casa (Juan Bustillo Oro)
Nosotras las taquígrafas (Emilio Gómez Muriel)
¡Ay amor... cómo me has puesto! (Gilberto Martínez Solares)
Historia de un corazón (Julio Bracho)
Mi mujer no es mía (Fernando Soler)

1951

Sangre en el barrio (Adolfo Fernández Bustamante)
Acapulco (Emilio Fernández)
La ausente (Julio Bracho)

1952

La mentira (Juan J. Ortega)
Dos tipos de cuidado (Ismael Rodríguez)
El plebeyo (Miguel M. Delgado)
Cuatro horas antes de morir (Emilio Gómez Muriel)

1953

Casa de muñecas (Alfredo B. Crevenna)

Mimí Derba: Biografía de una artista
de Ángel Miquel se terminó
en septiembre de 2024

Este libro trata sobre la vida profesional de Mimí Derba (1893-1953), situándola en el contexto de la historia cultural de México transcurrida entre la Revolución de 1910 y los años cincuenta.

Derba fue una destacada personalidad del teatro de género chico en las dos primeras décadas del siglo, así como una importante impulsora del cine silente nacional. En los años treinta asistió a la formación de la industria del cine sonoro y en la llamada Época de Oro encarnó con frecuencia uno de los papeles típicos de ese periodo, el de madre o abuela abnegada. Apareció en cintas memorables como *Santa de Antonio Moreno*, *Salón México* de Emilio Fernández, *Rosaura Castro* de Roberto Gavaldón y *Ustedes los ricos* de Ismael Rodríguez.

Además de intérprete de larga y diversa trayectoria, Derba fue escritora y empresaria teatral y cinematográfica. Su frecuente aparición pública en fotografías y entrevistas la volvió una de las más conocidas representantes de la notable irrupción de las mujeres en la cultura de su tiempo.

Esta biografía se complementa con anexos que recogen algunos de sus textos literarios, sinopsis de sus argumentos para películas silentes y su filmografía como actriz. Enriquecen al texto fotografías y *stills* donde Derba aparece sola o acompañada por personalidades de los medios en los que se desempeñó.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS