

01021

2



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO A

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA



EJEMPLOS DISCORDANTES DEL QUEHACER CINEMATográfico:
ALICE GUY BLACHÉ, LOIS WEBER
Y MIMÍ DERBA

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR LA LICENCIATURA EN HISTORIA

P R E S E N T A:

MARIA ELENA ALBUERNE PONCE

ASESOR: DR. AURELIO DE LOS REYES GARCÍA ROJAS

MÉXICO, D. F.

2003





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

B

: Direccion General de Bibliotecas de
ajundir en formato electrónico e impreso el
jo de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Alfonso Pared
Mónica Elena
CNA: 1711303
CNA: [scribble]

A mis padres

A mis hermanos

A mis amigos

A Pato

A Boli

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
• Objetivos	4
• Hipótesis	6
• Metodología	7
2. CAPÍTULO I	
REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA	11
I. Historiografía cinematográfica	11
II. Fuentes sobre Alice Guy Blaché, Lois Weber y Mimí Derba	21
a) Alice Guy Blaché	32
b) Lois Weber	32
c) Mimí Derba	39
3. CAPÍTULO II	
DE ESTENÓGRAFAS A EMPRESARIAS	45
I. Situación social de la mujer a finales del siglo XIX en Francia y Estados Unidos	48
a) Antecedentes	48
b) La época victoriana	54
c) El mundo laboral	58
> Fábricas	58
> Almacenes	59
> Oficinas	61
> Escuelas públicas	64
> Actividades artísticas	65
d) El empleo en el mundo cinematográfico	67
> Guionistas	69
> Actrices	73
II. La vida femenina en México durante el siglo XIX	75
a) Antecedentes novohispanos	75
b) El mundo decimonónico	78
c) La mujer revolucionaria	82
d) El mundo laboral femenino mexicano	85
> Servicio doméstico	85
> Industria	87
> Almacenes	89
> Oficinas	90
> Escuelas	93
e) Oportunidades laborales en el cinematógrafo	96
> Actrices	97

D

4. CAPÍTULO III	
FORJADORAS DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA	101
I. La lucha reivindicativa: Alice Guy Blaché	101
II. El análisis humano: Lois Weber	112
III. La utopía nacionalista: Mimí Derba	120
5. CAPÍTULO IV	
EJEMPLOS DISCORDANTES DEL QUEHACER CINEMATOGRAFICO	133
I. Diversas concepciones cinematográficas	133
a) Entre la conciencia y la inconsciencia: pioneras de la dirección cinematográfica	142
b) El papel de la cinematografía en la sociedad a principios del siglo XX	158
c) Las mujeres y la cinematografía	162
II. La visión del mundo a través de la cinematografía	169
a) La defensa del realismo: Alice Guy Blaché	171
b) La misión social del cine: Lois Weber	176
c) La utopía nacionalista: Mimí Derba	180
6. CONCLUSIONES	189
7. FUENTES CONSULTADAS: HEMEROGRAFIA	193
8. INTERNET	195
9. BIBLIOGRAFIA GENERAL	197

INTRODUCCIÓN

El origen de este ensayo se remonta a varios años atrás cuando cursaba un seminario de historia del arte con el Dr. Aurelio de los Reyes. Durante el primer semestre el tema central fue el cine mexicano y su relación con la literatura del siglo XIX. Uno de los libros que me interesaron en ese momento fue *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños* de Aurelio de los Reyes.¹ Me encontraba en los últimos semestres de la carrera y era menester escoger un tema para desarrollar una tesis de licenciatura. Llamó mi atención que desde muy temprana época hubiera algunas mujeres involucradas en la incipiente industria cinematográfica mexicana. Quienes más me interesaron fueron las hermanas Dolores y Adriana Elhers y Mimí Derba.

Al proponerle un tema de tesis, el Dr. de los Reyes me indicó que casi no había fuente alguna sobre las hermanas Elhers por lo que emprender una investigación sobre ellas sería una tarea harto difícil y posiblemente vana. Quedaba entonces seguirle los pasos a Mimí Derba.

Inicialmente el trabajo consistiría en rastrear cuanto dato hubiera en las revistas y periódicos de principios del siglo XX para reconstruir su biografía. De este personaje no me interesaban sobre todo sus actividades relacionadas con la cinematografía: la creación de guiones, su dudosa participación como directora y sus esfuerzos en la producción. En la década de 1990 poco se sabía de esta cineasta. La información estaba dispersa en historias generales sobre el teatro,² la danza³ y el

¹ Aurelio de los Reyes, *Cine y Sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños. Volumen 1 (1896-1920)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983. 271 pp.

² Manuel Mañón, *Historia del teatro Principal de México*, pról. Juan Sánchez Azcona, México, Editorial Cultura, 1932, 464 pp.; Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la revolución mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956. 439 pp.; Pablo Dueñas, *Las divas en el teatro de revista mexicano*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos/ Dirección General de Culturas Populares, 1994. 224 pp.

³ Alberto Dallal, *La danza en México. Tercera parte. La danza escénica popular 1877-1930*, México Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995. 222 pp.

cinematógrafo.⁴ No existía ninguna monografía que se ocupara de ella en su faceta de triple, mucho menos una biografía que se ocupara de sus intereses cinematográficos. Sin embargo, en esa década autores como Gustavo García⁵ y Luis Trelles Plazaola⁶ señalaban que Mimí Derba había sido la primera mujer directora del cine mexicano silente.

Su paso por el universo cinematográfico nacional la hacía un personaje por demás interesante. Inicé entonces un trabajo de investigación hemerográfica para reconstruir su biografía, enfatizando su posible papel como directora del cine mudo en nuestro país. Pasaron varios años y experiencias de vida que me distrajeran de la concreción escrita de la tesis sobre Mimí Derba.

Un par de años ha, tras volver de una larga ausencia me enfrenté a la noticia de la publicación de *Mimí Derba* una biografía realizada por Ángel Miquel.⁷ Tras la sorpresa, el enojo y la frustración inicial no hubo más que darle un giro a la investigación. Ya había hurgado bastante en las revistas y periódicos de la Hemeroteca Nacional, tanto en el Fondo Reservado como en fondo abierto al público general, amén de haber leído varias obras sobre los orígenes del cine en el mundo y en nuestro país. Tirar a la basura las fichas que había hecho a lo largo de meses de encierro me parecía grosero. Decidí entonces replantear la tesis.

Durante la investigación había leído varias obras de Anthony Slide⁸ en las que trataba el tema de las mujeres en el cine estadounidense. Me había resultado

⁴ Aurelio de los Reyes, *op.cit.*; Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1988. 225 pp.; Gabriel Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989. 300 pp.; Helena Almoina, *Notas para la historia del cine en México (1896-1925)*, tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México/FilMOTECA UNAM, 1980. 270 pp. y *Notas para la historia del cine en México (1919-1925)*, tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México-FilMOTECA UNAM, 1980. 255 pp.; Miquel, *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*, México, Universidad de Guadalajara/Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992. 276 pp.

⁵ Gustavo García, *El cine mudo mexicano*, México, Martín Casillas Editores/Cultura/SEP, 1982. 76 pp.

⁶ Luis Trelles Plazaola, *Cine y Mujer en América Latina. Directoras de largometraje de ficción*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

⁷ Ángel Miquel, *Mimí Derba*, México, Archivo Fílmico Agramón/FilMOTECA Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. 160 pp. (Col. Mujeres del cine mexicano)

⁸ Anthony Slide, *Aspects of American Film History Prior to 1920*, New Jersey and London, The Scarecrow Press, 1978; *Early American Cinema*, New Jersey and London, The Scarecrow Press, 1994; *The Silent*

apasionante dar me cuenta del relevante papel que tuvieron las mujeres en la construcción de la industria cinematográfica de EE.UU., en particular en lo relacionado a su participación en la dirección de películas. En este rubro, Slide menciona nombres como Lois Weber, Ida May Park, Cleo Madison, Ruth Stonehouse, Lule Warrenton, Grace Cunard, Elsie Jane Wilson, Ella May, Mary Pickford, etcétera. También me pareció importante el papel que dicho autor le daba a una francesa, Alice Guy Blaché,⁹ quien aseguraba ser la primera directora del cine en el mundo, y que casi no se mencionaba en las historias generales sobre el desarrollo de la cinematografía mundial.

Cuando tenía en mente escribir una biografía sobre Mimí Derba pensaba utilizar ese material sólo como apoyo. Deseaba analizar la forma cómo se trataban temas parecidos al mío en otros países, para no partir de cero en mi trabajo. Empero la publicación del libro sobre Mimí Derba hacía evidente que ya no podría hacer una tesis biográfica sobre este personaje. Pensé entonces en seguir una línea de investigación que me permitiera comparar lo que ocurría con la participación femenina en el cine en Francia, Estados Unidos y México. Como ya expliqué antes, mi interés principal se centraba en Mimí Derba y su relación con la industria fílmica nacional. El giro fundamental sería confrontar su desempeño cinematográfico con el de otras dos mujeres que también habían sido pioneras en el cine mudo: Alice Guy Blaché de Francia y Lois Weber de EE.UU.

Se presentaba un serio problema, mientras en nuestro país vecino del norte el trabajo cinematográfico femenino detrás de las cámaras había sido bastante extenso y está más o menos documentado, en el nuestro, no contamos con muchos registros de la labor de las mujeres en la producción ni en la distribución ni en la exhibición.

Feminists. America's First Women Directors. Lanham and London, The Scarecrow Press, 1996; *Lois Weber. The Director Who Lost Her Way in History*, Westport, Connecticut and London, Greenwood Press, 1996.

⁹ Anthony Slide (ed), *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, transl. Roberta y Simone Blaché, Lanham and London, The Scarecrow Press, 1996.

OBJETIVOS

Uno de los objetivos de este ensayo es analizar el papel que tenían las mujeres a principio del siglo XX en el mundo occidental en general, y en México en particular. Ello me permite establecer puntos de comparación entre la situación laboral femenina en países industrializados como Francia y Estados Unidos, frente al trabajo femenino en países no desarrollados como México.

Las dimensiones de la industria cinematográfica de cada país estarían determinadas por el tamaño y el grado de desarrollo que tenía cada economía nacional. En los países más industrializados la participación financiera en la cinematografía fue mayor y ello permitió un desarrollo más rápido y más sólido de ese sector. Por el contrario, en países más atrasados económicamente, la industria fílmica no pudo despegar puesto que había grandes limitaciones para los productores y además el público prefería consumir cintas que venían del extranjero. En el caso de México, a la llegada de los emisarios de los Lumière los espectadores optaron por asistir a funciones de vistas francesas, después se avocaron a las vistas filmadas en nuestro país. Con la creación de las cintas de ficción, las películas que gozaron del favor del público fueron las francesas y más tarde las italianas, con sus historias apoteósicas y sus divas. Por lo tanto, otro objetivo de este escrito es diferenciar en cuáles sectores de la industria cinematográfica participaban las mujeres y porqué. Así como tratar de establecer las diferencias posibles entre la participación femenina en el cine de países como Francia, Estados Unidos y México. Mientras más grande era la producción, distribución y exhibición de películas se requería más gente para trabajar en la industria.

Un tercer objetivo es dar a conocer la vida y obra de estas tres cineastas. En el caso de la mexicana, desde hace unos años ha crecido el interés en su obra cinematográfica. El ejemplo más claro de esto lo constituye la biografía de Ángel Miquel arriba citada. Sin embargo, el conocimiento sobre esta autora parece estar todavía ceñido al ámbito académico, en particular al circunscrito dentro de la historia

del cine mexicano. Estudiosos de otras áreas históricas poco han oído de ella. En cuanto a las cineastas francesa y estadounidense el desconocimiento es todavía mayor. En ninguna de las bibliotecas especializadas en el tema se localizan libros monográficos sobre Alice Guy ni sobre Lois Weber. En la biblioteca de la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México se encuentran un par de libros de Anthony Slide, aunque en ellos no se habla sobre Guy Blaché ni acerca de Weber; se trata de monografías sobre el cine mudo estadounidense: *The Idols of Silence, Stars of the Cinema Before the Talkies*¹⁰ y *The Fifty Great American Silent Films 1912-1920. A Pictorial Journey*.¹¹ En la biblioteca del Centro Nacional de las Artes tampoco encontré registro alguno de estas cineastas. La búsqueda también resultó infructuosa en la biblioteca del Centro de Capacitación Cinematográfica. Huelga decir que los mismos resultados se obtuvieron en la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México y en las de la Facultad de Filosofía y Letras y el Instituto de Investigaciones Estéticas, también de la Universidad Nacional. El acervo bibliográfico de El Colegio de México tampoco fue de gran ayuda sobre este tema. De hecho, la bibliografía sobre Alice Guy y Lois Weber es muy escasa incluso en el extranjero.

Objetivo no menos importante es la búsqueda de semejanzas y diferencias en la temática de las tres autoras escogidas, es decir, entre Alice Guy Blaché, Lois Weber y Mimi Derba. Comparar el tipo de argumentos que escogían; si filmaban películas de acuerdo a los temas de moda; si tenían preocupaciones sociales; si reflexionaban sobre la situación de las mujeres, sus contemporáneas; etcétera, ayudó a saber cuáles eran sus intereses y conceptos sobre la mujer, el matrimonio, el divorcio, el cine, la dirección y si había puntos de encuentro entre ellas a pesar de sus diversos orígenes.

¹⁰ Anthony Slide, *The Idols of Silence, Stars of the Cinema Before the Talkies*. New York, Thomas Yoseloff LTD, 1976. 208 pp.

¹¹ Anthony Slide y Edward Wagenknecht, *The Fifty Great American Silent Films 1912-1920. A Pictorial Journey*, New York, Dover Publications, 1980. 140 pp.

HIPÓTESIS

La hipótesis central de este ensayo es demostrar que Mimi Derba nunca dirigió cinta alguna y que por lo tanto no puede ser considerada como la directora pionera de nuestra industria nacional. El hecho de no haber dirigido películas no le resta méritos en su participación como cineasta en los albores de la industria mexicana. Su papel como fundadora de una de las compañías productoras filmicas más importantes de la década de 1910 en nuestro país no puede ignorarse. Aunque ahora nos parece risible que la Azteca Film, compañía que fundó junto con Enrique Rosas, solamente produjera unas cinco o seis cintas; esa cifra resultaba exorbitante para la época. Además sus intenciones de restituir la imagen del mexicano en el extranjero eran bastante loables a pesar de no haber conseguido transformar la mala imagen que el cine estadounidense creaba de nuestro país.

Una segunda hipótesis de trabajo es que el surgimiento de varias directoras y guionistas en Estados Unidos se debe no únicamente a la gran dimensión del mercado cinematográfico estadounidense en la década de 1910, sino también a una actitud menos convencional respecto al trabajo femenino. Francia y México tenían una visión más tradicional sobre el papel de la mujer en la fuerza laboral. A pesar de que el mercado de la cinematografía gala llegó a ser bastante extenso e influyente, no hay tantas mujeres involucradas en esta industria, salvo como actrices. En el caso mexicano, cuyo mercado era muy menor en comparación al estadounidense y al francés, también hubo pocas mujeres involucradas en la cinematografía. De la misma forma que en el resto del mundo, su papel fundamental se dio en la actuación, no en la dirección ni en la producción ni en la creación de guiones.

La última hipótesis y no la menos importante es que en esa época en México no existía la idea de dirección cinematográfica y por ello es difícil saber quiénes fueron los creadores de muchas películas silentes.

METODOLOGÍA

La mayor parte de la información sobre Alice Guy Blaché y Lois Weber proviene de fuentes secundarias, como los libros que cité en páginas previas, además de algunos artículos de la década de 1910 recopilados por diversos autores.¹²

Por el contrario, la investigación sobre Mimí Derba se hizo principalmente a través de fuentes primarias. Aunque también se consultaron diversas historias del teatro en México e historias sobre el cine mudo en nuestro país. La utilización de antologías de crónicas periodísticas especializadas en cine tampoco fue excluida, como tampoco lo fue la revisión de la biografía de Mimí Derba escrita por Ángel Miquel.

El esbozo biográfico de las cineastas pudo realizarse con estos elementos. Para hacer una descripción y análisis de su obra fílmica habría que estudiar los guiones creados por ellas, o bien, que fueron escritos para que ellas los produjeran. Por desgracia los originales de esos guiones están perdidos. El conocimiento de los temas tratados por estas mujeres debe hacerse por medio de las crónicas cinematográficas de la época, ya sea en fuentes directas, o recopilados y citados en obras secundarias. En las críticas de la época se describía en forma breve la trama de las películas, así como la recepción que éstas tuvieron en el público y la huella que dejaron en los propios autores de las crónicas. De Lois Weber localicé uno de los guiones que escribió, publicado por *Moving Picture Stories*. Además en Internet se pueden localizar un par de estudios sociológicos a partir de dos de sus películas más importantes: *The Blot* y *The Hypocrites*.¹³ El análisis temático de los filmes de esta

¹² En las memorias de Alice Guy Blaché editadas por Anthony Slide, éste incluye varios apéndices de artículos publicados durante el cenit de la cineasta francesa en Estados Unidos: "A Remembrance" de Olga Petrova; "Madame Alice Blaché" de H.Z. Levine; "Studio Saunterings" de Louis Reeves Harrison; "Facts and Fancies About a Woman You Know or Ought to Know" publicado en *Motography*; "Alice Blaché a Dominant Figure in Pictures" de Harvey H. Gates; "The making of a Feature" publicado por *The Moving Picture World*; "Woman's Place in Photoplay Production" de Alice Guy Blaché. En Karyn Kay y Gerald Peary, *Women and the Cinema. A Critical Anthology*, Nueva York, E.P. Dutton, 1977, las editoras incluyen también el artículo que Alice Guy escribió sobre el papel de la mujer en la producción cinematográfica, colocado en uno de los apéndices que, como ya hemos visto, editó Anthony Slide en las memorias de la francesa.

¹³ William D. Routt "Lois Weber, or The Exigency of Writing" en http://www.latrobe.edu.au/www/screeningthe_past/firstrelease/r0301/wr1fr12a.htm y Jennifer

productora permite también conocer sus conceptos sobre la mujer, el matrimonio, el divorcio y el trabajo femenino, entre otros.

Las memorias de Alice Guy editadas por Anthony Slide proporcionaron material invaluable para conocer la representación que de sí misma hizo la francesa en su afán por reivindicarse como la "primera mujer directora del mundo". En esa obra, posterior a su trabajo como cineasta, la autora transmite sus conceptos sobre el papel de la mujer en la sociedad, sus ideas sobre la dirección y la cinematografía, así como sus preocupaciones sociales.

En el caso de Mimí Derba existen varias entrevistas en periódicos de la década de 1910 en las que señala su objetivo al producir películas. El análisis de las reseñas cinematográficas de su obra, me dio la oportunidad, al igual que con Lois Weber, de descubrir sus conceptos sobre las relaciones de pareja, la mujer, el noviazgo, etcétera. Además la Biblioteca Nacional guarda una copia de una recopilación de cuentos escritos por la tiple mexicana.¹⁴ Las películas que produjo a través de Azteca Film y los cuentos que escribió permiten confrontar sus conceptos sobre diversos temas relacionados con las mujeres y comprobar qué tan fiel les fue al crear imágenes en movimiento.

Analizar las cintas de estos personajes de manera directa constituyó una tarea imposible pues la mayor parte de la obra de Guy Blaché y Lois Weber se ha perdido. Sólo recientemente se han encontrado y restaurado algunas. En el caso de la mexicana, toda su producción se perdió al pasar de los años. Sólo quedan fragmentos que han sido conservados por la Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Para comprender de manera cabal las circunstancias que llevaron a la aparición de estas cineastas fue necesario hacer una breve revisión histórica del surgimiento y

Parchensky "Lois Weber's The Blot: Rewriting Melodrama, Reproducing the Middle Class" en http://www.press.jhu.edu/journals/cinema_journal/v039.1parchensky.html

¹⁴ Mimí Derba escribió varios cuentos que fueron publicados por algunas revistas y periódicos de su época; posteriormente fueron recopilados en un sólo tomo publicado por la autora: Mimí Derba, *Páginas sueltas*, México, F.E. Grauder, 1921. 112 pp.

desarrollo de la cinematografía gala, estadounidense y mexicana. De la misma manera, consideré pertinente hacer un somero análisis de las condiciones sociales y económicas en las que se encontraban las mujeres de finales del siglo XIX y principios del XX para entender cómo tres mujeres de culturas tan distintas lograron tener un papel relevante en la industria cinematográfica de sus respectivos países.

Uno de los puntos centrales del trabajo fue investigar el desarrollo del concepto de dirección cinematográfico en Francia, Estados Unidos y México. Considero que su análisis me ayudó a discernir por qué Mimí Derba nunca hablaba de la dirección cinematográfica en tanto que Lois Weber y Alice Guy tenían muy claro qué era la dirección cinematográfica. Esclarecer este punto también me permitió entender en qué estado de madurez se encontraba la industria filmica mexicana frente a las cinematografías francesa y estadounidense.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO UNO

REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA

I. HISTORIOGRAFÍA CINEMATográfica

Intentar hacer una revisión historiográfica del cine resultaría una tarea de dimensiones gigantescas y sobrepasaría los límites de este ensayo. Además, como se puede apreciar en la introducción, dicha revisión no forma parte de los objetivos de esta investigación. Sin embargo, es necesario analizar a algunos autores que me parecen clave en el estudio de la historia cinematográfica. Durante el periodo del cine mudo (1895 a 1930) pocos fueron los que se encargaron de hacer un recuento de lo que ocurría con la industria fílmica. De hecho, no fue sino hasta la aparición del cine sonoro (1929) y el gran auge económico de esta industria, que comenzaron a aparecer historias que trataban de testimoniar el origen y el desarrollo de la cinematografía. Los estudios que aparecieron, escritos por miembros del propio gremio, buscaban dejar un testimonio tanto de sus vivencias como de la evolución de la industria.

En la década de 1930 aparecen historias generales en las cuales se relataba el desarrollo tecnológico y artístico de la cinematografía.

Cuando en torno a 1930 aparecen las primeras grandes historias del cine (Terry Ramsaye publica su *A million and One Nights* en 1929, Benjamín B. Hampton *A History of the Movies* en 1931, en fechas cercanas harán lo propio Rotha en Inglaterra, Bardèche y Brasillach en Francia o Pasinetti en Italia; en 1939 verá la luz la célebre *The Rise of the American Film* de Lewis Jacobs), uno de sus objetivos comunes es el de elevar el cine —el séptimo arte— a la categoría de las artes reconocidas.¹⁵

¹⁵ José Luis Castro de Paz, "Introducción: Historia y análisis del film. Breve estado de la cuestión" en José Luis Castro de Paz, Pilar Couto Cantero y José María Paz Gago, *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*, Madrid, Universidad da Coruña-Visor, 1999, p.15.

En Francia, Charles Ford y René Jeanne escribieron la *Historia ilustrada del cine*,¹⁶ publicada en 1947. Intenta ser un recuento del desarrollo cinematográfico mundial, aunque se limita a registrar solamente la evolución fílmica en la Europa occidental y en los Estados Unidos, estructurada de forma cronológica, enfatiza la participación de los grandes hombres: los Lumière, Méliès, Porter, etcétera; basada, además, en un libro previo, escrito por Charles Ford, *Historia popular del cine*,¹⁷ cuya primera publicación en castellano data de 1956.

La obra clásica de Georges Sadoul, *Historia del cine mundial desde los orígenes hasta nuestros días*,¹⁸ también se remonta a la década de 1940. La primera edición en francés data de 1949. Dividida en tres apartados: el arte mudo, los comienzos del cine hablado y la época contemporánea, estudia los orígenes del cine, su desarrollo como lenguaje autónomo y a los grandes creadores, tanto técnicos como artísticos de este arte. De hecho, este libro es el punto de referencia obligado para todo aquel que se dedica a historiar el cinematógrafo. Compendia las investigaciones que Sadoul realizó para armar los dos primeros tomos [*L'invention du cinéma (1832-1897)* y *Les Pionniers du cinéma (1897-1909)* publicados en la misma década] de su *Histoire Générale du Cinéma* que consta de seis volúmenes.

Parece haber dos grandes tendencias en las historias generales del cine. Una que ve al cine mudo como una etapa preparatoria en donde se va gestando el advenimiento del sonido y con ello la llegada del cine sonoro. En este sentido, gran parte de las investigaciones suelen ver la era silente como la infancia de la cinematografía y la época sonora como la etapa de plena madurez. Apuntan hacia una evolución lineal de la cinematografía. Algunos autores que se inscriben dentro de esta

¹⁶ René Jeanne y Charles Ford, *Historia ilustrada del cine*. 3 vols., 4a ed., Madrid, Alianza Editorial, 1984. (Col. El libro de bolsillo)

¹⁷ Charles Ford, *Historia popular del cine*, 1ª ed. en español, trad. Leoncio Soreda Guyot, Barcelona, AHR, 1956.

¹⁸ Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial. Des origines a nos jours*, 5^{ème} éd., Paris, Flammarion, 1959.

corriente son: Georges Sadoul,¹⁹ Lewis Jacobs,²⁰ Charles Ford,²¹ René Jeanne,²² Román Gubern,²³ etcétera.

Por otra parte, existe la tendencia que considera la época silente como una era independiente del cine sonoro, incluso se le ve como antagonica. Tal es el caso de Pierre Leprohon quien en el prólogo de su *Historia del cine*,²⁴ obra escrita en la década de 1960, advierte que ha dividido su investigación en dos libros, cada uno de ellos subdividido a su vez en tres partes: la primera explica las etapas sucesivas por las cuales se ha desarrollado el cinematógrafo; la segunda consta básicamente de una cronología y la tercera agrupa biografías de los personajes que él considera importantes. Señala también que gran parte de su información proviene de las obras de los autores clásicos: Georges Sadoul, René Jeanne, Charles Ford, Michael Coissac²⁵ y Henri Fescourt,²⁶ aunque no hace mención alguna a los títulos específicos que utilizó para su trabajo. Asevera que para él, el cine mudo y el sonoro son dos cosas totalmente distintas.

Concebida de esta forma, nuestra Historia del cine estará dividida en dos libros. El cinematógrafo —entiéndase el cine mudo— fue una cosa: el cine hablado es otra distinta. [...] el lenguaje de la imagen muda no se adaptaba ya a una película sonora o hablada. Era preciso empezar de cero para descubrir una técnica nueva capaz de adaptarse a unos medios nuevos. El cinematógrafo había tenido la necesidad de inventar un lenguaje, precisamente porque era mudo. [...] Nosotros, los espectadores, habíamos aprendido a entender este lenguaje, a advertir todas sus sutilezas, y eso siguiendo un ritmo cuya rapidez os desconcierta

¹⁹ Georges Sadoul, *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, trad. Florentino M. Torner, 10ª ed., (1ª ed. en español, 1972), México, Siglo XXI, 1987. 828 pp.

²⁰ Lewis Jacobs, *La azarosa historia del cine norteamericano*, vol. 1. trad. Álvaro del Amo, Barcelona, Lumen, 1971 y *The Emergence of Film Art. The Evolution and Development of Motion Picture as an Art, from 1900 to the Present*, New York, Hopkinson and Blake, 1969.

²¹ Ford, *op.cit.*

²² Jeanne y Ford, *op.cit.*

²³ Román Gubern, *Historia del cine*, Barcelona, Baber, 1988.

²⁴ Pierre Leprohon, *Historia del cine*, trad. José Luis López Muñoz, 1ª ed., en español, Madrid, Ediciones RIALP, 1968 y *El cine italiano*, trad. Gloria López, México, ERA, 1971. 427 pp. (Col. Cine Club)

²⁵ G. Michael Coissac, *Histoire du cinéma*, París, 1925.

²⁶ Seguramente los clásicos a los que se refiere Leprohon son las obras ya mencionadas previamente: Georges Sadoul, *La historia del cine mundial*; René Jeanne y Charles Ford, *Historia ilustrada del cine* y Charles Ford, *Historia del cine*. Además Michael Coissac, *Histoire du cinéma*, París, 1925; Henri Fescourt, et al., *L'idée et l'écran: opinions sur le cinéma*, Paris, G. Haberschill & A. Sergent, 1925 y *Le cinéma des origines à nos jours*, Paris, Ed. du Cygne, 1932. 366p.

hoy. [...] El «cine» ha desbordado ya las esperanzas que el «cinematógrafo» había suscitado en nosotros, sus contemporáneos. Ird más allá todavía no sólo en el pleno técnico, sino en el de la expresión dramática.²⁷

Leprohon hace una clara distinción entre cinematografía y cinema. La primera se basa sólo en la imagen, mientras que la segunda se centra en los diálogos. Piensa que por esta razón no se pueden analizar de la misma manera obras producidas con ideas y objetivos tan diversos.

En general, todas estas historias del cine centran su atención en los orígenes del cine, en su desarrollo como industria, en la evolución del lenguaje y en todos aquellos personajes que contribuyeron a construir el arte cinematográfico. Debido a ello se privilegia a los pioneros: ya fuera en el campo técnico o bien en el campo artístico. En estos estudios se hace referencia a los hermanos Lumière, Méliès, los realizadores de la escuela de Brighton, los creadores del *Film d'Art*, la corriente italiana con sus principales creadores, los directores estadounidenses como Porter, Griffith, Ince; los directores de la escuela alemana, etcétera. Durante el periodo sonoro, se menciona a los grandes directores, a aquellos cuyas películas fueron aclamadas por la crítica o por el público debido a su alta calidad estética o a sus propuestas innovadoras.

Con motivo del centenario del cinematógrafo, autores como Ángel Luis Hueso Montón, se dieron a la tarea de hacer un breve "estado de la cuestión" de la historiografía cinematográfica. Hueso publicó "Con motivo de un centenario. La necesaria revisión historiográfica del cine" en *Cien Años de Cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*²⁸ editado por José Luis Castro de Paz, Pilar Couto Cantero y José María Paz Gago en 1999.

En dicho artículo, Hueso señala la importancia de revisar los objetivos y metodologías con las que se ha estudiado la historia del cine, además de indicar que

²⁷ Leprohon, *Historia del cine*, pp. 8-9.

²⁸ José Luis Castro de Paz, *et al*, *op.cit.*

dentro de su revisión no incluiría libros bibliográficos ni obras que tengan que ver con la crítica cinematográfica ni libros meramente teóricos. En su análisis destaca tres grandes corrientes historiográficas: la historia tecnológica, la historia económica y la historia social. Por último, advierte que en las últimas décadas las formas de hacer la historia del cine se han ido profesionalizando, hay mayor análisis de fuentes y una "nueva estructuración metodológica". Dentro de estas nuevas formas de acercamiento al fenómeno histórico de la cinematografía hace mención de las historias regionales o locales; de las que se acercan a la historia de las mentalidades y de los estudios sobre las mujeres y su participación en el fenómeno filmico.²⁹

En el mismo libro (*Cien años de cine...*) José Luis Castro de Paz escribe "Introducción: Historia y análisis del film. Breve estado de la cuestión."³⁰ Para él, los cambios en la historia del cine se han dado en forma radical gracias a la evolución de la teoría cinematográfica de la década de 1960, al papel de la semiótica y la narratología, así como a la teoría de la recepción y la escuela neoformalista.³¹ Considera que el cine es un fenómeno holístico y que por ello es difícil separar cada uno de los elementos que lo constituyen. Sin embargo, apuesta por analizar principalmente el fenómeno estético, aunque sin olvidar que el cine es también tecnología, industria, cultura, representación social, etcétera. Al comparar la relación entre historia del arte e historia del cine advierte que esta última abrevó buena parte de sus lineamientos en la historia literaria y por eso se llega a una "clasificación por *maestros y escuelas*."³² A esta tendencia la califica de Historia monumental que privilegia a los "Padres del cine" y minimiza los elementos sociales, políticos, económicos y culturales que rodean al cinematógrafo. Por esta misma razón, asevera que la noción de autor creada por *Cahiers du cinéma* también exalta la formación de un "Panteón" cinematográfico que

²⁹ Ángel Luis Hueso, "Con motivo de un centenario. La necesaria revisión historiográfica del cine" en *Cien años de cine...*, pp. 67-77.

³⁰ José Luis Castro de Paz, "Introducción: Historia y análisis del film. Breve estado de la cuestión, en *Cien años de cine...*, pp. 13-66.

³¹ *Ibid.*, p.13.

³² *Ibid.*, p. 16.

aísla a estos creadores de su contexto histórico. Considera que la *Histoire général du cinéma* de Sadoul es una continuación de este tipo de trabajos que verá la apertura de un nuevo periodo de análisis histórico con la aparición de *Estética y psicología del cine*³³ e *Histoire du cinéma*³⁴ de Jean Mitry.³⁵

Respecto a la historiografía del cine mexicano, aunque se ha escrito mucho, pocos son los estudiosos que investigan el pasado de manera seria y metódica. Hacer un recuento de la historiografía del cine en México requeriría de otra investigación. Sin embargo, para ahondar en dicha cuestión existen tres libros importantes que describo a continuación.

En 1990 y 1991, el Centro de Estudios de la Información y la Comunicación de la Universidad de Guadalajara organizó una serie de talleres para analizar la situación de los medios de difusión en México. El taller dedicado al cine se realizó en Guadalajara, Jalisco en 1991. Allí se presentaron varias ponencias que dieron como resultado la publicación en 1994 de *Bye Bye Lumière... Investigación sobre cine en México* compilado por Eduardo de la Vega Alfaro y Enrique E. Sánchez Ruiz.³⁶ El objetivo de la obra era obtener un 'estado de la cuestión'³⁷ desde los orígenes del cinematógrafo hasta comienzos de la década de 1990. En "Evolución y estado actual de la investigación sobre cine mexicano," Eduardo de la Vega da seguimiento cronológico al estado historiográfico del cine mexicano desde los orígenes del cinematógrafo hasta nuestros días. Da cuenta de los autores, las obras y las instituciones que han apoyado su publicación.³⁸

En 1997 se celebró en Guadalajara, Jalisco, el "Encuentro sobre investigación del cine mexicano, latinoamericano y chicano: balance y perspectivas". Gracias a la

³³ Jean Mitry, *Estética y psicología del cine*, trad. René Palacios More, 2 vols., México, Siglo XXI, 1978.

³⁴ Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, 2 vols. Paris, Editions universitaires, 1967.

³⁵ José Luis Castro, *op.cit.*, pp. 17-18.

³⁶ Eduardo de la Vega Alfaro y Enrique E. Sánchez Ruiz (comp.), *Bye Bye Lumière... Investigación sobre cine en México*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994. 190 pp. (Col. Textos de Comunicación y Sociedad)

³⁷ *Ibid.*, p. 7.

³⁸ Eduardo de la Vega, "Evolución y estado actual de la investigación sobre cine mexicano" en *Bye Bye Lumière....*, pp.11-26.

activa participación de los especialistas, un año después se publicó: *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano* compilado por Julianne Burton-Carvajal, Patricia Torres y Ángel Miquel.³⁹ Aunque el margen geográfico abarca toda Latinoamérica, la mayoría de los artículos se constriñen a México.

En "De la pantalla a la página: taxonomía y periodización de la bibliografía sobre cine latinoamericano", Julianne Burton-Carvajal intenta hacer una taxonomía del cine latinoamericano para lo que propone diez categorías: promoción, crónica, recopilación, testimonio, crítica, investigación, divulgación, práctica, programática y pedagogía. De acuerdo con la autora, esta categorización nace a partir de la función de cada libro, independientemente de metodologías o posturas teóricas o ideológicas. Asegura que durante las tres primeras décadas del cine, la crónica y la promoción predominaron en el ámbito cinematográfico. En los años cuarenta surge la necesidad de "conmemorar, conservar y documentar" diversos aspectos de la cultura cinematográfica. Una década más tarde ven la luz diversas revistas especializadas. Sin embargo, sería en las décadas de 1960 y 1970 cuando se desarrollaron estudios más serios. En los años ochenta las publicaciones aumentan debido a la creación de nuevas escuelas y centros de investigación sobre cine. Finalmente indica que en los noventa surgen nuevas formas de escribir la historia cinematográfica en la región gracias a la teoría de la recepción y los estudios sobre mujeres realizadoras.⁴⁰

En este mismo compendio, Ángel Miquel escribe "Reseña bibliográfica de la historia reciente del cine en México". Miquel parte de la investigación historiográfica de Eduardo de la Vega, arriba mencionada, y continúa con una descripción historiográfica contemporánea del cine nacional (1980 a 1998). Clasifica las obras en historias generales y periodos específicos; historias regionales; monografías,

³⁹ Julianne Burton-Carvajal, Patricia Torres y Miquel (comp.), *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Instituto Mexicano de Cinematografía, 1988. 239 pp. (Col. Ensayos/5)

⁴⁰ Julianne Burton-Carvajal, "De la pantalla a la página: taxonomía y periodización de la bibliografía sobre cine latinoamericano" en *Horizontes...*, pp. 13-27.

memorias y entrevistas; recopilaciones de crítica, carteles, cartas, fotos y otras; y obras de referencia. Su artículo es un recuento de obras y pese a que en su estudio introductorio menciona a algunos autores y obras que considera importantes (*Cine y sociedad en México* de Aurelio de los Reyes; *El cine yucateco* de Gabriel Ramírez; *El cine mudo en Guadalajara* de Guillermo Vaidovits; *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera, Julia Tuñón y Jorge Ayala Blanco entre otros) no analiza contenidos ni metodología.⁴¹

El auge de la historia regional también impactó la historiografía cinematográfica y en el 2000 se llevó a cabo un Coloquio de Historia del Cine Regional en Guadalajara, Jalisco. De este encuentro nació *Microhistorias del cine en México*, libro coordinado por Eduardo de la Vega Alfaro.⁴² La obra constituye un estudio de aquellos escritos en los que se estudia la historia del cine en las diversas regiones del país. Señala como pionero de esta tendencia a Gabriel Ramírez Aznar con *El cine yucateco*.⁴³ Una de las continuadoras de esta línea es Julia Tuñón que escribió *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*.⁴⁴ De la Vega indica que el auge de estas historias se ha dado sobre todo a partir de la década de 1990.⁴⁵

En *Microhistorias... Ángel Miquel* escribe "Cine mexicano y regiones: panorama bibliográfico (1980-1990)" basándose en *Bibliografía del cine mexicano* de Helena Almoina. A partir del texto de Almoina hace un recuento estadístico del número de libros de historia cinematográfica publicados por década; géneros editados por década; número de libros sobre cine mexicano publicados por año; participación editorial; número de libros publicados por autor; etcétera. Concluye que la producción

⁴¹ Miquel, "Reseña bibliográfica de la historia reciente" en Burton-Carvajal, et al, *Horizontes...*, pp. 28-38.

⁴² Eduardo de la Vega Alfaro, et al, (coord.), *Microhistorias del cine en México*, México, Universidad de Guadalajara, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Mexicano de Cinematografía, Cineteca Nacional, Instituto Mora, 2000. 430 pp.

⁴³ Gabriel Ramírez, *El cine yucateco*, México, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

⁴⁴ Julia Tuñón, *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*, México, Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas de la Universidad de Guadalajara/Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

⁴⁵ Vega Alfaro, de la, *Microhistorias del cine en México*, pp. 11-17.

de libros de historia regional del cine ha sido muy apoyada por instituciones como la Universidad de Guadalajara, la Veracruzana y la Autónoma de Puebla; pero otras editoriales han ignorado este tipo de historia.⁴⁶

Entre las obras generales más importantes se encuentra la *Historia documental del cine mexicano* de Emilio García Riera que comienza su publicación en 1969.⁴⁷ El autor presenta en forma cronológica una exhaustiva recopilación de fichas técnicas, testimonios y críticas cinematográficas. Sin embargo, ignora los comienzos del cine mudo. Otra obra de carácter general editada en 1987 es *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)* Aurelio de los Reyes.⁴⁸ Obra de difusión que abarca desde los inicios del cine hasta 1947. De orden principalmente económico, podemos citar a Eduardo de la Vega con *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*.⁴⁹ Divide la historia del cine mexicano en dos grandes etapas: la preindustrial que abarca de 1897 a 1937 y la industrial de 1938 a la fecha.⁵⁰

En cuanto al cine mudo se encuentran *Los orígenes del cine en México (1896-1900)* de Aurelio de los Reyes y cuya primera impresión data de 1972.⁵¹ Exhaustiva investigación hemerográfica de los primeros años del cinematógrafo. En 1981 se publicó *Cine y Sociedad en México 1896-1930: Vivir de sueños 1896-1920* del mismo autor.⁵² Primero de dos volúmenes. La obra es una extensa historia social del cine. No será sino hasta 1993 que se editaría el siguiente volumen: *Cine y sociedad en México 1896-1930: Bajo el cielo de México (1920-1924)*.⁵³

⁴⁶ Miquel "Cine mexicano y regiones: panorama bibliográfico (1980-1999)" en Vega Alfaro, de la, *et al. Microhistorias...*, pp.401-414.

⁴⁷ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*. 18 vols., México, Era, 1969.

⁴⁸ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, 1ª reimp., México, Trillas, 1988. 255 pp.

⁴⁹ Eduardo de la Vega Alfaro, *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*, México, Universidad de Guadalajara, 1991.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁵¹ Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

⁵² Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños. Vol. I. (1896-1920)*, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983. 271 pp.

⁵³ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México. Vol. II (1920-1924)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993. 409 pp.

Un año más tarde (1982) Gustavo García publicaría *El cine mudo mexicano*.⁵⁴ Según advierte el autor, dicho ensayo texto no constituye una "historia minuciosa del cine mudo mexicano [...] sólo aspira a integrar al cine de entonces en la cultura cotidiana".⁵⁵ El autor justifica sus imprecisiones por ser la suya no una 'historia' sino una especie de trivía.

En 1989, Gabriel Ramírez publica *Crónica del cine mudo mexicano*.⁵⁶ Su meta es presentar un inventario de los sucesos más importantes durante ese periodo. Desea reconstruir una parte del pasado nacional a través del cine. Sus fuentes son las crónicas de la época y lo poco que se ha salvado de las cintas mudas. Recurre también a investigadores como Aurelio de los Reyes, Luis Reyes de la Maza y Emilio García Riera.

Ese mismo año, Manuel González Casanova saca a la luz *Crónica del cine silente en México*.⁵⁷ En ella hace un recuento cronológico de la época muda. Señala que su obra no es exhaustiva. "Su objetivo es dar un breve panorama de diversos aspectos de ese cine olvidado."⁵⁸ Crea su ensayo a partir de compilaciones hechas por Helena Almoina (1966), Luis Reyes de la Maza (1968), Aurelio de los Reyes (1973, 181/1983 y 1986) y Gabriel Ramírez (1980). Tres años más tarde publica *Las vistas. Una época del cine en México*.⁵⁹

Sobre las obras que estudian a las mujeres en la historia del cine hablaré en los siguientes dos apartados.

pp. Otras de sus obras son: *Ochenta años de cine en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Difusión Cultural, 1977. 142 pp.; *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, México, Filmoteca Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. 132 pp.

⁵⁴ Gustavo García, *op.cit.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶ Gabriel Ramírez, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989. 300 pp.

⁵⁷ Manuel González Casanova, *Crónica del cine silente en México*, México, Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁹ Manuel González Casanova, *Las vistas. Una época del cine en México*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana-Secretaría de Gobernación-Museo Casa de Carranza, 1992.

II. FUENTES SOBRE ALICE GUY BLACHÉ, LOIS WEBER Y MIMÍ DERBA

a) ALICE GUY BLACHÉ

Georges Sadoul al omitir a Alice Guy Blaché en su monumental *Historia del cine mundial* en la primera edición de 1946, ocasionó que ésta hablara con él para reivindicar su participación en los albores del cinematógrafo. Además de obtener la promesa de que la omisión sería corregida, Guy fue más allá y escribió sus memorias con el fin de que su trabajo no quedara enterrado en el olvido ni bajo la fama de directores más reconocidos.

Sus esfuerzos se vieron coronados, en cierta medida, pues Sadoul al revisar y reeditar su obra en 1967 incluyó algunas líneas donde se hace alusión a su participación como directora para la empresa Gaumont.

Gaumont fue para Pathé un rival muy distinto de Méliès. Léon Gaumont, director del Comptoir General de Photographie, durante mucho tiempo había considerado la venta de aparatos su principal industria y el comercio de films una actividad secundaria. Su secretaria, Alice Guy, aseguró durante mucho tiempo las puestas en escena. Debutó en 1898 con *Les mésaventures d'une tête de veau*, y después ensayó todos los géneros: pequeños films fantásticos, ballets, films cómicos (*La première cigarette*) o dramas inspirados en sucesos de actualidad (*L'assassinat de la rue du Temple*). En 1905 los éxitos de Pathé decidieron a la Société Gaumont a emprender la producción cinematográfica en gran escala. [...] Victorin Jasset, antiguo organizador de pantomimas gigantescas en el Hipódromo, después de *Les rêves d'un fumeur d'opium* colaboró con Alice Guy en una *Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, el film destinado a competir con *La Pasión de Pathé*. [...] Después de la salida de A. Guy, dirigió los estudios Gaumont Louis Feuillade.⁶⁰

Gracias a su escrito autobiográfico, Alice Guy recuperó el lugar que tuvo durante los inicios del cine. Después de la aparición del libro de Sadoul, otros autores como Ford,

⁶⁰ Sadoul, *Historia del cine mundial...*, p. 52.

Jeanne y Mitry comenzaron a mencionarla. Sin embargo, resulta curioso constatar que en muchos casos los autores de historias generales del cine se limitan a copiar lo dicho por Sadoul y en casi todas las obras que aluden al periodo mudo se habla de Alice Guy como la secretaria de Gaumont que realizó filmes, pero no se indaga más sobre sus aportaciones a la industria.

Charles Ford se refiere a ella en el apartado destinado a estudiar el desarrollo industrial del cine francés, así al analizar las aportaciones de Léon Gaumont, aparece Alice Guy, equiparada con Ferdinand Zecca, de la Pathé Frères: "En fin, Léon Gaumont tiene también él su Zecca, un Zecca femenino además y que no tendrá la perseverancia del otro: Alice Guy, la propia secretaria del patrón, que compuso, realizó e interpretó numerosos films rodados muy prosaicamente en un terreno yermo."⁶¹ Sin embargo, el trabajo de Guy con Gaumont no sale bien librado ante los ojos de este historiador. De hecho, la comparación con Zecca es utilizada más para desacreditarla que para evaluarla de manera positiva. Al calificarla de inconsistente parece centrarse sólo en la década que ella trabajó en Francia y olvida que la mayor parte de sus cintas fueron rodadas años después en los Estados Unidos. Podría pensarse que las críticas de Ford se deben un tanto a la ignorancia de la obra de Guy en el continente americano, empero, es importante recalcar que ella había comenzado a escribir sus memorias desde 1941 y se había enfrentado, por decirlo de alguna manera a Georges Sadoul, obligándolo a recomponer su estudio histórico del cine francés. Todo esto sucedía a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta. Es improbable pensar que un asunto de esa naturaleza hubiera pasado desapercibido para un estudioso del cine en Francia.

En la *Historia ilustrada del cine* que Charles Ford escribe junto con René Jeanne, su postura respecto a esta cineasta francesa cambia y de alguna manera se suaviza. Ya no la descalifica e incluso le da crédito por *La Esmeralda* y *La pasión de Jesucristo*. Varias páginas más adelante vuelve a mencionarla señalando incluso su

⁶¹ Ford, *op. cit.*, p. 34.

matrimonio con Herbert Blaché y su posterior viaje a Berlín y Estados Unidos.⁶² Aunque cabe puntualizar, que al hablar de su estancia en Estados Unidos privilegia el papel de su esposo e indica que éste "[...] allí tiene una gran carrera como director."⁶³ Para esta cuarta reedición en español, ya se tenía una idea mucho más nítida del papel de Alice Guy en la industria cinematográfica francesa.

En 1963, Jean Mitry inicia la publicación de *Filmographie Universelle*. En el segundo tomo *Primitifs et Précurseurs 1895-1915. Première partie: France et Europe* incluye un breve apartado "Alice Guy et l'École Gaumont (1895-1906)" donde proporciona algunos lineamientos biográficos de esta directora.⁶⁴

Román Gubern también hace una brevísimas alusión a ella y al igual que los demás historiadores de su época lo hace al estudiar la herencia de Gaumont: "A Gaumont le interesaban, primordialmente, los aspectos técnico-mecánicos del cine y fue su secretaria Alice Guy quien, improvisada realizadora, inició la producción de Gaumont en 1898 con *Les mésaventures d'une tête de veau*."⁶⁵

Kevin Brownlow escribió *Behind the Mask of Innocence*⁶⁶ en 1990. La obra se circunscribe en la historia social. Su objetivo central es mostrar que la época del cine mudo no es tan inocente como se cree, pues durante ese periodo se filmaron muchas películas que retrataban los problemas sociales de la época.

The silent era is celebrated for its innocence [...] But the silent era recorded another America. It revealed the corruption of city politics, the scandal of white slave rackets, the exploitation of immigrants. Gangsters, procurers, and loan sharks flashed across the same screen as Mary Pickford, but their images have mostly been destroyed, leaving us with an unbalanced portrait of an era. This book is an attempt to set the record straight.⁶⁷

Consta de once capítulos, cada uno dedicado a un problema específico: la censura, la

⁶² Jeanne y Ford, *op.cit.*, p. 35.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Jean Mitry, *Filmographie Universelle. Tome II. Primitifs et Précurseurs 1895-1915. Première partie: France et Europe*, Paris, Institut des Hautes Études Cinématographiques, 1964. pp. 55-57.

⁶⁵ Gubern, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁶ Kevin Brownlow, *Behind the Mask of Innocence*, New York, Alfred A. Knopf, 1990. 579 pp.

⁶⁷ *Ibid*, p. xv.

sexualidad, las drogas, la ley seca, el crimen, la corrupción política, el sufragio femenino, las prisiones, la pobreza, los extranjeros y la industria. Brownlow escribe sobre Alice Guy en el capítulo "Foreigners" y la califica como una inmigrante próspera. Además efectúa una sucinta crítica de *Making an American Citizen* (1912),⁶⁸ film que relata la llegada de los inmigrantes a Ellis Island y que tiene toques autobiográficos:

"Alice Guy Blaché, an immigrant herself, albeit a prosperous one, had been a director in France. She ran the Solax studios at Fort Lee, New Jersey. One of the films turned out there [...] was almost certainly directed by her (though there is no proof of this), for it was based on an incident which occurred at her own arrival".⁶⁹ En "Matters of Sex" solamente apunta que Guy Blaché filmaría *The Lure* en 1914.⁷⁰ En "Industry" advierte que siendo Alice Guy directora de Solax, sus puntos de vista respecto a los empresarios y a los trabajadores no podrían ser radicales. De hecho se remite a Gerard Peary para confirmar su apreciación de que las películas de la francesa eran reaccionarias, antihuelguistas y a favor de los empresarios.⁷¹

En 1994, Richard Abel publicó *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*.⁷² En esta historia cultural de los orígenes del cine en Francia, el autor menciona a Alice Guy, pero su tratamiento no difiere en medida alguna con el de los autores de historias generales de cine ya señalados. Además, en un artículo inserto en la *Historia general del cine*⁷³ de editorial Cátedra, se centra en las dos grandes empresas cinematográficas en Francia: Pathé y Gaumont. Al hablar de esta última menciona a Alice Guy, pero no indica si ella sólo supervisaba cuestiones generales de la producción o si ella misma se encargaba de realizar las cintas de Gaumont.

[...] La empresa de Léon Gaumont, el mayor competidor de Pathé, era la segunda corporación, activa en todos los sectores, con estructura vertical, y abarcaba desde la fabricación de aparatos

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 303-304.

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁷¹ *Ibid.*, pp.466-467.

⁷² Richard Abel, *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, Berkeley, University of California Press, 1994, 568 pp.

⁷³ *Historia General del Cine*, XII vols. Madrid, Cátedra, 1998. (Col. Signo e imagen)

a la producción, distribución y proyección de películas [...] Esta empresa, propietaria de unos nuevos estudios en Buttes-Chaumont, París [...] comenzó a invertir seriamente en la producción de películas en 1907, año en el que Louis Feuillade sustituyó a Alice Guy en la supervisión [...].⁷⁴

Pierre Leprohon, como ya vimos, divide su *Historia del cine* en tres apartados, siendo el último una serie de biografías de los personajes más sobresalientes en la industria cinematográfica. No hace menciones particulares sobre Alice Guy, tampoco la menciona al historiar el desarrollo cinematográfico galo; sin embargo, siguiendo la tendencia antes reseñada, habla de ella al narrar la biografía de Gaumont, con relación a la venta de cronofotógrafos. "Como hace falta material para estos aparatos, encarga numerosas escenas reales, inspiradas en Lumière, y luego, con objeto de responder a las peticiones de la clientela, sainetes que realiza Alice Guy, secretaria de Léon Gaumont."⁷⁵

Como podemos apreciar, la presencia de Alice Guy en la historia del cine es casi nula. De allí que ella misma hubiera decidido escribir sus memorias y recuperar así el papel que jugó en los inicios de esta industria. En ellas, Alice Guy señala por qué quiere contar su historia:

Monsieur [Georges] Sadoul, author of a history of the cinema from those heroic times... who, misled, and doubtless in all good faith (he says himself he is ignorant of that epoch and speaks only from hearsay) has attributed my first films to people who probably worked for the Gaumont studios only as actors, whose names I don't even know... [...] I had the occasion to meet M. Sadoul and to show him the documents which persuaded him that the films in question were my work. He promised me to rectify this passage in his next editions, which he faithfully did, although his numbering still contains errors. *La Fée aux Chaux* dates from 1896; the following from 1897-1898, *Les Petits Coupeurs du Bois Vert*, *Volée par les Bohémiens*, *Le Matelas*. Besides, I am giving the exact list and the dates, certified by the postcards printed at that epoch by Gaumont Company.⁷⁶

⁷⁴ Richard Abel, "Del esplendor a la miseria: cine francés, 1907-1918" en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, *Historia general del cine, Vol. III: Europa 1908-1919*, trad. Pedro Moreno, Madrid, Cátedra, 1998, p. 13.

⁷⁵ Leprohon, *Historia del cine*, p. 203.

⁷⁶ Slide, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, pp. 35-36.

En su obra, Alice Guy cuenta detalles de su infancia y cómo fue que entró a trabajar para la compañía Gaumont. Sus memorias no sólo buscan reivindicar su papel como pionera en la cinematografía francesa, también son un intento por recobrar su lugar en la cinematografía estadounidense. En este caso lo que Alice Guy deseaba era aclarar que ella había dirigido películas mucho antes que la propia Lois Weber, pues ésta trabajó para los estudios *Solax*, propiedad de Alice Guy y Ernest Blaché. Gracias a la defensa que hizo de sí misma, logró incluso que la Academia Francesa la reconociera como pionera de la cinematografía mundial y en 1959 recibió una medalla de la Legión de Honor. Además, en su autobiografía hace un recuento de las películas que filmó y también reflexiona acerca de su papel como directora pionera. En el libro editado por Anthony Slide se incluyen varios anexos con diversos artículos sobre su participación en la industria. Estos resultan interesantes pues son publicaciones que se remontan justo a la década de 1910 y nos permiten ver cómo fue percibida por sus contemporáneos.

Aparte de estas memorias, no hay prácticamente nada escrito en forma monográfica sobre Alice Guy. Los investigadores interesados en seguir sus huellas tendrían que analizar revistas y periódicos de la época, pues sólo allí se pueden localizar referencias constantes de su trabajo. Ese material se encuentra sobre todo en Estados Unidos (Alice Guy llega a ese país en 1907). En la Biblioteca del Congreso en Washington se encuentran filmgrabados periódicos como *Moving Picture Stories*, *The Moving Picture World*, *Motion Picture News*, *Variety*, etcétera.⁷⁷

A través de Internet, encontré tres referencias bibliográficas (además de sus memorias): *Alice Guy Blaché (1873-1968) La première femme cinéaste du monde*⁷⁸ de Victor Bachy, publicado en 1993 por el Instituto Jean Vigo; *Femmes cinéastes ou le triomphe de la volonté*, de Charles Ford, publicado en 1972; y *Pour une contre-histoire*

⁷⁷ En *American Film History Prior to 1920*, Anthony Slide hace un breve análisis de varias publicaciones estadounidenses sobre cine previas a 1920 en "Early Film Magazines: An Overview", pp. 98-104.

⁷⁸ Victor Bachy, *Alice Guy-Blaché (1873-1968) La première femme cinéaste du monde*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1993. 390 pp.

du cinéma de Francis Lacassin, publicado en 1994.

Alice Guy Blaché (1873-1968) La première femme cinéaste du monde de Victor Bachy es un estudio monográfico sobre la vida de Alice Guy-Blaché. Bachy realiza un seguimiento exhaustivo de su filmografía, así como de las crónicas que se hicieron al respecto. Su obra se divide en dos grandes apartados. El primero abarca el tiempo en que esta directora trabajó en Francia: "Mademoiselle Alice". La segunda parte se centra en su estancia en Estados Unidos: "Madame Blaché". En ambos apartados dedica sendos espacios para analizar tanto las fuentes primarias como las fuentes secundarias utilizadas en su investigación. Este autor considera sin lugar a dudas que Guy Blaché fue la primera mujer del mundo en hacer cine, ante este hecho, para él tan evidente, busca responderse el por qué del olvido en que estuvo por tantos años Alice Guy Blaché.

Alice Guy-Blaché fut sans conteste la première femme au monde à 'faire du cinéma', à la fois comme réalisatrice et comme directeur de production, puis comme présidente d'une maison de production, en France puis aux Etats-Unis. Elle fut même peut-être le premier metteur en scène de films de fiction. Mais tout cela, on le sait peu. Pourquoi cet oubli ou cette omission?⁷⁹

En México, no existe estudio monográfico alguno que trate sobre Alice Guy. Algunos artículos que he podido localizar han sido encontrados en Internet, pero en servidores extranjeros. Existen varios sitios sobre esta directora en páginas estadounidenses⁸⁰ y curiosamente sólo hay unas cuantas páginas sobre ella en Francia.⁸¹ El problema con estos sitios es que se limitan a proporcionar datos biográficos y fotografías.

En el caso de los sitios estadounidenses, donde más información se puede encontrar es en los relacionados con el cine mudo, además varios autores han creado

⁷⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁰ <http://www.reelwomen.com/blachebio.html>,
http://turnerclasicmovies.com/SPECIAL_THEME/00/08/silent.htm y
<http://www.mdle.com/ClassicFilms/FeaturedBook/mcmahan1.htm>

⁸¹ En Internet se puede consultar www.yahoo.fr para bajar información de Alice Guy en francés, también se pueden consultar las siguientes direcciones: http://www.6degrees.co.uk/features/mag_art36.htm,
<http://www.nfb.ca/t2/23/photo.html> y http://www.lips.org/bio_Guy.asp. En París existe un Centro de documentación: Site documentaire Alice Guy en la Bibliothèque de l'Image Filmothèque (BIFI), 100 rue du Fauburg St Antoine, Tel: 01 53 02 22 30.

sus propias páginas web y en ellas despliegan parte de sus trabajos de investigación. Un sitio de fácil consulta es: <http://www.reelwomen.com/blachebio.html>.

Recientemente apareció en la Red, un extracto de *Alice Guy Blaché and the Birth of Film Narrative* de Alison McMahan,⁸² libro que será publicado en un futuro no lejano. Dicha obra es un análisis narrativo de una película de Alice Guy-Blaché: *A Fool and His Money* producida por Solax en 1912. McMahan realiza un breve estudio sobre las películas raciales y el cine racial.⁸³ Señala que el primer productor de este tipo fue William Foster, un negro fundador de *Foster Photoplay Company* en Chicago a principios de la década de 1910. La autora indica que Alice Guy participa en el cine racial al filmar *A Fool and His Money*, comedia que trata sobre un negro que intenta imitar a los blancos y gracias a que recibe una gran cantidad de dinero logra el amor de una chica, misma que lo abandonará cuando aquél pierde todo en un juego de cartas. Como aportación interesante, McMahan asegura que Alice Guy y el negro protagonista de su historia son muy parecidos, pues ambos buscaron integrarse a la sociedad blanca estadounidense a través de la asimilación. Otra película analizada fue *House of Cards*, en la cual un negro es robado por unos gitanos quienes después lo obligan a robarse a una chica blanca, misma que será puesta en libertad gracias a su belleza y pureza. La autora critica que Guy no haya podido evitar caer en los estereotipos que tanto los estadounidenses como los europeos tienen sobre los negros, los gitanos y todas aquellas razas que no sean "blancas" y que los haya retratado como ajenos y además como los "malos".

Debido a la aparición de los estudios de género, en la década de 1970, varias autoras se dedican a investigar y analizar el papel de las mujeres en los orígenes de la industria cinematográfica estadounidense. De manera opuesta a lo que ocurría con los

⁸² Alison McMahan, *Alice Guy Blaché and the Birth of Film Narrative*, (Continuum, 2001), información obtenida en: <http://www.mdle.com/ClassicFilms/FeaturedBook/mcmahan1.htm>

⁸³ Entiende por cinematografía racial, el cine producido sólo con un equipo de actores pertenecientes a un mismo grupo racial y destinado a una audiencia de esa misma raza. Los casos que estudia se concentran principalmente en los negros.

historiadores franceses, ellas siempre mencionan a Alice Guy como precursora y directora pionera no sólo de la industria estadounidense sino de la industria mundial.

Sharon Smith escribió *Women Who Make Movies* con el propósito de presentar una historia de las mujeres cineastas e identificar a las nuevas directoras.⁸⁴ Además busca reivindicar el papel que estas mujeres tuvieron en la construcción de la industria cinematográfica en Estados Unidos y en otros países.

The work of women filmmakers in the eighty-year history of motion pictures has never been chronicled, and alas a good deal of information of the early years is now beyond retrieving. Those were the years, of course, when moviemaking was considered too inconsequential an enterprise to warrant the attention of an archivist. Even sadder, the work of women in later years often went unrecorded for the reason that women were regarded as inconsequential. Be that as it may, the survey that follows makes it clear that women have contributed in substantial numbers to the art and industry of motion pictures, both here and abroad.⁸⁵

Su libro está dividido en tres partes: estudio histórico de las mujeres cineastas en el mundo, las nuevas directoras y un directorio de cineastas estadounidenses. En la primera parte dedica un capítulo a Alice Guy Blaché en el cual se limita a escribir una breve biografía y a registrar su paso por la industria fílmica de Estados Unidos, incluso proporciona nombres de algunas de sus cintas. Dicho capítulo incluye una entrevista con una de las hijas de Alice Guy.

A fines de la década de 1970, Karyn Kay y Gerald Peary editan *Women and the Cinema. A Critical Anthology*,⁸⁶ en esta obra Peary incluye un artículo suyo publicado previamente: "Alice Guy Blaché: Czarina of the Silent Screen". Enfoca su análisis en las obras producidas y dirigidas por *Solax*, la compañía productora que Guy-Blaché fundó junto con su esposo, y en la segunda parte analiza sus creaciones a partir de sus temas recurrentes.

⁸⁴ Sharon Smith, *Women Who Make Movies*, Nueva York, Hopkinson and Blake, s/f, s/p.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 1.

⁸⁶ Karyn Kay y Gerald Peary, *Women and the Cinema: A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton, 1977.

Anthony Slide publica: *Early Women Directors*⁸⁷ e *Early American Cinema*⁸⁸. Esta última sería revisada y en 1996 reeditada bajo el nombre: *The Silent Feminists. America's First Women Directors*.⁸⁹ Slide se encargaría también de hacer una edición en inglés de las memorias de Alice Guy Blaché.⁹⁰

En sus investigaciones, Slide reivindica el papel de las mujeres en la historia del cine mudo. Además explica por qué durante los primeros años de la industria cinematográfica éstas tuvieron tantas oportunidades y cómo la llegada del cine sonoro les arrebató los espacios ganados en las tres décadas precedentes. Slide privilegia el trabajo de dos cineastas de la época muda: Alice Guy Blaché y Lois Weber. Dedicar muchas páginas para mostrar la importancia que ambas tuvieron al ser pioneras en una industria que estaba en plena formación.

En la década de 1990 apareció *Reel Women Pioneers of the Cinema 1896 to the Present*⁹¹ de Ally Acker, compilación de biografías y filmografías de mujeres en la industria fílmica, pronto convertida en uno de los clásicos sobre el tema, para difundir el papel que las mujeres jugaron en el cine. Empero, no sólo analiza la vida y obra de las directoras, productoras o actrices, sino que además explora el trabajo de editoras, guionistas, animadoras, dobles, etcétera. Todas ellas tienen un elemento común: ser pioneras en su campo. Según sus propias palabras: "I wanted to deal with 'pioneers,' women who blazed trails and forged paths where certainly other women, and in many cases, other filmmaker in general, had not gone before. Women who some way pushed over boundaries that had not been crossed before."⁹²

Aunque la mayor parte de las mujeres estudiadas son estadounidenses, incluye a cineastas europeas que han contribuido a la creación y desarrollo de esta industria. No es extraño entonces que su primera referencia sea justamente Alice Guy Blaché y

⁸⁷ Slide, *Early Women Directors*, New Jersey, A.S. Barnes, 1977.

⁸⁸ Slide, *op. cit.*, 1994.

⁸⁹ Slide, *The Silent Feminists*, 1996.

⁹⁰ Slide, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, 1996.

⁹¹ Ally Acker, *Reel Women. Pioneers of the Cinema. 1896 to the Present*, New York, Continuum, 1991. 374

⁹² pp.
Ibid., p. xx.

sobre ella dice lo siguiente: "The first woman film director in history (and arguably the first director male or female, to bring a narrative film to the screen), Blaché directed, produced and/or supervised nearly three hundred films in her lifetime. She then spent the rest of her life attempting to prove to others that she had done so."⁹³

La autora enfoca su libro desde la perspectiva de género. A través de las mujeres que investigó busca descubrir si quienes intervinieron en la creación fílmica le dieron o no un sentido femenino, también indaga si el género llegó a formar parte de las películas realizadas por mujeres y si éstas cambiaron la industria, o si ésta las transformó a ellas. Acker intenta contrarrestar la falta de información que hay sobre este tema para hacerle frente a los estudios que únicamente analizan el papel de los hombres en la industria cinematográfica, olvidando que las mujeres también tuvieron una participación importante dentro de la misma.

⁹³ *Ibid.*, p. 7.

b) LOIS WEBER

En el caso de Lois Weber, los problemas de fuentes son muy parecidos a los señalados con Alice Guy. Sin embargo, autores como Román Gubern, René Jeanne, Charles Ford o Pierre Leprohon no la mencionan siquiera en sus historias sobre el cine. Ello se debe a que por tradición la historiografía cinematográfica se ha ocupado, como mencioné antes, de revisar a los grandes inventores o a los directores que lograron avances estéticos, o que ayudaron a construir el lenguaje cinematográfico.

Uno de los primeros libros que enfatizan la importancia de Lois Weber dentro de la cinematografía estadounidense fue *The First One Hundred Noted Men and Women of the Screen*⁹⁴ de Carolyn Lowrey publicado en 1920. La obra es un compendio de biografías de hombres y mujeres que incursionaron en el cine como actores, directores y productores.

Lois Weber is a distinguished woman, and one of the most delightful personalities in acreeendom. [...] Husband and wife started in pictures together. The New York Motion Picture Corporation engaged Mr. Smalley as director and Miss Weber as leading woman. She also wrote original stories. Afterward she went to the Rex where she met Ed. Porter, and wrote, acted, helped direct and edited for him until the Rex and the Universal united. In twelve years' continuous screen work she has written all but seven of the pictures produced by herself and husband. [...] Lois Weber is as fearless in the production of her pictures as she once was in her struggle for a living, and her indubitable position is that of one of the best directors of the screen.⁹⁵

Después de la aparición de dicha obra, los autores, al igual que la industria cinematográfica sonora, la olvidan y no se vuelve a hacer referencia a ella sino hasta varias décadas después.

En *La azarosa historia del cine norteamericano*, publicada en Estados Unidos en 1939, Lewis Jacobs hace una muy breve mención de Lois Weber. Las pocas líneas que le dedica se relacionan sobre todo con la temática de sus películas y no a su papel

⁹⁴ Carolyn Lowrey, *The First One Hundred Noted Men and Women of the Screen*, New York, Moffat, Yard and Company, 1920.

⁹⁵ *Ibid.* p. 190.

como directora. De hecho, al hablar de Weber decide hacerlo en un apartado intitulado "Progresiva sofisticación del contenido cinematográfico". Nunca la menciona en los capítulos destinados a analizar el papel de los directores pioneros de la industria estadounidense ni en los que registra a otros directores sobresalientes. Cabe mencionar que además en la versión en español debido al desconocimiento del tema por parte del traductor, éste le cambia de género y señala a Weber como director.

Este contraste se producía también en films sobre el control de la natalidad, tema entonces de interés nacional. Lois Weber, importante director de la época, planteó la cuestión al público en una serie de películas de propaganda. *Where are My Children?* (¿Dónde están mis hijos?) censuraba a las esposas casquivanas que se sustraían a la maternidad; *The Hand that Rocks the Cradle* ("La mano que mece la cuna") proclamaba el carácter sagrado de la maternidad. Otros films reflejaban la rápida transformación de estos criterios: *Hypocrites*, *Motherhood* [...] ofrecían válidos argumentos en pro y en contra de la ley que declaraba ilegales las prácticas abortivas.⁹⁶

Es interesante destacar que en una obra posterior, *The Emergence of Film Art. The Evolution and Development of the Motion Picture as an Art, from 1900 to the Present*,⁹⁷ publicada en 1969, Jacobs tampoco hace alusión al trabajo de Weber como directora pionera en Estados Unidos. En realidad todos los artículos allí recopilados versan sobre el papel de los directores y nunca se cita a directora alguna.

En 1965, Jean Mitry publica el tomo cuatro de su *Filmographie Universelle*. Intitulado *Primitifs et Précurseurs 1895-1915. Deuxième partie: États Unis. Suite*, con un apartado sobre Lois Weber donde básicamente se limita a dar un listado de algunas de sus películas.⁹⁸

En la década de 1970, Karyn Kay y Gerald Peary editaron *Women and the Cinema. A Critical Anthology*, incluyeron "The Years have Not Been Kind to Lois

⁹⁶ Lewis Jacobs, *La azarosa historia del cine norteamericano*, vol. 1, Barcelona, Lumen, 1971, p. 349.

⁹⁷ Lewis Jacobs, *The Emergence of Film Art. The Evolution and Development of the Motion Picture as an Art, from 1900 to the Present*, New York, Hopkinson and Blake Publishers, 1969.

⁹⁸ Jean Mitry, *Filmographie Universelle. Tome IV. Primitifs et Précurseurs 1895-1915. Deuxième partie: États Unis. Suite*. Paris, Institut des Hautes Études Cinématographiques, 1965. pp. 108-115.

Weber", publicado por Richard Koszarski en *The Village Voice* en 1975. De acuerdo con las editoras, el escrito de Koszarski es la primera apreciación de la crítica moderna respecto a esta directora.⁹⁹

En dicho artículo, Koszarski desea reivindicar el papel de Lois Weber en la cinematografía mundial y por ello la equipara con Leni Riefenstahl¹⁰⁰ y Dorothy Arzner.¹⁰¹ Considera extraño que pese a la calidad y éxito de sus trabajos, la historia la haya olvidado:

Among the rank of great women directors the names of Leni Riefenstahl and Dorothy Arzner come to mind immediately. The name of Lois Weber doesn't, [...] Some of the top-gassing films of the early years were her productions, and when Anna Pavlova made her only dramatic feature, it was Lois Weber who directed. With such credentials it seems strange that Weber's name doesn't immediately spring to the fore in any discussion of prominent women directors. But this once widely applauded figured has been forgotten with a vengeance.¹⁰²

El autor pretende devolverle el buen nombre que tuvo durante la década de 1910. En el escrito, señala los orígenes de Weber en el teatro, sus inicios en el cine con la compañía Gaumont, su participación en la *Universal* y en la última parte se centra en sus obras cinematográficas, hace especial hincapié en *Where Are My Children?* Destaca el "celo religioso" de esta directora y señala que sus películas estuvieron permeadas por las creencias religiosas de Weber, así como por los valores decimonónicos que ésta profesaba.

Como ya mencioné antes, en la década de 1970, Sharon Smith escribe *Women Who Make Movies* y dedica un par de páginas a la vida y obra de la cineasta estadounidense, lo que le sirve de introducción para ilustrar el trabajo de otras mujeres en la cinematografía de Estados Unidos.¹⁰³

⁹⁹ Richard Koszarski. "The Years Have Not been Kind to Lois Weber" en Carolyn Lowrey, *op cit*, p. 146.

¹⁰⁰ Sobre esta directora alemana se puede consultar directamente su autobiografía, recién editada en español. Leni Riefenstahl, *Memorias*, trad. Juan Godo Costa, España, Evergreen, 2000. 614 pp.

¹⁰¹ Durante mucho tiempo se consideró que esta directora había sido la pionera en cuanto a dirección cinematográfica femenina en Estados Unidos. Empero, ahora se sabe que antes de ella hubo varias más que trabajaron durante el cine mudo.

¹⁰² Koszarski, *op.cit.*, p. 147.

¹⁰³ Smith, *op.cit.*, pp. 11 y 12.

Kevin Brownlow en *Behind the Mask of Innocence* analiza las películas mudas estadounidenses de corte social y por ello da gran importancia a Lois Weber. En la introducción señala que fue una de las cineastas de la era silente más comprometida con los temas sociales:

Only one filmmaker in America devoted an entire career to making what were known as 'thought films.' That filmmaker was a woman, Lois Weber, who worked as a reformer within the industry. [...] As a filmmaker she decided to make what she called 'missionary pictures.' [...] Curiously, Weber referred to such films as heavy dinners. [...] Fortunately, she had made several heavy dinners by that time [...] Lois Weber continued to make social films well into the Jazz Age, when she suffered the rejection of audiences.¹⁰⁴

Además del breve esbozo biográfico que presenta Brownlow en el capítulo introductorio, en "Matters of Sex" hace un amplio análisis de *Where are my Children?*¹⁰⁵ y *The Hand that Rocks the Cradle*.¹⁰⁶ Ambas cintas eran propaganda contra el aborto, pero favorecían el control de la natalidad. En el capítulo "Prisons" nuevamente menciona su película *The People versus John Doe* (1916) pues la directora protesta contra la pena capital.¹⁰⁷ En "Poverty" dedica dos páginas al análisis de *The Blot* (1921) por su crítica a los bajos salarios de los maestros universitarios.¹⁰⁸ Brownlow enfatiza la denuncia de los problemas sociales que Weber presenta en algunos de sus films y elogia el que esta directora haya tenido una postura bien definida.

En 1991, Ally Acker publicó *Reel Women. Pioneers of the Cinema 1896 to the Present*. En el capítulo "Reel Women Directors: The Silents" destina cinco páginas a la vida de Lois Weber. En ellas hace una breve síntesis de su vida, analiza algunas de sus obras más importantes y proporciona una breve filmografía de esta directora.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Brownlow, *op. cit.*, pp. xxi-xxiii.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 50-55.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 55.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 259.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 290-293.

¹⁰⁹ Acker, *op.cit.*, pp.12-16.

Homero Alsina Thevenet escribió *Desde la creación al primer sonido. Historia del cine americano (1893-1930)*,¹¹⁰ donde dedicó un capítulo a los autores y directores, dentro de éste incluyó a Lois Weber con unos brevísimos comentarios sobre su paso por el cine mudo.

Integró la reducida nómina de mujeres que llegaron a dirigir cine, merced a un convenio con Universal (1916), que le permitió conducir una unidad propia de producción. Su temática fue mayormente femenina: el control de nacimientos, la infidelidad y hasta algún apunte sobre prostitución, con títulos como *Like Most Wives, Hypocrites, Where Are My Children?, Ever As You and I* o *What Do Men Want?* (1914 a 1921). Entre sus actrices frecuentes figuraron Mildred Harris, Claire Windsor y Billie Dove. Siguió dirigiendo hasta 1934.¹¹¹

El autor hace en esta obra un recuento de algunos de los directores más importantes que trabajaron durante la época silente.

Anthony Slide escribió "The Role of Women", capítulo sobre las mujeres en la industria fílmica, en *Early American Cinema*. Explica por qué durante el cine silente tuvieron tan buena acogida en esta industria. Establece una relación de algunas de las principales mujeres que participaron durante los inicios del cine, ya fuera como directoras, guionistas, productoras, etcétera y al final de su artículo privilegia el papel de Alice Guy Blaché y Lois Weber.¹¹²

En 1977 apareció *The Early Women Director* que después se transformaría en *The Silent Feminists. America's First Women Directors*, publicado en 1996. En esta obra se plantea por qué había tantas mujeres trabajando en la época del cine mudo y por qué han sido ignoradas por la historiografía cinematográfica tradicional. Analiza, por lo tanto, la relación entre ellas y la industria fílmica estadounidense. Posteriormente ilustra las vicisitudes que tuvieron que enfrentar artistas como Alice Guy Blaché, Lois Weber, Margaret Wilson, Francis Marion, etcétera.

¹¹⁰ Homero Alsina Thevenet, *Desde la creación al primer sonido. Historia del cine americano/1 (1893-1930)*, Barcelona, Laertes, 1993. 207 pp.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 79.

¹¹² Slide, *op. cit.*, 1994.

Ese mismo año, 1996, también saca a la luz una biografía sobre Lois Weber: *Lois Weber The Director Who Lost Her Way in History*. En el escrito desea dar a conocer la obra de esta cineasta estadounidense, así como el poder que tuvo en la industria. Al igual que Koszarski, centra su atención en la idea misionaria que impulsó cada uno de los proyectos de Weber. Busca devolverle el prestigio y la fama de que gozó durante la década de 1910 cuando era la directora mejor pagada en la industria cinematográfica. También le restituye el crédito de la creación de varias películas cuya dirección había sido erróneamente atribuida a su marido.

Como puede apreciarse, casi no hay estudios monográficos sobre Lois Weber, salvo el de Anthony Slide, arriba mencionado. Todo lo demás se reduce a artículos en revistas especializadas, o bien, a apartados o capítulos dentro de historias generales. En la actualidad, podemos encontrar en Internet algunos trabajos que analizan en forma detallada alguna de sus cintas: "Lois Weber, or the Exigency of Writing" de William D. Rountt y de "Lois Weber's The Blot: Rewriting Melodrama, Reproducing the Middle Class" de Jennifer Parchesky.¹¹³

William D. Rountt divide su escrito en seis apartados. En los dos primeros analiza conceptos como lenguaje y escritura, establece un parangón entre esta última y la creación fílmica. Además analiza la dirección a partir de los conceptos de 'caméra stylo' de Alexandre Austruc para quien la dirección es una forma de enunciación. Establece algunos lineamientos para la 'buena dirección'. A partir de los últimos cuatro apartados, analiza el papel de Lois Weber como escritora de cine y como directora. Señala que Weber, igual que DeMille usaron el cine para predicar y educar. Finalmente hace un análisis de *The Hypocrites*.

¹¹³ Ambos artículos fueron bajados de Internet en las siguientes direcciones: <http://www.latrobe.edu.au/www/screeningthepast/firstrelease/fr0301/wr1fr12a.htm> el de William D. Rountt y http://www.press.jhu.edu/journals/cinema_journal/v039/39.1parchesky.html el de Jennifer Parchesky. El primero fue bajado el 14 de junio del 2001 a las 18:00, mientras que el segundo fue bajado el 22 de marzo del 2001 a las 13:52. Cuando apareció el artículo en 1999, Jennifer Parchesky era una asistente visitante de Estudios Estadounidenses en George Washington University. Trabajaba en un libro sobre la representación de la clase media en las películas de la década de 1920.

Jennifer Parchesky señala que las obras de mujeres directoras como Dorothy Arzner y Lois Weber no han sido tan estudiadas como las de sus colegas masculinos, a pesar de que en los últimos años se han restaurado varias de sus películas. Por esa razón desea llenar esos huecos en el campo de la crítica.

This essay seeks to address that omission through an analysis of one of Weber's most important feature films. At the same time it suggests ways of remedying the intellectual blind spots and theoretical assumptions that have caused scholars to tend to dismiss Weber's work—and, I would argue, other films of this period—as either trivial or incomprehensible.¹¹⁴

En este escrito analiza *The Blot* (1921), cinta que muestra las batallas económicas y emocionales que enfrenta la familia de un profesor universitario empobrecido. Centra su análisis en el tema: las carencias de la clase media; así como en la forma en que se representó: el melodrama. A diferencia de *Slide* que considera que Weber se anquilosó en su estilo y se volvió anacrónica para un público deseoso de novedades, Parchesky considera que la directora estadounidense atraía al público por su calidad estética y por sus historias.

Weber's powerful combination of melodrama and realism, conventional happy ending and disturbingly bleak epilogue suggest the evolution of a new aesthetic that challenges the Hollywood regime of sensational situations and happy endings. [...] My analysis shows that far from being cut out of step with her time, Weber's 1921 film is important because it was so attuned to the concerns and anxieties of the postwar middle class, to audiences like the readers of the *Literary Digest* who were interested in learning about 'serious' issues but wanted those issues presented in an enjoyable form.¹¹⁵

¹¹⁴ http://www.press.jhu.edu/journals/cinema_journal/v039/39.1parchesky.html, p. 1.

¹¹⁵ http://www.press.jhu.edu/journals/cinema_journal/v039/39.1parchesky.html, p. 18.

c) MIMÍ DERBA

Los estudios biográficos acerca de los realizadores de la época muda son escasos y quienes más han llamado la atención son los documentalistas de la revolución mexicana, tal es el caso del ingeniero Toscano. Poco o nada sabemos de los iniciadores del cine argumental mexicano durante la década de 1910. Las referencias que aluden a gente como Carlos Martínez de Arredondo, Manuel Círerol Sansores, Manuel de la Bandera o Mimí Derba, entre otros, se encuentra de manera constante, pero dispersa, en estudios generales o en recopilaciones de crónicas periodísticas. A pesar de su importancia, casi nadie se ha dedicado a estudiarlos de manera individual.

En *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños*, Aurelio de los Reyes la menciona en el capítulo "Vivir de sueños", señala el interés de Mimí Derba por realizar un cine de corte nacionalista y también reseña algunas de sus películas. En el capítulo "El águila y el nopal" hace una breve semblanza biográfica de esta pionera mexicana. Indica que una de las principales promotoras de la corriente nacionalista en el cine de nuestro país fue justamente Mimí Derba.¹¹⁶ En *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)* la vuelve a nombrar al exponer las corrientes del nacionalismo cinematográfico.¹¹⁷

Como ya mencioné antes, en 1982 se publicó *El cine mudo mexicano* de Gustavo García. Esta obra resulta de especial importancia pues en ella el autor asegura que Mimí Derba fue la primera directora del cine nacional.

Ese mismo año, Carl J. Mora publica *Mexican Cinema*¹¹⁸ con el propósito de dar a conocer la situación cinematográfica del vecino del sur. En el capítulo dedicado a la época del cine mudo dedica un par de párrafos al trabajo de esta artista, da relevancia a su papel como cofundadora y argumentista de Azteca Films. Sin embargo, sólo reseña dos de las cinco cintas realizadas por dicha compañía: *En defensa propia* y

¹¹⁶ Reyes, de los, *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños...*, p. 215.

¹¹⁷ Reyes, de los, *Medio siglo...*, p. 68.

¹¹⁸ Carl J. Mora, *Mexican Cinema*, London, University of California Press, 1982.

La soñadora. En general, su capítulo es un apretado intento por mostrar lo que se hizo en México durante los primeros treinta años del cine.¹¹⁹

En 1989, Manuel González Casanova, escribe *Crónica del cine silente en México*. En el apartado dedicado a "1916" describe que Mimí Derba tiene planes para formar una empresa productora cuyo rasgo central sería mostrar asuntos de interés nacional. Sin embargo, bajo el rubro "1917" no menciona nada respecto a la compañía fundada por esta empresaria y presenta otros asuntos.

El mismo año en *Crónica del cine mexicano* de Gabriel Ramírez, en "El cine mexicano (¡Quién lo diría!) se toma en serio" se hace un interesante recuento de la situación de la cinematografía silente de 1915 a 1919. Buena parte del capítulo está dedicado a la obra de Azteca Films y analiza cada una de las cintas producidas por Enrique Rosas y Mimí Derba. Al hablar de Azteca Films pone en relieve el papel de esta última y la registra como productora, escritora, actriz y presumiblemente directora. Esta crónica es la que más páginas dedica a estudiar la importancia de la Azteca Films.

Dos años después, en 1991, aparecería *Cine y Mujer en América Latina* de Luis Trelles Plazaola.¹²⁰ Quizá influenciado por algunas de las obras feministas publicadas en Estados Unidos sobre las mujeres cineastas, señala que su libro "[...] es un intento de investigar la presencia y el aporte de las mujeres como directoras de largometrajes de ficción en el cine latinoamericano. Tiene también el propósito de dar a conocer, por medio de entrevistas, las opiniones de algunas destacadas realizadoras de cine [...]"¹²¹ Al hacer una breve cuenta de la cinematografía muda en México, Brasil y Argentina, menciona que en nuestro país surgen dos directoras: Mimí Derba y Cándida Beltrán Rendón. En el caso de la primera remite a la obra de Gustavo García y en el de la segunda a una filmografía de la Cineteca Nacional.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹²⁰ Trelles Plazaola, *op. cit.*, 1991.

¹²¹ *Ibid.*, p. 1

En 1992, Manuel González Casanova al reconstruir la situación del cine durante la época constitucionalista en *Las vistas. Una época del cine en México*,¹²² dedica varias páginas a Azteca Films y Mimí Derba, aunque su estudio es menos exhaustivo que el de Ramírez.

Patricia Torres San Martín de la Universidad de Guadalajara escribió en 1998 "La investigación sobre el cine de mujeres en México."¹²³ Al relatar los problemas documentales a los que se enfrentó mientras investigaba la vida de Adela Siqueyro, indica que la falta de fuentes fue aun mayor cuando quiso documentar a las mujeres cineastas que le antecedieron. La autora afirma que Mimí Derba y Cándida Beltrán Roldán participaron en la dirección cinematográfica durante la época muda y que entre los autores que registran dicha participación se encuentran Aurelio de los Reyes¹²⁴ y Gabriel Ramírez.¹²⁵ Aunque en efecto, ambos mencionan a Mimí Derba, en ningún momento la señalan como directora fílmica; quien le otorga esa profesión es la propia autora:

[...]cuando fue necesario hacer cruces de información y vínculos con sus antecesoras [...] encontré pocas aportaciones fuera de los trabajos de Gabriel Ramírez y Aurelio de los Reyes sobre la participación de algunas mujeres en la dirección cinematográfica durante la época silente: María Herminia Pérez de León, mejor conocida como Mimí Derba (La Tigresa, 1917), Candita Beltrán Rendón (El secreto de la abuela, 1928) y las documentalistas Dolores y Adriana Elhers.¹²⁶

Al igual que en caso de la directora estadounidense, sólo existe una biografía acerca de Mimí Derba.¹²⁷ Su autor, Ángel Miquel presenta algunos rasgos de la vida de esta artista, privilegiando su participación en la industria cinematográfica. La obra está dividida en cuatro partes. La primera versa sobre su actividad teatral, la segunda se

¹²² González Casanova, *op. cit.*, 1992.

¹²³ Torres San Martín, "La investigación sobre el cine de mujeres en México" en *Horizontes del segundo siglo...*, pp. 39-44.

¹²⁴ Reyes, de los, *Cine y sociedad*. Vol. 1, pp. 200, 203, 205-206, 214-216, 226, 230-231, 244-245, 270.

¹²⁵ Ramírez, *Crónica del cine...*, pp. 61, 63-65, 67-69, 71-75, 94, 103, 106, 117, 118, 121, 122, 133, 165, 215, 227, 236, 257, 258, 260, 262, 274.

¹²⁶ Torres San Martín, *op. cit.*, p. 39.

¹²⁷ Miquel, *op. cit.*

centra en su incursión en el cine mudo a través de la fundación de Azteca Films, su papel como productora y guionista de la empresa, e incluso la señala como directora de actores de *La Tigresa*.

Por primera vez Mimi [...] no sería la protagonista de todas las películas de [su] empresa [...]. Sin embargo, al parecer Mimi 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 *Hipólito Seijas*, quién fue a entrevistarla y la encontró en el estudio 'fatigada, anhelante, dando disposiciones, dirigiendo las escenas'. Esto en cierto sentido la convertía en la primera directora mexicana, aun con la reserva de que muchos trabajos directoriales, y los de cámara y edición, fueron con toda seguridad obra de Rosas.¹²⁸

La tercera parte trata de las últimas películas de esta sociedad, así como del regreso de Derba al teatro. El último capítulo es un breve recuento de su participación en el cine sonoro mexicano. En los apéndices incluye algunos cuentos escritos por esta artista, el resumen de un par de guiones, la filmografía de las cintas en las cuales participó como actriz y de los films realizados por la Azteca Films. Básicamente recurre al uso de fuentes primarias, que en este caso son periódicos y revistas de la época y a una serie de entrevistas con una nieta de Mimi Derba.

Capitulando se puede decir que las referencias sobre las mujeres en la industria cinematográfica son muy escasas en el caso de la época muda. Esto es notorio en las historias generales. Algunos autores se referieren a Alice Guy gracias a que su trabajo con Gaumont le permitió realizar varias películas, pero lo hacen siempre de manera muy escueta y en ocasiones privilegian su labor administrativa que no su labor creativa.

El caso de Lois Weber es aun peor. En los libros escritos por europeos no se le menciona siquiera y los historiadores de cine estadounidenses tampoco toman en cuenta su participación. Esto se debe a que en las décadas de 1930, 1940 y 1950, ambas estaban prácticamente olvidadas. No se les da peso quizá porque ninguna de las

¹²⁸ Miquel, *op. cit.*, pp. 63-64.

dos hizo innovaciones espectaculares en el aspecto técnico ni en el desarrollo del nuevo lenguaje cinematográfico. Su papel se redujo a ser directoras con buen oficio, directoras que supieron contar historias e incluso tuvieron el reconocimiento de sus contemporáneos gracias a los relatos que narraban en las pantallas, pero eso es todo. Su papel de mujeres pioneras en esta industria quedó olvidado durante varias décadas. No será sino hasta fines de la década de 1970 y principios de la de 1980 que debido al auge de los estudios de género algunos investigadores comienzan a tener curiosidad por estas cineastas que aparecían de forma incidental en la historiografía cinematográfica mundial.

En forma semejante a lo que ocurre con Alice Guy Blaché y Lois Weber, casi no hay nada escrito sobre Mimí Derba. Aunque esta artista no fue olvidada como sucedió con la francesa y la estadounidense, durante mucho tiempo se le recordó sobre todo por su labor teatral. De las tres, sólo Alice Guy dejó escritas sus memorias. La estadounidense y la mexicana tuvieron que esperar varios años hasta que alguien más se interesara por sus vidas y/o por su obra.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO DOS

DE ESTENÓGRAFAS A EMPRESARIAS

El último tercio del siglo XIX está marcado por una gran cantidad de acontecimientos que cambiaron la forma de vida de los habitantes del planeta, inserto dentro de lo que comúnmente se denomina segunda fase de la revolución industrial. La industria muestra signos de un fuerte crecimiento debido a la implementación de maquinarias más complejas y a nuevos sistemas administrativos, aumenta la productividad y por lo tanto las ganancias, de manera particular en los países más industrializados.

Gracias al gran crecimiento económico las empresas pierden su carácter familiar y se convierten en organizaciones despersonalizadas que deben ser administradas por profesionales de la gestión. Para asegurar el aprovisionamiento de dinero se alían con los grandes banqueros, quienes se encargarán de otorgar créditos de manera selectiva por lo que impedirán el acceso al crédito a los pequeños empresarios. Con ello apoyaban el crecimiento desmedido de grandes empresas monopólicas. La fusión de banca e industria se logra gracias a la posesión de acciones o a la participación conjunta de directores de banca en los consejos de administración y viceversa. Cualquier persona que desee una empresa floreciente deberá contar con la ayuda de los grandes consorcios bancarios y financieros, de otra forma será difícil salir adelante. Tal como sucedió en la industria cinematográfica con *Gerges Méliès* y con *Pathé*.

Méliès se dedicó a producir, exhibir y vender sus propias obras. Su estudio *Star Film* era una empresa de corte netamente familiar, su financiamiento se obtenía por medio de la impresión y venta de films y de la venta de boletos en el teatro

Robert Houdini. Además de Francia, Estados Unidos era uno de sus principales mercados. Sin embargo, en ese país compraban sus películas, pero había mucha falsificación, por lo tanto, sus obras aunque exhibidas por todo Estados Unidos en muchas ocasiones no eran más que copias ilegales y él no recibía centavo alguno ni por su venta ni por su exhibición. Además de atacar mercados extranjeros, decidió ingresar al campo de las ferias en la provincia francesa. Sin embargo, debido a que sus producciones se hicieron más largas e incluso se colorearon, las ferias provincianas fueron incapaces de pagar los altos precios exigidos por él. Ello fue minando su situación financiera. Por desgracia, no se dio cuenta que con el tiempo sus obras, que tanto éxito habían tenido, iban siendo rebasadas por una nueva manera de contar historias. Poco a poco fue relegado. Uno de los problemas más serios en su forma de hacer cine fue que sus películas resultaban más caras que las de sus competidores. Por si ello fuera poco, una vez terminadas las vendía y el dinero que se generaba por la exhibición de dichas cintas quedaba en manos del comprador y el exhibidor, no en las suyas, que era el productor. Trabajar en forma artesanal e independiente disminuía sus ingresos. Tampoco tuvo la visión de recurrir al auxilio de socios capitalistas que le ayudaran a inyectar dinero a su empresa. Él solo corría con los gastos y riesgos de sus producciones. No es de extrañar que finalmente fuera derrotado por otras formas más económicas de hacer cine, por una mayor competencia, por el desarrollo de un incipiente y novedoso lenguaje cinematográfico y por el despiadado ataque de otros productores cinematográficos con mayor visión empresarial como los Hermanos Pathé y León Gaumont.

El verdadero surgimiento de la industria cinematográfica francesa se da con la aparición de Charles Pathé en el escenario fílmico. Pathé no se conformó con ser únicamente una asociación familiar: un empresario, Claude Grivolos, lo apoyó con un millón de francos. A ellos se sumaron Jean Neyret y el banco *Crédit Lyonnais* transformando así a la Pathé Frères en una compañía de acciones. Su nombre oficial fue *Compagnie générale de cinématographes, phonographes et pellicules*. En 1900,

Pathé y Grivolos deciden fusionarse con un fabricante de películas, Chatou, y comenzar la explotación a gran escala. Durante un tiempo, la empresa Pathé Frères crea y vende sus películas. Pero al poco tiempo Pathé cambia la manera de distribuir las mismas y en lugar de venderlas directamente a los exhibidores, decide alquilarlas. Con esta medida se asegura que las ganancias se queden en su propia empresa y que no vayan a dar, como solía ocurrir hasta entonces, a manos de los exhibidores. Sin embargo, no contento con esto, decide ir más allá y se convierte también en exhibidor. Así, Pathé no sólo es productor, sino distribuidor y exhibidor de sus películas. Lo que busca es abarcar todos y cada uno de los segmentos de esta industria. Al hacerlo asegura su futuro económico. En tan sólo cinco años logró eliminar del cine la producción artesanal y comenzó a transformarlo en una gran industria

El ocio de las clases medias y de la élite se ve beneficiado por los avances tecnológicos: la electrificación, el fonógrafo, el telégrafo, la bicicleta y el automóvil, así como los pininos en la aviación. Además es la era del cinematógrafo.

Tal cantidad de cambios impactó la forma en que la sociedad había vivido hasta el siglo XVIII y la primera mitad del XIX. Laboralmente los hombres eran los encargados de conseguir el sustento de toda la familia. Sin embargo, este modelo se cumplía sólo entre los miembros de la clase alta. Entre más se descendía en la escala social, ese modelo cambiaba debido a necesidades de subsistencia, por lo tanto la mujer debía cooperar con el marido para sacar adelante a la familia. El trabajo femenino no era en absoluto desconocido en el siglo XIX: desde tiempo atrás muchas mujeres tuvieron que cooperar con el dinero que ingresaba al hogar.

1. SITUACIÓN SOCIAL DE LA MUJER A FINALES DEL SIGLO XIX EN FRANCIA Y ESTADOS UNIDOS.

a) ANTECEDENTES

La Revolución Francesa es, para Dominique Godineaux,¹²⁹ un parteaguas en la historia no sólo de los hombres, sino también de las mujeres. En Francia, los cambios políticos y sociales permiten el cuestionamiento de los papeles tradicionales de los sexos. Hasta antes de la revolución, el lugar de la mujer era la casa; gracias a la revolución ganan espacios en el escenario público y político. Ya no se la ve como a un niño pequeño y se la concibe como una persona civil, un ser humano con derechos. Se convierte en un individuo, pero siempre en función de la comunidad.¹³⁰ La mujer francesa es una madre republicana, una mujer libre, sin embargo todas sus cualidades son canalizadas para que se encargue de la educación de sus hijos pues ello significa educar buenos ciudadanos. Una de sus tareas principales sería inculcar el amor a la libertad y a la igualdad.¹³¹

Por el contrario, en Estados Unidos debido a la tradición de la Reforma, el papel femenino es un tanto ambiguo. Por una parte el ideal de mujer protestante rompe con el ideal católico, especialmente en cuanto a la valoración de la virginidad y el universo conventual; pero por otra mantiene un rol tradicional en el cual debe secundar al marido y ser co-responsable de la plenitud afectiva, el ascenso social y

¹²⁹ Dominique Godineau, "Hijas de la libertad y ciudadanas revolucionarias" en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, Vol. IV, trad. Marco Aurelio Galmari, Barcelona, Taurus, 1993.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 47-52.

¹³¹ Elisabeth G. Sledziewski, "Revolución francesa. El giro" en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, Vol. IV, trad. Marco Aurelio Galmari, Barcelona, Taurus, 1993. pp. 53-70.

cultural de la familia. Además, las esposas de los pastores debían aconsejar, reconciliar, explicar la *Biblia* y educar a niñas y adultas.¹³²

A las mujeres protestantes se les insta a cultivar su talento propio, tener un afán de independencia, respetarse y confiar en sí mismas. Esto marcará ciertas diferencias con las mujeres católicas a las que se les impone la abnegación y sólo se les permite ser a través del marido. Al igual que en Francia, la madre tiene como tarea principal educar a sus hijos, es decir, educar ciudadanos. A diferencia de las madres galas, las estadounidenses se encargan de cuidar la virtud y la moral no sólo por el bien del país, sino sobretudo por el bienestar individual. En la ideología estadounidense se da prioridad a la independencia de los individuos, mientras la ideología francesa apuesta por la comunidad.¹³³

En ambos casos, se privilegia la espiritualidad femenina: la mujer protestante debe salvar las almas, rogar por los pecados y purificar las conductas; la católica también ejerce una especie de 'soberanía moral' en la vida doméstica y en la educación de los hijos. La espiritualidad y la religiosidad le da mayor fuerza moral que a los hombres, con esto contrapesan su incapacidad física frente a ellos. Si los hombres son fuertes y en ello radica su superioridad frente a las mujeres, éstas siempre tienen el recurso de la fortaleza moral.

En cuanto a la educación, las ideas ilustradas y la Revolución Francesa inyectaron en la sociedad occidental la idea de la necesidad de educar a las niñas, el motivo principal era crear mejores madres a futuro y con ello posibilitar el tener mejores ciudadanos varones. En Francia, en 1836 se exige que los municipios abran escuelas para niñas. Treinta años más tarde se obliga a que cualquier municipio con más de quinientos habitantes instaure escuelas femeninas. En la misma década de los setenta hay intentos por organizar escuelas secundarias y en 1879 se crean 67 escuelas normales para mujeres. En 1881 se establecen los liceos y colegios para

¹³² Jean Baubérot, "La mujer protestante" en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, Vol. IV, trad. Marco Aurelio Galmari, Barcelona, Taurus, 1993. pp. 241-258.

¹³³ *Ibid.*, pp. 241-258.

mujeres, pero no será sino hasta 1925 cuando se proclame la igualdad de la enseñanza.¹³⁴ En Estados Unidos, debido a la tradición protestante, la educación para las niñas fue mucho más aceptada y muy pronto se crea la enseñanza mixta.¹³⁵ Además, en la cultura protestante uno de los principales papeles de las mujeres era justamente la enseñanza. Muchas maestras daban clases a niñas y mujeres adultas. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, varias universidades otorgaron espacios propios para la educación femenina.

Eric Hobsbawm señala en *La era del imperio 1875-1914*¹³⁶ que el último tercio del siglo XIX largo¹³⁷ permitiría la ruptura del modelo tradicional femenino y el surgimiento de lo que él llama "la nueva mujer". Considera que la década de los setenta en el siglo XIX marca el inicio de la emancipación de la mujer, aunque dicho movimiento se haya dado sobre todo en las zonas urbanas y entre las mujeres de la clase media y alta. Es consciente que la situación femenina no cambió demasiado para las mujeres de las clases más pobres, pero ello no invalida los logros de una minoría femenina que con el paso del tiempo y muchas veces ya entrado el siglo XX vería fructificar sus esfuerzos tras largos años de lucha por mejorar la situación de vida de las mujeres. Indica que pese a las diferencias existentes entre las mujeres ricas y pobres, en el mundo 'desarrollado' comenzaron a tener menos hijos. Esa disminución en la tasa de natalidad se logró porque se casaban más tarde, permanecían solteras por más tiempo y por el uso de alguna forma de control de natalidad. En las zonas urbanas, el descenso en el número de hijos permitía mejorar las condiciones de vida, sobre todo entre las clases medias.

¹³⁴ Nicole Arnaud-Duc, "Las contradicciones del derecho" en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, Vol. IV, trad. Marco Aurelio Galmari, Barcelona, Taurus, 1993. p. 119.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹³⁶ Eric Hobsbawm, "La nueva mujer" en *La era del imperio 1875-1914*, trad. Juan Faci Lacasta, Barcelona, Crítica, 1998. pp. 202-228.

¹³⁷ Hobsbawm señala que él, junto con otros historiadores considera que el siglo XIX está comprendido entre 1789 con el inicio de la Revolución Francesa y 1914 con el inicio de la Primera Guerra Mundial.

La reducción de los integrantes de la familia le permitía a los padres mejorar la calidad del tiempo dedicado a los hijos y la educación de los mismos por lo que se esperaba que éstos tuvieran mejor suerte que sus progenitores.

Los cambios que se estaban dando respecto al papel de las mujeres en el mundo eran consecuencia lógica del proceso de industrialización por el que la sociedad occidental estaba atravesando desde finales del siglo XVIII, y que ahora se agudizaba con el advenimiento de la llamada segunda revolución industrial. De acuerdo con Hobsbawm dos de las causas que transformaron la condición de las mujeres fueron por una parte la protoindustrialización, es decir, el crecimiento de las industrias domésticas que provocó que muchas de éstas dejaran de ser empresas familiares para convertirse en empresas industriales y la separación del hogar del puesto de trabajo. La industria doméstica permitía a las mujeres trabajar desde su hogar, empero, la gran industria las obligaba a salir de sus casas para trabajar en las instalaciones de la empresa, con lo que la vida familiar quedaba desajustada respecto a lo que tradicionalmente había sido.

Hobsbawm señala que el proveedor de la familia debía ganar el dinero suficiente para mantener a todos los miembros de la misma, por ello el trabajo femenino se veía únicamente como una ayuda, un complemento y por lo tanto no se le valoraba como se hacía con el trabajo masculino.

Dentro del trabajo femenino, el de la mujer casada fue todavía más despreciado debido a las convenciones sociales de la época: "[...] la convicción de que el buen marido [era] por definición aquel capaz de ingresar un buen salario fortalecía la resistencia convencional, tanto del hombre como de la mujer, a que la esposa trabajara fuera del hogar."¹³⁸ Sin embargo, en la realidad a muchos hombres se les dificultaba ganar el ingreso adecuado para mantener por sí mismos a la familia y por ello la esposa debía trabajar para colaborar con el presupuesto de la casa. En muchos

¹³⁸ Hobsbawm, *op.cit.*, p. 208.

casos incluso los hijos debían aportar dinero a la familia pues de otro modo no conseguían lo necesario para subsistir.

Durante la industrialización, el trabajo femenino se concentró en dos grandes áreas: la fábrica textil y la manufactura de alimentos. Aunque el trabajo en el servicio doméstico continuó siendo importante. Según Hobsbawm, con la variación económica, el estado de las mujeres también sufrió una transformación. Por una parte, los cambios tecnológicos posibilitaron el empleo de las mujeres como asalariadas: aumentó el número de puestos de trabajo en oficinas y en tiendas. La expansión de la educación elemental amplió el campo de la enseñanza. Por otra, las expectativas y la posición de la mujer se transformaron pues comienza a emanciparse, aunque cabe señalar que tales cambios afectaban sobre todo a las mujeres de clase media.¹³⁹

El autor asegura que la emancipación femenina era indispensable sobretodo entre la clase media pues los padres se veían imposibilitados de aportar todo el dinero necesario, si las jóvenes no lograban un matrimonio conveniente o no trabajaban, la familia atravesaba por penurias económicas.

Debido a la mayor capacidad de producción y el gran número de bienes que circulaban en el mundo, los fabricantes comenzaron a proponer el consumismo, para atraer a los clientes potenciales se inició la utilización de la publicidad. Buena parte de ésta se destinaba justamente a las mujeres. Los grandes almacenes hacen a un lado a los pequeños establecimientos. Estas tiendas también usan de manera efectiva la publicidad y a través de ésta se institucionaliza el respeto hacia las mujeres. Éste se lograba por medio de la deferencia, la adulación, la exhibición.

La publicidad tiene como objetivo captar el interés sobre todo de la clase media y de la élite pues sólo éstas pueden adquirir las mercancías que promocionan. Se crearon nuevos productos y por lo tanto se pregonaron nuevas necesidades para vender cremas, vestidos y otros productos femeninos.

¹³⁹ *Ibid*, p. 211.

El papel de la mujer se transformaba poco a poco, uno de los primeros síntomas del cambio fue el aumento de la educación femenina, sobre todo la educación media, aunque por estas fechas varias universidades comienzan a permitirles la entrada. Se gradúan las primeras doctoras, dentistas, abogadas, etcétera. Junto con una mayor educación, las muchachas consiguen una mayor libertad de movimiento que incluye, por ejemplo, los bailes sociales en lugares públicos y la práctica de actividades deportivas. Finalmente las mujeres logran captar la atención pública como un grupo con intereses y aspiraciones propias. La publicidad las usa no sólo como consumidoras sino también como individuos que representan la imagen del éxito. Se hace alusión a las grandes escritoras y las heroínas del deporte.

Todos estos cambios harán que una parte de estas nuevas mujeres busquen tener los mismos derechos legales que los hombres y de allí el surgimiento del feminismo. Sin embargo, la mayoría de las mujeres optaron por continuar con la tradición religiosa que les había sido impuesta y se limitaron a luchar a través de la piedad. Incluso dentro de las organizaciones socialistas, la participación femenina era limitada y los propios camaradas varones trataban de no llevar muy lejos las demandas de igualdad de sus camaradas mujeres. Dentro del feminismo el aspecto más destacado era la lucha por obtener la capacidad de voto. Sin embargo, tal derecho no se verá cristalizado sino hasta el siglo XX.

En cuanto a la liberación sexual, se daría única y exclusivamente entre las integrantes de las élites, o bien, entre el mundo bohemio constituido por artistas de baja extracción social. La gran mayoría de las mujeres optaron por respetar las normas impuestas por la religión y por la nueva moral victoriana que les exigía castidad fuera del matrimonio y llevar una vida honorable una vez casadas.

b) ÉPOCA VICTORIANA

Los cambios políticos y económicos que se dieron en el siglo XIX crearon una nueva situación social para los hombres decimonónicos, en general, y para las mujeres, en particular. Durante este periodo se impone la moral victoriana. Una de las instituciones más importantes de la época será el matrimonio, que se vuelve de fundamental importancia pues garantizaba a los herederos la transmisión de bienes y de la fortuna familiar. "[...] los victorianos no sólo revalorizaron la institución, sino que para protegerla le impusieron unos severos códigos sexuales que iban a sufrir, en particular, las clases media y media alta, y dentro de ellas, muy especialmente, la mujer."¹⁴⁰ Para los victorianos ricos el matrimonio estaba condicionado por cuestiones sociales e intereses económicos. Esto llevó a imponer a las mujeres normas morales muy estrictas en las cuales el placer quedaba vedado y la sexualidad se utilizaba sólo con fines de reproducción. La castidad antes del matrimonio también aseguraba la legitimidad de los hijos y su derecho a la herencia. Sin embargo, esta moral tan dura para las mujeres, no se aplicaba con los hombres. Dado que éstos respetaban el acuerdo tácito de que la sexualidad conyugal era un mal necesario en vías de la procreación, debían buscar satisfacción sexual fuera de casa: "[...] la misión de una esposa era de dar a luz y educar a los hijos. La de una amante [...] hacer gozar [...]"¹⁴¹

Otras características que debía tener toda mujer victoriana decente eran la ternura y la bondad. Se le veía como a un infante. Para defender este punto de vista tanto la Iglesia como la comunidad científica ofrecerán pruebas de la debilidad de la mujer, de su inferioridad respecto al hombre y por lo tanto de la imperiosa necesidad de ser protegida por éste. Tales ideas se hacen más evidentes dentro del matrimonio. Las casadas pierden toda su individualidad, sólo existe en y por la familia. "La supremacía del marido 'es un homenaje que la mujer rinde al poder que la protege'. En efecto, el marido extrae su superioridad de la idea de *fragilidad* del sexo femenino.

¹⁴⁰ Erika Bornay, *Las hijas de Lillith*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 53.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 54.

Originaria del derecho romano, la *fragilitas* no es en verdad una invalidez natural, sino más bien el motivo de protección de un menor¹⁴² En este sentido, la relación entre ambos es muy parecida a la del señor feudal y sus siervos: el marido protege, la mujer obedece. Una vez casada, la mujer debe pedir permiso para estudiar, trabajar, abrir cuenta bancaria, solicitar pasaporte o incluso solicitar asistencia médica en caso de enfermedad.¹⁴³ No tiene personalidad jurídica ante los tribunales y tampoco puede celebrar contratos, hasta el dinero de su dote o de sus rentas debe ser administrado por el marido.

Incluso la maternidad le es regateada. Como madre se encarga de educar a los hijos, empero, debe hacerlo bajo la supervisión del marido. Es él quien tiene la patria potestad. A la muerte del esposo, la mujer puede quedar bajo el control de los consejeros que él le haya asignado antes de morir.

En Francia, como en muchas legislaciones, el padre puede designar un consejo para su viuda, y si ésta vuelve a casarse, el consejo de familia (masculino) deberá autorizarla a conservar su cargo, para lo cual nombrará tutor subrogado al nuevo marido. El derecho francés limita los poderes de la madre, que goza de una potestad reducida. Si bien le confía la custodia después del divorcio, el padre conserva un derecho de vigilancia sobre la educación y su consentimiento es decisivo a la hora de autorizar el matrimonio de los hijos.¹⁴⁴

Aunque las chicas jóvenes quedaban a cargo del padre, éstas obtenían su libertad legal cuando alcanzaban la mayoría de edad, que en muchos países era a los veinticinco años. A pesar de que en la vida real muchas jóvenes seguían bajo cuidados masculinos aun después de la treintena, legalmente podían independizarse de sus padres de así desearlo. En cuanto a las viudas, éstas recuperaban sus derechos y la capacidad de administrar sus bienes y mantenerse a sí mismas con la muerte de su marido.¹⁴⁵

De la misma manera que las francesas, las estadounidenses pierden derechos al

¹⁴² Arnaud-Duc, *op.cit.*, p. 130.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 139.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 137.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 143-148.

casarse y su individualidad también es absorbida por el marido: 'The husband and wife are one and that one is the husband'.¹⁴⁶ Dentro de la tradición de la *Common Law*¹⁴⁷, el marido es propietario de los bienes y las rentas de la esposa; sin embargo con la llegada de la *Equity* se busca que la mujer goce de una propiedad equitativa. "La idea de que una mujer que posee derechos que sólo puede ejercer bajo la dirección del marido es extraña al derecho anglosajón".¹⁴⁸ En Estados Unidos los principios de la *Common Law* fueron modificados sin pasar por los de la *Equity*. Incluso una ley de Nueva York reconocía a mediados del siglo XIX la plena capacidad de la esposa sobre sus bienes y rentas y la posibilidad de ejercer libremente sus derechos en un régimen de separación de bienes.¹⁴⁹

Con el victorianismo se intenta homogeneizar una serie de normas morales y sociales que pertenecían a las clases altas, se busca extender dicha moral y forma de vida al resto de las clases sociales: la clase media y las populares.

A pesar de los esfuerzos en la segunda mitad del XIX se comienza a cuestionar la validez de semejante moral. De hecho, en Estados Unidos, la doctora Clelia Duel Mosher, de la Universidad de Standford, decide hacer una serie de encuestas a sus pacientes casadas para ver cuáles eran sus percepciones sobre la sexualidad femenina. En forma sorprendente, muchas de estas mujeres defienden su capacidad de sentir y de ejercer su sexualidad más allá de cuestiones de procreación. Aunque se critica que

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 140.

¹⁴⁷ Enrique Alcaráz Varó en *El inglés jurídico. Textos y documentos* señala que el *common law* es completamente distinto al Derecho continental, de raíz romano-germánica, pues mientras el primero es casuístico, el segundo se basa en codificaciones básicas e indispensables. En la página 6 dice que la *common law* surgió en la Edad Media y "fue moderna porque renunció a las ordalias (*ordeals*) o juicios de Dios y, en su lugar, introdujo el jurado, institución democrática, ya que permitió que personas sin formación jurídica, el hombre de la calle, la voz del pueblo, tuviera, y siga teniendo, una participación muy importante en la administración de la justicia. [...] Sin embargo, cuando alguno de los litigantes no estaba de acuerdo con la decisión de los jueces, podía acudir al rey [...] en súplica o amparo, quien, para tomar decisiones, se dejaba aconsejar por el Lord Canciller, que administraba la justicia basándose libremente en principios de conciencia y guiado siempre por los criterios de equidad y justicia (*equity and fairness*) en vez de por las rígidas normas jurídicas establecidas por los jueces. A esta justicia impartida por el Rey o por el Lord canciller se le llamó equidad (*equity*), y es la segunda fuente histórica del Derecho Inglés."

¹⁴⁸ Arnaud-Duc, *op.cit.*, p. 141.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

dicho estudio fuera sesgado pues retrata sólo a mujeres con educación universitaria o pertenecientes a altas esferas sociales, no deja de ser indicativo el hecho de que no todas se ajustaban al rígido código moral victoriano. Pese a que habían recibido dichos principios morales, su propia experiencia vital les había dado la oportunidad de cuestionar tal sistema y optaban por hacerlo a un lado.¹⁵⁰

El círculo que rodea a personajes como Frances Marion es un ejemplo de la nueva mentalidad de las estadounidenses: jóvenes educadas en el extranjero o en las secciones femeninas de las grandes universidades, acostumbradas al trato de sus compañeros de las secciones masculinas, se vuelven más independientes y menos temerosas con el sexo opuesto. Además, gracias a su preparación, encuentran trabajo en revistas y periódicos. De allí a la escritura cinematográfica había sólo un paso.

¹⁵⁰ Carl N. Degler, "Women's Sexuality as Revealed by Mosher Survey" en *Major Problems in American Women's History*, ed. Mary Beth Norton, Lexington, D.C. Heath and Company, 1989. pp. 235-243.

c) MUNDO LABORAL

A partir del último cuarto del siglo XIX, las mujeres tuvieron acceso a espacios distintos de la servidumbre doméstica en el mercado laboral: las nuevas fábricas industriales, los grandes almacenes, las oficinas comerciales y las escuelas públicas. Las plazas de obreras eran ocupadas principalmente por mujeres pobres mientras los empleos en tiendas, oficinas y escuelas eran sobre todo chicas solteras de clase media. Una vez que se casaban solían abandonar el empleo pues era mal visto que una señora respetable continuara trabajando. Sin embargo, mientras más se descendía en la escala social, este tipo de prejuicios se diluía ya que lo escaso de los ingresos forzaba a otros miembros de la familia a cooperar con los mismos.

• FÁBRICAS

Debido al gran crecimiento de la industria, no es de extrañar que las mujeres hayan sido bienvenidas para laborar en dicho sector. Las mujeres encontraron en las fábricas la posibilidad de ayudar al exiguo ingreso familiar. Empero, las obreras estaban sometidas a largas y pesadas jornadas laborales por las cuales recibían un salario que difícilmente les permitía mejorar su situación económica.

En las naciones desarrolladas el trabajo femenino en la industria se concentró en la manufactura textil y del vestido. Allí laboraban tanto jóvenes solteras como mujeres casadas. Sin embargo, este tipo de actividad era muy extenuante, mal pagado y en la mayoría de los casos se efectuaba en lugares bastante insalubres. A principios del siglo XX, en Estados Unidos el 45 por ciento del trabajo en las fábricas era llevado a cabo por las mujeres.¹⁵¹ Ello generaba fuertes disputas en la sociedad pues para muchos hombres e incluso mujeres, el lugar de éstas era la casa, sitio natural para su desarrollo; pero había otros que pensaban que el hogar ya no era el sitio ideal para las jovencitas y las instaban a buscar opciones fuera del ámbito doméstico. Un escritor de la época señalaba que había varias pruebas para verificar que un empleo

¹⁵¹ Harry T. Fink e Ida Hasted Harper: "Dos puntos de vista acerca del lugar de la mujer en la sociedad (1901)" tomado de "The Employment of Women" y reproducido en *EUA. Documentos de su historia socioeconómica IV*, Vol. 7, comp. Guillermo Zermeño, México, Instituto Mora, 1988. p. 111.

fuera apropiado para las mujeres. La primera era de carácter moral. Decía que la verdadera riqueza de una nación yacía en la virtud de las mujeres. Dado que la castidad era la virtud más femenina de todas, no debían laborar en sitios que pusieran en riesgo la pérdida de su virginidad. Por ello estaba contra el trabajo en las fábricas, pues consideraba que las obreras imitaban el comportamiento de los hombres y se volvían "juerguistas". Otro examen moral era la importancia higiénica. Al respecto aseguraba que el trabajo tarde o temprano llevaba a las jóvenes a sufrir colapsos nerviosos y que el 40 por ciento de las obreras debían acudir a servicios de asistencia médica pues su pelvis estaba dañada antes de los treinta años de edad. La última prueba por superar era la de la feminidad. Criticaba todos aquellos empleos que exigieran de la mujer una especie de masculinización. Entre los trabajos que calificaba como femeninos se encontraban la literatura, el periodismo, el arte, las ciencias, la educación, las obras de caridad, la costura, la mecanografía y otras actividades que no requirieran fuerza muscular y que les permitieran conservar su pureza y feminidad.¹⁵²

• **ALMACENES**

La gran producción de bienes en el siglo XIX permitió el surgimiento de los grandes almacenes y tiendas departamentales. Francia fue uno de los primeros sitios en donde surgieron este tipo de tiendas, destinados a abastecer en un mismo lugar a la clase alta y a la clase media. Creaciones de la *Belle Époque*, estos almacenes ofrecían comodidades para los consumidores e incluso arquitectónicamente llevaban el sello de la época: grandes edificaciones estilo *Art Nouveau* que pronto se extendieron más allá de las fronteras francesas. Estados Unidos veía nacer una nueva cultura de masas y no fue ajeno a la adopción de este tipo de tiendas.

Sheila M. Rothman señala en *Woman's Proper Place* que los avances económicos y tecnológicos de la época pueden apreciarse en la creación de las grandes tiendas departamentales. Éstas consistían en grandes edificios de varias plantas, cada una de ellas destinada a cierto tipo de mercancías. Contaban con luz eléctrica lo que les

¹⁵² Finck. *op.cit.*, pp. 111-115.

permitía tener novedades como elevadores y escaleras electrificadas. En estos espacios los fabricantes ofrecían a los consumidores una variada cantidad de productos fabricados en masa, además de múltiples servicios que iban desde la reparación de relojes hasta el almacenamiento de pieles durante los cálidos meses veraniegos. Almacenes como Macy's en Nueva York eran montados a todo lujo y en ocasiones tenían incluso salas de espera decoradas con pinturas al óleo, muebles estilo Luis XV y espacios donde las mujeres podían sentarse a descansar y leer los diarios que estaban plagados de anuncios de la misma tienda.¹⁵³

Para atender a la clientela constituida principalmente por mujeres de la clase alta, era necesario contar con un ejército de chicas dispuestas a mostrar las bondades de las mercancías ofrecidas y atender en forma personalizada a la rica clientela.

Trabajar como vendedoras de piso era una oportunidad para las jóvenes que debían colaborar con el ingreso familiar. Además estas tiendas se aseguraban de mantener una buena reputación y para ello escogían como dependientas a chicas que vivían dentro del seno familiar. Era difícil que contrataran a mujeres que vivían solas, tuvieran hijos o no.

La carrera de ventas comenzaba desde la temprana juventud. A los 12 o 14 años, las adolescentes ingresaban al mundo laboral de las tiendas departamentales. Pocas mujeres lograban alcanzar puestos de mayor importancia dentro de estas empresas e incluso los empleos de supervisores estaban destinados únicamente a los hombres. Aunque el salario no era mejor que el de las obreras que trabajaban en las fábricas, socialmente las dependientas eran mejor vistas. Además si lograban ascender a mejores puestos su salario se incrementaba. Aquellas que por su capacidad y entrega laboral lograban ser cajeras conseguían sueldos semejantes a los obtenidos por las mujeres que trabajaban en las oficinas comerciales o gubernamentales.

Department store employment created its own hierarchy. The youngest workers, those around fourteen years old, took their first jobs as cash girls and moved up to become wrappers and

¹⁵³ Sheila M. Rothman, *Women's Proper Place: A History of Changing Ideals and Practices, 1870 to the Present*. Nueva York, Basic Book, Inc., Publishers, 1978. pp. 18-21.

stock girls. Each promotion carried a slight increase in pay - a stock girl earned between \$2 and \$3 a week, less than an unskilled factory worker. The cash girls raced between salesclerks and cashiers, delivering payments and bringing back change. [...] The wrapper 'artfully' package the merchandise, and the stock girl 'neatly' replenished the shelves. At age 16, usually after two years of service, a girls might become salesclerk (receiving \$6 to \$7 weekly, better than an unskilled factory worker and about the same as a typist). Clerks who proved both 'intelligent and responsible' went on to become cashiers (earning \$8 to \$10 a week).¹⁵⁴

Las mujeres que trabajaban en los almacenes pasaban mucho tiempo juntas, en sus horas laborales o en su tiempo libre charlaban y se contaban problemas familiares o de trabajo. Podían comparar experiencias y se daban cuenta de que compartían problemas semejantes. Debido a esa comunicación tan fuerte tuvieron plena conciencia de su papel como trabajadoras, mujeres e incluso como consumidoras.¹⁵⁵

• OFICINAS

En "La mujer trabajadora en el siglo XIX", Joan W. Scott señala que en ese periodo hubo un desplazamiento del servicio doméstico hacia la empleos de cuello blanco:

Por ejemplo, en Estados Unidos, en 1870, el 50 por 100 de las mujeres que perciben salarios son criadas: hacia 1920, cerca del 40 por 100 de las trabajadoras estaban en empleos de oficina, eran maestras o dependientas de tienda. En Francia, hacia 1906, las mujeres constituían más del 40 por 100 de la fuerza de trabajo de cuello blanco. Esta transformación del servicio proporcionó nuevas ocupaciones, sin duda, pero también representó otra continuidad: la permanente asociación de la mayoría de las mujeres asalariadas con el servicio antes que con empleos productivos.¹⁵⁶

En el XIX las empresas eran pequeñas y no requerían de muchos empleados. Usualmente en una oficina trabajaba el dueño, un contador y algunos asistentes. Cinco o seis hombres podían hacerse cargo de todas las actividades comerciales. Gracias a esta estructura, los jóvenes que ingresaban en una compañía de este tipo tenían la oportunidad de aprender todo lo relacionado con el giro de la empresa y

¹⁵⁴ Citado en *ibid.*, p. 53.

¹⁵⁵ Susan Porter Benson, "Work Culture Among Sales Clerks" en Mary Beth Norton, *op.cit.*, p. 308.

¹⁵⁶ Joan W. Scott, "La mujer trabajadora en el siglo XIX" en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres. Vol. 4. El siglo XIX.*, trad. Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Taurus, 1993, p. 436.

eventualmente podía asociarse con el dueño o bien poner su propio negocio. Había grandes oportunidades de crecimiento. Sin embargo, con el avance del capitalismo las empresas comerciales fueron creciendo y fue necesario reclutar nuevos empleados.

Al principio los evangelistas y los estenógrafos eran hombres, pero la aparición de nuevas compañías, así como el crecimiento de las ya existentes permitieron el ingreso de las mujeres a un mundo que solía ser masculino: cada vez se solicitaban más y más mecanógrafas y estenógrafas¹⁵⁷.

Los empleos de cuello blanco eran considerados propios para las mujeres pues se pensaba que la condición de sumisión de la mujer, su tolerancia, su gusto por los detalles y su capacidad de repetición la hacían ideal para este tipo de trabajo. Además su bajo costo representaba otra ventaja para los empleadores.¹⁵⁸ La creciente educación que recibían las mujeres de clase media las calificaba por encima de los hombres de clases más bajas que poseían niveles menores de instrucción y al que habría que pagarle más pese a sus carencias.

Men are troublesome. They complain about trifles that a woman wouldn't notice. The office boys don't suit, or the temperature of the building is too hot or too cold, or the light is not properly adjusted. Then, if they have a slight headache, they stayed at home. Most of them are married, and their wives fall ill, or their mother-in-law comes on a visit, and all these things are made an excuse for absence. The women come whether they have headaches or not. They never want a day off to attend a baseball match. They undertake the work with a full understanding of what is required of them, and they are steadfast in the performance of their duties. We treat them well and never refuse to grant them any trifling favor. There is only one thing we exact over and above their business qualifications. We do not employ a woman unless she lives at home with her family. [...] The large schools of stenography and typewriting turn out annually hundreds of women who rank easily with the most accomplished men clerks. Typewriting, being in great demand, is perhaps the most lucrative of the minor employments open to women.¹⁵⁹

¹⁵⁷ En el *Diccionario de la Lengua Española*, 21ª ed. Vol. I, Madrid, Real Academia Española, 1992, p. 911 se lee: "estenógrafa: Persona que sabe o profesa la estenografía". "Estenografía: taquigrafía".

¹⁵⁸ Joan W. Scott, *op.cit.*, p. 447.

¹⁵⁹ Clara Lanza, "Women Clerks in New York", en Mary Beth Norton, *op.cit.*, pp. 282-283.

Mecanografía y estenografía eran los puestos peor pagados de las oficinas, pero representaban una excelente oportunidad para la inserción femenina en el ámbito empresarial. Debido a que se requerían habilidades específicas, comenzaron a surgir escuelas comerciales que preparaban a las chicas en unos cuantos meses. Al salir de dichos institutos, conseguían algunos de los trabajos mejor remunerados para las mujeres en esa época. En Estados Unidos: "[...] una mecanógrafa ganaba entre 6 y 10 dólares semanales, una taquígrafa entre 12 y 16 dólares. Un ingreso de 700 dólares anuales colocaba a la estenógrafa muy por encima de la escala de ingresos de esa época cuando el trabajo no calificado recibía tan sólo unos 200 dólares anuales, y los trabajadores semi-calificados obtenían entre 400 y 500 dólares."¹⁶⁰

En Francia, las mujeres que trabajaban en oficinas públicas y privadas se enfrentaban a los mismos problemas que en EE.UU. Por ejemplo, la Administración de Telégrafos comenzó a contratar asistentes mujeres, sin embargo, so pretexto de evitar desviaciones morales, hombres y mujeres debían desempeñar sus tareas en lugares separados, además se limitó la contratación únicamente a mujeres solteras entre 16 y 25 años. Igual que en otras partes del mundo, los salarios de estas empleadas eran menores que el de sus colegas masculinos. Los patrones aducían que la gran cantidad de mujeres que solicitaban esos puestos abarataban el salario femenino.¹⁶¹

Pese a que el trabajo de oficina no les permitía escalar mejores posiciones, las mujeres que ingresaban en este mercado laboral podían considerarse afortunadas, no sólo por los buenos sueldos que recibían en comparación con lo percibido en otros empleos sino también porque podían trabajar en sitios limpios, seguros y en los cuales incluso podían encontrar un marido que les permitiría ascender en la escala social y por lo tanto dejar de trabajar.

¹⁶⁰ Rothman, *op.cit.*, p. 50.

¹⁶¹ Joan W. Scott, *op.cit.*, pp. 448-449.

• ESCUELAS PÚBLICAS

Entre las clases medias se dio un fuerte impulso hacia la educación de los hijos, independientemente de que fueran hombres o mujeres. Durante mucho tiempo había existido la educación básica, pero hacia fines del siglo XIX, la educación secundaria comienza a tener más valor. Además la necesidad de especialización generada por la creciente industria y el sector de los servicios obliga a que las universidades aumenten su número, se diversifiquen y especialicen sus estudios.

Durante el siglo XIX es importante para la clase alta y para la clase media, probar que pueden mantener a sus hijos fuera del ámbito laboral y por ello la asistencia a los colegios de educación secundaria y a las universidades es también un símbolo de estatus. Esta ampliación de la educación generó la posibilidad de que las mujeres pudieran dedicarse a la enseñanza básica y en especial a la enseñanza de otras mujeres.

Incluso en Francia, en 1891, por primera vez fue mayor el número de mujeres que de hombres que formaban parte de ese ejército [de la enseñanza] [...] Las mujeres podían enseñar a los niños, pero era impensable que los hombres pudieran sucumbir a las tentaciones de enseñar al número creciente de estudiantes femeninas. En algunos casos, esas nuevas posibilidades beneficiaron a las hijas de los trabajadores o incluso de los campesinos, aunque con más frecuencia beneficiaron a las hijas de las familias de clase media y de clase media baja, a quienes atraían unos puestos de trabajo que tenían cierta respetabilidad social o que [...] podían ser considerados como un trabajo que se realizaba para conseguir 'dinero de bolsillo'.¹⁶²

En Estados Unidos la profesión mejor vista y mejor pagada de la época para las mujeres era el magisterio. Gracias a la idea de que una mujer instruida haría una mejor madre y por lo tanto beneficiaría a la sociedad, las chicas tuvieron oportunidad de asistir a clases y terminar incluso su bachillerato. Las jovencitas clasemedieras más avezadas podían aspirar a obtener un sitio dentro de la educación pública. Ser maestra se consideraba la mejor ocupación para las jóvenes pues sus sentimientos

¹⁶² Hobsbawm, *op.cit.*, p. 211.

maternales serían encauzados para educar no sólo a sus hijos, en caso de tenerlos, sino también a los hijos de los demás.

En la medida que aumentó el número de escuelas en todo el país hubo necesidad de contratar más maestras, lo que benefició al sector femenino de clase media, pues los salarios en este rubro eran bastante buenos y el trabajo realizado no resultaba demasiado oneroso. Sin embargo, pese a lo ventajoso de este empleo, las mujeres seguían estando en una posición de desventaja frente a los maestros pues mientras éstos ganaban 35 dólares semanales, las maestras sólo ganaban 14.¹⁶³ Aparte de los rubros estipulados, había otro espacio en el cual las mujeres pudieron incursionar y ganarse la vida: el arte.

• **ACTIVIDADES ARTÍSTICAS**

Las actividades artísticas estaban divididas en artes plásticas y artes escénicas. En el primer caso, las jóvenes que decidieron ser pintoras, escultoras, grabadoras, etcétera se enfrentaron a la oposición de los varones tradicionales pues en esa época la sociedad consideraba que demasiado aprendizaje en los libros y la exposición a los desnudos en las academias de arte eran actividades nocivas contra la moral y generaban un decrecimiento en la feminidad pues sólo lograban inflamar las pasiones y turbar el control de la sexualidad femenina. Las mujeres artistas formaron parte del sector que no se ajustaba al culto de la feminidad ni al papel tradicional de la mujer decimonónica. Dentro de este grupo de mujeres "desviadas" se encontraban, además de las artistas, las solteras, las trabajadoras, las esclavas, las inmigrantes y las radicales. Estas transgresoras que se ocupaban de labores consideradas masculinas se veían enfrentadas a la prohibición de la competencia individual (muy alentada entre los hombres) y al reconocimiento público necesario para poder triunfar en el campo de las artes.¹⁶⁴

El arte escénico estaba dominado casi por completo por el teatro, destinado al

¹⁶³ Rothman, *op.cit.*, pp. 58-59.

¹⁶⁴ Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, 2ª ed., Londres, Thames and Hudson, 1996. pp. 175-204.

público culto de la burguesía o bien al pueblo en representaciones de *vaudeville*. En este espacio, las mujeres pudieron incursionar sobre todo como actrices, lo que les permitía mantenerse e incluso mantener a toda su familia. Sin embargo, el trabajo de actriz no estaba completamente aprobado por la sociedad, pues se creía que las actrices rompían con los códigos éticos que las mujeres debían respetar.

d) EMPLEO EN EL MUNDO CINEMATográfico

Al igual que en otros sectores, la industria cinematográfica, proporcionaría a las mujeres la oportunidad de incursionar en diversas actividades profesionales que no les estaban vedadas debido a su reciente creación.

Durante los inicios del cinematógrafo, éste se vio como un mero experimento científico y como una novedad tecnológica: ni sus creadores ni los cronistas y mucho menos los espectadores vieron otra posibilidad en el cinematógrafo que la representación de la vida. La lente se usó para registrar la realidad, concretizada en breves escenas de la vida cotidiana: ya fueran registros de la llegada del tren, testimonios de la vida en las fábricas, o bien, escenas familiares.

Ninguno de los hermanos Lumière pensó en comercializar su invento para algo diferente al registro de estas vistas. Una vez agotado dicho mercado en la Ciudad Luz, hubo que explotarlo en el interior del hexágono y en otras partes del mundo. Contrataron entonces a varios operarios para que se lanzaran a conquistar mercados para el nuevo aparato. Charles Moisson fue enviado a Rusia donde tuvo la difícil tarea de convencer al zar de la importancia del cinematógrafo, posteriormente sería apoyado por Eugène Proémio.¹⁶⁵ A Estados Unidos fue enviado Félix Mesguich.

En mai 1896, Félix Mesguich, nouvelle recrue de la maison, embarque pour les Etats-Unis. La première projection américaine du Cinématographe a lieu le 29 juin 1896 dans un music-hall de New York, le Keith's Theatre, devant un public que l'on savait avide de découvrir le Cinématographe et qui ne cache pas son enthousiasme.¹⁶⁶

Sin embargo, su mercado estaba confinado al tiempo en el cual pudieran explotar el asombro de los espectadores. Los Lumière estaban conscientes de las limitaciones comerciales que parecía tener su invento. Al contratar a Mesguich se le advirtió de la precariedad de su puesto: 'Usted sabe, Mesguich, no es una situación de porvenir que

¹⁶⁵ Emmanuelle Toulet, *Cinématographe, invention du siècle*, Italia, Découverts Gallimard/Reunión des Musées Nationaux Cinéma, 1988, pp. 23-24.

¹⁶⁶ *Ibid.* pp. 20-21.

le ofrecemos. Es más bien un oficio de ambulantes. Eso puede durar seis meses, un año, quizá más, quizá menos...¹⁶⁷ Por fortuna, el pronóstico de los hermanos estaba completamente errado.

La industria cinematográfica fue solidificándose, de las vistas se pasó a contar pequeñas historias y posteriormente largometrajes. Es en este periodo, la época del cine mudo, cuando las mujeres alcanzan su mayor participación en la industria cinematográfica: obtienen empleos como guionistas, fotógrafas, actrices, productoras e incluso directoras. Con el advenimiento del cine sonoro, la consolidación de la industria hollywoodense y el surgimiento de sindicatos, la participación femenina comenzaría a ser frenada.

La gran cantidad de compañías cinematográficas hacía que la competencia fuera muy fuerte, en especial durante los conflictos entre el trust de Edison y los independientes. Todos deseaban ofrecer películas con historias originales, estrenos semanales, películas de varios rollos de duración. La única manera de satisfacer la demanda en un país que para 1910 ya contaba con una audiencia semanal de 26 millones de personas, era incorporando a todos aquellos que desearan participar en una industria en plena construcción. Como además, la audiencia estaba constituida, en buena medida, por mujeres, era de vital importancia que ellas también participaran en la creación cinematográfica. Para los productores de esa época las mujeres eran tan confiables como los hombres y no tuvieron ningún problema en asimilar su trabajo en esta nueva industria.¹⁶⁸

En la biografía de Frances Marion, *Without Lying Down*, se lee: "In fact, women were at every level of moviemaking, but an important reason they were welcomed and appreciated and even occasionally nurtured and promoted from within was that movies were not taken seriously as a business."¹⁶⁹ Las mujeres dieron una gran vitalidad a esta naciente industria.

¹⁶⁷ Citado en Ford, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶⁸ Slide, *Lols Weber...*, pp. 1-17.

¹⁶⁹ Beauchamp, *op. cit.*, p. 42.

Como parte esencial del público, garantizaron la implantación de esa novedad que era el cine, y también fueron a menudo el motor creativo tanto delante como detrás de las cámaras [...] Eran los tiempos de la «nueva mujer»: de las mujeres independientes, mentalizadas para hacer carrera, mayoritariamente de clase media, que entraban en el siglo XX. Para esas mujeres, las profesiones de tipo artístico eran las más accesibles, y el cine [...] parecía proporcionarles muchas oportunidades.¹⁷⁰

Anthony Slide en *Early American Cinema* dedica un capítulo al papel de las mujeres en el cine. En él señala:

The film industry was wide open to women because it had yet to become departmentalized and because unions —always male dominated— had made no impact in the new industry. There was no union or guild to prevent a women from being a cutter one week and a director the next. There was no guild to prevent any woman from writing a script, submitting it to a producer, and most important of all, getting it read.¹⁷¹

En cuanto a los orígenes de la cinematografía francesa, poco se sabe de la participación femenina. El caso más documentado es el de Alice Guy Blaché que trabajó para Leon Gaumont, gracias al poco interés que su jefe tenía en la producción fílmica, pudo grabar escenas y pequeñas historias en su tiempo libre. Estos ejercicios cinematográficos de Alice Guy le servían a Gaumont para ejemplificar el funcionamiento de sus aparatos cinematográficos, que era lo que le interesaba vender en un primer momento. Sobre ella hablaré más profusamente en el siguiente capítulo.

Por el contrario, el caso de las mujeres involucradas en la cinematografía estadounidense ha sido más analizado y gracias a ello se conoce la participación femenina en varios rubros de la industria fílmica.

• GUIONISTAS

“Para las mujeres jóvenes y decididas que querían desempeñar un papel detrás de la cámara, el guionismo ha sido una profesión que les ha estado abierta en toda la historia de Hollywood.”¹⁷² Hoy, la cita anterior podría sorprendernos pues solemos

¹⁷⁰ Lizzie Francke, *Mujeres guionistas en Hollywood*, Barcelona, Laertes, 1996, pp. 24-25.

¹⁷¹ Slide, “The Role of Women” en *Early American Cinema*, pp.151-152.

¹⁷² Francke, *op cit.*, p. 17.

imaginarnos que la industria cinematográfica siempre ha estado dominada por hombres. Nos sorprenderíamos si supiéramos que la participación femenina durante los inicios de esta industria fue, si no multitudinaria, al menos sí significativa, sobre todo en Estados Unidos.

Recordemos que el cine nace a finales del siglo XIX, pero su despegue industrial se dio una década más tarde. Los primeros años fueron de experimentación tanto de la técnica como de los usos que se le darían e incluso del tipo de imágenes que se proyectarían en pantalla. Se comenzó por representaciones de la realidad, lo que pronto llevó a la creación de documentales, pero algunos autores se dieron cuenta de las posibilidades de contar anécdotas e historias breves, tal es el caso de Méliès. Una vez que se instituyó el cine argumental, en gran medida gracias al *Film d'Art* francés, el público demandó más y novedosas historias. Era necesario satisfacer esa necesidad. En Francia, el interés por los filmes argumentales se cubrió gracias a las adaptaciones cinematográficas de novelas y obras teatrales famosas. Estados Unidos no fue ajeno a esta tendencia, pero debido a su menor tradición teatral pronto se quitó las ataduras y los productores optaron por crear argumentos originales.

El mercado estadounidense era tan grande que fue necesario contratar a cuanta gente estuviera disponible sin necesidad de limitarse por su sexo. Las mujeres escritoras fueron bienvenidas: esta profesión les permitía desarrollar su creatividad, obtener dinero y trabajar en sus casas. Su honorabilidad no quedaba en entredicho.

La apertura educativa comenzada durante el último tercio del siglo XIX proporcionaba el material humano necesario para esta tarea. Muchas de las chicas que incursionaron en el cine como escritoras de historias procedían de la clase media y habían asistido a la universidad o a *colleges* femeninos. Lizzie Francke hace una breve reseña histórica en la que explica cuáles fueron las causas del auge de mujeres guionistas en los primeros años del cine. De hecho en el primer capítulo de su libro hace una breve remembranza de las escritoras cinematográficas durante los primeros veinticinco años de esta industria. Señala que las nuevas mujeres, independientes y de

la clase media estaban mentalizadas para hacer una carrera y dentro de las profesiones artísticas el cine era el sector que mayores oportunidades les proporcionaba.¹⁷³

Gene Gauntier fue una de las primeras guionistas. En realidad una de sus primeras aportaciones no fue sino plagiar *Ben Hur*, no obstante el argumento quedó tan bien que a partir de ese momento (1905) su carrera como escritora despegó:

Gauntier era prolífica. A menudo escribía tres guiones en un día para breves filmaciones de un solo rollo destinadas a mantener en actividad la empresa Kalem y las salas que abastecía. [...] Tras su breve incursión en la Biograph, Gauntier volvió a la Kalem como primera actriz y guionista, por un salario semanal de 70 dólares (50 por actuar, 20 por escribir).¹⁷⁴

Su historia más conocida, de la que también era protagonista, fue *The Adventures of a Spy Girl*, serie que inició en 1908.¹⁷⁵

Otras guionistas relevantes fueron Jeanie Macpherson, hija de un magnate editorial, estudió en París, pero no pudo asistir a la universidad por problemas financieros. El cine se le mostró como una opción interesante. Igual que muchas otras mujeres, su inicio fílmico fue como actriz, pero pronto prefirió la escritura. Tras sufrir una enfermedad fue contratada por los estudios Universal. Desde entonces se convirtió en la mano derecha de Cecil B. DeMille.¹⁷⁶ Un poco menos influyentes fueron Elinor Glyn quien incluso escribió un libro en el que detallaba su sistema para escribir guiones en el que se proscrubían los guiones extremadamente cursis. Beulah Marie Dix que estudió en Radcliff, el anexo de Harvard para mujeres, y cuya carrera de escritora comenzó en la universidad, fue muy reconocida por sus conocimientos de política bélica y trabajó en la Famous Players-Lasky. Jules Mathois escribió para Rodolfo Valentino; Anita Loos trabajó con D.W. Griffith; Adele Buffington para Thomas Ince y la Fox; Lois Weber escribió guiones, etcétera. Además de las

¹⁷³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 33-40.

anteriores, Frances Marion, Ouida Bergère, Olga Printzlau, Margaret Turnbull, Clara Beranger, Jane Murfin, Marion Fairfax, Eve Unsell y Sada Cowan participaron como escritoras de guiones en los albores del cine.¹⁷⁷

De esta pléyade, la más exitosa de todas fue Frances Marion.¹⁷⁸ Dueña de una sólida educación artística, decidió incursionar en las letras. A los 19 años trabajó para *San Francisco Reporter*. En la década de 1910 se trasladó a Los Ángeles donde Lois Weber le dio su primer empleo en Hollywood. Escribió muchos de los guiones para Mary Pickford, e incluso un par para Lilian Gish. También es la autora de *The Son of the Sheik* para Rodolfo Valentino (1926). Se convirtió en uno de los pocos, hombres y mujeres, que sobrevivieron la transición del cine mudo al sonoro. Además llegó a tener una gran influencia en la industria hollywoodense.¹⁷⁹ Llegó a ser la escritora mejor pagada de Hollywood. De hecho, en 1917 consiguió un contrato por 50,000 dólares anuales para escribirle guiones a Mary Pickford: "In May 1917, Famous Players Lasky announced that Frances Marion was being signed at \$50,000 a year [...]".¹⁸⁰

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 45-56.

¹⁷⁸ Cari Beauchamp escribió una extensa biografía que permite conocer no sólo la vida de Francis Marion sino el desarrollo de la industria cinematográfica en la costa oeste de Estados Unidos: *Without Lying Down. Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*, Berkeley, University of California Press, 1997. 475 pp.

¹⁷⁹ Ally Acker, *op.cit.*, pp. 171-175.

¹⁸⁰ Cari Beauchamp, *op. cit.*, p. 69.

• ACTRICES

La actuación constituyó el trabajo más solicitado por las mujeres en el cine mudo. Al principio, las actrices de extracción teatral cubrieron los papeles femeninos. El teatro tenía fuerte presencia en Francia y las mujeres que representaban obras clásicas gozaban de buena fama, riquezas y una vida de lujo. Por el contrario, en Estados Unidos, el teatro, principalmente cuando se trataba de *Vaudeville*, era menospreciado y todos aquellos actores que participaran en él solían ser mal vistos. No obstante, mientras más serio fuera el tipo de obras que se representaba, la animadversión desaparecía. A los padres decimonónicos no les parecía bien que una joven decente y respetable quisiera involucrarse en el mundillo de la farándula, pues se consideraba que ese ambiente estropeaba los valores morales de las mujeres.

De cualquier manera, una vez que se entraba al mundo del teatro los actores consideraban, y en muchos casos era cierto, tener buena reputación por sus buenas representaciones en el escenario. Con la llegada del cine se da una división entre quienes actúan en teatros y quienes lo hacen en la pantalla. Los primeros tenían prestigio, mientras que los segundos eran mal vistos por trabajar en un medio destinado por completo a las clases populares. Sin embargo, la escasez de dinero y el hambre hicieron que muchos actores, productores, directores y escritores olvidaran sus prejuicios y se arriesgaran a incursionar en la pantalla blanca. Griffith en sus orígenes solía firmar las películas que rodaba bajo otro nombre, incluso solía esconder a sus familiares el origen del dinero obtenido en la industria fílmica.

Con la aparición de un nuevo modelo de mujer, muchas jovencitas de la clase media vieron en el cine la oportunidad de cristalizar sus sueños de fama y riqueza. Sólo unas cuantas lograron alcanzar el estrellato y amasar enormes fortunas, como Mary Pickford. La gran mayoría vieron frustradas sus ilusiones ante la gran competencia que había en Hollywood.

Quienes obtuvieron papeles en las cintas lograban salarios mayores a lo que podrían percibir en una fábrica, almacén u oficina. Además se veían rodeadas del *glamour* de esta industria.

Algunas de las actrices que pasaron del teatro al cine y que gracias a su inteligencia y capacidad de trabajo consiguieron incluso convertirse en directoras fueron: Mary Pickford, Mabel Normand, Nell Shipman, Lillian Gish, Ruth Stonehouse, Lucille Mcvey, Lule Warrington, Cleo Madison y Margery Wilson.¹⁸¹

Las mujeres incursionaron prácticamente en todos los puestos relevantes del cinematógrafo. Hubo escritoras, actrices, editoras, asistentes, *script girls*, directoras y productoras. El papel de las productoras y las directoras será visto en el capítulo siguiente.

¹⁸¹ Para tener un esbozo de la participación femenina en los albores de la industria cinematográfica bien vale la pena revisar el libro de Ally Acker, *Reel Women. Pioneers of the Cinema. 1896 to the Present*. Allí, la autora presenta breves semblanzas biográficas de las cineastas pioneras. Su obra está dividida por sectores filmicos: mujeres directoras, actrices que se hicieron directoras, productoras, escritoras, editoras, animadoras, etcétera.

2. VIDA FEMENINA EN MÉXICO DURANTE EL SIGLO XIX.

a) ANTECEDENTES NOVOHISPANOS.

De acuerdo con Julia Tuñón,¹⁸² las mujeres mexicanas del siglo XIX fueron herederas directas de buena parte de los modelos femeninos coloniales. En la Nueva España se copian los patrones de conducta europeo en torno a los cuales giraba la vida de hombres y mujeres. Uno de los elementos más importantes de esa época en el ámbito de la vida privada y pública es la idea del honor. Éste se entiende de formas distintas según se aplique a hombres o mujeres. Para ellos, el honor radica en la posición social y económica, así como en su conducta personal, sin embargo, el comportamiento de las mujeres de su familia también afecta su honorabilidad. No obstante, el honor de ellos es un concepto laxo que les permite contravenir ciertas normas de conducta moral. Por el contrario, la honorabilidad femenina la marcan códigos muy estrictos que no consienten ningún tipo de desviación. Para ellas, el honor radica principalmente en su honra sexual y en su reputación pública de virtud. Debido a que el comportamiento femenino puede comprometer la honra masculina, su libertad es coartada. Por lo tanto, no tienen libertad de movimiento ni de palabra ni de acción ni de elección. La mujer novo-hispana no puede sino obedecer las normas de conducta férreamente impuestas a través de la Iglesia, el Estado y las propias mujeres de mayor edad.¹⁸³ Estos límites no sólo eran camisas de fuerza morales y religiosos, sino incluso físicos: ellas sólo pueden moverse con libertad dentro de dos espacios: uno doméstico y otro religioso.

El espacio doméstico es el hogar, ya sea la casa paterna o la casa conyugal. A través del matrimonio se validan las relaciones entre hombres y mujeres y se da cauce

¹⁸² Julia Tuñón Pablos, *Mujeres en México: una historia olvidada*, México, Planeta, 1987.

¹⁸³ Françoise Carner, "Estereotipos femeninos en el siglo XIX" en Carmen Ramos, Ma. de Jesús Rodríguez, Pilar Gonzalbo, et al, *Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México*, 1ª reimp., México, El Colegio de México, 1992. pp. 91-109.

a la "vocación natural de las mujeres": la maternidad. La única manera que los hombres tienen de comprobar su rol paterno es asegurándose la virginidad de las mujeres casaderas y la fidelidad de las esposas. Además de la maternidad se les encarga la educación de los hijos. Deben transmitirles las mismas ideas sobre el honor, los mismos principios religiosos, sociales y morales.

El convento es el espacio religioso femenino por excelencia. Aquellas que no logran un matrimonio conveniente no tienen otro recurso que el profesar votos religiosos. Para cualquiera de las dos opciones hacía falta dinero: bien para proporcionar una dote, bien para dar dinero para la manutención de la joven monja. Cuando el dinero escaseaba era difícil casar a todas las hijas; quedaba la opción religiosa. La falta de éste podía subsanarse con el apoyo de gente adinerada que hacía obras pías dando dinero para que las jóvenes con problemas económicos pudieran profesar.

Con la llegada de los borbones al poder, la Nueva España recibe los aires ilustrados europeos y con éstos las nuevas ideas de la pertinencia de la educación femenina. Sin embargo, la educación femenina se instrumenta sólo para que cumplan con un mejor papel sexual dentro del matrimonio. Se les educa para ser mejores madres y formar hijos más ilustrados. La época borbónica es testigo de la creación de instituciones destinadas a la educación femenina: el Colegio de la Compañía de María¹⁸⁴, encabezada por Ignacia Azlor y Echeverz en 1754¹⁸⁵ y el Colegio de San Ignacio, conocido como las Vizcainas, en 1767. En este último:

Aprenden las niñas primeramente escritura, dibujo y gramática; ejecutan hermosos cuadros pintados á [sic] la aguada, y ramos de flores sobre concha; se les enseña á [sic] bordar y á [sic] coser en blanco, siendo notables los bordados con hilo de oro y seda y llaman la atención [sic] los tejidos de estambre. Reciben

¹⁸⁴ La Compañía de María fue fundada en el siglo XVII por la religiosa Juana de Lestonac y su objetivo fue detener los avances del calvinismo en las escuelas primarias para niñas. En el convento fundado por la madre Azlor en México había cincuenta celdas, sala de labor, enfermería, habitaciones para las pupilas, así como salones de clases.

¹⁸⁵ Josefina Zoraida Vázquez, "Algunas consideraciones sobre la mujer en el siglo XIX" en Patricia Galeana de Valadés, *Seminario sobre la participación de la mujer en la vida nacional*, México, Universidad Nacional, Autónoma de México, 1989, p. 56.

lecciones de geografía, historia, higiene doméstica y otra porción [sic] de ramos, indispensables hoy para la buena educación [sic] de la madre de familia. Pueden aprender allí desde los rudimentos de primeras letras, hasta manejo y economía en el gobierno doméstico, música y canto, proporcionándoles cuantos útiles son necesarios. [...] Las niñas que se educan en el establecimiento visten á [sic] la moda, y se cuida mucho de tratarlas con finura y delicadeza. Además del departamento para educación [sic] de internas ha habido otro para las externas, que reciben gratuitamente la instrucción [sic] y los útiles necesarios, siguiendo en esas escuelas el sistema lancasteriano.¹⁸⁶

Los grandes defensores de la importancia de la educación de las mujeres para su inserción en el trabajo productivo, fueron Benito Feijoo, quien defendió la igualdad de la capacidad de las mujeres contra los argumentos bíblicos que apuntaban a su inferioridad frente al hombre, y el Conde de Campomanes, quien insistió en la necesidad de educarlas para que tuvieran mejores oportunidades de trabajo. De hecho, en 1784, el rey Carlos III abolió la exclusión de las mujeres en algunas profesiones. Así, la Ilustración propugnó por la alfabetización femenina.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Manuel Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental*, tomo II, México, Editorial del Valle de México, s/f. pp. 235 y 237.

¹⁸⁷ Vázquez, *op.cit.*, pp. 55-56.

b) EL MUNDO DECIMONÓNICO

En *Mujeres en México: una historia olvidada*, Julia Tuñón señala que a pesar de que con la independencia llegaron los liberales, la libre empresa y la propiedad privada, en el mundo de las ideas domésticas no hubo cambio, por el contrario se dio una continuidad de la época colonial. La moral social decimonónica no era otra cosa que el resultado de las formas de pensamiento de los siglos anteriores. La idea del hogar sigue siendo básicamente la misma: allí las mujeres se encargaban de mantener la paz, el orden, la reproducción y la educación de los hijos. Tienen como una de sus tareas fundamentales la transmisión de valores femeninos aceptados por la sociedad: la delicadeza, la superioridad moral y espiritual; y hacia fines del siglo un cierto romanticismo que se equipara con el carácter femenino: vulnerabilidad, fragilidad, melancolía, etcétera.

La mujer idealizada y valorada por los hombres es aquella que se muestra dócil, sumisa, hogareña, que se encarga de cuidar y educar a los hijos y que conserva los valores que le han sido transmitidos desde generaciones atrás. El matrimonio mantiene su papel de institución ideal. Incluso, según ilustra la autora, en la propia epístola de Melchor Ocampo se definen claramente los roles que debe tener cada uno de los cónyuges: los hombres tienen como dotes sexuales su valor y su fuerza; gracias a su superioridad deben protección, dirección y alimentación a las mujeres, pero también deben tener la benevolencia del fuerte hacia el débil. En contraparte, la mujer cuenta entre sus valores la abnegación, belleza, compasión, perspicacia y ternura; por su condición de inferioridad respecto a su marido le debe obediencia, agrado, asistencia, consuelo y consejo.¹⁸⁸

Al igual que las europeas, las mexicanas debían ser protegidas debido a su debilidad corporal, mental y de carácter. Para justificar lo anterior se decía que no tenía tan buena condición como el varón:

¹⁸⁸ Tuñón Pablos, *Mujeres en México...*, pp. 83-129.

La ley española contenía disposiciones que afirmaban la supremacía del varón desde el momento del nacimiento hasta la muerte debido a su fuerza física superior. Por ejemplo, si una mujer daba a luz gemelos de ambos sexos, se presumía que el varón había nacido primero —presunción con implicaciones importantes en las escasas familias ricas cuyas propiedades raíces deberían pasar al primer hijo, varón o mujer.¹⁸⁹

Silvia Arrom señala que en el siglo XIX se propuso reducir la desigualdad de la mujer respecto al hombre, sin embargo hubo muy pocos cambios después de la Guerra de Independencia. De hecho, las mexicanas no estaban más limitadas que en Francia o Estados Unidos. Para ilustrar lo anterior menciona que en Inglaterra y Estados Unidos las hijas eran excluidas de la propiedad pues ésta se heredaba por la línea masculina, mientras que en México la esposa conservaba personalidad jurídica independiente, podía tener propiedades, mantenía la custodia de los hijos en caso de separación y podía conservar su apellido de soltera y legarlo a su descendencia.¹⁹⁰ Incluso en 1870 se propuso que las viudas y las madres solteras tuvieran la tutoría automática y la patria potestad de los hijos; permitirles adoptar niños y ser tutoras de menores de edad, aumentar la capacidad de decisión de la mujer casada, rechazar el derecho del hombre para matar a la esposa adúltera, reducir la injerencia del esposo sobre los bienes y rentas de sus mujeres. Sin embargo, la tradición marcó que las esposas y las hijas, las más sojuzgadas por las leyes coloniales, quedaran casi igual en el XIX.¹⁹¹

El porfiriato es una época de modernización del país: aumentan las vías de comunicación, se construyen nuevas industrias y puertos mercantiles y se conceden mayores créditos. Con este nuevo capital se proporcionan más servicios públicos y se procura mejorar la educación. Estas mejoras son visibles sobre todo en las ciudades, principalmente en la capital del país.

¹⁸⁹ Silvia Marina Arrom, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790-1857*, trad. Stella Mastrangelo, México, Siglo XIX, 1988, pp. 74.

¹⁹⁰ En la colonia la mujer era dueña de su dote, sin embargo el marido tenía control sobre esos bienes y a él le pertenecían los intereses generados por la dote. No obstante la mujer era completamente dueña de lo que Silvia Arrom llama bienes parafernales, es decir sus vestidos y joyas.

¹⁹¹ Arrom, *op. cit.*, pp. 103-117.

El crecimiento urbano provocó un aumento de las clases medias. Las mujeres pertenecientes a esta clase no siempre contaban con el apoyo suficiente del marido o bien el sueldo del esposo era escaso por lo que en muchas ocasiones tuvieron que dedicarse a buscar un trabajo remunerado fuera de casa. El hogar que era el centro a partir del cual giraba su vida debe ser abandonado. Las mujeres toman empleos principalmente en las oficinas públicas y en el comercio. Las que cuentan con mayor grado de escolaridad acceden al mundo laboral como maestras. Quienes no cuentan con educación suficiente deben conformarse con trabajar de obreras en fábricas textiles. Para educar a estas mujeres ante los puestos de trabajo que ofrecía la nueva economía se abren escuelas como la Escuela Normal (1890), la Escuela de Artes y Oficios (1892) y la Escuela Mercantil "Miguel Lerdo de Tejada" (1903).¹⁹²

Las mejoras urbanas hacen que la ciudad de México se vuelva aún más atractiva para la gente de provincia: aquí parece haber más oportunidades. Esto genera una fuerte migración interna que a su vez provoca una ruptura en la vida tradicional de las familias mexicanas. Crece la inestabilidad familiar; la movilidad facilita el aumento en la cifra de amasiatos y por lo tanto crece también el número de mujeres abandonadas. Éstas caen en los grupos de mayor pobreza y con ello la mortalidad infantil también sufre un incremento.

Beneficiadas por la modernidad y la mejora económica del país, las "señoritas porfirianas" parecen ajenas a los problemas que deben enfrentar las mujeres de las clases populares. Carmen Ramos dice que el estereotipo las describe como mujeres recatadas, con modales mesurados, de expresión pausada y gesto sumiso.¹⁹³ Para ella, estas jóvenes son el resultado de la inclusión de varios principios victorianos en la vida nacional mexicana como la domesticidad, el gusto burgués, el culto a las apariencias. Gracias a que pertenecen a las élites del país, gozan de varios privilegios, pero también se les exige apearse a roles sólidos y estereotipados de lo que significa ser

¹⁹² Tuñón, *op.cit.*, p. 113.

¹⁹³ Carmen Ramos. "Señoritas porfirianas: mujer e ideología en el México progresista, 1880-1910" en Carmen Ramos, Ma. de Jesús Rodríguez, Pilar Gonzalbo, *et al.*, *op.cit.*, p. 143.

mujer. En ellas radica el buen nombre de la familia y deben hacer todo por conservarlo de manera intachable. Entre las exigencias que deben cumplir se encuentran el ser vírgenes, sumisas, abnegadas, desinteresadas en cuestiones políticas y sociales, además se les exige aislarse del ámbito externo y priorizar su inclusión en el hogar. Éste debe ser especial, intocable y propiciar la vida familiar. En caso de moverse en ámbitos externos, se prefiere que se dediquen única y exclusivamente a actos de filantropía.¹⁹⁴ Durante el porfiriato surgen muchas asociaciones de mujeres que se encargan de ayudar a los pobres y desvalidos, pertenecer a estas organizaciones daba cierto lustre a las familias de las participantes. Además como eran obras de beneficencia, constituía un trabajo no remunerado y por lo tanto ellas ocupaban su tiempo en labores útiles.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 146-154.

c) MUJER REVOLUCIONARIA

Aunque el papel de la mujer sufrió varios cambios durante la revolución, su estatus legal no varió mucho del que tenían en el siglo XIX. En la tesis doctoral de Shirlene Ann Soto, *The Mexican Women: a Study of her Participation in the Revolution, 1910-1940*, ésta señala: "Although for some women the Revolution was a continuation of their activities during the porfiriato, for most it signaled an enormous change. The restrictive social mores of the past were altered radically by the Revolution".¹⁹⁵ Indica que algunas mujeres de clase alta se adhirieron a organismos como la Cruz Roja: las de la familia Madero, por ejemplo, viajaban a los campos de batalla, ayudaban a los heridos, empeñaban sus joyas e incluso sacrificaban su bienestar en aras de la causa.¹⁹⁶ Las de clase media ayudaron de muchas maneras y algunas mujeres pobres se vieron forzadas a seguir a sus esposos como soldaderas. Debido a la baja de hombres en las batallas obligó a muchas a tener que trabajar por primera vez en su vida para mantener a sus familias.

La vida familiar se vio trastocada por la muerte, la separación y el establecimiento de nuevas familias paralelas. Ante esta ruptura, las mujeres se vieron en la necesidad de salir de su ámbito doméstico para laborar en el público. A las ocupaciones ya existentes como empleadas de oficinas, de comercio y maestras, se suman otras como la enfermería, el periodismo e incluso el espionaje. Muchas que debían mantenerse y no podían ingresar ni en el servicio doméstico ni en las fábricas no ven más salida a sus problemas que el ejercicio de la prostitución. El número de prostitutas aumenta durante el periodo revolucionario.

Ahora bien, el cambio se dio no sólo en el ámbito laboral, también se transformó la participación política de las mujeres. Alentadas por los cambios políticos que sufría el país y gracias a la información que llegaba del extranjero,

¹⁹⁵ Shirlene Ann Soto, *The Mexican Women: A Study of her Participation in the Revolution, 1910-1940*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Filosofía en Historia presentada en el Colegio de Graduados de la Universidad de Nuevo México, Albuquerque, 1977. p. 59.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 67.

algunas mujeres, especialmente de clase media, propugnaron por conseguir cambios en su estatus legal. Surgen grupos mexicanos de feministas que tratan de lograr mejoras para las mujeres. Sin embargo, sus demandas eran ignoradas o relegadas, aun cuando había congresistas que apoyaban esta causa, sus voces eran aplastadas por el conservadurismo de la mayoría.

Algunos de los grupos importantes de la época fueron las Hijas de Cuauhtémoc, y Regeneración y Concordia. Muchas de las fundadoras de estos grupos eran maestras que se dedicaban al periodismo y entre sus peticiones se encontraban mejorar la condición de vida de los indígenas, los campesinos y los obreros, así como mejorar la situación económica, moral e intelectual de las mujeres. Llegaron incluso a pedir el voto femenino.¹⁹⁷ Aunque estas organizaciones podían ser muy radicales para su época, no eran las únicas, incluso dentro del ámbito religioso surgieron grupos que propugnaban por el desarrollo de la familia y de la comunidad. De tendencia conservadora surge la Unión Femenina Católica Mexicana en 1912 y después la Liga Femenil Latinoamericana que deseaba trabajar en pos del bien moral, social e intelectual de las latinoamericanas.¹⁹⁸

Pese a que las mujeres participaron de muy diversas formas durante la revolución, no fue sino hasta la llegada de los carrancistas al poder cuando se les dio crédito. De hecho, durante el gobierno de Carranza, al menos tres mujeres participaron de manera activa para apoyar su gobierno y tratar de cambiar la situación femenina. En 1916, Artemisa Saénz viajó a La Habana enviada en misión especial por el propio presidente, más tarde participó en un congreso feminista en Mérida. Margarita Robles de Mendoza apoyó el sufragio femenino y luchó también para erradicar la prostitución. Hermila Galindo fue la colaboradora más allegada de Carranza. Además de ser su secretaria particular, recorrió varios estados de la República para formar clubes revolucionarios y hacer propaganda de la causa

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 72.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 73.

constitucionalista. Creó una revista feminista, *Mujer moderna*. Siempre luchó por crear un panamericanismo que frenara el poder de los países industrializados, promovió el sufragio femenino en la Convención Constitucionalista de Querétaro incluso se postuló por una curul como diputado.¹⁹⁹

Durante la Convención, los legisladores consideraron oportuno pedir cambios que favorecieran los derechos de las mujeres tanto en la vida pública como en la privada. La Constitución de 1917 les otorgó algunos beneficios laborales en caso de maternidad, protección contra el trabajo nocturno y contra labores pesadas y peligrosas, obtuvieron salario mínimo, en cuanto al matrimonio alcanzaron la posibilidad del divorcio. Sin embargo, muchas de ellas de cualquier manera siguieron sufriendo abusos e hicieron caso omiso de las nuevas leyes pues consideraban que éstas se oponían a la tradición católica.

Aunque la revolución mejoró la situación de las mujeres en algunos sentidos: les dio mayor independencia, la posibilidad de unirse y luchar por sus derechos y además hubo mejoras legales, no lograron obtener el derecho al voto que en otras latitudes ya se había conseguido.²⁰⁰

¹⁹⁹ *Ibid.*, pp. 90-93.

²⁰⁰ En Estados Unidos ocho estados ya habían concedido a las mujeres el derecho a votar.

d) MUNDO LABORAL FEMENIL MEXICANO

La época virreinal estuvo marcada por la gran cantidad de imposiciones que se exigieron a las mujeres. Aunque existía la idea generalizada de que el hombre era quien debía mantener a la familia, en muchos casos las esposas tuvieron que ayudar a sus maridos económicamente. Sin embargo, tenían prohibido trabajar en los gremios, por lo que cualquier actividad artesanal les estaba vedada. No fue sino hasta fines del siglo XVIII que se eliminó dicha prohibición:

El ingreso de mujeres a campos tradicionalmente masculinos puede atribuirse en parte al decreto de 1799, aunque en cierta medida el decreto mismo refleja el debilitamiento de los gremios [...] Si bien para 1811 las mujeres empezaban a beneficiarse del fin de la larga discriminación, todavía estaban concentradas en oficios que desde mucho antes eran definidos como apropiados para su sexo. Y continuaban excluidas del sacerdocio, el ejército y la burocracia gubernamental -las tres carreras con más oportunidades de movilidad ascendente.²⁰¹

Gracias a esto pudieron dedicarse a todo tipo de labor, con la salvedad de que se les impedía involucrarse en actividades que tuvieran que ver con la administración o el gobierno, por lo que no podían acceder a cargos públicos, ni ser jueces, abogados o sacerdotes ni tutoras.

El siglo XIX permitió mayor apertura laboral femenina, no obstante, el trabajo más socorrido por las mujeres continuó siendo el servicio doméstico. Gracias al mayor grado de educación y al surgimiento de nuevas empresas las mujeres mexicanas pudieron incursionar, al igual que sus pares europeas y estadounidenses, en el campo de los servicios, las oficinas, las tiendas y los espectáculos.

• SERVICIO DOMÉSTICO

La servidumbre fue una de las actividades más socorridas por las mujeres que necesitaban trabajar para ayudar a la manutención del hogar, ya fuera por que el ingreso del esposo era insuficiente o bien por ser viudas, madres solteras o por no contar con ningún tipo de apoyo masculino.

²⁰¹ Arrom, *op.cit.*, pp. 202-203.

Este tipo de empleo ocupaba a mujeres pobres tanto de la ciudad como del campo y tenía la ventaja de que se le veía como una especie de preparación para el matrimonio. Además, brindaba cierta protección moral. Durante el virreinato, algunas sirvientas eran consideradas integrantes de la familia, pues entraban al servicio de las casas desde pequeñas, allí crecían y envejecían. En el XIX ocurría algo semejante. Aunque, la servidumbre comienza a ser flotante, es decir, ya no vive en la casa donde trabaja, sólo está allí el tiempo requerido para realizar sus labores y al término de éstas volvía a su propio hogar. En 1811, más de la mitad de las mujeres que trabajan lo hacían como sirvientas.²⁰² No obstante, pese a las elevadas cifras, socialmente no era un empleo bien visto. Debido a esto, sólo las ciudadanas más necesitadas lo tomaban, y en muchas ocasiones eran las provincianas quienes se encargaban de ocupar esos puestos.

En documentos de la época, la visión sobre la servidumbre varía, pues aunque en general se les tilda de sucias, desarregladas y negligentes, se reconoce que algunas de ellas son todo un dechado de características positivas y cuando alguien se topa con una sirvienta de esta naturaleza no se le debe dejar ir.

Me pedís que os diga cómo encuentro las criadas mexicanas [...] Los defectos de los sirvientes son una fuente inagotable de quejas, aun entre los mexicanos, y mucho más entre los extranjeros. [...] Con esa afición a emperifollarse, inherente a todas ellas, quizás aun más que algunas otras hijas de Eva, una muchacha se pondrá a servir con el mero propósito de ganar lo indispensable para comprarse una camisa bordada; y si le alcanza, además para un par de diminutos y viejo zapatos de raso, os dirá que ya está cansada del trabajo y que se quiere ir de su casa 'para descansar'. [...] Las criadas mexicanas tienen algunas muy buena y nunca desmentidas cualidades. Son modelo de cortesía, humildes, serviciales, de muy buen carácter, y con facilidad se aficionan a quienes sirven [...]²⁰³

²⁰² *Ibid.*, p. 200.

²⁰³ Francis Calderón de la Barca citada en *Memoria y encuentros: La ciudad de México y el Distrito Federal (1824-1928)*, vol. III, com. Hira de Gortari Rabiela y Regina Hernández Franyuti, México, Departamento del Distrito Federal e Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1988. pp. 359-360.

• INDUSTRIA

Otra opción para las mujeres de clase baja en las ciudades fue contratarse en las fábricas, principalmente en la industria textil y tabacalera. La primera parecía una opción consecuente con su condición femenina pues se le veía como una especie de extensión de su trabajo con la aguja, si durante mucho tiempo se había dedicado a la costura para hacer ropa para su propia familia, podían utilizar esa capacidad para hacerse de un poco de dinero y ayudar a la economía doméstica sin necesidad de salir de casa. La aparición de la industria textil rompió ese modelo y las obligó a trabajar fuera del hogar. Sin embargo, las condiciones de trabajo eran bastante deplorables y los sueldos muy bajos. Mientras los obreros comunes ganaban un peso y medio diario en ramos como alcoholes, hilados, sombreros²⁰⁴, etcétera; las mujeres ganaban:

[...] en el ramo de confecciones, de un peso para abajo. Hay fábricas que las pagan hasta veinticinco centavos diarios, abuso incalificable, porque con esos veinticinco centavos no se paga ni el sacrificio de la libertad personal. Las aprendizas entran gratis. Los pagos se hacen semanalmente, excepto en los talleres de ferrocarriles, que se paga a fin de mes.²⁰⁵

En ocasiones, intentaban poner sus propios negocios de costura, pero la competencia era tal que las ganancias eran magras. Además, tenían la rivalidad de las extranjeras que ponían casas de costura en zonas elegantes de la ciudad y lograban atraer a la clientela más adinerada.

La Fábrica de Tabacos representó otra opción para las mujeres, pues pese a que las condiciones laborales no eran óptimas²⁰⁶, solían ser mucho mejores que la

²⁰⁴ Julio Sesto, *El México de Porfirio Díaz*, Valencia F. Sempere y Cia, 1918, p. 134 citado en *Memoria y encuentro*, p. 368.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 368.

²⁰⁶ En *Memoria y encuentros* se cita en la página 367 que el 30 de octubre de 1885 apareció, en la página 3, un comunicado de las cigarreras en el periódico *El Socialista* en el que las obreras de las fábricas de cigarros se quejaban por la constante disminución de sus ingresos: "Hasta el 2 de octubre de 1881, hacíamos por cuatro reales, 2185 cigarros; y ya se nos había aumentado el número y disminuido la paga. Desde el 3 de octubre de 1881, y por medio del Congreso Obrero nos comprometimos a hacer, por los mismos cuatro reales, 2,304. Ahora quieren los propietarios de las fábricas que por cuatro reales hagamos 2 600. No es posible sufrir más. Tenemos que trabajar desde las 6 de la mañana hasta las nueve de la noche. Nuestra condición es peor que la de los albañiles. No nos queda ni una hora que dedicar á [sic] nuestros cuidados domésticos y ni minutos para la instrucción. El capital nos agobia. A pesar de tanto trabajar, estamos en la miseria [...]"

media: podían tener consigo a sus hijos, lo que les permitía continuar con su papel de madres al tiempo que trabajaban, ganaban más que en otras fábricas, tenían derecho a pensión en caso de accidente e incluso las supervisoras podían retirarse con sueldo tras veinte años de trabajo.²⁰⁷

Durante el porfiriato, las fábricas de cigarros como la Gran Fábrica de Cigarros y Cerillos de San Antonio Abad, La Fama Montañesa, Buen Tono y Casa Colorada contaban con trabajadores de ambos géneros. En el Buen Tono, por ejemplo, tan sólo en la fabricación del cigarro estilo Habana participaban 450 mujeres que se encargaban de producir millón y medio de cigarros diarios.²⁰⁸

Aunque la mayor concentración de trabajo industrial femenino se localizaba en el sector textil y tabacalero, las mujeres incursionaron prácticamente en todos los segmentos industriales: fabricación de fósforos y cerillos, muebles de latón, papel, etcétera.²⁰⁹

Un reporte de Antonio Peñafiel en 1902 resulta muy aleccionador acerca de la cifra de obreras en comparación con sus colegas hombres, así como de la discriminación salarial que sufrieron. En total tenían 12, 077 empleados, 8, 725 eran mujeres. En cuanto a jornales, a ellas se les pagaba máximo un peso y mínimo veinticinco centavos; mientras que para ellos el tope salarial era de dos pesos como pago máximo diario y cincuenta centavos como pago mínimo.²¹⁰

²⁰⁷ Arrom, *op.cit.*, p. 239.

²⁰⁸ J. Figueroa D. "Las grandes fábricas" en *Anuario estadístico de la República Mexicana, 1894*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1899, t. III, p. 177-178. citado en *Memoria y encuentros...*, p. 116.

²⁰⁹ "Porfiriato: Modernización de las plantas y nuevas industrias" en *Memoria y encuentros*, pp. 103-133.

²¹⁰ Antonio Peñafiel, en *Anuario estadístico...* 1902, p. 93 citado en *Memoria y encuentros*, p. 132.

• ALMACENES

En el ocaso del XIX, algunos residentes franceses abrieron grandes almacenes, copia de grandes tiendas como *Printemps* y el *Bon Marché*, nacen así El Palacio de Hierro, El Puerto de Veracruz, La Ciudad de Londres, Fábricas de Francia, El Centro Mercantil, La Sorpresa, etcétera. Igual que en el país galo y en Estados Unidos, estos almacenes estaban dirigidos a la clase alta.

Estas tiendas ofrecían a la clientela la comodidad de encontrar en un mismo edificio los diferentes productos necesarios para el hogar. Una de las innovaciones fue ofrecer precios fijos para eliminar la práctica del regateo tan extendida en los mercados, en las pequeñas tiendas e incluso en el Parián (varios años antes); utilizaban la publicidad para anunciar sus mercancías y también las exhibían en aparadores destinados para ese fin; y contaban con un ejército de dependientes cuya tarea principal era halagar y ayudar a la clientela durante sus compras.

Los dependientes estaban muy jerarquizados. Los puestos de mayor responsabilidad eran ocupados por hombres, y las mujeres difícilmente lograban llegar a los niveles más altos. La función de estos empleados era la misma que la de los empleados franceses en *Printemps*, sin embargo había una pequeña diferencia que hacía que los mexicanos proporcionaran un servicio mucho más personalizado, aunque menos especializado:

Por el contrario de lo que sucede en nuestros grandes almacenes de Francia, donde cada empleado tiene su especialidad, y donde el cliente pasa de mano en mano según los artículos, aquí [en México] el comprador siempre es atendido por el mismo empleado, que le vende indistintamente todas las mercancías de la casa.²¹¹

Dichos establecimientos también contrataban mujeres dependientas pues sus salarios eran más bajos que los de sus colegas, igual que en el resto del mercado laboral, se consideraba que eran más dóciles y sumisas, podían atender a la clientela femenina con

²¹¹ Emile Chabrand, *De Barcelonnette au Mexique*, Paris, Librairie Plon, 1892. pp. 385-389. Trad. de Rossana Reyes Vega, citado en *Memoria y encuentros*, p. 246.

más tacto y como estrategia de mercado, las clientas se sentirían identificadas con las vendedoras; pero sobre todo se les contrataba porque a diferencia de los jóvenes dependientes, las mujeres daban muestras de mayor honestidad.

Pedro:

—Al paso que vamos, pronto lo monopolizarán ellas todo. Ya no hay almacén, oficina ni institución en que no se vean las peripuestas señoritas. Yo, apenas voy a comprar algo y las veo, no entro. Me 'repatea' tener que tratar con ellas. No puede uno regatear, por galantería; no puede uno... ¡Vamos... si yo creo que hasta son perjudiciales al comercio!

Zavala:

—Te equivocas. Nos suplen con ventaja. ¿Tú ves cuántas hay de cajeras? Pues es porque son más fieles que nosotros; nunca desfalcán, Pedro...²¹²

En *El México de Porfirio Díaz*, Sesto asegura que las dependientas y cajeras ganan entre 60 y 150 pesos mensuales²¹³, es decir, su salario se equipara al de las chicas oficinistas.

• OFICINAS

Hacia fines del siglo XIX, de forma semejante a lo que ocurría en países desarrollados, y gracias a la creación y crecimiento de las empresas, las jóvenes mexicanas lograron tener un sitio en el mundo administrativo como secretarias. En escuelas como la "Miguel Lerdo de Tejada" donde las chicas aprenden a usar máquinas de escribir, además de realizar labores de oficina.²¹⁴

Los salarios de las secretarias se encuentran entre los mejores y por ello quienes tienen oportunidad de ingresar en una empresa lo hacen sin dilación.

En el comercio y en las oficinas públicas tienen las mexicanas un sitio que va nivelándose al del hombre en cantidad. La mecanografía y la taquigrafía han pasado casi totalmente al dominio de ellas. [...] Las señoritas mecanógrafas, taquigrafas, dependientes y cajeras, que abundan mucho, ganan de 60 pesos [mensuales] en adelante hasta 150. Son muy estimadas, y está probado que son más eficaces que los hombres en determinados ramos de la actividad mercantil y muy especialmente en lo que a la fidelidad se refiere.²¹⁵

²¹² Julio Sesto, *La tórtola del Ajusco*, 3ª ed., Barcelona, Talleres Gráficos de Juan de Gasso, 1918, p. 104.

²¹³ Sesto, *El México de Porfirio Díaz* citado en *Memoria y encuentros*, p. 369.

²¹⁴ Tuñón Pablos, *op.cit.*, p. 113.

²¹⁵ Sesto, *El México de Porfirio Díaz*, pp. 131 y 133, citado en *Memoria y encuentros*, p. 368.

Las jóvenes de clase media con educación secundaria que no tenían vocación magisterial optaban por trabajar en oficinas pues allí el ambiente les permitía relacionarse con jóvenes universitarios y empresarios. Usualmente las chicas trabajaban sólo unos años y al casarse abandonaban el empleo. La posibilidad de encontrar un "buen partido" dentro de la empresa, entonces como ahora, era un atractivo más de este tipo de empleo. Aunque se debía invertir dinero en la compra de ropa y accesorios para estar presentables, a la larga cualquier gasto de esta naturaleza representaba una inversión más que razonable, pues la chica podía no sólo encontrar marido, sino lograr un matrimonio que le permitiera ascender en la escalera social y por supuesto abandonar el empleo una vez casada: "—Si el trabajo de las señoritas es una farsa; una 'pose'; una triquiñuela; un adorno; un estado pasivo de coquetería modernista, para enganchar novio".²¹⁶

En *La tórtola del Ajusco*, Julio Sesto describe la vida de Herminia Ponce, joven huérfana que se ve en la necesidad de emplearse para ayudar a su madre:

- Mamacita: Yo quiero trabajar. Yo voy a buscar un empleo; 'de lo que sea'...
- ¡Pero, mi hijital...
- ¡Nadal! ¡A trabajar! Yo sirvo para algo. Sé escribir en máquina, sé contar, 'tengo ortografía'... Y, si no, en un teatro, aunque sea de corista. ¿No tengo buena voz? ¿No sé declamar?
- No; en teatro, no.
- Bueno, mamá; pues en otra cosa. En lo que sea... Yo quiero ganar algo. Yo quiero que salgamos de esta 'brujez', porque reniego de lo que decía Pomar: *Todos los años pobres... todo el año pobre...*²¹⁷

A los catorce años entra a trabajar en una oficina, allí es asediada por su jefe, el licenciado Pereda. Debido a la enfermedad de la madre y a los escasos recursos económicos con los que cuenta, la joven Herminia termina por aceptar la seducción de su empleador, después abandonaría los escritorios por los escenarios, siempre bajo la

²¹⁶ Sesto, *La tórtola...*, p. 95.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 92.

protección de su amante hasta que es víctima de su fatal destino y encuentra una muerte violenta que de alguna manera la redime.

En la novela, el autor incluye un capítulo "Feminismo" en el que un par de amigos de Herminia, Zavala y Pedro, argumentan a favor y en contra respectivamente del trabajo femenino. A través de su discusión podemos distinguir las posturas en torno a este tema, hay que recordar que la obra se escribió en 1915 y que en muchos puntos es una copia casi al carbón de la vida de Herminia Pérez de León, es decir, Mimi Derba.

Pedro Ramos está contra el trabajo femenino en las esferas masculinas porque considera que son una competencia desleal pues se emplean por menos dinero y sobre todo olvidan y abandonan "su dulce misión, la misión del hogar". Para él, quienes trabajan pierden su feminidad y son poco atractivas ante los hombres ya que tienen la cabeza llena de números y cálculos y nadie desea una "mujer-guarismo, una mujer-aritmética".

[...] en los ejercicios intelectuales, en las funciones oficinescas de macho, los órganos de la mujer se transforman, toda ella se transforma, moral y físicamente; olvidas que en las labores mentales, el cerebro de la mujer se desarrolla en demasía, con menoscabo de los demás órganos, y esas mujeres así, se anulan para sentir y desear el amor, y se atrofian para ser fecundadas. Esto lo reconocen todos los fisiólogos. Esto es una verdad patológica.²¹⁸

Como contrapeso, Zavala, el amigo ilustrado de la protagonista, considera que el feminismo no es sino resultante de la disminución del "masculinismo": "Si nosotros fuéramos más hombres, ellas serían más mujeres. Ellas tienden a desempeñar las funciones *abastecedoras* del macho, porque el macho les falta, o porque el macho es deficiente. Cuando el pichón no atiende las necesidades del nido, las atiende la paloma. La gran verdad es esta: *Hay que buscar el grano.*"²¹⁹

²¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

²¹⁹ *Ibidem.*

• ESCUELAS

La instrucción femenina había sido promovida a partir de las ideas ilustradas. La ampliación del acceso a la educación básica de las niñas provocó una demanda creciente de maestras que se encargaron de dicha enseñanza.

No sólo sus oportunidades de empleo aumentaron al crecer la demanda de escuelas para niñas, sino que la ocupación docente fue adquiriendo mayor prestigio a medida que aumentaba el número de maestras calificadas para enseñar alumnas mayores en un nivel superior al de antes. Las maestras mostraban un profesionalismo creciente e incluso cierto sentido de misión a medida que avanzaba el siglo.²²⁰

Las grandes beneficiarias de este fenómeno, fueron las jóvenes de clase media que veían la posibilidad de ingresar a escuelas como profesoras, e incluso podían establecer sus propios institutos. Cabe destacar que aquellas que escogían la segunda opción pronto se vieron enfrentadas a la rivalidad de profesoras extranjeras que a su vez abrían sus academias y que, tal como sucedía con las costureras, eran las preferidas de la "buena sociedad" pues se consideraba que allí las niñas no sólo aprenderían otros idiomas sino también las buenas maneras europeas o estadounidenses.

Las extranjeras de origen protestante algunas veces recibían subvenciones de sus iglesias y además de dar enseñanza básica promovían los valores de la iglesia a la cual pertenecían. Estas maestras intentaban transmitir a las niñas el valor del trabajo, la independencia, la frugalidad y el ahorro. Muchas de estas escuelas funcionaron en provincia y no estaban destinadas a las niñas adineradas sino a las niñas pobres, hijas de obreros, ferrocarrileros, mineros, etcétera. Por esta razón, y para golpear al catolicismo, las misiones protestantes crearon escuelas primarias, secundarias, normales y preparatorias en las ciudades más importantes de nuestro país.²²¹ Empero,

²²⁰ Arrom, *op.cit.*, p. 243.

²²¹ Jean Pierre Bastian, "Modelos de mujer protestante: Ideología religiosa y educación femenina, 1880-1910" en Carmen Ramos, Ma. de Jesús Rodríguez, Pilar Gonzalbo, *et al.*, *op.cit.*, p. 164.

en la ciudad de México, su clientela principal eran las hijas de diplomáticos y ciudadanos estadounidenses. La maestra protestante era el ideal de mujer:

'la maestra de escuela no es frívola sino útil, inteligente, disciplinada; se levanta temprano, es exacta en el cumplimiento de sus deberes, conoce las buenas maneras, lee los buenos libros y no las novelas pasionales, está acostumbrada a tratar con los empleados del gobierno y los pares de familia y tiene cierto gracioso aplomo. Son muy limpias sin adornos exagerados, su lujo es sencillez. En la escuela inconscientemente tienen un cierto aire de superioridad.'²²²

Por el contrario, las maestras con formación católica promovían y enseñaban los viejos códigos de sumisión y no se les exigía mucho en cuanto a actividades intelectuales, ellas también esperaban poco de sus pupilas: "A las mujeres de las clases altas se les educaba en las 'amigas' o escuelas de primeras letras, en los conventos y en el hogar y sólo se les pedía saber leer, escribir, contar y coser".²²³

Protestantes, católicas o laicas, las jóvenes de clase media que lograban ingresar al mundo laboral como maestras eran bien vistas por la sociedad pues esta profesión se consideraba decente e incluso prestigiosa. Aunque los salarios no eran demasiado altos, les permitía vivir decorosamente. Aquellas que trabajaban con diligencia y hacían de su profesión una forma de vida lograban incluso llegar a ser directoras (o dueñas, como hemos visto antes) de las escuelas.

Como la enseñanza pública crecía muy lentamente y las mujeres en ese nivel no daban clase a varones, a mediados del siglo XIX probablemente no había más de 150 maestras en la ciudad de México: número notablemente bajo en comparación con Europa y los Estados Unidos (en Nueva Inglaterra, por ejemplo, se calcula que un quinto de todas las mujeres blancas casadas habían sido maestras en su juventud) [...] ²²⁴

Empero, aunque el número de escuelas para niñas aumentó, la sociedad mexicana quedaba a la zaga de lo que ocurría en Francia o en Estados Unidos. En Francia, la revolución dio gran ímpetu a la igualdad educativa. En el país del norte, la tradición

²²² Citado en Jean Pierre Bastian, *op.cit.*, p. 178.

²²³ François Carer, *op.cit.*, p. 103.

²²⁴ Arrom, *op.cit.*, p. 211.

protestante había logrado que la educación femenina y el papel de la maestra estuvieran muy arraigadas desde hacía mucho tiempo. En nuestro país, los cambios eran más pausados.

e) OPORTUNIDADES LABORALES EN EL CINEMATÓGRAFO

Desde la llegada del cinematógrafo a nuestro país, tanto la creación como la exhibición fílmica estuvo en manos de hombres. No fue sino hasta la década de 1910 cuando las mujeres comenzaron a laborar en otras actividades además de la actuación. Con los intentos de creación de una industria nacional, hubo mujeres escritoras que apoyaron la cinematografía mexicana con sus guiones como María Luisa Ross y la propia Mimí Derba; varias trabajaron en el proceso de montaje y titulación, otras como costureras, también las hubo cajeras a la entrada de las salas de cine, vendedoras de dulces y acomodadoras. Durante el periodo presidencial de Carranza, se otorgaron becas para que los estudiantes de arte pudieran asistir a cursos en Estados Unidos y allí aprender lo más reciente de las técnicas cinematográficas. Las hermanas Ehlers fueron dos de las afortunadas. A su regreso trabajaron dentro de la industria como revisoras y censoras, incluso llegaron a producir algunos filmes. Por desgracia casi todo lo que se relacionaba con ellas se ha perdido con el pasar del tiempo.

Señoritas Adriana y Dolores Ehlers, que residen actualmente en Boston, EE.UU., donde han terminado sus estudios de Fotografía y Autocromos, [sic] pensionadas por nuestro actual Presidente, y de las cuales se ha ocupado en términos encomiosos la prensa del país vecino en los periódicos 'Boston Herald' y 'Boston Ziaveler', haciendo justicia a nuestro gobierno por la protección que imparte a los estudiantes que, como ellas, desean traer a su país conocimientos que transmitir a nuestra juventud. Las señoritas Ehlers ingresarán este mes a la 'Fox Film Corporation', en Nueva York, con el fin de aprender cinematografía, para que a su regreso a la patria tomar todo lo que demuestra progreso en nuestro país, y dar a conocer por este medio al mundo entero nuestras riquezas, industrias y monumentos, haciendo desaparecer la mala opinión que de México y sus habitantes tienen en Europa y América.

Muy loable nos parece el empeño del Gobierno mexicano en proteger a la juventud estudiosa, enviándola a los grandes centros de cultura, para que adquiriendo nuevos conocimientos o perfeccionando los propios, regrese a la patria a laborar en el progreso de las artes nacionales.²²⁵

²²⁵ s/a, "señoritas pensionadas que estudian Cinematografía en E.U." en *México*, n° 91, 25 de agosto de 1917, p. 28.

Hay quien asegura que en la década de 1910 a 1920 surgió la primera directora de cine en México, sin embargo, hasta ahora no existe ningún documento que lo pruebe de manera fehaciente. Lo que sí puede probarse es su papel en la producción fílmica y en la creación de guiones originales. Sin embargo, esto se verá con más detalle en el siguiente capítulo.

• **ACTRICES**

De la misma forma que en Europa occidental y en los Estados Unidos, la actuación fue la actividad predominante entre las jovencitas que ingresaron al glamour de la industria fílmica.

Durante los primeros años del cinematógrafo, la mayor parte de las actrices, tal como se dijo antes, eran de extracción teatral. En el caso de México, el teatro tenía dos grandes vertientes: el culto y el popular. En el primero de ellos se representaban obras de tradición literaria, mayoritariamente de autores europeos. Las actrices que incursionaban en el teatro clásico, si bien no eran vistas como modelos a seguir, por lo menos gozaban de cierta respetabilidad. No era el caso de quienes incursionaban en el teatro de revista que muchas veces se escenificaba en carpas o tendejones en zonas populares de la capital. Las actrices que allí participaban tenían mala reputación. De cualquier manera, la profesión de actriz no era bien vista por una sociedad en la cual las apariencias lo eran todo. Ninguna familia decente aceptaba gustosa que alguna de sus hijas se dedicara a tan deshonesto ejercicio.

[...] esa seductora y bien remunerada profesión se expandió con la inauguración de dos nuevos teatros en la ciudad de México en 1843 y 1856. Actrices, cantantes y bailarinas podían ganar varios miles de pesos en una temporada, salario excelente para la época. Sus contemporáneos consideraban que no era una profesión respetable, pero las actrices eran las únicas mujeres -aparte de los personajes históricos— de que se hablaba en las revistas femeninas, y su retrato aparecía junto a artículos que elogiaban su vida y realizaciones.²²⁶

No obstante, los salarios que se daban por actuar eran mucho mejores que los que

²²⁶ Arrom, *op.cit.*, p. 244.

podiera obtener una sirvienta, obrera, costurera, secretaria o maestra. Por esta razón, las chicas de espíritu más osado y con cierto interés en el arte optaban por ingresar en el mundillo artístico.

Una vez en el teatro, el siguiente paso era incursionar en el cine. Gracias a que era una industria nueva no imponía grandes restricciones a las actrices y además de asegurarles ingresos económicos, en algunos casos las lanzaba a la fama y con ello se aseguraban una mejor condición de vida. Además la aparición de las grandes divas italianas como Lyda Borelli, Pina Menichelli, Francesca Bertini, etcétera, hacía todavía más atractivo el papel de las actrices cinematográficas.

Encontrándome el día de ayer en los talleres de Mimi Derba, tuve amplio campo de observación para conocer la vanidad femenil. Y sucedió que varios colegas publicaron en los avisos de oportunidad un anuncio en que solicitaban 'mujeres de buena presencia para trabajar en el cine'.

A las siete de la mañana había 'cola' en la puerta de la Azteca Film. Trabajo tenían los artistas para abrirse paso. Las futuras filmadoras entretenían su inquietud en conversaciones pintorescas.

—¿Crees, María que pueda servir para el cine?

—Por qué no —contestaba la interpelada— ¡quién sabe lo que nos tenga reservado el porvenir!

Cuando el director de escena hizo su entrada, una lluvia de apretones de manos cayó sobre él y si no hubiera sido por la oportuna intervención de varios empleados, mal la hubiera pasado el que iba a calificar.

El conjunto era abigarrado y doloroso. No era la afición al cine: era la conquista del pan.

Mujercitas cloróticas, pobremente vestidas, con el insomnio retratado en el rostro, pedían ser las elegidas; hembras rotundas y fuertes, con chafarrinones en los carrillos y con ojeras brutalmente pintadas, clamaban por el puesto seductor, y otras, las más, las que no significan nada, las que tienen que mantener a su familia, aquellas que lo mismo sirven una limonada en alguna kermesse, o expenden bolsas de confeti, o sirven el chocolate, pedían también un juicio benévolo para ser admitidas, pues según ellas, los pirapos frecuentes de sus admiradores las señalaban como mujercitas de buena presencia.

[...]

Cuando supieron que sus servicios no eran necesarios, supuesto que la empresa había menester de mujeres hermosas y elegantes, vi lágrimas en algunos ojos hundidos por las vigiliat y, en su dolor íntimo, en su vanidad frustrada de mujeres jóvenes, han de haber sufrido, no tanto por el empleo que 'se les caía' sino

porque se alejaban con el hondo desengaño de que no eran bellas ni de 'buena presencia'.
*¡Vanitas, vanitatum et omnia vanitas!*²²⁷

Poco a poco, el cine se fue profesionalizando. El teatro y el cine se veían ya como lenguajes diferentes y por lo mismo se requería de actrices con habilidades distintas para cada caso. En México, Manuel de la Bandera crea una escuela de actuación cinematográfica en 1916. Un año más tarde, Carranza lo avala y dichas clases forman parte de la *currícula* de la Escuela Nacional de Música y Arte Dramático.

En la Escuela Nacional de Música y Arte Dramático, se ha inaugurado la clase de preparación y práctica cinematográfica, y se han abierto ya las inscripciones correspondientes. En la Academia de Bellas Artes acaba de establecerse la carrera de pintor escenógrafo, y se ha nombrado el personal necesario para atender la nueva asignatura.²²⁸

La respuesta al anuncio fue bastante buena, aunque cabe señalar que los alumnos y alumnas de Manuel de la Bandera en su mayoría eran jóvenes de clase media y de clase alta que buscaban el estrellato a través del cine. De sus filas salieron actores como Pilar Cota, Carrillo de Albornoz, Honoria Suárez, Catalina y Josefina D'Erzell, las hermanas Emma, Celia y Emilia Padilla.²²⁹

Mimí Derba es un ejemplo del paso de una actriz teatral al cine. Inició su carrera como actriz en el salón Rojo y al poco tiempo, capturada por la magia de las imágenes de la pantalla, se lanzó al cine no sólo como actriz, sino también como productora.

²²⁷ *El Universal*, 8 de agosto de 1917. Citado en Miquel, *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*, México, Universidad de Guadalajara/Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992, p. 91-92.

²²⁸ *Pegaso* 22 de marzo de 1917. Citado en Luz y sombra. *Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, p. 258.

²²⁹ Reyes, de los, *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños...*, p. 218.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

CAPÍTULO TRES

FORJADORAS DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRÁFICA

I. LA LUCHA REIVINDICATIVA: ALICE GUY BLACHÉ

Alice Guy nació en París en el barrio de *Saint-Mande*, el 1° de julio 1873²³⁰. Sus primeros años los vivió al abrigo de su abuela, en tanto que sus padres vivían en Chile. Cuando tenía cuatro años, su madre regresó por ella y los siguientes dos vivió en Valparaíso, donde su padre era un prominente vendedor de libros. Por razones desconocidas para ella, es enviada a Francia, donde estaría como interna en un convento de monjas junto con sus tres hermanas. Su hermano mayor, también estudiaba en el país galo pues sus padres consideraban que la educación europea era la mejor que podrían recibir. En su libro autobiográfico describe esos días de la siguiente manera:

I learned French again and submitted to the hard transformation of a free, gay baby into a timid, well-behaved little girl. The methods used were without softness. For the smallest offense there were long periods of kneeling, arms crossed, in an icy corridor. For gaver sins, a cell and dry bread and water. But the Sisters were not cruel. The Order was a strict one for them, also. The superior, a very great lady, wished to make us into strong, accomplished women, capable of conducting themselves correctly in any rank of society. To that end she employed the means of that era.²³¹

Tras seis años de vida en el colegio de monjas, el negocio de su padre quiebra. Éste abandona Chile y se reúne con sus hijos. La madre permanece en el país andino. A la muerte del hijo mayor, la madre abandona Sudamérica y se une con el resto de la familia. La situación económica se vuelve apremiante. Las niñas son transferidas a un

²³⁰ Slide, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, p. 1.

²³¹ *Ibid.*, p. 9.

convento más económico. La mayor de las hermanas decide ingresar, al igual que otras chicas de su edad, a la Escuela Normal para convertirse en maestra y quizá ayudar con los gastos familiares. Sus otras dos hermanas se casan. Agotado y en la quiebra, el padre muere a los cincuenta y dos años.

Gracias a sus antiguos contactos, la madre consigue un empleo como directora de la Maternidad Mutualista, sociedad creada por los sindicatos de la industria del textil para apoyar a las mujeres pobres. Por diferencias administrativas renuncia varios meses después, pero la amistad con el secretario general del sindicato continúa. Él sugiere que Alice tome clases de mecanografía y estenografía, "[...] una ciencia muy nueva en esos días".²³² El director del curso se da cuenta de las habilidades de la joven y pronto la alentó a aceptar su primer trabajo en una fábrica situada en el céntrico barrio parisino *Marais*.²³³

Sin embargo, esa experiencia no fue de su agrado y renunció al poco tiempo. Después, hacia 1895, su profesor de estenografía le comentó que el *Comptoir Général de Photographie* buscaba una secretaria y la recomendó ampliamente.²³⁴ Allí se entrevistó con Gaumont y dio muestras de su vivaz ingenio al responder a la negativa de empleo por su juventud:

'The recommendation is excellent, but this post is important. I fear, Mademoiselle, that you may be too young.' [...]
'But Sir', I pleaded, 'I'll get over that'.²³⁵

Consiguió el puesto. De la misma manera que su hermana mayor, Alice tuvo que ingresar al mundo laboral para ayudar a su familia. Gracias a su esmerada educación, ambas jóvenes pudieron desempeñarse en las áreas con mayores posibilidades de desarrollo profesional para las mujeres a fines del siglo XIX. Tanto el empleo de maestra, como el de secretaria, eran bien vistos socialmente y les aseguraban ingresos propios. A pesar de que el trabajo de Alice era sólo administrativo, su desempeño y

²³² *Ibid.*, p. 12.

²³³ *Ibid.*, pp. 1-14.

²³⁴ *Ibid.*, p. 15.

²³⁵ *Ibid.*, p. 16.

curiosidad le permitieron aprender diversos aspectos de la industria en que se manejaba su jefe. Gaumont dedicó gran parte de su vida a la fabricación y venta de aparatos fotográficos. Igual que otros productores, también intentaba crear un aparato que reprodujera el movimiento. Auguste y Louis Lumière lo invitaron a una sesión de la *Société d'encouragement à l'industrie nationale*, donde presentarían su nuevo invento. Al poco tiempo de esa reunión, los hermanos lyoneses mostraron el cinematógrafo en el Grand Café de la calle de Capucines.²³⁶

Alice Guy, señaló, años después, en su autobiografía, que ni Gaumont ni los Lumière tuvieron la capacidad de ver las posibilidades educativas o de entretenimiento que tenían las cintas:

But Gaumont, like Lumière, was especially interested in solving mechanical problems. [...] The educational and entertainment values of motion pictures seemed not to have caught his attention. [...] Daughter of an editor, I had read a good deal and retained quite a bit. I had done a little amateur theatricals and I thought that one might do better than these demonstrations films. Gathering my courage, I timidly proposed to Gaumont that I might write one or two little scenes and have a few friends perform in them. If future development of motion pictures had been foreseen at this time, I should never have obtained his consent. My youth, my inexperience, my sex, all conspired against me.²³⁷

En efecto, los Lumière estaban mucho más interesados en desarrollar y comercializar el aspecto técnico de su invento que en el aspecto educativo o de entretenimiento. Guy asegura que gracias a sus lecturas, herencia de su padre, y a su breve incursión en el teatro de aficionados, se dio cuenta de su capacidad para hacer películas que correrían mejor suerte que aquellas producidas únicamente con fines de hacer demostraciones del funcionamiento de las cámaras que fabricaba su empleador.²³⁸ Cuando pidió autorización para filmar en su tiempo libre, obtuvo el permiso sin mayores complicaciones, con la salvedad de que debería cumplir al mismo tiempo con

²³⁶ *Ibid.*, p. 26.

²³⁷ *Ibid.*, pp. 26-27.

²³⁸ *Ibidem.*

las labores para las que había sido contratada.²³⁹ Asombrado ante el entusiasmo e interés de su empleada, Gaumont la apoyó al ofrecerle una casa cercana al lugar donde se encontraba su fábrica de aparatos fotográficos.

At Belleville, next to the photographic laboratories, I was given an unused terrace with an asphalt floor [...] and a shaly glass ceiling, overlooking a vacant lot. It was in this palace that I made my first efforts. A backdrop painted by a fan-painter (and fantasist) from the neighborhood made a vague décor, with rows of wooden cabbages cut out by a carpenter, costumes rented here and there around the Porte Saint-Martin. As actors: my friends, a screaming baby, an anxious mother leaping to and fro into the camera focus, and my first film *La Fée Aux choux* was born.²⁴⁰

Allí comenzó a experimentar y descubrió cómo lograr pequeños trucos: películas filmadas al revés, cámara lenta, cámara rápida, exposición doble, *fade outs*, etcétera. Cuando Gaumont se dio cuenta de las posibilidades comerciales y económicas de las películas decidió explotar la filmación de cintas para entretenimiento. Durante once años, Guy estuvo al frente de la producción de películas para la empresa Gaumont, en ella continuó su aprendizaje sobre la producción y dirección cinematográfica. Se dio cuenta de que el director debía cuidar escenarios, escoger actores, cuidar la decoración, los vestuarios, muebles, vigilar la edición y el montaje.

Hacia 1905, las cintas eran cada vez más largas y gracias a la afluencia de público, la compañía Gaumont decidió construir nuevos estudios que contaran con todas las ventajas técnicas disponibles en esa época: "[...] son théâtre de prises de vues, construit en 1905, sera jusqu'en 1914 le plus grand du monde. Le studio dispose d'un appareillage électrique plus important que celui des théâtres de prise de vues concurrents; [...]"²⁴¹ Los estudios se localizaban dentro del terreno de las fábricas de Gaumont, al norte de París, en la Villette. Además de tener luz eléctrica, había otros servicios que permitían filmar en las mejores condiciones: el techo era de vidrio,

²³⁹ *Ibidem.*

²⁴⁰ *Ibid* p.28.

²⁴¹ Bachy, *op.cit.*, p. 98.

contaban con un gran ventilador que aseguraba una temperatura normal en verano, así como un grupo electrogénico de vapor que proporcionaba calor en invierno.²⁴²

Uno de sus primeros colaboradores fue Ferdinand Zecca que sólo permaneció con Gaumont durante dos semanas, antes de unirse a la compañía rival: la Pathé Frères.²⁴³ Otros de sus primeros colegas fueron Henri Gallet y Roméo Bosetti. Sin embargo, el más importante de sus allegados sería Louis Feuillade, joven cineasta a quien, según palabras de la directora francesa, le serían atribuidas falsamente varias de sus obras. Gracias a los consejos de su amigo, André Heuzé, Feuillade, ofreció sus servicios a la casa Gaumont: propuso varios argumentos para filmar películas. Después se encargaría de escribir varias decenas de sinopsis que habrían de ser filmadas por Alice Guy, Bosetti, Etienne Arnaud, e incluso por él mismo.²⁴⁴

El esfuerzo de esta joven y sus colaboradores, así como el decidido apoyo de su jefe, por fin rindió frutos: las ganancias generadas por la producción de películas de ficción aumentaron. Guy señala que durante los primeros años, prácticamente todo el trabajo de producción lo tuvo que hacer sólo con sus asistentes más cercanos. Al duplicarse los ingresos su capacidad de dirección fue puesta en duda. De manera inmediata habló con el consejo de administración y logró que su presidente, Gustave Eiffel, reconociera su trabajo y la dejara como cabeza de la unidad de producción.²⁴⁵

Junto con su equipo, discutía cada lunes, qué material habría de filmarse durante esa semana.²⁴⁶ "The studio became a hive of activity. Thus we made a series of comic films, pursuits, tumbles, clashes, acrobatics, what one calls 'slapstick'."²⁴⁷ La compañía diversificó su producción y filmó también documentales. De hecho, el propio Gaumont tuvo que hacerla de camarógrafo durante giras presidenciales de Fauré y Loubet en sus viajes por Rusia y África.

²⁴² *Ibid.*, p. 98.

²⁴³ *Ibid.*, p.31.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 104

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 36.

²⁴⁷ *Ibidem.*

Gracias a la utilización del cronófono,²⁴⁸ marchó a España a realizar varias tomas para una película con sonido. Visitó Barcelona, Zaragoza, Madrid, Córdoba y Granada. Allí filmó varios documentales breves. Además perfeccionó su conocimiento del cronófono.

Un año más tarde, en 1906, Alice Guy continuaba siendo la directora de producción de Gaumont, sin embargo, debido a la gran carga de trabajo comienza a delegar la dirección de muchas de las cintas producidas por la compañía gala, en otros realizadores. Durante los primeros meses de ese año, Alice Guy termina la filmación, el montaje y la producción de *La Vie du Christ*, que marca probablemente la cima de su carrera de directora de producción y de realizadora, termina también la serie de cintas que había filmado en España.²⁴⁹

Lous Feuillade y Guy seguían siendo un buen equipo de trabajo. Aquél deseaba filmar una cinta basada en *Mireille* de Mistral, pues era aficionado a los toros. Sin embargo, el operador habitual de la cámara se enfermó y para sustituirlo llamaron a Herbert Blaché, un joven inglés de 24 años que trabajaba en la agencia Gaumont en Londres y que recién había sido nombrado subdirector de las oficinas en Berlín. La encargada de adiestrarlo en el arte de la operación de cámaras fue Alice Guy. Los tres partieron a Nîmes para filmar *Mireille*. Al volver a París se dieron cuenta de que todo el material filmado se había echado a perder, quizá por inexperiencia del novel operador.²⁵⁰ Los germanos estaban muy interesados en el cronógrafo. Sin embargo, el joven Blaché no era un conocedor de estos aparatos, por lo que Gaumont decidió enviar a Alice Guy a Berlín donde se presentó como experta en cronógrafos. Acompañada por Blaché, representante oficial, emprendieron un viaje profesional que los unió como pareja. El romance iniciado en Nîmes con Blaché continuó en Alemania. Su compromiso

²⁴⁸ Sistema inventado por Léon Gaumont que permitía la grabación simultánea de sonido e imagen. Fue presentado en 1901 en la Feria Mundial de Saint Louis. Aunque Gaumont fue el inventor, Alice Guy fue quien realizó los primeros filmes por este medio.

²⁴⁹ Bachy, *op. cit.*, p. 123.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 133.

fue anunciado en Navidad de ese mismo año.²⁵¹ Durante su ausencia de tierras galas, Guy delegó las responsabilidades de producción en su asistente Feuillade. Con el tiempo, esta decisión complicaría la certeza de la autoría de las cintas de la compañía. De vuelta a París, ambos se encontraron con la noticia de que Gaumont había designado a Blaché para que representara a su compañía en Estados Unidos. Se casaron de inmediato: "Two months later, three days married, I left my family and my country with a heavy heart, persuaded that I was abandoning my fine metier forever".²⁵²

La familia Blaché se instaló en Cleveland. Alice Guy se dedicó a atender su hogar olvidándose del cine. A fines de 1907, nació su hija Simone. Su vida doméstica continuaba, muy a pesar suyo: 'Quand je suis arrivée pour la première fois dans ce pays, je n'avais nullement l'idée d'entrer dans le monde du cinéma, bien que j'aie été attachée à la maison Gaumont à Paris depuis ses débuts'.²⁵³

Dos años más tarde, Gaumont instala un estudio cinematográfico en Flushing, en Queens, Long Island con el propósito de incursionar en el enorme mercado estadounidense. La administración de la empresa fue encomendada a Herbert Blaché. El matrimonio se mudó de Cleveland a Nueva York. Tras un largo tiempo de reflexión y vida doméstica, Alice Guy Blaché opta por volver al cine.²⁵⁴ Debido a que el estudio de Nueva York era subutilizado, toma la resolución de rentarlo e intenta producir películas nuevamente. Eran los años del *Trust* encabezado por Edison y del cambio en la duración de las cintas. Alice Guy Blaché piensa en abrir su propia casa productora para retomar su antigua profesión.

El 7 de septiembre de 1910 fundó, junto con su esposo, la compañía Solax. En ella se desempeñó como presidenta y directora en jefe. Además, por primera vez se encargaría por completo de la producción: "Le producteur fait tout. C'est lui qui

²⁵¹ *Ibid.*, 156.

²⁵² Slide, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, p. 60.

²⁵³ Bachy, *op. cit.*, p. 184.

²⁵⁴ *Ibid.*, pp. 184-185.

engage les fonds, dispose des studios, du matériel, engage le personnel permanent à l'année, du décorateur aux acteurs en passant par l'opérateur de prises de vues."²⁵⁵

De hecho, Bachy, señala que en esa época el término de productor no se conocía, su equivalente era "presidente de la compañía". Su primer cinta para la Solax fue *A Child's Sacrifice*. Desde 1910 hasta 1914, Alice Guy realizó 331 films.²⁵⁶ Para salvar el problema de la distribución que también estaba en manos del trust, las películas producidas en la Solax eran manejadas a través de la compañía Gaumont, miembro del *Trust*. Al acabar el contrato entre su marido y la empresa francesa, Solax entraría en tratos con la *Film Supply* que pertenecía a los Independientes. En realidad, a los Blaché, no les importaba la fidelidad a uno u otro grupo, sólo les interesaba el mercado y no tenían objeción de comercializar sus películas a través de uno u otro bando.

De acuerdo con Bachy, en esta época Guy Blaché se convierte en una "productora": "une femme dont la qualité majeure est, du moins pour l'heure, la productivité, la fabrication maximale de films vendables."²⁵⁷ Entre 1910 y 1912, la Solax produce aproximadamente 200 cintas.²⁵⁸

Además, sugiere que casi todos los títulos producidos por la Solax fueron dirigidos por Alice, para probar su aseveración señala que a fines de 1911, un par de periodistas escribieron que todos los argumentos de esta compañía son creación de la señora Blaché y que una gran cantidad de cintas fueron dirigidas por ella, y los que no fueron realizados bajo su dirección personal, fueron supervisados por ella.²⁵⁹

No contentos con distribuir sus cintas únicamente en EE.UU., el matrimonio galo incursionó en el mercado europeo. La casa encargada de la distribución de sus cintas en Francia fue la casa Gaumont. Sin embargo, el francés, celoso del éxito de la *Solax* y ante la caída de su propio mercado en EE.UU. acusó a los Blaché de producir

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 187.

²⁵⁶ Slide, *The Silent Feminists*, pp. 19.

²⁵⁷ Bachy, *op. cit.*, p. 189.

²⁵⁸ *Ibidem.*

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 190.

cintas de dudosa calidad técnica. Explicación que fue rebatida por la *Solax*. La polémica terminó cuando Gaumont reconquistó el mercado europeo.²⁶⁰

En 1912 acabó su contrato con Gaumont, por esta razón Guy Blaché planeó mudarse a Fort Lee, sitio donde se ubicaban empresas cinematográficas como *Pathé* y *Éclair*: "Our company prospered, making appreciable profits, and as the Gaumont Studio proved inadequate we decided to build our own studio in Fort Lee, New Jersey, which was just then the center of the cinema."²⁶¹

Para esta época, el cine ganaba prestigio y tenía ya una gran cantidad de seguidores. En un artículo de 1912 se decía que la industria del cine estaba a un paso de convertirse en un rubro digno, al mismo tiempo que una profesión altamente lucrativa.²⁶² En este periodo comienza a hacerse común que las películas tengan al menos una hora de duración. Es la era de las grandes producciones. Las compañías logran enormes ganancias y el ritmo de la producción cinematográfica crece aun más. Alice Guy contrata a H.Z. Levine para que se encargue de las relaciones públicas, las ventas, la información y la publicidad. Entre las primeras obras de largometraje que produce la *Solax* estuvieron *Fra Diavolo* y *Dick Whittington and His Cat*.

Un año más tarde, Herbert Blaché muestra interés en participar en forma más directa en la producciones cinematográficas de su compañía. De consejero pasó a productor asociado y posteriormente se convirtió en director titular. Quizá celoso del éxito alcanzado por su esposa, Blaché desea mostrar su propia valía. Poco a poco, ambos esposos empezaban a tener diferencias debido a sus distintas posturas frente al cine. La creación de una compañía paralela parecía inminente.²⁶³ Nace *Blaché American Features*, cuyo único patrón sería Herbert Blaché. Su proyecto consistía en producir cintas de tres o cuatro bobinas, adaptaciones clásicas, melodramas y asuntos modernos sensacionalistas. Todos los films serían producidos y dirigidos por él mismo.

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 208-209.

²⁶¹ Slíde, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, p. 68.

²⁶² Citado en Bachy, *op. cit.*, p. 223.

²⁶³ Bachy, *op. cit.*, pp. 256-257.

En los anuncios que usó para publicitar su compañía siempre dio prioridad a su trabajo, relegando el de su compañera. Incluso, a pesar de que muchos filmes de esa compañía fueron dirigidos por su mujer, él sólo la promocionaba como su asistente. Esta situación limitaba las posibilidades de Alice Guy para futuros contratos en producciones independientes.²⁶⁴

Al mismo tiempo, la Solax comienza a tener problemas económicos y por primera vez en varios años, Alice Guy filma una cinta, *The Lure*, para una productora que no le pertenecía ni a ella ni a su marido. Herbert funda la *U.S. Amusement Corporation*. La *Solax* forma parte de la asociación, pero su participación es minúscula. Esta compañía no era poderosa, por lo que Guy vio la necesidad de fusionarse con una sociedad de producción más fuerte: *Popular Players and Plays*. El matrimonio es bien acogido en esta casa productora. Desde su fundación en 1914 hasta su desaparición en 1917, la sociedad produjo 33 largometrajes, seis de los cuales fueron dirigidos por Herbert y otros tantos por su esposa.²⁶⁵ Tras dos años de trabajo con la *Popular Players and Plays*, retoman los estudios de la *Solax* y vuelven a trabajar con su *U.S Amusement Corporation*. Empero, el éxito comienza a abandonarlos. Se ven obligados a dejar atrás su vida de lujos e incluso se mudan de casa a una vivienda más humilde, cerca de los estudios *Solax*. A los problemas económicos, se aunaron los maritales. Herbert comienza a salir con actrices jóvenes y el matrimonio enfrenta serios problemas. Mientras Alice y sus hijos se encontraban en Carolina del Norte, su marido pierde una fuerte suma de dinero en la bolsa de valores. En 1920, Alice obtiene el divorcio y vende los estudios a un precio risible.²⁶⁶

Descorazonada, regresa a Francia donde busca colocarse en la cinematografía gala, sin embargo se enfrenta al problema de muchos pioneros del cine mudo: el olvido. Comienza a trabajar como traductora. A finales de la década de 1920 decide dar a conocer sus obras y emprende una tarea de compilación e investigación en Estados

²⁶⁴ Slide, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, pp. 24-25.

²⁶⁵ Bachy, *op cit*, pp. 282-283.

²⁶⁶ *Ibid*, pp. 310-316.

Unidos. También incursiona en las letras y escribe cuentos para niños. Su lucha para reivindicar su papel en la cinematografía mundial inició cuando el periódico *Temps*, publicó en 1933 que Germaine Dulac había sido la primera directora de cine en Francia. Guy envía cartas a la redacción para que ésta corrija su error. El diario da fe de su carta, pero no cambia su postura. Tras otra larga década, el semanario *France-Illustration* publica el artículo "Les pionniers du cinéma. ALICE BLACHE. La première des metteurs en scène". Varios años más tarde, el hijo de Léon Gumont, Louis, escribe un artículo nombrado "Quelques souvenirs sur madame Alice Guy-Blaché, la première femme metteur en scène". En 1955, la revista *L'Illustré* señalaba como primera directora de cine francés a Jacqueline Audry. Alice Guy continuó su incansable labor para recuperar su prestigio y el reconocimiento de la sociedad francesa. Tanto trabajo comenzó a rendir frutos cuando historiadores de cine como Jean Mitry, René Jeanne y Charles Ford, comenzaron a tomarla en cuenta. Así, el 16 de marzo de 1957, la Cinemateca Francesa le hizo un homenaje especial. En 1958 fue condecorada por el gobierno francés con la medalla de la Legión de Honor, obtenida gracias a los esfuerzos de Louis Gaumont y René Jeanne. Con la edad su salud comenzó a quebrantarse hasta quedar totalmente amnésica. Murió en Estados Unidos, el 24 de marzo de 1968 a los 95 años.²⁶⁷

²⁶⁷ *Ibid.*, pp. 320-323.

II. EL ANÁLISIS HUMANO: LOIS WEBER

En un artículo publicado por *Moving Picture Stories* se lee lo siguiente: "It is impossible to convey in mere words the vehemence, the inspiration with which Lois Weber makes all her comments on the profession in which she believes with all her great heart and soul. The true explanation of 'the Smalley touch' seems to be that unexplainable quality which we call 'genius'".²⁶⁸ Durante la década de 1910, Lois Weber se convirtió en una de las directoras cinematográficas más aclamadas por la prensa y por la crítica, junto con la francesa Alice Guy Blaché.

Anthony Slide señala que Florence Lois Weber nació el 13 de junio de 1879 en Allegheny, Pennsylvania. Fue la segunda hija de George y Mary Matilda Weber. Pese a que su padre era profundamente religioso, le proporcionó una educación poco ortodoxa para los cánones de la época. Uno de sus pasatiempos era contarles historias a sus hijas. Amante de la música, alentó a Lois a estudiar piano. A los 16 años, Lois se convirtió en una concertista profesional. Sin embargo esa carrera no la convenció y un año después la abandonó, pues el público la ponía nerviosa.²⁶⁹

Tras esa experiencia se unió a la Iglesia de los Trabajadores del Ejército, institución inspirada en el Ejército de Salvación. Una de sus tareas era visitar casas de prostitución y conminar a las mujeres a buscar una vida mejor. Debido a la muerte de su padre se vio en la necesidad de trabajar para mantener a su madre. Un tío le sugirió que regresara a los escenarios y explotara su voz en comedias musicales. Marcha a Nueva York, donde estudió canto y para sostenerse dio clases de piano. Al poco tiempo, gracias a sus dotes artísticas y a su sensibilidad, ingresó en una compañía de teatro, la *Zig Zag Company*, que estaba de gira en Nueva York, Pensilvania y Nueva Inglaterra. En 1904 se unió a la compañía itinerante que representaba *Why Girls Leave Home*. Allí conoció a Phillips Smalley, administrador de la compañía, quien se

²⁶⁸ "The Greatest Woman Director" en *Moving Pictures Stories*, julio 7 de 1916, s/autor, p. 27.

²⁶⁹ Slide, *Lois Weber*, pp. 19-21.

prendó de ella. Poco tiempo después, en 1905, se convirtió en su esposo.²⁷⁰ Tras desempeñarse como ama de casa durante un par de años, Lois Weber comenzó a trabajar, en 1908, para el estudio cinematográfico de Gaumont en Fort Lee, New Jersey, bajo las órdenes de Herbert Blaché, marido de Alice Guy.²⁷¹

En Gaumont, Weber inició sus labores como directora y escritora. Slide dice que probablemente gracias a la experiencia de Alice Guy, Herbert Blaché permitió que Lois Weber se involucrara en la dirección de cintas. Ésta a su vez alguna vez dijo que fue afortunada al estar asociada con hombres de amplio criterio.²⁷² "Both Mr. Smalley and Mr. Blaché listened to my suggestions. They approved or disapproved as the suggestions were good or bad, and I did the same with the ones they offered. [...] That is the way I acquired my first experience in arranging the drama for the screen."²⁷³ 1908 sería su año de inicio en la cinematografía. Su primera producción fue *Mum's the World*. Pese a haber trabajado con Mr. Blaché, parece que Lois Weber nunca llegó a conocer en persona a su esposa Alice, aunque sí conocía su éxito en la industria fílmica.

En 1910, los Smalley se unieron a la *Reliance Motion Picture Company*. Antes habían trabajado para la *American Biograph Company*. Después pasaron a la *Rex*, encabezada por Edwin S. Porter. Allí, la pareja filmó por lo menos una película por semana bajo la supervisión de Porter. En 1912 esta última compañía pasó a formar parte de *Universal Pictures*, encabezado por Carl Laemmle. A fines de ese año, la *Rex* inició la producción de cintas de dos carretes. En esa época no se prestaba mucha atención a los créditos, por lo que es difícil discernir qué obras fueron dirigidas por los Smalley. Debido a algunas diferencias, Weber y su marido salieron temporalmente de *Rex*, pero volvieron poco tiempo después. Para 1914 se anunció que por primera vez

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 19-22.

²⁷¹ Acker, *op. cit.*, p. 13.

²⁷² Slide, *Lois Weber*, p. 45.

²⁷³ *Ibidem.*

en sus carreras cinematográficas ambos esposos dirigirían individualmente las empresas dramáticas de *Rex*.²⁷⁴

En la *Universal*, el matrimonio recibió gran apoyo. Weber "[...] became known for her sophisticated camera angles and split-screen techniques. Universal supported the Smalleys with budgets that allowed for such luxuries as paying \$1,200 for a small island than they then blew up for cinematic effect [...]"²⁷⁵ Poco tiempo después, se fueron a Laguna Beach a filmar durante un mes, allí conocieron a un actor de Broadway, Hobart Bosworth, que buscaba mejor clima para curarse de la tuberculosis que lo aquejaba. Gracias a que había producido una película de gran éxito y que le reeditó 4 millones de dólares, pudo fundar su propio estudio. El acuerdo del trío consistió en que los Smalleys podrían filmar los temas que desearan y con el metraje que quisieran.²⁷⁶ Así, a mediados de 1914, de manera sorpresiva dejaron los estudios *Universal* para colaborar en los estudios *Bosworth*, fundados por Hobart Bosworth en 1913. Allí realizaron seis cintas: *The Hypocrites* (1915), *False Colors* (1914), *It's no Laughing Matter* (1914), *Sunshine Molly* (1915), *Captain Courtesy* (1915) y *Betty in Search of a Thrill* (1915).²⁷⁷

En la *Bosworth*, Weber era libre de hacer cualquier cosa, por lo que no desaprovechó para invitar a otras mujeres a colaborar con ella. Una de las invitadas fue Francis Marion, novel escritora de argumentos. Lois le aseguró que en el estudio todos realizaban cualquier tipo de actividades, aunque el puesto ofrecido era de asistente. La contratación no era del todo ingenua ni filantrópica: Weber sabía que no sólo contrataba a una chica brillante, aseguraba sobre todo una conexión con la amiga cercana de Adela Rogers, importante columnista de *Los Angeles Herald*.²⁷⁸

Cuando Bosworth prefirió perder el control de su compañía para reponerse de su débil condición física, los esposos Smalley optaron por abandonar esta empresa.

²⁷⁴ *Ibid.*, pp. 46-48.

²⁷⁵ Bauchamp, *op.cit.*, p. 36.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 36.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 53.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 37.

"The press reported that Lois Weber and Phillips Smalley 'were not happy' at the studio without Bosworth and in early April they met with Carl Laemmle, the president of Universal, who was in town for the official opening of his new, sprawling Universal City."²⁷⁹

En 1915 volvieron a los estudios *Universal* donde trabajaron hasta 1917. Weber no era la única mujer directora en los estudios Universal, Carl Laemmle se había dado cuenta de la importancia y el potencial que tenían las mujeres en el cine y por esa razón contaba entre su cuadro de directores otras diez mujeres, aunque la más relevante era Lois Weber. En los estudios *Universal* alcanzó salarios de 5000 dólares semanales y tuvo el honor de dirigir a Ana Pavlova y el ballet ruso en *The Dumb Girl of Portici* (1915-1916). Pronto retomó su compromiso con la sociedad: en *The people vs. John Doe* (1916) se pedía la abolición de la pena capital; *Shoes* (1916) analizaba la pobreza y el trabajo infantil; *Hop, the Devil's Brew* (1916) tenía un mensaje contra los salones de juego; *Where Are My Children* (1916) abogaba por el control de la natalidad y contra el aborto.

1916 fue el clímax de su carrera cinematográfica. Incluso los estudios Universal financiaron un estudio privado para ella. Además, se convirtió en la primera mujer electa miembro de la *Motion Picture Directors Association*, organización precursora de la actual *Directors Guild of America*.²⁸⁰ El 1º de junio de 1917 se anunció de manera oficial la creación de *Lois Weber Productions*. "[...] she was heralded as the first woman director to own her own studio, taking over a large Hollywood state and accomplishing her 'long standing ambition' to work in surroundings where 'it was actually a joy to spend ten hours a day.' She could make her films in sequence from first scene to last and vowed to use no temporary sets [...]"²⁸¹ Los articulistas parecían haber olvidado que Alice Guy Blaché había fundado sus propios estudios en 1910, los *Solax Co.* y que aventajaba en experiencia a Lois Weber, además

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 41.

²⁸⁰ Slide, *Lois Weber*, pp. 151-152.

²⁸¹ Beauchamp, *op.cit.*, p. 149.

de contar con una vasto trabajo filmico en Europa. El estudio de Weber se localizaba en una enorme mansión en el número 4634 de Boulevard Santa Mónica en Hollywood. Aunque construyó escenarios exteriores, su interés principal fue filmar en interiores para darle un tono mucho más cálido y real a sus películas. 'I made up my mind that when I had my own studio everything about it would be harmonious and beautiful and free from the business air which pervades studios generally'.²⁸²

Las películas que se realizaron en su propia compañía productora eran dramas femeninos, en los cuales no se enfatizó la crítica social de manera directa.

I've produced many pictures that I think contained a liberal dose of ideas, and they've made money. [...] I know that for a long time the picture public has liked to think the hero can do no wrong. But that's an illusion which can't last forever. [...] The time can't be far off when the man or woman who comes to a picture is going to look about and realized that no such perfect creature as the time-honored hero exists either on this earth below or the heaven above. And they are going to even more willingly pay their nickels and their dimes to see a flesh and blood person whom they can recognize out of their own experience than they ever were to see a dummy concocted of all the impossible virtues a scenario writer could imagine.²⁸³

Como directora, Weber tuvo la oportunidad de descubrir y desarrollar las carreras de actrices y actores nuevos. Una de las actrices afortunadas fue Mary McLaren que inició su participación en un pequeño papel en *John Needam's Double* (1916). Después le daría otro personaje pequeño en *Where Are My Children?* Hasta hacerla estrella en *Shoes*.

Las primeras cintas producidas por la compañía de Lois Weber fueron distribuidas a través de los canales de los estudios *Universal*, gracias a la buena relación amistosa que sostenía con Carl Laemmle. Esas cintas fueron: *The Price of a Good Time* (1917), *The Doctor and the Woman* (1918), *For Husbands Only* (1918), *Borrowed Clothes* (1918), *When a Girl Loves* (1919), *Home* (1919) y *Forbidden* (1919).

²⁸² Citado en Slide, *Lois Weber*, p. 104.

²⁸³ *Ibid.*, p. 105.

Sin embargo, el estudio resultaba una carga demasiado onerosa. Se vio en la necesidad de laborar para otras compañías y de rentar sus instalaciones. "Lois rented her studio out to Mickey Neilan, who was making his own independent productions, but she still could not accumulate the capital she needed to work on her own for an extended period of time."²⁸⁴

De esa época data su relación con Louis B. Mayer, de la *M-G-M*. Fue contratada como directora con un sueldo de 3500 dólares semanales para que manejara a su nueva estrella, Anita Stewart. Sólo la dirigió en un par de películas: *A Midnight Romance* y *Mary Reagan*. Después de sendos estrenos en 1919, Weber abandonó ese proyecto pues debía trasladarse a Nueva York para someterse a una operación en el brazo. Durante su estancia en el noreste estadounidense, se enteró por el periódico que la *Universal* daba por terminado su contrato. Mientras eso ocurría ella entablaba negociaciones con Adolph Zukor y su *Famous Players-Lasky Corporation*. Se anunció que dirigiría varias películas que serían conocidas bajo el nombre de *Lois Weber Productions* y que serían distribuidas por *Paramount Artcraft Pictures*. Se le pagarían 5000 dólares por cada cinta, más la mitad de las ganancias en la taquilla. Ello le garantizaría ingresos por más de medio millón de dólares anuales. Con este nuevo contrato dirigió tres de sus cintas más importantes: *What's Worth While?* *Too Wise Wives* y *The Blot*.²⁸⁵

En las tres primeras obras para Zukor [*To Please One Woman* (1920), *What's Worth While* (1921) y *Too Wise Wives* (1921)], Weber se desligó de sus críticas sociales y habló acerca de las relaciones entre hombres y mujeres, lo hizo por medio del melodrama y todas contaron con un final feliz. También filmó *The Blot* (1921) y *What Do Men Want?* (1921).

A pesar del consistente trabajo de esta directora, en la década de 1920, sus guiones y propuestas cinematográficas fueron desechadas. Parecía que el público

²⁸⁴ Beauchamp, *op. cit.*, p. 149.

²⁸⁵ Slide, *Lois Weber*, pp. 103-125.

urbano se cansaba de sus obras moralizantes. Además a principios de esa década tuvo serios problemas en su matrimonio, al grado de tener que divorciarse. Comenzó a filmar, sin mucho éxito, obras más sencillas cuyo fin principal fuera únicamente el entretenimiento. Pronto decidió cerrar su compañía y tiempo después sufrió un colapso nervioso.

Para sobreponerse planeó nuevos proyectos, entre los que destacaba encontrar empleo en los estudios *Famous Players-Lasky* en Londres. Su propuesta no encontró eco alguno. Volvió a EE.UU. donde trató de reconciliarse con su marido, pero también fracasó. Su divorcio se hizo público en enero de 1923.

Los estudios *Universal* la recontrataron en 1923 y dirigió *A Chapter in Her Life*, un *remake* de su antiguo éxito *Jewel* (1915). Al terminar esta película entró en un periodo depresivo. Despidió a sus empleados domésticos y se encerró en su casa. Al poco tiempo apareció en su vida un nuevo hombre: Harry Gantz, quien le propuso varias formas de inversión y con quien se casó en 1926. Un año antes, había vuelto a *Universal* con un puesto ejecutivo. En 1926 filmó *Marriage Clause* y un año más tarde, en 1927, *Sensation Seekers*. Con ambas cintas demostró que no había perdido su toque en la dirección. Su contrato debería ser renovado por un año más, pero ella argumentó que no había buenas historias y mostró desagrado por la manera en que se editó y montó *Sensation Seekers*. Se le propuso entonces cubrir la dirección de *Uncle Tom's Cabin*, pues el director titular estaba enfermo. Sin embargo, Harry Pollard se repuso cuando Weber llevaba ya dos semanas de trabajo, por lo que ésta decidió abandonar la *Universal* y firmar un nuevo contrato con *United Artists*. Allí realizó *Topsy and Eva*. Empero, no hubo una buena relación entre Weber y sus protagonistas, las hermanas Duncan, por lo que abandonó *United Artists*. Fue entonces contratada por Cecil B. DeMille para dirigir *The Angel of Broadway* en 1927.²⁸⁶ Al comenzar la década de 1930, se dedicó a administrar un edificio de departamentos que poseía en Los Ángeles. Tres años más tarde, Carl Laemmle la invitó a dirigir una historia corta

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 128-143.

basada en *Glamour* de Edna Ferber. Empero, fue eliminada del proyecto. Sería la empresa *Seven Seas Company*, la que daría una última oportunidad a Weber. Bajo el título de *Cane Fire*, comenzó a dirigir la producción en Hawái en 1933. El film se estrenó con el nombre de *White Heat*, con muy poco éxito. De la misma manera que su vida profesional, su vida personal se hundía. Su matrimonio duró hasta 1935, año de su segundo divorcio. Ella continuó trabajando en proyectos que no se llevaron a cabo. Todavía en 1939 le escribió a Cecil B. DeMille proponiéndole un argumento. Poco tiempo después enfermó y fue admitida en el *Good Samaritan Hospital* donde murió el 13 de noviembre de 1939, a la edad de 56 años. "There were a few small, buried obituaries and 'the first woman director' warranted a short, two-paragraphs blurb in *Variety*. She died penniless and unheralded and Frances [Marion] quietly arranged and paid for the funeral."²⁸⁷

Anthony Slide señala que Lois Weber aportó a la cinematografía estadounidense una idea misionera, a través de la cual trató de denunciar problemas sociales como la pobreza, el maltrato infantil, la pérdida de la espiritualidad a manos del materialismo, abogó por el control de la natalidad, aunque fue una firme antiabortista. Su papel en la cinematografía no se limitó a la actuación o a la dirección, sino que siempre escribió sus propios relatos. Estuvo muy consciente de la importancia de los guiones para contar buenas historias a través del cine. Además se convirtió en un modelo para otras mujeres interesadas en la dirección cinematográfica en los albores de esta industria.

²⁸⁷ Beauchamp, *op.cit.*, p. 446.

III. LA UTOPIA NACIONALISTA: MIMÍ DERBA

Herminia Pérez de León (Mimí Derba) nació en la ciudad de México el 9 de octubre de 1893. Su padre fue Francisco Pérez de León, abogado, y su madre, Jacoba Avendaño. Acudió al Colegio de la Paz (Vizcainas) y al morir su padre, su educación corrió a cargo de su madre quien la introdujo en el gusto por la música.²⁸⁸ Poco se sabe acerca de su infancia, pero a los 17 años decide incursionar en el mundo del teatro.

Las primeras referencias que aparecen en los periódicos acerca de Mimí Derba se remontan a 1912 cuando debuta en el Salón Rojo durante un beneficio dedicado al maestro Rafael Gascón. *El Diario* en su sección de espectáculos del viernes 15 de noviembre de 1912 señala: "Esta noche tendrá efecto en el Salón Rojo el gran festival artístico organizado a beneficio del maestro Rafael Gascón [...] En el programa aparecen diferentes números musicales, que serán cubiertos por los artistas señorita Josefina Mondero, señora Adelina Vehi, señorita Mimí Pérez de León [...]"²⁸⁹

Esa presentación fue todo un éxito y durante el tiempo que actuó en el Salón Rojo se le auguró un éxito total: "Mimí Derba, nombre es, pensó el cronista que se hará bien pronto popular, gloriosa; mujer es ella a quien se rendirán la fama, la fortuna, sus pies hollarán flores, sus oídos oirán elogios y lisonjas, y ante sus ojos, hermosos aparecerá risueño, deslumbrante el porvenir."²⁹⁰

Con tan buenos pronósticos se integró a la compañía de zarzuela del teatro Lírico. Su debut formal como tiple fue el 1º de diciembre de 1912 con *El cabo primero*. El éxito de la compañía se consiguió gracias al conjunto de actores y a los accesibles precios de los boletos de entrada. La reapertura del Lírico generó expectación entre los periodistas que frecuentemente se referían a las puestas en escena en dicho lugar.

En el teatro Lírico, se ha realizado un milagro: el de resucitar la zarzuela que a mano airada murió una noche de noviembre en el teatro más antiguo de la ciudad [el Principal]. Y al resucitar

²⁸⁸ Miquel, *Mimí Derba*, p. 9.

²⁸⁹ s/a, "El beneficio de Gascón" en *El Diario*, 15 de noviembre de 1912, p. 8, sección de espectáculos.

²⁹⁰ Diego de Miranda, "La semana teatral" en *Novedades*, 27 de noviembre de 1912, s/p.

parece que viene con más bríos y con más gallardías [...] Adalid principalísimo del Lírico es una mujer preciosa, cuyos encantos son tantos y tales que parece que en ella se recreó natura. Cara linda, ojos hermosos, mirada dulce, cuerpo gentil, simpatía grande en su persona, voz bellísima [...] Así es Mimí Derba [...] ²⁹¹

Al tiempo que Derba triunfaba en el Lírico, el teatro Principal había tenido problemas económicos pues el público no asistía con la misma frecuencia de antaño. La situación llegó a tal grado que las hermanas Moriones terminaron la temporada de zarzuela y arrendaron el teatro a Enrique Rosas quien ofreció una temporada de variedades.²⁹² El éxito que tuvo la compañía del Lírico demostraba que el público gustaba de este género, pero sólo asistiría al coloso que ofreciera precios bajos, como lo hacía el Lírico cuyos precios oscilaban entre un peso por función en luneta hasta 25 centavos por tanda.²⁹³

El 9 de febrero de 1913 tuvo lugar el cuartelazo que desembocaría en la "Decena Trágica". Ante estos acontecimientos, la actividad ciudadana se sumió en un letargo por temor a ser víctimas de alguno de los contendientes. Tras el golpe de estado de Victoriano Huerta, se presentaron un par de obras de tendencia prohuertista en las que participó Mimí Derba. Unos tres meses después de la caída de Madero, José F. Elizondo presentó en el teatro Lírico, *El País de la Metralla*, en la que se criticaba a Venustiano Carranza y a José María Maytorena por vendepatrias. En esta obra, Mimí Derba sólo tuvo una pequeña participación como la Cruz blanca. Quizá por ello no fue víctima de la persecución política que sufrieron los autores.

Las Musas del País fue otra obra de mucho éxito también escrita por Pepe Elizondo. En ella se continuó haciendo propaganda. De hecho, "[...] los autores incluyeron un número musical para halagar al gobierno huertista. Éste era la despedida de las novias a sus prometidos, alumnos del Colegio Militar o de la Escuela de Aspirantes, que marchaban al campo de la guerra a luchar por la patria. La patria era

²⁹¹ Miranda, dc, "La semana teatral", *Novedades*, 27 de noviembre de 1912, s/p.

²⁹² Manuel Mañón, *Historia del teatro Principal de México*, México, Editorial Cultura, 1952, p. 349.

²⁹³ s/a, "Espectáculos" en *El Diario*, 1º de diciembre de 1912, p. 6.

entonces, por lo menos en la metrópoli, el gobierno de Huerta.²⁹⁴ Fue tal el éxito de esta obra, que el propio Victoriano Huerta asistió a las funciones. Diego de Miranda, cronista de cine, relata que el presidente recibió una gran ovación dentro y fuera del teatro.²⁹⁵

Esta zarzuela era una copia de *Las Musas Latinas*, revista española que buscaba representar costumbres propias de España, Francia e Italia. Al ser adaptada al ámbito mexicano, las regiones fueron representadas por Xochimilco, Guadalajara y Yucatán. Los periódicos de esa época alabaron esa puesta en escena pues representaban a los mexicanos bajo los estereotipos del borrachín, el pendenciero o el peladito. En *Revista de Revistas*, por ejemplo, se decía lo siguiente:

La revista es de asunto genuinamente mexicano y tiende a enaltecer a este pueblo tan denigrado presentando y poniendo de relieve sus bellezas y sus cualidades morales. Precíndense, pues, con feliz acuerdo, del pelado zafio y grosero y de la gata sucia y astrosa, cuya presentación en escena causaba nauseas, por más que provocase risa, y vense en lugar suya a la india campesina, tan dulce y sumisa, al indio trabajador y honrado, y a otros mil tipos que caracterizan a la raza sin desprestigiarla. El ambiente en que se desarrolla la obra es simpático y la tendencia de sus autores merece elogios, pues siguiendo este camino podrá llegarse tal vez a formar un teatro genuinamente mexicano.²⁹⁶

Quizá, este tipo de obras, con mexicanos estereotipados, haya servido como modelo previo del cine nacionalista que surgiría más tarde. Ello no es extraño, pues muchos de los cineastas que hicieron películas argumentales tenían antecedentes en el teatro, ya fuera como escritores, o bien, como actores y actrices.

La última mitad de 1913 resultó un buen año para Mimi Derba: logró consolidarse como figura imprescindible de las obras de revista gracias a su belleza, su simpatía y al haber participado en los estrenos más relevantes de la época. Su veloz ascensión al éxito se vio coronado con las constantes referencias que de ella hacían los cronistas, además su imagen aparecía de manera constante en medios impresos de la

²⁹⁴ Mañón, *op. cit.*, p. 150.

²⁹⁵ Miranda, de, *op.cit.*, 1º de octubre de 1913, s/p.

²⁹⁶ *Revista de Revistas*, 28 de septiembre de 1913, año IV, n° 187, s/p.

talla de *Revista de Revistas, Novedades, La Semana Ilustrada, La Ilustración Semanal, etcétera*.

Ese mismo año marca también su debut como escritora. En junio, postrada por una enfermedad desconocida, anunció su retiro temporal del teatro. Recluida en su casa aprovechó para escribir. *Novedades* publicó el 2 de julio un cuento suyo: "Carta a una amiga". Ello iniciaría su papel como colaboradora eventual de dicha publicación. Una semana después aparece "Silueta" y a fines de julio, "Carta". En sus cuentos deja entrever la situación de las mujeres de su época.

En 1914, Mimí Derba ingresa a la compañía de Joaquín Coss en el teatro Mexicano. En este teatro había habido problemas de autoritarismo por parte de Coss, razón por la cual la actriz de carácter Emilia Otazo y su hija Emilia del Castillo decidieron separarse de esa empresa. Ya antes dicho director había tenido problemas con Prudencia Griffel que estuvo a punto de marcharse de la compañía.²⁹⁷

De manera casi simultánea, Mimí comenzó a tener diferencias en el Principal. Sin embargo, sus discrepancias no fueron por autoritarismo sino por exceso de personal y falta de presupuesto. Pronto se corrieron rumores de que la Derba salía de Donceles pues la empresa no había sabido valorarla como artista, que se le regateaba el sueldo y que su nombre se ponía hasta por debajo de artistas de menor cuantía que ella.²⁹⁸ "La señorita Derba, que trabajo [*sic*] anoche por última vez en el teatro Principal, debutará el sábado en el Mexicano, en calidad de dama joven, en la comedia *El secreto de Polichinela*. Este doble cambio de frente, por lo que hace a género y a teatro, la favorecerá sin duda."²⁹⁹

Tras el anunciado debut de Mimí Derba, los cronistas de los distintos diarios que circulaban en la capital dieron cuenta del suceso. En general, el cambio de género fue bien aceptado. En este coloso actuó en obras como *Los Intereses creados, El destino manda, Andrea, Pascual Cordero, Zazá y Dionisia*, entre otras.

²⁹⁷ Diego de Miranda, *op.cit.*, 17 de junio de 1914, s/p.

²⁹⁸ *El Sol*, 25 de junio de 1914, p.2.

²⁹⁹ *Ibidem*.

En 1915 continúan los problemas políticos. La ciudad de México sufre las luchas de poder entre las facciones carrancistas y convencionalistas. Esto crea una gran desestabilización en todos los órdenes: político, económico, social y cultural. No es extraño que la actividad teatral se viera afectada. Los cronistas reportan escasa actividad escénica. Mimí Derba volvió al mundo de la zarzuela, sólo que en el teatro Colón. En marzo entra el ejército zapatista del sur y salen las fuerzas carrancistas. Prácticamente se cierran todos los teatros de la ciudad. "El primer coloso en cerrar sus puertas fue el Principal. 'Sólo el teatro Colón continua funcionando en la Metrópoli'. Actualmente la vida en México se halla paralizada".³⁰⁰

No conforme con sus cuentos, en 1915, incursionó muy brevemente en la escritura teatral, escribiendo una comedia en tres actos que incluso fue representada por unos días en el escenario. La obra que por desgracia se ha perdido, se llamó *Al César...*

Un argumento parecida a 'Cuando florezcan los Rosales' de Marquina. El todo, novela de noviazgos en cuya urdimbre no hay ninguna novedad que subrayar, pero tampoco nada que mueva a burla o desprecio para la incipiente autora. ¿Qué la obra es ingenua? ¿Qué no habla más que de amor, amor, amor? Claro. Como que es lo que conocen los veinte años de la Derba... Es necedad pretender que no asome en cada escena y en cada frase la juventud de Mimí, no porque sea una romántica, sino porque su escasa observación de la vida —tan necesaria en estas cosas del escribir para el teatro— le impiden por ahora enfocar la verdadera belleza. Sin embargo, la Derba tiene ya muy estimables cualidades de que carecen muchos de nuestros autores, pues la atinada gradación de situaciones y el fácil manejo del diálogo merecen entusiastas aplausos.³⁰¹

En 1916, las primeras noticias que los diarios capitalinos dan sobre la Derba, datan de fines de junio. Parece ser que durante la primera mitad del año estuvo en Yucatán, aunque no se menciona qué obras presentó en aquellas tierras. A su regreso a la capital se reintegra a la Catedral de las Tandas. De esa época data también su

³⁰⁰ Fradique, "Crónicas teatrales" en *Revista de Revistas*, 21 de marzo de 1915, p. 9.

³⁰¹ Lloriver, "Crónicas teatrales 'Mimí como autora'" en *Revista de Revistas*, año VI, n° 263, 9 de mayo de 1915, p. 19.

incurción sindical pues formó parte de la Unión Artística Mexicana, antes Sindicato de Artistas y Escritores Teatrales. La junta directiva tomó posesión el 4 de julio³⁰² y quedó constituida de la siguiente manera: "Presidente, Antonio Galé; primer vicepresidente, Ricardo Mutio; segundo vicepresidente, Luis A. Rivera; [...] vocal 1º, señorita Mimí Derba [...]."³⁰³

Pero ese año, quizá la actividad que más tiempo la ocupó y en la que estaba más interesada fue en la creación de una empresa productora cinematográfica.

Quando habla de cine, que es casi siempre, lo hace con toda formalidad, y en efecto, está trabajando con seriedad y con acierto en la organización de una sociedad mexicana que inicie, no sólo el arte cinematográfico en general [...] sino el arte del cine en México [...] ella piensa en los temas histórico-nacionales que desarrollará en sus obras [...] piensa en exponer para que se conozcan, sobre todo en el extranjero, las escenas reales de la vida mexicana, principalmente las de la clase media, para que las empresas yanquis no sigan exhibiendo mexicanos ataviados de plumas. Y representando dramas de cafres.³⁰⁴

En 1916, "[...] asociada al señor don Enrique Rosas, [constituyó] una 'Sociedad Cinematográfica Mexicana', denominada 'Rosas, Derba y Cía'³⁰⁵ que sería conocida más tarde como la Azteca Films. El surgimiento de esta empresa generó grandes expectativas en la incipiente industria cinematográfica mexicana. De hecho, se consideraba que el trabajo de Enrique Rosas y de Mimí Derba lograría catapultar la producción nacional y eventualmente competir incluso con países como Italia o EE.UU. El objetivo central de la empresa era hacer un cine de corte nacionalista que revalorara la deteriorada imagen que los mexicanos teníamos en el extranjero debido a la revolución. Un cronista de la época relataba:

[...] teniendo en cuenta las dotes de Mimí y la compañía del señor Rosas, serán verdaderas obras maestras en extremo interesante para nosotros los mexicanos y para los extranjeros pues las cintas que se produzcan tendrán como temas principales asuntos

³⁰² *El Nacional*, 27 de junio de 1916, p. 3.

³⁰³ *Ibid.*, 10 de junio de 1916, p. 3.

³⁰⁴ El 1551, "Teatros. Mimí Derba ha fundado una Compañía Cinematográfica. Lo que Mimí ha visto en el cine", en *El Nacional*, vol. 155, 24 de noviembre de 1916, p. 3.

³⁰⁵ s/a, "Mimí Derba en el cinematógrafo. Una importante y progresista sociedad nacional, marca un positivo adelanto en el arte mexicano" en *El Nacional*, 16 de diciembre de 1916, n° 173, p. 2.

nuestros, sin que por eso se crea que van a presentarse, como tipos obligados, el 'peladito', 'el borrachín', la legendaria y convencional 'china', etc. Que han formado hasta hoy el fondo del llamado 'género mexicano'; por el contrario, se tiene la idea de hacer olvidar la mala impresión que ese 'encanallamiento' de la producción nacional ha causado y de ennoblecer y levantar ésta.³⁰⁶

Antes de empezar a producir filmes, Mimí Derba emprendió un viaje por Estados Unidos, concretamente por California. Con antelación a su partida los diarios dieron cuenta de sus intenciones: "Que Mimí Derba, harta ya de tanto suplicio, se nos va a los Estados Unidos, pasando por los Angeles, [sic] con la idea de impresionar... películas o lo que sea".³⁰⁷ Allí "Visitó la más importante compañía, la 'Universal City', y se mostró maravillada de los innumerables elementos con que cuentan estas empresas y que, desgraciadamente, en la mayor parte de las veces no resultan bien aprovechados."³⁰⁸ Es importante recordar que ya para estas fechas, la Universal y sus estudios ubicados en la Universal City, encabezados por Carl Laemmle, era una de las compañías productoras más importantes de Estados Unidos y por lo tanto del mundo. Durante su viaje tuvo la oportunidad de ver cine estadounidense, que en México estaba un tanto devaluado, pues se preferían las producciones europeas: francesa y sobre todo italianas. Además por la guerra de revolución el comercio de películas internacionales había sido afectado y en muchas ocasiones el público debía conformarse con ver películas viejas. Mimí Derba confiesa que en el país vecino pudo ver la interpretación de dos grandes actrices: Mary Pickford y Clara Kimball.³⁰⁹

La compañía cinematográfica Azteca Film se ubicaba en la avenida Juárez en el Pabellón B Español.³¹⁰ En ese sitio se localizaban el espacio destinado a ser

³⁰⁶ s/a, "Mimí Derba en el cinematógrafo..." en *El Nacional*, 16 de diciembre de 1916, n°173, p. 2.

³⁰⁷ s/a, "Se dice..." en *El Nacional*, 6 de diciembre de 1916, n° 165, p. 3.

³⁰⁸ El de mas alla. "Progresá en México el complicado arte de la cinematografía. Mimí Derba piensa desarrollar, por medio de sugestivas películas, una intensa obra de nacionalismo. Y Mimí, que gozaba fama de poseer un temperamento de hielo, se sintió en los Estados Unidos, eminentemente latina..." en *El Nacional*, 23 de febrero de 1917, n° 229, p. 3.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ Hipólito Seijas, *El Universal*, marzo 19 de 1917, s/p.

laboratorio, el departamento de revelado, el de impresión y otros más. La fecha de apertura se planeó para marzo.³¹¹

Para la creación de Azteca Films se asoció con Enrique Rosas. Siguiendo la tendencia nacionalista, la compañía no sólo hacía alusión al pasado prehispánico en el nombre mismo de la empresa, sino también en su logotipo: "[...] el calendario Azteca descubierto por una China Poblana llevando al centro 'Azteca Film'".³¹²

Los ensayos comenzaron desde marzo:

[...] se sacaron las primeras escenas, que, como ensayo y reconocimiento de facultades para repartir futuros papeles, hicieron Mimi, Joaquín Cass y el operador Rosas [...] Las primeras pruebas fueron todo un éxito. Mucha voluntad y entusiasmo, y, sobre todo, fe absoluta en el triunfo de la cinematografía nacional [...] Hay mucha voluntad, y según supe entre bastidores, hay dinero, con todo lo cual, Mimi la encantadora y bella Mimi, habrá realizado el ensueño momentáneo de su vida.³¹³

En las audiciones se encontraba gente de extracción teatral: Etelvina Rodríguez, Salvador Arnaldo, Etelvina y María Luisa Osorio, Consuelo Segarra, Emilia del Castillo, etcétera.³¹⁴

A su regreso de Estados Unidos, en 1917, la Azteca Films produce y estrena cinco largometrajes: *En defensa propia*, *Alma de sacrificio*, *La tigresa*, *La soñadora* y *En la sombra*.³¹⁵ Estas producciones gozaron de cierto prestigio entre los cronistas cinematográficos de la época, pues consideraban loables los esfuerzos de Rosas y Derba. En realidad, ninguna de sus películas constituyó un rescate de las ideas nacionalistas, sino que más bien se dedicaban a copiar los filmes italianos. Por lo que su defensa de la clase media se convirtió en una representación de lo que la Azteca Films consideraba como la "aristocracia" mexicana de la época.

³¹¹ *El Nacional*, 23 de febrero de 1917, p. 3.

³¹² *El Universal*, 28 de abril de 1917, s/p.

³¹³ *Ibid.*, 19 de marzo de 1917, s/p.

³¹⁴ Alfa y Omega y Dufilm, "Nuestros artistas y el cine" en *Excelsior*, 27 de marzo de 1917, pp. 5.

³¹⁵ En este apartado sólo menciono los nombres de las producciones, pues hablaré más extensamente en el apartado dedicado a las autoras y su filmografía.

Pese a que sus últimas películas no fueron tan bien recibidas, Mimí Derba se empeñó en viajar a Estados Unidos para comercializar su obra. No contaba con el proteccionismo del país del norte ni con las grandes industrias que monopolizaban la distribución de cintas. Ingenua, marchó a Nueva York con la firme intención de lograr su objetivo. "Ayer, a temprana hora, salió rumbo a los Estados Unidos del Norte, en compañía de 'La Soñadora' y 'En Defensa Propia', la popular artista de cine Mimí Derba. El objeto de su viaje es exhibir en las principales ciudades del vecino país las producciones cinematográficas de la Azteca Film."³¹⁶ La empresa resultó todo un fracaso y así lo relata Eduardo Gómez Haro:

Todo se presentaba color de rosa para la 'Azteca Film' cuando la gentil Mimí puso su breve planta en el barco que la condujo a Estados Unidos, iba a exhibir las cintas salidas de los talleres de esa simpática negociación nacional; las convertiría en dólares constantes y sonantes, [...] Pero, en cuanto llegó a Nueva York y comenzó a hacer sus activas gestiones, comprendió, que, si no tomaba otro cariz el asunto, no tardaría en irse el gozo al pozo. Efectivamente, no contaba con el 'boycotage' que los americanos ejercen para con las películas que son de procedencia extranjera [...] No fue posible, pues, que las films de la 'Azteca Film' tuvieran entrada y solamente se obtuvo la promesa de que serán enviados a otros lugares de América o Europa, donde acaso se recibirían con algún interés. [...] Mimí se dispuso a regresar a México en la creencia de que al llegar aquí se reanudarían los trabajos de impresión de cintas; pero no contaba [...] con la imposibilidad que don Enrique Rosas [...] encontró para pasar las sustancias químicas y demás materiales de laboratorio que adquirió en Nueva York, invirtió en ello una buena suma; los obstáculos que hoy para conseguir paso libre en las aduanas para esa clase de mercancías son insuperables [...] se vió en la necesidad de deshacer el trato y devolver las sustancias compradas [...] En suma: al no haber materias primas con que trabajar, la paralización del negocio tiene que continuar... probablemente hasta que la guerra europea termine.³¹⁷

³¹⁶ Seijas, "Por la Pantalla. Impresiones de nuestro cronista de cines. Mimí de Viaje" en *El Universal*, 1º de noviembre de 1917, p. 9.

³¹⁷ Eduardo Gómez Haro. "Notas teatrales. Un fracaso de la 'Azteca Film'.- Mimí vuelve a la zarzuela y la compañía 'Rosas Derba' impresionará cintas... hasta que acabe la guerra europea." en *El Nacional*, nº 500. 5 de enero de 1918, p. 6.

Aunado a estos problemas logísticos, parece que hubo algunas intrigas y malos manejos dentro de la compañía por lo que Mimí Derba opta por salir de ella.³¹⁸ Años más tarde, el Nanche Arozamena, que trabajó como director para la Azteca Film, diría que era imposible que un negocio como ese prosperara, dado que Mimí era demasiado generosa y dilapidaba el dinero repartiéndolo entre los pobres.³¹⁹

La aventura que tan promisoría parecía, duró poco. En 1918, Mimí Derba abandona la productora cinematográfica y se dedica sólo a la actuación y producción teatral. En 1919 incursiona por última vez en el cine mudo, pero como actriz en *Dos corazones*. Enrique Rosas filmó dos documentales *El Sepelio de Quinto Valverde* y *del aviador Amador Paniagua*. Posteriormente, produciría su obra maestra: *La banda del automóvil gris*.

En la década de 1920, Mimí Derba organiza un par de empresas teatrales, aunque tampoco tuvo demasiado éxito con ellas. Sin embargo, no abandona su actividad de actriz de teatro, incluso marcha a España a presentarse en una temporada de zarzuela en Madrid, Barcelona y Valencia. Viajaba con la compañía de Esperanza Iris.

Con la llegada del cine sonoro, encontraría la oportunidad de desempeñarse como actriz de apoyo. Entre las cintas donde aparece se encuentran: *Santa* (1931), *Martín Garatuza* (1935), *El Baisano Jalil* (1942), *Flor Silvestre* (1943), *Una carta de amor* (1943), *La malquerida* (1949), etcétera. En 1930 contrajo matrimonio con Raúl de Alba, sin embargo el matrimonio duró solamente unos meses.³²⁰ En 1938 se despidió del mundo teatral con la presentación de *La torre de oro* en Bellas Artes, aunque continua con su carrera en el cine sonoro. Muere, víctima de una embolia, a los 59 años, el 14 de julio de 1953 en la ciudad que la vio nacer. Su muerte fue reseñada por varios diarios y revistas especializadas en cine.

³¹⁸ Enrique del Llano, "Confidencias e indiscreciones. Mimí Derba" en *Jueves de Excélsior*, n.º 284, 17 de noviembre de 1927, s/p.

³¹⁹ Rosa Castro, "El gran 'Nanche' Arozamena, artista de todos los tiempos" en *Cinema Reporter*, año IX, n.º 352, 14 de abril de 1945, p. 10.

³²⁰ *Excélsior*, año XXXVII, tomo IV, 15 de julio de 1953, n.º 13083, Sección A, p. 29A.

La breve semblanza biográfica de estas tres mujeres permite encontrar algunas similitudes y diferencias. Las tres nacen en el siglo XIX y su educación está condicionada por valores decimonónicos y victorianos. La mayor de las tres es Alice Guy (1873), le sigue Lois Weber quien nace seis años después de la francesa. La más joven es la mexicana nacida en 1893, es decir, veinte años después que la parisina.

Las dos primeras son las más apegadas al ideal victoriano de la mujer. Ambas se casan y procuran dar prioridad a su vida hogareña. Mimí Derba, quizá por ser la más joven, comulga con ideas un poco más modernas y suele criticar la situación de la mujer en la sociedad. Se casa, igual que Guy, varios años después de cumplir treinta, pero, a diferencia de ella y de la norteamericana, se divorcia unos meses después de haber contraído matrimonio. Estaba muy acostumbrada a su independencia.

La única que tuvo hijos fue la francesa. A Weber, ese hecho parece haberle afectado. Quizá de haber tenido niños le habría sido más fácil superar sus divorcios. Por su parte, Derba siempre confesó que su amor materno lo depositaba en sus sobrinos.

Las tres recibieron una educación formal, sin embargo la francesa y la mexicana estudiaron con monjas. Mientras que Weber recibió parte de su instrucción religiosa a través de su padre. Guy concluyó sus estudios en una escuela comercial. Weber estudio formalmente para pianista, aunque después abandonó tal profesión. Por la muerte del padre, Derba no continuó en la escuela, empero su madre se esmeró en transmitirle sus conocimientos artísticos y literarios. Las tres escribían guiones y gustaban de la literatura. Se declaran buenas lectoras. Además, tuvieron contacto con actividades artísticas desde su infancia: Alice Guy con la literatura, gracias al padre; Lois Weber, con la literatura y con la música, también gracias a su padre; Mimí Derba fue encauzada hacia la música y las letras por su madre.

Las tres manifiestan interés por el teatro. Sin embargo, Guy sólo se acerca a él de manera *amateur*. En cambio, las americanas trabajan en los escenarios profesionalmente. Cabe señalar que la que más tiempo dedicó a la vida teatral fue

Mimí Derba, aunque fue quien participó más brevemente en la aventura cinematográfica detrás de las cámaras.

Las tres pertenecían a la clase media y por cuestiones económicas se vieron en la necesidad de trabajar. Pertenecen al grupo de mujeres que no optaron por el matrimonio para asegurar su porvenir. De las tres, sólo Alice Guy dejó su trabajo tras contraer matrimonio. Ni Weber ni Derba hicieron esa pausa tras sus respectivos casamientos. La falta de recursos las obligó a salir de su casa, forjarse un camino profesional y volverse independientes. Salieron de una situación precaria, económicamente hablando, para alcanzar salarios muy altos, difíciles de igualar incluso por muchos hombres de la época. Pese a su éxito profesional, hacia el final de sus vidas, Guy tuvo problemas de dinero y fue ayudada financieramente por sus hijas, en tanto que Weber murió empobrecida. Derba, activa en el cine sonoro, murió sin tener que enfrentar problemas económicos fuertes.

Ninguna de ellas logró producir películas sonoras. Su carrera en la producción se limitó a la época muda. Mimí Derba, la más joven de las tres, pudo continuar trabajando en la industria del cine sonoro, pero sólo como actriz de apoyo.

En los tres casos su participación en el cine mudo fue relegada al olvido. Sin embargo, la única que se preocupó por reivindicar su papel pionero en el desarrollo de la industria cinematográfica fue Alice Guy Blaché. Ni Weber ni Derba se interesaron en entrar a la posteridad por su colaboración en los albores del cine: Weber murió muy pronto y parece haber estado totalmente abrumada por sus problemas emocionales. Derba, igual que la francesa, pudo ver el desarrollo y el auge del cine a partir de la década de 1930, sin embargo quizá quería olvidar un periodo de su vida que le traía recuerdos ambivalentes. Dulces porque logró lo que se propuso en su juventud: producir películas. Amargos porque la empresa fracasó demasiado rápido.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

CAPÍTULO CUATRO

EJEMPLOS DISCORDANTES DEL QUEHACER CINEMATOGRAFICO

I. DIVERSAS CONCEPCIONES CINEMATOGRAFICAS

Hablar de dirección cinematográfica durante la época del cine mudo resulta muy complicado. Especialmente, si tratamos de establecer analogías con el trabajo del director actual. Ello se debe entre otras causas a que el periodo silente es la era de construcción de la industria cinematográfica.

En su *Historia del cine*, Pierre Leprohon señala que en los albores de la cinematografía, son los industriales los que tenían más importancia, pues ellos eran los que decidían qué, cuándo y dónde se filmaba. Además en esa época no se tenía idea de los alcances de dicho invento ni de sus posibilidades técnicas ni artísticas.

[...] en estos primeros años el papel de los industriales—hoy día diríamos de los productores—es más importante que el de los realizadores. Estos últimos les deberán el poder experimentar la extraña máquina que tienen entre manos. Y si Georges Méliès desempeña tal papel en aquella época, es en parte por el hecho de ser el primer "autor completo" del cine: productor, guionista, realizador y a menudo intérprete. Los productores dan el impulso y después vienen los animadores. Van a actuar juntos, extendiendo la importancia del cine a la vez en el terreno de los negocios y en el de los espectáculos.³²¹

Cuando los hermanos Lumière lanzaron al mundo su cinematógrafo, lo hicieron principalmente por dos objetivos: su espíritu científico y su espíritu comercial. Para ellos el cine era sólo un invento que permitía filmar escenas de la vida cotidiana y que les permitiría ganar algún dinero. Estaban conscientes de que el público quedaría

³²¹ Leprohon, *Historia del cine*, p. 25.

admirado por el movimiento mostrado en pantalla y por la destreza técnica que implicaba el propio invento. Sin embargo, no consideraron que su aparato tendría un desarrollo distinto al mero interés científico. De cualquier manera decidieron explotarlo de manera comercial prácticamente en todo el mundo. Para ello contrataron emisarios que recorrieron el mundo filmando escenas cotidianas, después exhibidas ante los lugareños.

Para ellos, el cinematógrafo era una empresa, una industria que les traería ganancias. Cuando contrataron a Mesguish como su emisario, le advirtieron que era un trabajo que podría durar unos meses, un año, quizá un poco más, pero que en realidad era un empleo sin futuro alguno. Es claro que los Lumière se percibían como empresarios, industriales e inventores, pero no directores. Dicho concepto todavía estaba lejos de visualizarse.

De hecho, a quien se le considera como el primer director cinematográfico es a Méliès, debido a que él mismo se encarga de elegir temas, escenarios, actuar, organizar e incluso producir sus propias obras. Para ello, sigue la división tradicional dentro del teatro.

El rasgo genial de Georges Méliès fue emplear sistemáticamente en el cine la mayor parte de los medios del teatro: guión, actores, vestuario, maquillajes, escenografías, tramoya, división en escenas o en actos, etc. Todas estas adquisiciones, en formas diversas, las conserva hoy el cine.³²²

A diferencia de los Lumière y gracias al tan conocido accidente de filmación en la Ópera Bastille,³²³ Méliès se da cuenta de las posibilidades técnicas de este invento y las utiliza para contar historias de corte fantástico. Este osado prestidigitador va a ser al mismo tiempo empresario y creador. En forma primitiva reúne las características del industrial y del director, aunque en esta primera época dicha dirección tenía que ver en forma exclusiva con la concepción teatral. De hecho el

³²² Sadoul, *Historia del cine mundial...*, p. 24.

³²³ Al estar filmando escenas enfrente de la Ópera Bastille, la cámara graba un camión, sin embargo se atasca, el camión se va y al volver a funcionar la cámara graba una carroza fúnebre.

propio Sadoul considera que Méliès se para frente a la filmación como lo hace un director de orquesta, y que gracias a ese lugar privilegiado puede observar todo lo que ocurre en escena para así filmarlo.

En Francia, el cine poco a poco va perdiendo terreno, especialmente tras un incendio que provocó la muerte de varias damas de sociedad. Sin embargo, gracias a la Exposición Universal efectuada en París en 1900, el cine comienza a recobrase. En ese mismo país un grupo de artistas deciden darle mayor renombre al cinematógrafo y para ello recurren al teatro. En su tarea de reivindicación buscan en el teatro un sostén teórico y artístico. Se recurre al teatro en búsqueda de guiones, actores y directores. Surge el *Film d'Art*.³²⁴ Con este movimiento se intenta legitimar el arte fílmico a través de la literatura, bien de autores contemporáneos, bien por medio de obras clásicas. El *Film d'Art* es de suma importancia porque marcará una gran influencia en la forma de producir cine: los productores vuelven la mirada hacia los directores de escena del teatro. Aquí es dónde surge una de las tendencias pioneras de la dirección fílmica. El director cinematográfico es equiparable al director de escena.

Este movimiento tiene gran auge en Francia y pronto otros países lo adaptan. Italia se encargará de llevar esta escuela hasta sus últimas consecuencias. Allí este cine teatralizado buscará tener mayor impacto a través de películas históricas que recrean las glorias de imperios pasados. La grandilocuencia de la ópera se integra al cine y surge un cine apoteósico, inventor de las divas que pronto se convertirían en material de exportación no sólo a Europa sino a América Latina y que tendrá gran arraigo en países como el nuestro. En la península itálica, el director cinematográfico continúa con su enorme carga teatral.

³²⁴ En <http://www.attracco.it/storiacinema5.htm> se menciona que los hermanos Lafitte, fundadores del *Film d'Art* (1906) pidieron a los grandes escritores franceses hacer nuevos argumentos. El primer gran éxito fue *L'Assassinat du duc de Guisè* en 1908. En ese film la mímica era mesurada, no había grandes gesticulaciones. Al poco tiempo casas productoras como Pathé y Gaumont siguieron ese modelo. Italia no se quedó atrás y pronto realizó sus propios *Film d'Art*. La Milano Film realizó *Inferno* en 1911. El objetivo era dar un estatus cultural al cinematógrafo a través de la literatura.

Quienes van a revolucionar aún más tanto el papel creativo como la forma en que se veía la producción fílmica son los integrantes de la Escuela de Brighton. Una de sus principales aportaciones fue utilizar el relato en sus films, pero ya en sentido cinematográfico. En su *Attack on a China Mission* hacen por primera vez un relato cinematográfico, para lo cual tuvieron que editar su película. De acuerdo con George Sadoul esta forma de relato sólo se utilizó dentro de Inglaterra en 1900. La narrativa de esta escuela cinematográfica incidiría más tarde en la manera de hacer películas de aventuras. Una de las cinematografías que utilizaría dicho estilo, fue justamente la estadounidense.

Gracias a la lucha de poderes entre Edison y los independientes la industria cinematográfica estadounidense crecerá a gran escala e incluso nacerá Hollywood. Debido a las dimensiones del mercado, las compañías productoras se vieron en la necesidad de contratar una gran cantidad de gente para mantener el ritmo de creación fílmica que exigían los espectadores. Mucha gente del teatro brinca al cine y pronto se convierten en productores, directores, etcétera.

El paso de la filmación de películas de corta a larga duración fue un hecho fundamental para los directores. El mayor trabajo y esfuerzo que representaba tener control de toda la producción y concepto de la película les proporcionó mayor importancia. Estos se convertirían en "directores de la orquesta cinematográfica". En Estados Unidos el papel del director de cine cobra mayor fuerza en la década de 1910. "La afirmación del hombre *behind the camera* —cuya importancia por otra parte ya era reconocida por las revistas especializadas a comienzos de los años 10— toma cuerpo por un lado, paradójicamente, en contraposición con los estudios y sus 'criaturas' predilectas, los astros de la interpretación, y por el otro en coincidencia con el definitivo triunfo del largometraje".³²⁵

Durante esa primera década del siglo XX, algunos directores estadounidenses

³²⁵ Leonardo Gandini, "El director es la estrella" en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, *Historia general del cine: América (1915-1928)*, vol. IV, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 377-378. (Col. Signo e imagen)

toman conciencia de su papel en la creación cinematográfica, y aunque no olvidan la herencia que recibieron del cine europeo, se independizan y emprenden el vuelo en la búsqueda, a veces sin saberlo, de lo que serían los preámbulos del lenguaje cinematográfico. Quizá el primero en darse cuenta de su importancia en el proceso de creación fílmica fue Edwin S. Porter. Su mayor aportación a esta industria y arte en desarrollo fue *El gran asalto al tren* en 1903. "Es en ese momento que se coloca una de las fechas importantes de la historia del cine: Edwin S. Porter aplica en esta película, la técnica realista a un asunto de ficción [...] El éxito comercial [...] fue inmenso y, como siempre en semejante caso, fue seguido inmediatamente de una imitación."³²⁶

No obstante, quien se convirtió en el mayor director de la época y el más consciente de su relevancia fue David W. Griffith. Casi todos los historiadores del cine coinciden en señalarlo como el creador del lenguaje cinematográfico. Griffith logra desarrollar todavía más los avances técnicos de Méliès y Porter. Gracias a sus aportaciones el cine logró independizarse del arte teatral y crear un lenguaje propio que dura hasta nuestros días. En una entrevista concedida a un crítico cinematográfico y teatral, Griffith señaló claramente la diferencia entre el arte teatral y el cinematográfico:

No..., el teatro tiene tras de sí una tradición de siglos y está basado en una serie de convenciones fijas e inmutables. Es inútil enumerarlas de nuevo. El cine, como arte joven, es mucho más libre y tiene infinitas posibilidades... Dada la gran diferencia que existe entre ambos, los elementos requeridos por cada uno son igualmente distintos.³²⁷

Sin embargo, su contribución no se queda en el mero aspecto técnico de la producción, también es uno de los primeros en darse cuenta de la importancia del director. Jacobs señala que Griffith: "[...] estableció así la diferencia sustancial entre la dirección cinematográfica y la teatral: en la primera, el elemento básico es la cámara,

³²⁶ Ford, *op. cit.*, p. 205

³²⁷ Jacobs, *La azarosa historia del cine norteamericano*, p. 170

en la segunda, los actores.³²⁸ Aun más, él mismo se autocalifica como director cinematográfico y de alguna manera sienta las bases para que toda una pléyade de artesanos estadounidenses que se dedicaban a la filmación de películas tomen conciencia de su importancia y se autodenominen directores.

Gracias a la labor de Griffith, la tarea del director cinematográfico estaba ya bien delimitada en los Estados Unidos a principios del siglo XX, lo cual les daba una posición bastante más sólida de la que tenían los artífices en otras regiones, incluso en la propia Francia.

El año 1914 asistía así a la culminación de un proceso de gran importancia: había nacido la primera escuela de directores estadounidenses. Además, se iba refinando la técnica expresiva y el largometraje abría un vasto campo de acción a las investigaciones experimentales. Entre los productores, por último, se abría paso la convicción de que la calidad de las películas influía de modo decisivo en la opinión del público. De esta nueva actitud se derivaría, en el periodo sucesivo, la concesión de una mayor libertad al director.³²⁹

De acuerdo con Lewis Jacobs, la aparición del largometraje dio un gran impulso al desarrollo del cine, por lo que la producción se hizo cada vez más compleja y uno de los rubros que más evolucionó fue justamente el de la dirección. Muchos creadores comenzaron a utilizar los descubrimientos técnicos de Griffith y al hacerlo se alejaban de las viejas formas teatrales.

Superada la primitiva torpeza, los directores se sentían ya seguros de sí mismos y ávidos de un reconocimiento nacional. El director era entonces la personalidad más importante y a veces su fama igualaba la de las estrellas. El antiguo oficio de 25, o como máximo, 50 dólares por semana, se había convertido en una profesión regular, retribuida con cien dólares, y más. Había desaparecido la improvisación; el director colaboraba ahora con el argumentista en la redacción del

³²⁸ *Ibid.*, p. 162.

³²⁹ *Ibid.*, p. 188.

argumento, daba instrucciones a los operadores, dirigía los ensayos de los actores con un guión en una mano y un megáfono en la otra, y, por último, controlaba el montaje. El film, por lo tanto, tenía, de arriba abajo, el sello de su personalidad.³³⁰

En 1916, Thomas Ince escribe un artículo para *Moving Picture Stories* en el que acota su concepción de la dirección cinematográfica. En ella se puede apreciar que una de las características principales de un buen director es tener ideas y tener algo que decirle al público. Además de considerar que la dirección cinematográfica forma parte de las actividades artísticas. El director fílmico, al igual que otros creadores es un artista.

I am [*sic*] often asked the question 'What constitutes the principal factor of a good direction?' To this I must answer in all sincerity [...] that a really good director must combine within himself the art of the painter, the dramatist, the architect and the poet, beside, being required to possess iron nerves and the constitution of a truck horse. But, above all, he must be unafraid to try out new ideas and to get away from stereotyped habits and customs. He must be open to suggestions, [...] he must have theories regarding certain psychology in the directing of a titanic photodrama. If there is anyone principal factor of good direction I should say that it was the ability to project one's mentality that it can be conveyed to the brains and sway the personalities of the persons making under the director [...] I should be inclined to say that the director of a great feature picture must be to a certain extent a hypnotist in the sense that it is his will that bends to his wishes all the people working under him [...]³³¹

Surgen por lo tanto dos concepciones completamente opuestas del quehacer del director. Por una parte está la visión europea, ligada por completo al teatro y por otra, la tradición estadounidense que se desliga de aquél y se asume como un arte independiente y con su propio lenguaje.

México influido por el cine europeo, verá la creación cinematográfica con el parámetro teatral. Razón por la cual nunca se menciona el papel del director cinematográfico, sino que siempre se habla del director artístico o del director de

³³⁰ *Ibid*, p. 269.

³³¹ Thomas Ince, "What Constitutes Good Direction?" en *Moving Picture Stories*, n° 197, 6 de octubre de 1916. p. 29.

escena. De hecho, en los periódicos de la época, cuando se hace referencia al papel del director, los articulistas mencionan todas las características que tienen los directores de escena teatrales. Como se ve, en nuestro país el cine y el teatro todavía no se independizaban. Además como durante las primeras décadas del cine nacional éste evitó todo aquello que oliera a estadounidense, debido quizá a los problemas políticos entre ambos países, perdió la posibilidad de contar con una noción más fresca y novedosa de lo que era el cine en el vecino país del norte.

En nuestro país, el cine de ficción de largometraje comienza a mediados de la década de 1910, justo cuando en Estados Unidos, el papel de director ya estaba bastante bien definido. Aquí debido a la fuerte herencia teatral y a la gran influencia del cine europeo, particularmente el italiano, la dirección continuó bajo los parámetros de los *metteurs en scène*. No es coincidencia que los cronistas de la época los llamaran directores de escena, o bien directores artísticos.³³² Esta denominación ha complicado la atribución creativa de algunos filmes de la época muda. No hay una división clara que limite o explique cuál era la función de cada uno, tampoco es claro si son sinónimos. En general cuando los filmes eran publicitados en periódicos, se mencionaban los nombres de las estrellas más reconocidas, ya fueran los actores o el productor. Pero el papel del director no es claro. Resulta curioso además, que en esa década, algunos de los que ahora son considerados directores nunca hicieron comentarios al respecto. Quizá uno de los casos más concretos es el de Mimí Derba, quien nunca hizo alusión alguna a haber participado en la creación de películas como directora. No lo menciona ni en la época del cine mudo ni en entrevistas posteriores ni siquiera cuando el desarrollo del lenguaje y de la industria cinematográficas estaba más que definido.

Es muy probable que esta ceguera ante el desarrollo del lenguaje cinematográfico haya retrasado la toma de conciencia sobre la importancia del

³³² En Estados Unidos gracias a la división laboral dentro de la industria cinematográfica, para esa época ya se había diferenciado el papel del director y el del director artístico. El primero estaba encargado de todo el proceso creativo en la producción fílmica, mientras que el segundo se encargaba de buscar escenarios adecuados y de las escenografías de fondo y estaba bajo las órdenes de aquél.

director en la creación fílmica y probablemente por ello quienes ejercían de directores de escena no se dieron cuenta del nuevo papel que estaban jugando. No es fortuito que en los periódicos y revistas nacionales sea tan difícil atribuir la autoría a tal o cual director, pues ellos mismos no le daban importancia. No será sino hasta finales de la década de 1910 cuando, gracias a la influencia del cine estadounidense, que los directores se den cuenta de su importancia y comiencen a asumir dicho papel. En México uno de los primeros en hacerlo es Miguel Contreras Torres, quien gracias a su visión empresarial y a su carácter desenfadado logra producir y dirigir películas no sólo en México sino también en Estados Unidos, y aunque el valor estético de las mismas no alcance siquiera la medianía, al menos sí demuestra la nueva visión de este joven y audaz director.

a) ENTRE LA CONCIENCIA Y LA INCONCIENCIA: PIONERAS DE LA DIRECCIÓN CINEMATOGRÁFICA.

Alice Guy Blaché tuvo idea clara de su importancia como directora cinematográfica durante su periodo estadounidense. El reconocimiento a su trabajo en la dirección fue público durante esos años. Guy Blaché escribió artículos en los que opinaba sobre el papel de las mujeres en el mundo laboral, sobre su propio quehacer en la industria fílmica y sobre su visión del cine. La prensa hacía alusiones más o menos frecuentes de su desempeño, la entrevistaban e incluso llegó a dictar algunas conferencias en *Columbia University* sobre su papel en la dirección y sobre la mujer en el mundo profesional. Sus largos años inmersa en actividades fílmicas le proporcionaron la capacidad de reflexionar sobre su trabajo.

A pesar de su fama, al igual que muchos otros personajes del cine mudo, la llegada del sonido se convirtió para ella en una tumba que la relegó al olvido durante muchos años. Para recuperar el terreno perdido, habría de dedicar muchos años de investigaciones, viajes, recolección de materiales, así como el intercambio de misivas con historiadores del cine como Charles Ford, Jeanne René e incluso Georges Sadoul, para convencerlos de su participación en los albores de la cinematografía francesa y de su importancia en la historia de la cinematografía mundial.

Es interesante notar, que todas las ideas que vierte respecto a su participación en el cine mudo francés, son *a posteriori*. No conozco nada que haya escrito al respecto durante el tiempo que trabajaba para Gaumont. Los pocos autores que la han estudiado tampoco hacen referencia a reflexiones que hubiera hecho sobre la cinematografía entre 1896 y 1907. Parece evidente que ella, al igual que el resto de los cineastas de la época, no daban mayor importancia al papel del creador de cintas. Toma conciencia de su importancia en la dirección fílmica gracias a su trabajo y a su reputación en Estados Unidos. Años después, al tratar de reivindicar su posición de primera mujer cineasta en el mundo, habla de cómo se percibía y qué pensaba del cine, pero usualmente lo hace de manera retrospectiva.

Esta determinación de no ser olvidada marcará una gran diferencia con Lois Weber y con Mimí Derba. La francesa tiene la enorme ventaja de la longevidad, misma que le permitió ser testigo de los cambios por los que atravesó la industria filmica y que también le dio la oportunidad de estar plenamente conciente de la importancia de la dirección. Otra gran ventaja, nada despreciable por cierto, fue la gran cantidad de tiempo que tuvo para reinventarse. Para ello recurrió no sólo a sus recuerdos y a los escritos en los que hablaba sobre el papel del director o la importancia del cine sino que dedicó años de estudio a la historia del cine. Recuerdos, lecturas y charlas con estudiosos y miembros del mundo cinematográfico, produjeron un personaje completamente reconstruido. Aunque ello no le quita méritos a su labor.

Lois Weber tuvo la fortuna de iniciarse de manera profesional en el cine justo en la época de transición del corto al largometraje, del *star system* y además fue contemporánea de Griffith, quien tenía una postura muy concreta respecto a lo que significaba la dirección y el papel del director en el proceso creativo.

De hecho, sus pininos filmicos fueron en Nueva York, en los estudios Gaumont que administraba el esposo de Alice Guy. Durante su carrera profesional filmó una gran cantidad de cintas y, de la misma manera que Griffith o Guy Blaché, vio publicadas sus ideas sobre la cinematografía en los diarios de la época.

Quien menos tiempo tuvo de cavilar sobre el cine fue Mimí Derba. La mayor parte de su carrera la había hecho en teatro, el cine representaba la oportunidad de alcanzar la fama de personalidades italianas como Lyda Borelli o Francesa Bertini, enriquecerse e incursionar en un medio nuevo para ella. Sin embargo, la situación del país era adversa para sus propósitos. La economía no era estable y a diferencia de lo que ocurría en Francia y Estados Unidos, los grandes grupos financieros que trabajaban en el país no invertían en la incipiente industria filmica mexicana. A pesar de que había inversionistas privados como Pablo González, y los propios Rosas y Derba, el capital que se alcanzaba a reunir era escaso comparado con las cifras que se movían en los países antes mencionados. Derba sabía que la falta de capital constituía un

problema para el desarrollo del cine en México, pero de cualquier manera había que intentarlo.

[Si nosotros tuviéramos el capital de cualquiera de esas formidables compañías americanas, lo que haríamos! Pero no lo tenemos y hemos de empezar muy poco a poco, luchando cuerpo a cuerpo con todas las dificultades que se nos presenten [...] Nuestra empresa es seria, tenemos dinero para pagar todo lo que sea menester... se pagarán artistas, autores, empleados, y todo, repito, lo que sea necesario. ¡No nos hacemos ilusiones, sabemos de sobra que para triunfar, no basta la voluntad y el esfuerzo, se necesita dinero, dinero, dinero... y nosotros lo tenemos, no todo el que debiéramos, pero sí el suficiente para trabajar un par de años.³³³

Cualquier esfuerzo fílmico se constituía en una aventura poco promisorias y de alcance local. Por estas razones, la exigua participación de Mimí Derba en la producción cinematográfica, escasamente año y medio, fue insuficiente para dedicarlo a la reflexión. Los problemas logísticos eran la preocupación inmediata y aún con toda la dedicación y amor al proyecto, la utopía no perduró.

Es importante señalar, que de las tres cineastas, la única que nunca habló sobre la importancia y papel del director fue Mimí Derba. Esto refuerza la hipótesis de que en realidad ella nunca dirigió ninguna de las películas que produjo. Aunque gente como el Nanche Arozamena habla de la sencillez y humildad de esta actriz,³³⁴ Derba no tuvo inconveniente en hablar de su participación en los escenarios teatrales ni de su faceta de cuentista ni de su obra de teatro ni de su actividad en la producción cinematográfica. La única razón para no haber hablado de su papel como directora sería el que jamás se hubiera desempeñado como tal. No hay evidencia alguna que nos permita inferir con certeza que Mimí Derba sea la primera directora de cine en México.

³³³ El del más allá, "Progresos México en el complicado arte de la cinematografía. Mimí Derba piensa desarrollar, por medio de sugestivas películas, una intensa obra de nacionalismo. Y Mimí, que gozaba fama de poseer un temperamento de hielo, se sintió en los Estados Unidos, eminentemente latina...", en *El Nacional*, n°229, 23 de febrero de 1917, p. 3.

³³⁴ Rosa Castro, "El gran 'Nanche' Arozamena, artista de todos los tiempos" en *Cinema Reporter*, año IX, n°352, 14 de abril de 1945, pp. 10-11.

Cuando Mimí habla de cine, expone su interés en participar en la industria, sus objetivos nacionalistas, su admiración por las italianas y los problemas de producción. Sus puntos de vista son los de un recién llegado a este sector. Lo conoce poco, a pesar de tener un gran entusiasmo en lograr construir una cinematografía nacional.

Por el contrario, Lois Weber y Alice Blaché hablan con gran conocimiento de causa. El 11 de julio de 1914, *The Moving Picture World* publica un artículo de la cineasta parisina: "Woman's Place in Photoplay Production" en donde señala en forma sucinta cuáles son las tareas que un director debe desempeñar:

Not a small part of the motion-picture director's work, in addition to the preparation of the story for picture-telling and the casting and directing of the actors, is the choice of suitable locations for staging of the exterior scenes and the supervising of the studio settings, props, costumes, etc. In these matters it seems to me that a woman is specially well qualified to obtain the very best results, for she is dealing with subjects that are almost second natures to her. She takes the measure of every person, every costume, every house, and every piece of furniture that her eye comes into contact with, and the beauty of a stretch of landscape or a single flower impresses her immediately. All of these things are of the greatest value to the creator of a photodrama, and the knowledge of them must be extensive and exact.³³⁵

Para la fecha de publicación de este artículo, en EE.UU. los largometrajes eran ya comunes y para los directores les resultaba más que evidente cuáles eran sus funciones y su importancia dentro del engranaje de esta industria. No es fortuito, que las revistas y periódicos especializados en cine aludieran a la historia personal y al trabajo de los directores. Como se ha mencionado antes, el *star system* también se aplicaba a los creadores.

Años después, durante la escritura de sus memorias, la autora volvería a mencionar, aunque ahora de forma más explícita los deberes del director: "The role of director was complex: scenario, choice of actors, agreements with decorators, the

³³⁵ Alice Guy Blaché, "Woman's Place in Photoplay Production" en *The Moving Picture World*, julio 11, 1914, recopilado en Slide, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, pp. 138-142.

costumers, the furnishers. Finally, rehearsal, stage direction, lighting. Editing, cutting and montage of the finished film was also important."³³⁶

Su concepción de dirección es bastante moderna. Prácticamente puede contrastarse con cualquier diccionario cinematográfico actual y no habría demasiadas diferencias.

En 1912, Harvey H. Gates entrevistó a Alice Guy Blaché. El resultado de esa entrevista se publicó el 6 de noviembre en *The New York Dramatic Mirror*. Su discurso trató de mostrar las diferencias culturales entre Estados Unidos y Francia. Se dijo afortunada de haber llegado al país americano, pues en él se valoraba la capacidad y profesionalismo, independientemente del sexo de las personas. Situación muy distinta en Francia. Guy consideraba que en su país, debido a los valores decimonónicos, las mujeres seguían siendo vistas como seres dependientes. Estaba segura de que gracias a su cambio de residencia había tenido la oportunidad de desarrollarse con mayor libertad y de estar al mando de su propio estudio. Al discutir sobre las diversas posturas de los actores respecto al director, señaló:

'In my studio,' she continued 'I say to one of my company, this is your role. He or she takes the manuscript—reads it over—studies it, and reasons out his or her conception of the interpretation. An American's method of playing the part is regulated by the head and as a result, the director, comparatively speaking, has little trouble with him. If his ideas on some points are wrong, a director can usually correct them by an appeal to reason.'³³⁷

En este breve texto, se aprecia que para ella, una de las tareas principales de la dirección es apoyar el trabajo de los actores y evitar que éstos pierdan de vista la idea central de la película. El director es quien tiene una visión completa de la obra y por ello ayuda al resto del equipo humano, que en ocasiones tiene una visión parcial, a centrarse en los objetivos principales de la cinta. El manejo de los actores permite así

³³⁶ Slide, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, p. 43.

³³⁷ Harvey H. Gates, "Alice Blaché a Dominant Figure in Pictures" recopilado en Slide, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, p. 132.

sacar mejor provecho de ellos, pues en ocasiones el director les ve habilidades o capacidades que ellos ignoran.

En la cita anterior, también se puede inferir que Guy Blaché pensaba que el papel del director era más fuerte y respetado en Estados Unidos que en Francia, donde los actores rebatían las sugerencias del director. Opina que en EE.UU. era más fácil dirigir. Estaba segura que al ser la directora de una compañía productora y dirigir no sólo actores sino también a otros directores, ya tenía ganado el respeto de sus trabajadores y no se ponía en duda su capacidad profesional. De hecho comenta que al comenzar a dirigir trató de hacerlo con mano firme para inspirar respeto entre su personal. Pronto se dio cuenta de que ello no era necesario, pues la forma de ver el trabajo femenino en Estados Unidos era distinto al de Francia.

'During my first experience with a film stock company in this country, I did not fully realize this and I put into practise [*sic*] wrong tactics. I ruled with an iron hand. I soon learned my mistake and ever since then I have progressed more rapidly. An American gentleman, on joining my company, presumes that I know what I am doing and that I have a right to be where I am. It is a constant conflict when a woman in a French studio attempts to handle and superintend men in their work. They don't like it, and they are not averse to showing their feelings.'³³⁸

Uno de los secretos para lograr una buena dirección era contar con firmeza de carácter, pues sólo así se conseguiría manejar a los técnicos y a los actores. Existen varios testimonios de la década de 1910 que dan fe del buen tacto, sencillez, inteligencia y gentileza con la que Alice Guy se desempeñaba. Un ejemplo de esto es el artículo de Louis Reeves Harrison, "Studio Sauterings" publicado el 15 de junio de 1912 en *Photoplay*.

Madame Blaché gives her signals with as much ease and composure as though there had been a month of dress rehearsals. She is never ruffled, never agitated; never annoyed by the obtrusive efforts of minor characters to thrust themselves into prominence. With a few simple directions, uttered without apparent emotion, she handles the interweaving movements like a military leader might the maneuvers of an

³³⁸ *Ibid.*, p. 131.

army. [...] The secret of it lies in her own sweetness of manner and inexhaustible patience. [...] The directress has that essence of politeness, a very kind heart. She accomplished gently what a man would attempt by stinging sarcasm.³³⁹

En "The Making of a Feature" publicado también por *The Moving Picture World* se elogiaba su delicada forma de dirigir:

One comes to realize, while watching Madame Blaché at work with her players, what alertness and care for smallest things at every instant of a scene is needed in the making of really good pictures. Standing behind this gifted producer and listening to her quietly given admonitions to her players, one gets a vivid impression of what her mind is drawing in its imagination. It seems magical, the closeness of the understanding between her and the player who happens to be the center of the story at any seemingly small part of an instant and it is marvelous that the effect she desires is obtained so easily. It is the power of quiet direction attaining its ends. That one feels this influence while watching Madame Blaché at work shows how sharp and clear-cut is her visualizing power and how thoroughly she knows just what she wants.³⁴⁰

Años más tarde, Olga Petrova, actriz que participó en varias películas de la directora francesa, reforzaría esta buena imagen al señalar que a Alice Guy le gustaba ensayar las escenas hasta que todo estuviera casi perfecto y cuando algún actor cometía errores, lo corregía siempre de manera amable. Gracias a ese trato se ganaba la obediencia y el respeto de los artistas.³⁴¹

En 1916, *Moving Picture Stories* publicó "The Greatest Woman Director". La publicación de este artículo fue importante porque a partir de ese momento, Lois Weber fue conocida como "La mejor mujer directora" y después los cronistas se referirían a ella en esos términos. "[...] There are very few women directors in the film world, Universal City harbors three of them. Of these, Lois Weber [...] is, of

³³⁹ Louis Reeves Harrison, "Studio Saunterings" recopilado en Slide, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, p. 120.

³⁴⁰ "The Making of a Feature" en *The Moving Picture World*, vol. XV, n° 9, March 1, 1913, p. 873-874, recopilado en Slide, *The Memoirs...*, p.137.

³⁴¹ Olga Petrova, "A Remembrance", artículo recopilado por Slide, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, p. 109.

course, the chief. She bears the title of greatest woman director in the world."³⁴² En este artículo de 1916, Lois Weber vierte su concepción sobre la dirección. A cuatro años de distancia de lo expresado por Alice Guy, su visión de la dirección cinematográfica es más completo. Sabe con total certeza las actividades que debe emprender un director y le resulta claro que su trabajo no es única y exclusivamente técnico; sino un trabajo creativo a través del cual el director mostrará su visión del mundo.

A real director should be absolute. He alone knows the effects he wants to produce, and he alone should have authority in the arrangement, cutting, titling or anything else which it may be found necessary to do the finished product. [...] We ought to realize that the work of a picture director, worthy of the name, is creative. [...] The ideal way to make a picture, in my estimation, would be to make it as well and as carefully as you can. Then put it away for a week, and then have it run as if for an audience. Observe it carefully, and correct its faults. In this way something very like perfection might be obtain.³⁴³

Tanto Guy como Weber consideran que el director debe estar involucrado en todos los aspectos de la creación fílmica. Antes de iniciar el rodaje, el director debe dedicarse a investigar sobre su tema, en ocasiones incluso escribir el argumento, buscar locaciones, contratar a los actores ideales para los papeles y reunir todo el equipo que sea necesario. Aunque Weber no lo menciona, es evidente que también debe encargarse de la dirección de actores; elemento fundamental para Guy. Resulta explícito para la estadounidense, que el director debe tener una idea clara de lo que quiere lograr al filmar una cinta, así como de lo que puede esperar del público. Para ella, el cine implica transmitir ideas. En 1919,³⁴⁴ estaba convencida por completo de que el trabajo del director era fundamental para la creación fílmica y por ello consideraba que el primer crédito debía ser para la dirección, según Slide: "To Lois Weber, the director, it is assumed should go the principal credit for the picture, and

³⁴² s/a, "Two notable directors" en *Moving Picture Stories*, 30 de marzo de 1917, n° 222, p. 25.

³⁴³ s/a, "The Greatest Woman Director" en *The Moving Picture Stories*, 7 de julio de 1916, p.27.

³⁴⁴ Petrova, *op cit*, p. 108.

also the responsibility for a mass of conversational sub-titles that try to be poetic and bright.'

Como directora, también gozó del reconocimiento de sus contemporáneos y no sólo de las revistas especializadas que en la mayoría de los casos eran propiedad de los grandes estudios, sino incluso del reconocimiento de los dueños de casas productoras. En términos generales, se le reconocía su habilidad para contar historias, su compromiso con temas sociales y la buena factura de sus películas.

Para Carl Laemmle, de *Universal Studios* y la *Universal City*, acostumbrado a tratar a una gran cantidad de directores que trabajan en su compañía, el oficio de dirección implicaba cierta dureza de carácter para poder someter a los demás. Estaba convencido de que ese era un trabajo de hombres con voz de mando. Sin embargo, veía a Lois Weber como una excepción gracias a su seguridad, su don de mando y al trabajo de varios años que la respaldaba.

They are taking a lot of the hardships out of the job, it is true... Most of a director's work is done nowadays on an enclose, heated stage. You don't have to spend long hours on horseback. There are assistances to perform much of the trying labor. But it's far from a cinch. Lois Weber is an exception. Most other women would crumple under the strain ...

A director must be dominating... That quality is rare in men and almost absent in women. We used to say that women didn't have the voice to direct crowds. Today I whisper into a microphone, and hundreds of loud-speakers repeat my words to thousands of people. A woman can do that as a man.

But once having caught attention, a woman can not hold it as well as a man can. A director must sway his actors just as an orator sway his audience. There have been a few great women orators.

There will be a few women directors.³⁴⁵

El reconocimiento de Weber fue amplio y era muy popular. Ya mencioné antes que se le denominó como la mejor mujer directora. Empero, es necesario tamizar este adjetivo; no debemos olvidar que el periódico que se encargó de calificarla de esta forma era una publicación patrocinada por los *Universal Studios* y allí se escribía sobre la vida y obras de las personas que laboraban para Laemmle. Aunque el artículo busca publicitar

³⁴⁵ Citado en Slide, *Lois Weber*, p. 140.

el trabajo de Weber y por ese medio conseguir mayor público para sus cintas, es innegable que era la más destacada de las mujeres encargadas de la dirección dentro de la *Universal*.

Ese buen nombre le duró hasta principios de la década de 1920, cuando Carolyn Lowrey escribió *The First One Hundred Noted Men and Women of the Screen*. Su objetivo era rescatar y dar a conocer el trabajo de los hombres y de las mujeres que participaron en los primeros veinticinco años de la industria cinematográfica estadounidense. Lois Weber fue reconocida por su papel como directora.

Lois Weber is as fearless in the production of her pictures as she once was in her struggle for a living, and her indubitable position is that of one of the best directors of the screen.³⁴⁶

Por su parte, Mimí Derba jamás emitió palabra alguna sobre la dirección cinematográfica ni sobre la importancia del director fílmico. Como señalé antes, considero que dicha inexistencia de declaraciones al respecto, no se debe a una cuestión de extrema modestia y humildad, sino a que Mimí Derba no incursionó en esta actividad y por lo tanto no tenía nada que decir. Usualmente cuando la mexicana habla sobre cine expresa su afición al cine, nacida desde muy jovencita, habla de cuestiones económicas y de producción, de los actores y de las tramas de las cintas. Ni siquiera en su etapa de actriz de apoyo en el periodo sonoro, menciona haber sido directora. Asume su papel como cuentista, habla de *Al César...*, de sus argumentos para el cine mudo, de sus viajes de aprendizaje a Estados Unidos, de los problemas de la producción.

De haberse dedicado a la dirección, aunque hubiera sido en una sola película, con seguridad lo habría mencionado en alguna entrevista, pero ningún medio escrito de 1917 ni posterior da fe de ello. Me parece claro que tal silencio se debe a que nunca dirigió. Se podría argumentar que en México, no existía el concepto de dirección de películas; que de haber filmado su nombre no figuraría, de la misma forma que se desvanecen en el tiempo los nombres de los directores de la era silente. Eso podría

ser cierto, pero Mimí Derba continuó dentro de esa industria durante el cine sonoro y alcanzó a ver cómo crecía la importancia de los directores en todo el mundo. Ya desde la década 1920, el papel de la dirección cobró relevancia en nuestro país. Durante esa década, Derba concedió algunas entrevistas y podría haber mencionado su papel como directora. Nunca lo hizo. En las reseñas históricas que aparecen en la década de 1930, se vuelve a mencionar su participación en la creación de una industria nacional, pero se le señala como actriz, argumentista y productora. No como directora. En *Cinema Reporter* aparecieron un par de columnas escritas por José María Sánchez García en las que reseñaba brevemente la historia del cine nacional. Una se intitulaba "Historia del Cine Mexicano", la otra "Retratos al Crayón". En ninguna se dice que alguna vez hubiera dirigido cintas. Mimí Derba todavía estaba viva y podría haber afirmado o negado tal hecho. Cuando Sánchez García describe la vida de la ex-tiple, dice: "[...] se reveló también como eminentísima actriz y como autora de argumentos, ya que algunos de los filmados fueron obra suya."³⁴⁷

A su muerte, en 1953, en diversos periódicos aparecieron reportajes en los que se hacían alusiones biográficas de esta actriz. Nuevamente, se relataba su actividad en el teatro de revista, su incursión literaria y su participación en el cine mudo. Sobre dirección no aparece nada.

Muy probablemente, la idea de que Mimí Derba es la primera directora del cine en México, se debe a una tendencia romántica entre los estudiosos que desean encontrar, de manera ferviente, huellas de la participación femenina en México desde la llegada de los representantes de los Lumière a México. Quizá por los afanes de encontrar pruebas se ven elementos que no existen. El texto que lleva a semejante confusión apareció en *El Universal Ilustrado* el 17 de agosto de 1917. Su autor,

³⁴⁶ Lowrey, *op. cit.*, p. 190.

³⁴⁷ José María Sánchez García, "Retratos al Crayón. Mimí Derba" en *Cinema Reporter*, 14 de septiembre de 1946, año XI, n°426, p. 35.

Hipólito Seijas.³⁴⁸ Este reportero se dirigió a las instalaciones de la Azteca Film en la calle de Balderas, mientras aguardaba a Mimí para entrevistarla, la vio trabajando con varios actores en lo que podría ser un ensayo. Al describir lo que observaba, menciona que Mimí dirigía a los actores. No obstante, no se dice en forma explícita si era sólo un ensayo o si Derba dirigía esa escena durante la filmación definitiva de la película.

Mimí estaba fatigada, anhelante, dando disposiciones, dirigiendo las escenas de 'La Tigresa' y cuando me vió, no a mí, porque no valgo nada, sino al representante de EL UNIVERSAL ILUSTRADO, me tendió su mano blanca, se agitaron sus labios rojos, acariciados tenuemente por bozo femenino, y, en su camerino, mientras el Conde Federico me amenazaba celosamente, respondía a mis interrogaciones [...] Advirtió que la falta de lenguaje en los argumentos de cine es una facilidad para los libretistas, supuesto que únicamente tienen que dedicarse al interés de la trama, así como de cuidar la redacción de los títulos. Mimí es llamada por Alberto Morales; van a ensayar 'La Tigresa'.³⁴⁹

La cita anterior es la única donde se menciona que "[...] estaba [...] dirigiendo las escenas de 'La Tigresa' [...]". Sin embargo, casi al fin de la cita se menciona que Mimí es llamada por Alberto Morales pues van a ensayar la película. La cita es ambigua y no describe la situación claramente. Puede ser que Derba, dueña de la productora, sólo estuviera supervisando los ensayos de la película, o bien, que incluso se hubiera encargado de dirigir la filmación de una escena. De cualquier manera me parece que como prueba para decir que es la primera directora de cine en nuestro país, el argumento es muy endeble. Nunca más se vuelve a establecer relación entre Derba y dirección cinematográfica.

Si comparamos lo que ocurría con las directoras francesa y estadounidense, el silencio en la prensa mexicana resulta abrumador. Mimí contaba con una gran cantidad de admiradores no sólo entre el público común, sino también entre los cronistas de espectáculos. Cuando Mimí incursionó como escritora de cuentos, la noticia no pasó

³⁴⁸ Manuel González Casanova en *Los escritores mexicanos y los inicios del cine 1896-1907*, México, UNAM/El Colegio de Sinaloa, 1995, pp. 52-53, señala que la crítica cinematográfica en México lo inició Rafael Pérez Taylor en *El Universal* bajo el pseudónimo de Hipólito Seijas.

³⁴⁹ Seijas, "Si puede existir la producción dramática mexicana" en *El Universal Ilustrado*, 17 de agosto de 1917, año I, n.º 15, p. s/n.

desapercibida en los diarios. El 2 de julio de 1913, apareció en *Novedades* un cuento de la tiple mexicana: "Carta a una amiga". Ante este hecho, el periódico le dedicó una plana con su fotografía y en el pie de foto se leía:

Admirada la gentil artista de cuantos la conocen, por los primeros peregrinos de su cara, por la música parlera de su voz hermosa, y por la simpatía atrayente de su persona, preséntase ahora a la entusiasta devoción de sus simpatizadores, bajo un aspecto sumamente interesante: el de escritora. Mimi Derba, que tiene corazón de artista y alma soñadora, dejándose llevar por un impulso singularmente simpático, traslada al papel impresiones y sentimientos [...] Por eso escribe; en estas líneas, con las que inicia una senda que ha de ser para ella florida y galana, [...] NOVEDADES, que alentó con cariño los primeros pasos de la artista y la acogió con entusiásticos elogios cuando se presentó en el teatro, siente ahora vivísima satisfacción al honrar sus páginas como la colaboración de tan simpática y tan inteligente artista.³⁵⁰

Lo mismo ocurrió cuando escribió su obra de teatro *Al César...*, aunque recibió algunas críticas por su exacerbado romanticismo, hubo quien defendió su valor de escribir. En contra o a favor, se habló de ella en los diarios. "¿Qué la obra es ingenua? ¿Qué no habla más que de amor, amor, amor? Claro. Como que es lo que conocen los veinte años de la Derba. [...] merece un aplauso por su trabajo [...] Los actuales defectos los irá borrando con un juicioso estudio."³⁵¹

Ni qué decir cuando los periodistas se enteraron de su incursión en el cine como productora. Las respuestas no se hicieron esperar y de hecho, hubo grandes expectativas sobre su participación. Prácticamente todos los medios coincidían en que la Derba y Rosas restituirían la buena imagen de los mexicanos y además serían los cimientos de la cinematografía nacional:

Es muy satisfactorio para nosotros como mexicanos, y como aficionados al cine, ver que un grupo de compatriotas nuestros, entre los que figuran el señor don Enrique Rosas y la juventud de Mimi Derba, den muestras de iniciativa y orienten sus energías, sus conocimientos y entusiasmos hacia la producción cinematográfica, que con ser un estupendo negocio, y por lo mismo una buena oportunidad para la colocación de capitales,

³⁵⁰ *Novedades*, año II, n° 78, 2 de julio de 1913, pie de foto, s/n.

³⁵¹ Lloriver, "Mimi, como autora" en *Revista de Revistas*, año VI, n° 263, 9 de mayo de 1915, p. 19.

abre nuevos y amplios horizontes a nuestros artistas, y proporciona un medio pacífico y efectivo para prestigiar a México en el extranjero, dando a conocer nuestras costumbres, nuestras bellezas, nuestra civilización actual, propia y asimilada, nuestros tesoros de arte, etc.³⁵²

Los cronistas de otros diarios se expresaron en forma parecida. Todos ellos tienen en común que siempre enfatizaron el papel de productores tanto de Rosas como de la Derba. De hecho, en algún artículo se menciona que Mimí colaboraría como productora y que para ello invertiría alrededor de 150,000 pesos.³⁵³ Incluso se menciona su colaboración como artista y como argumentista de las cintas que produciría. "El argumento de 'En defensa propia' es original de la gentil artista y literata Mimí Derba, cuya belleza y cuyas dotes ya podemos decir que están sancionadas por el público."³⁵⁴ Sobre la dirección filmica, nada. Aunque en general se alababa su labor, el semanario *Confeti*, dirigido por Manuel Mañón, quien después escribiría una historia del teatro en México, se encargó de burlarse de las aspiraciones de Mimí Derba. Los comentarios hacia ella eran sarcásticos. En junio de 1917 se publicó una sección llamada "Las 45 cosas que no le importan a nadie". El número 15 decía "Las películas de Mimí Derba".³⁵⁵ Este tipo de comentarios se debían quizá a que Mimí Derba se encargaba de publicitar en todos lados los objetivos de su compañía y hablaba vehementemente sobre las películas que produciría. Esto lo venía haciendo desde fines de 1916 y a mediados de 1917 todavía no había estrenado ninguna película de la Azteca Film por ello era objeto de burlas: "Para el año 2069 la seductora MIMI DERBA exhibirá su primera película si no precisamente con ROSAS cuando menos con espinas."³⁵⁶

De haber realmente dirigido alguna película, Derba no habría dejado pasar la oportunidad de mencionarlo, los medios escritos tampoco. Aunque el mercado

³⁵² Alfa y Omega y Dufilm, "escenarios y pantallas. Nuestros artistas y el cine" en *Excélsior*, n° 10, 27 de marzo de 1917, p. 5.

³⁵³ *Excélsior*, año XXXVII, tomo IV, n°13083, 15 de julio de 1953, p. 29.

³⁵⁴ Lucenty, "En Defensa Propia" en *Confeti*, n° 14, 14 de julio de 1917, pp. 7-8.

³⁵⁵ s/a, "Las 45 cosas que no le importan a nadie" en *Confeti*, n° 9, 6 de junio de 1917, s/p.

³⁵⁶ La Rev. Madre, "Lluvia de Confeti. Profecías de la Madre Matiana. Remitidas del otro barrio para 'Confeti'" en *Confeti*, n° 6, 11 de mayo de 1917, pp. 2-3.

cinematográfico en México era muy pequeño en comparación con el estadounidense, donde había ya toda una industria bien establecida que contaba con sus propios medios de publicidad, la mexicana era bastante conocida en los medios artísticos, tanto teatrales como literarios, como para que no se hubiera nunca mencionado algo al respecto de su incursión en la creación de un film nacional.

En 1982, Gustavo García publica *El cine mudo mexicano*. En ese trabajo asegura que Mimí Derba fue la primera directora cinematográfica de nuestro país. Sin embargo no da ninguna prueba testimonial que justifique dicho calificativo.³⁵⁷

En 1917, asociada con el director y camarógrafo Enrique Rosas, fundó la productora Azteca Films, que en su único año de existencia patrocinó cinco largometrajes, básicamente canales para los argumentos que escribía la propia Derba, quien además pasó a ser la primera directora de cine en México, con *La tigresa*, donde no actuó ni escribió la historia.³⁵⁸

Después de la publicación de esta obra, otros investigadores tomaron por cierta la aseveración de García. Trelles Plazaola da el ejemplo más claro de ello.

En cuanto al cine mexicano [...] su cine silente ofrece el nombre de dos directoras. Una de ellas lo fue la actriz de teatro y cantante de zarzuelas, Mimí Derba (cuyo nombre verdadero era María Herminia Pérez de León). Conforme a lo consignado por Gustavo García, la Derba en el año 1917 se asoció con el director y camarógrafo Enrique Rosas y fundó la productora Azteca Films. Esta, en su único año de existencia, produjo cinco largometrajes, basados en argumentos que escribía la propia actriz. Mimí Derba pasó a ser la primera directora del cine mexicano con *La Tigresa*, filme en el que ni actuó ni aportó la historia en que se basa.³⁵⁹

Posteriormente, Carl J. Mora continuaría en esa misma línea. En Estados Unidos, los investigadores suelen darle crédito a *The Mexican Cinema*³⁶⁰ y a partir de allí se ha venido repitiendo la misma idea acerca de Mimí Derba como la pionera de la dirección

³⁵⁷ García, *op.cit.*

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 44. (las letras en negritas son mías)

³⁵⁹ Trelles Plazaola, *op.cit.*, p. 10.

³⁶⁰ Mora, *op.cit.*

cinematográfica mexicana. El problema radica en que estos investigadores utilizan únicamente fuentes secundarias y olvidan consultar las primarias.

Recientemente se publicó en Austin, Texas, la tesis doctoral de Elissa Rashkin, *Women Filmmakers in México: The Country of which we Dream*, aunque su objetivo es analizar a directoras mexicanas de la década de 1980 y 1990, hace una semblanza histórica y continua con el discurso de que Mimí Derba es la pionera de la dirección cinematográfica mexicana.³⁶¹

Better known than the Ehlerses is Mimi Derba, the stage actress who cofounded Azteca Films with Enrique Rosas and who was involved in the production of five features during 1917, including *La tigresa*, which she directed. [...] Derba's role is undoubtedly crucial, both in the development of Mexican cinema as a whole and as a precursor of feature film directors such as Sequeyro and Landeta.³⁶²

En el apartado destinado a la filmografía comentada señala de nuevo que Derba dirigió una película. Cabe mencionar que en esta sección tamiza su aseveración y dice: "...unofficially directed *La Tigresa*."³⁶³

Al revisar sus fuentes, resulta evidente la ausencia de fuentes primarias. Basa su estudio en la obra de Carl J. Mora y en la de Patricia Torres San Martín, "Las primeras realizadoras en México".³⁶⁴

En el caso de investigadores mexicanos, algunos como Manuel González Casanova, mantuvieron durante un tiempo la misma idea. Sin embargo, en la actualidad parece haber una tendencia más cautelosa al respecto y dada la ambigüedad de Hipólito Seijas, autores como Gabriel Ramírez o Ángel Miquel prefieren señalar tan sólo la posibilidad de que Mimí Derba dirigiera *La Tigresa*.

³⁶¹ Elissa Rashkin, *Women Filmmakers in Mexico: The Country of which we Dream*, Austin, University of Texas Press, 2001. 298 pp.

³⁶² *Ibid.*, p. 40.

³⁶³ *Ibid.*, p. 246.

³⁶⁴ Dicho artículo fue presentado en Estados Unidos durante un congreso sobre cinematografía latinoamericana.

b) EL PAPEL DE LA CINEMATOGRAFÍA EN LA SOCIEDAD A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.

Alice Guy creía que el cine debía mostrar lo que ocurría en la vida real y que el único que debería juzgar los resultados era el público. Por ello estaba contra la censura. En ocasiones los críticos veían con benevolencia esta actitud y la justificaban pues consideraban que su apego al realismo se debía a su nacionalidad: "Madame Blaché has very little patience with the film censors. She is French and believes in realism."³⁶⁵ Defendía el realismo en el cine, pero al mismo tiempo abogaba por mostrar los sentimientos en sus películas. Constantemente hace referencia al papel que juegan las emociones en los actores, en las obras y que el propio director debía ser capaz de transmitirlos a través de sus películas. Por ello aseguraba que el arte era el lugar ideal para el desarrollo de las mujeres. Dentro de las actividades artísticas el cine ofrecía mayores posibilidades de progreso. Sobre este punto hablaré en el siguiente apartado.

Weber también estaba contra la censura en el cine. Consideraba que la censura era una vuelta al primitivismo. Los censores, son para ella, reaccionarios. Piensa que el cine es un arte y que la causa de muchos malestares es que los artistas suelen ir un paso delante de la gente común. Por ello los censores no entienden las propuestas y las descalifican.

'A return to the primitives is the natural, logical extension of the argument in favor of [censorship] [...] 'The people' have always been reactionary in their ideas, and have have fought progress in all its forms consistently. If 'the people' alone wre consulted, we should still be in the patriarchal stage, spinning and weaving our own clothes, and growing and killing our own food. That is the stage to which censorship would like to relegate us.'³⁶⁶

Esta directora tuvo varias oportunidades de enfrentarse a los censores ya que sus películas trataban temas "escabrosos". *The Hypocrites* generó fuertes controversias

³⁶⁵ *Motography*, citado en *Slide Memoirs...*, p. 127.

³⁶⁶ "The Greatest Woman Director" en *Moving Picture Stories*, julio 27 de 1917, p. 26.

y enfrentamiento con la censura. La película denunciaba la hipocresía de las instituciones religiosas, políticas y familiares. No suficiente con ello, Weber incluyó un personaje que simbolizaba la verdad y fue representado por una actriz desnuda.

Mimi Derba nunca tuvo problemas con la censura cinematográfica. Quizá por ello no emitió opinión alguna sobre este tema. Sus películas eran melodramas bastante convencionales que no ofendían a nadie. De lo único que se les podía acusar era de un romanticismo exagerado.

El realismo que proponía Guy podía mostrar incluso violencia, pero no le gustaba la violencia gratuita. Por el contrario, debía encauzarla hacia un final constructivo. Un final que dejara alguna enseñanza en el espectador: 'I believe as others, that the flagrant exhibition of crime and the glorification of vice are a menace to society; but the exhibition of crime to bring home a moral lesson with a dramatic climax, and the achievement of a period in the true development of a character, should be permissible.'³⁶⁷ Esta idea de Guy Blaché, sobre la utilización moralista de las películas es básicamente la misma que más tarde tendría Lois Weber. Parece que ambas directoras se conciben como personas de moral superior y por ello se ven aleccionando a su público, al que quizá consideraban corto de valores. Esto último podría deberse a que a principios el siglo XX, el cine estaba destinado a un público de escasa educación, en muchas ocasiones compuesto por inmigrantes sumidos en la pobreza.

Lois Weber era mucho más cerebral y a diferencia de Guy, rechazaba los temas "sensibleros", aunque también apostaba por incluir valores morales en sus cintas: "To be quite frank with you, I used to be a good deal of a sentimentalist myself. But many years of hard work has taken that out of me. And after nine years of making motion pictures if I see anything clearly, it is that the frothy, unreal pictures is doomed."³⁶⁸ Weber era la más racional de las tres y, por ello, la más clara

³⁶⁷ H.Z. Levine, "Madame Alice Blaché" en *Photoplay*, marzo de 1912, pp. 37-38; recopilado en Slide, *The Memoirs*, p. 115.

³⁶⁸ Citado en Slide, *Lois Weber*, p. 105.

de ideas. Su objetivo al filmar una película era hacer de ella un estudio de la naturaleza humana. Todo lo humano le interesaba, de allí que sus películas mostraran problemas sociales de diversa índole. El resultado debía ser la transmisión de valores que ennoblecieron al público. Igual que *Guy*, enfatiza la moralidad en el cine.

If pictures are to make and maintain a position alongside the novel and the spoken drama as a medium of expression of permanent value, they must be concerned with ideas which get under the skin and affect the living and the thinking of the people who view them. In other words they must reflect without extravagance or exaggeration the things which we call human nature, and they must have some definite foundation in morality. For certainly those are the things which endure.³⁶⁹

Ambas directoras preferían filmar argumentos con elementos de la vida real. Weber tenía fe en el futuro de la cinematografía y confiaba de manera plena en el éxito de las películas que contenían ideas claras y que buscaban reflejar en la pantalla los problemas reales a los que se enfrenta la gente que acude al cine: "[People] are going to even more willingly pay [...] to see a flesh and blood person whom they can recognize out of their own experience than they ever were to see a dummy concocted of all the impossible virtues a scenario writer could imagine."³⁷⁰

En un inicio, Mimí Derba también pensaba en retratar la realidad mexicana, aunque su intención era de corte nacionalista pues lo que buscaba en el fondo era borrar la mala imagen que los mexicanos tenían en las películas extranjeras, en especial las exhibidas en EE.UU. donde se equiparaba al mexicano con valores negativos pues era retratado como borracho, violento, agresivo, abusador, ladrón y otras linduras por el estilo. De alguna manera, se proponía fundar la nueva cinematografía mexicana con la creación de películas de corte social. El resultado final fue completamente distinto.

En 1916, *El Nacional* publica un artículo donde se explicitan los objetivos y expectativas que Mimí Derba tenía al incursionar en el cine:

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 10.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 105.

[...] ella piensa en los temas históricos-nacionales que desarrollará en sus obras, y más que en los trajes con que hará sus papeles, piensa en exponer para que se conozcan, sobre todo en el extranjero, las escenas reales de la vida mexicana principalmente las de la clase media, para que las empresas yanquis no sigan exhibiendo mexicanos ataviados de plumas y representando dramas de cafres.³⁷¹

Algunos meses más tarde, al regresar de su viaje por California, volvió a ser entrevistada y otra vez habló de sus intereses en la industria cinematográfica. Reiteró su interés por hacer un cine nacional para "[...] que se vea en el extranjero de los que somos capaces."³⁷² Deseaba dar a conocer como ya había señalado en noviembre, a la clase media, pero también a la clase alta y "[...] al pueblo limpio, no al desarrapado y sucio de que tanto hablan y que dá [s/c] margen a tristes comentarios."³⁷³

Los cronistas, como ya mencioné, dieron por sentado que la empresa formada por Enrique Rosas y Mimí Derba, tendría mucho éxito. Gracias a que los personajes involucrados en la Azteca Film gozaban de buena reputación artística se pensó que por fin habían llegado los salvadores de la industria cinematográfica mexicana. Los documentales habían sido ya olvidados. Lo pertinente era filmar cinta de argumentos en largometrajes. Sin embargo, hubo una gran brecha entre el discurso de Azteca Film y Mimí Derba y el producto final. Quizá la idea de Rosas y Derba haya sido filmar primero dramas convencionales, con los cuales hacer dinero, y en el futuro iniciar producciones comprometidas con la realidad social mexicana. Fuera esa o no la idea, el resultado final fue la repetición de melodramas italianos rodeados de paisajes "nacionalistas" mexicanos y en cuyo discurso se seguían promoviendo valores decimonónicos y maniqueos.

³⁷¹ S/a, "Teatros. Mimí Derba ha fundado una Compañía Cinematográfica. Lo que Mimí ha visto en el Cine" en *El Nacional*, n° 155, 24 de noviembre de 1916, p. 3.

³⁷² El del más allá, "Progresa en México el complicado arte de la cinematografía. Mimí Derba piensa desarrollar, por medio de sugestivas películas, una intensa obra de nacionalismo. Y Mimí, que gozaba fama de poseer un temperamento de hielo, se sintió en los Estados Unidos, eminentemente latina...", en *El Nacional*, n°229, 23 de febrero de 1917, p. 3.

³⁷³ *Ibidem*.

c) LAS MUJERES Y LA CINEMATOGRAFÍA

Alice Guy escribió en el citado artículo "Woman's Place in Photoplay Production" que la dirección es el oficio más indicado para las mujeres pues se requiere de la sensibilidad, detalle y paciencia que ellas poseen.

All of the distinctive qualities that she possesses come into direct play during the guiding of the actors in making their character drawings and interpreting the different emotions called for by the story. For to think and to feel the situation demanded by the play is the secret of successful acting, and sensitiveness to those thoughts and feelings is absolutely essential to the success of a stage director. The qualities of patience and gentleness possessed to such a high degree by womankind are also of inestimable value in the staging of a photodrama [...] Not a small part of the motion-picture director's works, in addition to the preparation of the story for picture-telling and the casting and directing of the actors, is the choice of suitable locations for the staging of the exterior scenes and the supervising of the studio settings, props, costumes, etc. In these matters it seems to me that a woman is especially well qualified to obtain the very best results, for she is dealing with subjects that are almost a second nature to her.³⁷⁴

Si para Guy los sentimientos son elemento nodal en la industria fílmica, no nos debe causar extrañeza que opine que de las artes el cine sea el principal lugar de desarrollo profesional para las mujeres. Baste recordar que en el capítulo dos ya veíamos que una de las convenciones de la cultura occidental puntualiza la racionalidad y fortaleza física como inherentes entre los hombres; mientras la sensibilidad y el desbordamiento de emociones caían en el ámbito femenino. Alice Guy hereda este tipo de pensamiento. No lo cuestiona, más bien, lo reitera en su planteamiento sobre las mujeres y el cinematógrafo.

No obstante lo anterior, le intrigaba que las mujeres no hubieran tomado las oportunidades ofrecidas por el arte cinematográfico como productoras de fotodramas (nombre con el que las películas eran conocidas en la década de 1910 en Estados

³⁷⁴ Slide, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, p. 140.

Unidos) y desperdiciaran esta alternativa de empleo bien remunerado.

Not only is a woman as well fitted to stage a photodrama as a man, but in many ways she has a distinct advantage over him because of her very nature and because much of the knowledge called for in the telling of the story and the creation of the stage setting is absolutely within her providence as a member of the gentler sex. She is an authority on the emotions. [...] In matters of the heart her superiority is acknowledged, and her deep insight and sensitiveness in the affairs of Cupid give her a wonderful advantage in developing the thread of love and plays such an all-important part in almost every story that is prepared for the screen.³⁷⁵

Considera que el cine es el lugar natural para que las mujeres utilizaran sus talentos, igualando las capacidades de los hombres. Consciente de las limitantes laborales enfrentadas por sus congéneres, sabía que las artes ofrecían oportunidades que otros oficios eran incapaces de otorgar.³⁷⁶

Apuesta por la capacidad femenina en cuestiones de producción fílmica y de administración de la empresa cinematográfica. Dada su experiencia en el manejo de cámaras, asume que cualquier otra joven puede aprender los secretos técnicos de este nuevo arte. Menciona incluso, que las mujeres que han optado por este camino también han triunfado.

The technique of the drama has been mastered by so many women that it is considered as much her field as a man's and its adaptation to picture work in no way removes it from her sphere. The technique of motion-picture photography, like the technique of the drama, is fitted to a woman's activities.³⁷⁷

Mujer de educación decimonónica enfrentaba la contradicción de ser una mujer trabajadora, aunque ganaba miles de dólares en esta nueva industria, pues la mujer ideal era aquella que se quedaba en casa, llevaba una vida doméstica y se encargaba de mantener el hogar en perfectas condiciones materiales y morales para su esposo y sus hijos. Ser profesionista, exitosa e incluso dueña de su propia empresa, no justificaba por sí mismo su valía como mujer.

³⁷⁵ *Ibid.*, pp. 139-140.

³⁷⁶ *Ibidem.*

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 141.

Por ello, con frecuencia comentaba que su vida familiar le resultaba más trascendente que la laboral. En la semblanza biográfica que Harvey H. Gates escribió de Alice Guy, impresionado por la capacidad de trabajo y los logros obtenidos por la francesa, puntualizaba que a pesar de lo complicado que era administrar una productora como la Solax, ella jamás descuidó sus deberes como esposa y madre. Su prioridad siempre fue su hogar: 'I am constituted that way,' she explained. 'While I love to accomplish big things, I think that my first duty is to my home.'³⁷⁸

Sus valores era victoriano: ante todo defendía el matrimonio e incluso su posición con su pareja era de subordinación. Su marido era quien tenía razón y a quien acudía en busca de consejo cuando no estaba segura de qué hacer.

Louis Reeves Harrison escribió que ella demostraba, sin hacer alarde de ello, que se vivía la era de la mujer. Durante los últimos años del XIX y principios del XX, las mujeres luchaban por obtener espacios en la vida pública, en política buscaban obtener el sufragio. Las mujeres estadounidenses, imitaron a las inglesas y salieron a la calle para obtener derechos. Alice Guy no se interesó en el tema. Favoreció el sufragio universal única y exclusivamente en caso de que las mujeres estuvieran listas para ello.³⁷⁹ Sin embargo, no menciona cómo y cuándo se alcanza esa capacidad para ejercer su derecho al voto.

Por su experiencia en EE.UU. se veía como una mujer menos tradicional que sus compatriotas. No compartía la idea de dependencia de las francesas ni su incapacidad de ejercitar su razón en forma libre. Siempre afirmó que gracias a su llegada a Estados Unidos había crecido como mujer y podía desarrollarse profesionalmente, mientras que de haber permanecido en su país se habría encontrado con muchísimos obstáculos que habrían frenado su carrera cinematográfica.³⁸⁰

La educación familiar de Lois Weber, igual que la de Alice Guy, se nutría también de la moral victoriana. Ambas creían en las virtudes del matrimonio. 'There is

³⁷⁸ Gates, *op. cit.*, p. 133.

³⁷⁹ Reeves Harrison, *op. cit.*, p. 117.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 131.

no doubt that marriage is the most important event in our lives and the least studied or understood.³⁸¹ Si el matrimonio fracasaba, la vida de la mujer fracasaba de igual manera sin importar cuán exitosa fuera en sus actividades laborales. Su propia vida personal es un ejemplo de lo anterior. Weber quedó desecha tras su divorcio. El camino de éxitos que había sembrado se transformó en un calvario para volver a conseguir proyectos que valieran la pena. Un nuevo matrimonio y un nuevo divorcio terminaron por destruirla y no sobrevivió mucho tiempo. De las tres productoras estudiadas, fue quien murió más joven y en la pobreza. Weber creía que la esposa era la responsable de hacer triunfar a la pareja. La forma de hacerlo era a través del arreglo personal, el buen humor y la buena disposición hacia el marido. Con una buena actitud podía salvar cualquier obstáculo: 'If women would only understand that many men are not half so interested in a well ordered house as they are in a well-groomed wife, things might be different. If she looks pretty and is in a cheerful mood at breakfast, ten to one the cold toast will not be notice'.³⁸²

El trabajo tampoco la eximía de cumplir con sus obligaciones domésticas. Con frecuencia, igual que otras mujeres que trabajaban en la industria del cine, reiteraban de manera constante su amor y dedicación al hogar. Eran mujeres que se distinguían de la mayoría por ejercer una actividad profesional y además ganaban grandes sumas de dinero con las que pagaban mansiones y una vida llena de lujos. No obstante, era imprescindible demostrar al público que pese a ser trabajadoras, en el fondo, lo que en realidad les interesaba era ser buenas esposas y madres. Además de saber escribir guiones, actuar o dirigir, sabían cocinar, dar órdenes a la servidumbre y mantener impecables sus hogares, por supuesto sabían ser excelentes anfitrionas. "[...] Lois Weber would still try and find time to cook her husband's dinner at the couple home at 1150 Sierra Bonita Avenue in Hollywood."³⁸³

³⁸¹ Slide, *Lois Weber*, p. 14.

³⁸² *Ibid.*, p. 29.

³⁸³ *Ibidem.*

En sus cintas, ilustra los valores decimonónicos. Muestra mujeres de gran personalidad con fuertes bases morales. En general, las imágenes que presenta son de matrimonios de clase media en los que la pareja tiene una relación de amistad y la inteligencia femenina debe utilizarse no para embellecerse, sino para hacer cualquier cosa para que la pareja perdure. Quizá la cinta más ilustrativa de este planteamiento sea *Too Wise Wives*. Las protagonistas son dos esposas que buscan por diferentes caminos mantener su matrimonio. A través de distintas experiencias van haciéndose más "sabias" pues encuentran la mejor manera para tener una buena relación de pareja.³⁸⁴

En contraste, el caso de Mimí Derba es interesante porque proviene de una sociedad muy tradicionalista donde el matrimonio es la meta principal de las mujeres, pero quizá por su extracción teatral, sus ideas respecto a la vida matrimonial y a la mujer no son tan convencionales. A diferencia de Alice Guy y Lois Weber, desde muy joven critica el papel de la mujer en la sociedad. En una entrevista concedida en 1914, dice que el estado ideal de la mujer es la viudez, comparte con el resto de la sociedad mexicana esa idea proveniente desde tiempos coloniales. El estado de soltería es el más difícil porque todo está mal visto en ella: "[...] así como en el hombre, en cualquier estado que se halle, conserva su libertad, y puede hacer y deshacer, en muchos casos, a poco que guarde las formas, la mujer tiene un limitado círculo de acción —obra del egoísmo masculino— dentro del cual es observada, criticada y celada."³⁸⁵ El matrimonio civil le parece la mejor opción y considera que el divorcio es una alternativa cuando hay desavenencias entre los esposos pero que éste no debe lastimar a los hijos.

Desde mi circunstancial punto de vista, soy partidaria del divorcio cuando el mal avenido matrimonio no tiene hijos; y cuando la unión fructificó, soy partidaria también, siempre que el divorcio se establezca sin que padezcan los hijos por ningún

³⁸⁴ No me detendré mucho a analizar las películas de Lois Weber en este apartado, pues en otro las revisaré más extensamente.

³⁸⁵ El Duende, "El estado ideal de la mujer es la viudez. (Ellas y nosotros: Nuestras entrevistas) Así opina Mimí Derba", en *El Sol*, 28 de noviembre de 1914, p. 2.

sentido: he aquí el gran problema: buscar la mejor forma, dentro o fuera de la ley, para que el divorcio sea realmente la válvula de escape por donde puedan fugarse dos semejantes en discordia, cuyo hogar sea un infierno.³⁸⁶

En general, durante las entrevistas no era muy explícita en sus comentarios, pero en sus cuentos se puede apreciar lo que opinaba sobre las mujeres, el amor, los hombres, el matrimonio, etcétera.

En el libro *Páginas sueltas*,³⁸⁷ publicado en la década de 1920, Mimi recopila los cuentos que escribió desde su juventud. Tras la lectura de éstos se puede inferir que clasificaba a las mujeres en dos grandes grupos: las decentes y las indecentes. El primero está compuesto por las mujeres regidas por conceptos morales y religiosos sólidos e impuestos por la sociedad a través de la madre. El segundo, está subdividido en tres: las que pecan por necesidad, las que pecan por placer y las que pecan por amor, víctimas de engaños masculinos.

Para ella, las mujeres decentes son las únicas merecedoras del amor materno, que simboliza la bondad, así como la salvación de sus almas. Quien se apegue a las convenciones sociales es digna de alcanzar el paraíso. ¡Ay de aquéllas que no lo hacen y se pierden en el infierno!

Las madres son las protectoras de la familia y, por lo tanto, las transmisoras de valores. Son ejemplo a seguir y uno de sus objetivos es criar y educar hijas honestas, hijas de familia. Ser mujer es sinónimo de espiritualidad, y para Derba, dicha espiritualidad es un valor en sí mismo. Empero, la vida moderna impone un nuevo tipo de mujer: la mujer moderna. Ésta, al abandonar la espiritualidad y en su afán por parecerse a los hombres adopta valores materiales. Para ella, las mujeres estadounidenses son el ejemplo clásico de mujer moderna, de lo que no debe ser.

En sus cuentos, Mimi Derba se muestra bastante crítica de la realidad que la rodea. Sin embargo, al escribir argumentos cinematográficos esa crítica se diluye.

³⁸⁶ Slide, *Lois Weber*, p. 29.

³⁸⁷ Derba, *op. cit.*

Por su forma de vida, su profesión y sus ideas, Mimí Derba rompía con el prototipo de mujer ideal. En 1917, *El Diario* publicó "Derechos de la Mujer". Estos tenían que ver con la abnegación, la sumisión y las emociones:

¿Sabéis cuáles son los sagrados derechos de la mujer? [...] El derecho de tener siempre el alma abierta al bien, de purificar los corazones donde el alma acaba de germinar; el derecho de consolar, de rogar y de amar [...] El derecho de velar cerca del lecho de la agonía, de reanimar los corazones [...] de encender en el corazón, la llama de la esperanza [...] El derecho de encender en el corazón la más alta caridad y de dirigir a las almas al cielo [...] El derecho de olvidarse de sí misma, de vivir y morir por aquel a quien ama, de embellecer para él esta vida material, con su dulce sonrisa y canto de amor.³⁸⁸

El carácter de Guy y Weber estaba más cercano a la cita anterior que el carácter de Derba. A diferencia de éstas, el matrimonio no jugó un papel importante en la vida de la productora mexicana. Se casó tardíamente, a los 37 años, pero se divorció a los pocos meses. El divorcio es algo que las tres comparten. Parece que Mimí fue quien lo llevó mejor. Para Guy fue un golpe muy fuerte, pero se sobrepuso yéndose a vivir a Francia con su hija. Weber quedó devastada tras un divorcio y una separación de su posterior pareja. En cambio, parece que a Mimí el matrimonio la limitaba y prefirió seguir con su vida independiente. El terreno afectivo lo cubría con el amor hacia su madre y sus sobrinos. No deja de ser curioso, que Derba, proveniente de una sociedad muy tradicional, fuera más arriesgada en su vida personal y realmente apostó por la independencia; en tanto que Alice Guy que tanto defendía los valores nuevos de la sociedad estadounidense, se mantuvo junto con Lois Weber, dentro de parámetros sociales bastante convencionales.

³⁸⁸ s/a. "Derechos de la Mujer" en *El Diario*, año I, n° 44, 27 de septiembre de 1917, p. 3.

II. LA VISIÓN DEL MUNDO A TRAVÉS DE LA FILMOGRAFÍA

Alice Guy y Lois Blaché produjeron y dirigieron una gran cantidad de películas. La francesa dirigió más de 300 cintas durante su carrera en Francia y en Estados Unidos. *A House Divided* (1913), *Beneath the Czar* (1914), *The Tigress* (1914), *The Herat of a Painted Woman* (1915), *The Vampire* (1915), *My Madonna* (1915), *What Will People Say?* (1916), *The Ocean Waif* (1916), *The Adventurer* (1917), *The Empress* (1917) *A Man and The Woman* (1917), *House of Cards* (1917), *When you and I Were Young* (1917), *Behind the Mask* (1917) son algunas de sus películas más importantes en la década de 1910. Es importante señalar que la decadencia de la directora francesa comenzó hacia 1917, justo cuando la mexicana volvía de Estados Unidos e iniciaba la producción de sus películas en la Azteca Film. De 1918 a 1920 Alice Guy prácticamente cesa sus actividades en el cine. En 1918 filma *The Great Adventure* y en 1929 *Tarnished Reputations*.

Por el contrario, de 1914 a 1917, Lois Weber se encontraba en el cenit de su carrera, son los años más productivos de la estadounidense y es cuando realiza algunos de sus mejores largometrajes: *The Hypocrites* (1914); *False Colors* (1914); *Jewel* (1915); *Scandal* (1915); *Sunshine Molly* (1915); *Where Are My Children* (1916); *The People versus John Doe* (1916); *The Dumb Girl of Portici* (1917); *The Hand that Rocks the Cradle* (1917); *The Mysterious Mr. Bluebird* (1917); *Even as you and Me* (1917); *The Price of Good Time* (1917); *The Face Downstairs* (1917). Entre 1920 y 1921 haría otras cintas importantes para su carrera: *To Please One Woman* (1920); *Too Wise Wives* y *The Blot* (1921). Dos años antes de que la mexicana planteara su interés en la producción cinematográfica, Weber ya había producido y dirigido *The Hypocrites*, cinta que le valió el reconocimiento de la crítica y del público.

1917 fue un año de confluencia creativa para Alice Guy, Lois Weber y Mimi Derba. Durante esos doce meses, las tres estuvieron ocupadas en labores filmicas, construyendo historias y sueños. Sin embargo, se encontraban en momentos muy

distintos de sus carreras. Para la primera, era el principio del fin; para la segunda, la cúspide de su carrera; y para la última, el inicio de una utopía que se desmoronaría demasiado pronto.

La filmografía de Mimí Derba es muy reducida. Se concreta a cinco largometrajes, todos filmados en 1917: *En Defensa Propia*, *Alma de Sacrificio*, *La Tigresa*, *La Soñadora* y *En la Sombra*. La desproporción es evidente. Nos estrella con la realidad del cine mexicano y las carencias que sufrió desde sus orígenes. La Azteca Film intentó producir una ambiciosa película histórica intitulada *Chapultepec*. Por problemas logísticos y monetarios nunca llegó a concluirse. Una vez disuelta la asociación Rosas-Derba, la Azteca Film produjo un par de documentales en 1918: El sepelio de Quinito Valverde y El sepelio del aviador Paniagua. Enrique Rosas filmaría después su obra más importante: *La banda del automóvil gris*.

A pesar de sus diferencias formativas, culturales y nacionales se puede ensayar establecer una comparación de los temas recurrentes en las películas de estas tres cineastas.

a) LA DEFENSA DEL REALISMO: ALICE GUY BLACHÉ

Las cintas filmadas para Gaumont abarcan una gran diversidad de temas, cuentos de hadas, cuentos populares, leyendas, historias de amor, historias bíblicas, etcétera. Mencionaré sólo tres películas de su periodo de producción en Francia: *La Fée aux Chaux*, *L'assassinat du courrier de Lyon* y *La Vie du Christ*. La primera porque según Alice Guy es la primera cinta de ficción; la segunda por ser la primera de más de 100 metros y que forma parte de las cintas que comenzaron la tendencia de alargar las películas; y la tercera, por ser una de las cintas que le dio más renombre en Francia.

En su autobiografía se proclama como la primera cineasta en crear un argumento de ficción, incluso antes que el propio Méliès. Dice que inició sus primeros esfuerzos filmicos en Belleville, junto a los laboratorios fotográficos de su jefe. Asegura haber filmado allí, en 1896, *La Fée Aux Chaux*³⁸⁹, primera cinta de ficción de la Gaumont. La historia es sencilla: un par de enamorados se pasea en una huerta buscando un bebé. Un hada coloca bebés vivos que desaparece tras la elección de la pareja que se muestra sorprendida y satisfecha. En Francia no se le ha dado gran importancia, aunque hay problemas de fechamiento. Estudiosos como Jacques Deslandes y Jean Mitry la sitúan en 1901 y 1902 respectivamente. René Jeanne y Charles Ford le dan crédito a la autora y adoptan la fecha de 1896. Lo mismo sucede con Anthony Slide.³⁹⁰

Otra cinta relevante en su filmografía francesa (1896 a 1907) fue *L'assassinat du courrier de Lyon* que trata del asalto a una diligencia. El encargado del correo es asesinado, sin embargo, gracias a la actuación de los guardias los ladrones son descubiertos y mueren al pelear con los guardias. La cinta fue realizada en 1904 y fue la primera vez que una cinta de ficción sobrepasó los cien metros.

La Vie du Christ (1906) marcó la cúspide de su carrera en la compañía Gaumont en Francia. Ilustra las diferentes periodos de la vida de Jesucristo. Para apegarse a la

³⁸⁹ Slide, *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, p. 28.

³⁹⁰ Bachy, *op.cit.*, p. 33.

norma católica recurrió a la ayuda de sacerdotes jesuitas que habían vivido en Palestina.³⁹¹

Al casarse, en 1907, abandonó su labor cinematográfica por algún tiempo. El gusto por filmar era fuerte y lo retomó gracias a que su marido estaba a cargo de los estudios de la compañía Gaumont en Nueva York. Hacia 1910 funda su compañía productora, *Solax Co.* Junto con su esposo realiza varios filmes. Sus años de mayor creatividad se ubican entre 1912 y 1917.

En 1913, la *Solax* inicia la filmación de *Dick Whittington*. El proyecto más ambicioso de la compañía hasta ese momento, con un costo de 35,000 dólares. La historia se sitúa en la edad media en Inglaterra. Dick, un chico pobre vive en una aldea donde se cree que Londres está lejísimos. Se dirige allí y no encuentra más que pobreza y violencia. Es recogido por un comerciante rico. Para eliminar las ratas de la covacha donde vivía, Dick adquiere un gato. El comerciante, un día vende al animal. El barco donde viajaba se incendia, varios marinos se salvan y llegan a tierras extrañas, con el gato, allí los llevan con el sultán. Éste ofrece un banquete, interrumpido por una invasión de ratas. El gato ayuda a deshacerse de ellas. El sultán agradecido lo obsequia con oro. El capitán del barco regresa a Londres y cuenta su historia. Recuerdan que el gato es de Dick, lo mandan llamar y le entregan el oro del sultán. Dick se casa con la hija del comerciante, llega a gobernar Londres y Enrique V lo nombra caballero.³⁹²

Alice Guy planteó un amplio abanico de temas. Desde narraciones fantásticas, como el caso de *Dick Whittington*, películas moralistas que defienden los valores matrimoniales victorianos: *My Madonna, A House Divided*; así como los melodramas decimonónicos de historias de amor aderezadas con acusaciones infundadas de asesinatos; hasta películas de espionaje: *The Vampire, Beneath the Czar, The Tigress*.

Varias de estas cintas se filmaron mientras la I Guerra Mundial se desarrollaba

³⁹¹ *Ibid.*, p. 129.

³⁹² *Ibid.*, p. 247.

en Europa. No resulta extraño que, *Beneath the Czar*, *The Tigress* y *The Vampire* tengan como tema central el espionaje. En los tres ejemplos, las mujeres desempeñan el papel de espías, ya sea obligadas por las circunstancias, como en la primera cinta, o bien por venganza personal, como en las dos últimas. Alice Guy se muestra ferviente admiradora de la cultura estadounidense y en los tres casos el país que representa la libertad, la justicia y la diplomacia es EE.UU. Por el contrario, Rusia y Etruria son la cuna de los espías, esos oscuros personajes que actúan movidos por la venganza o que son obligados a traicionar sus ideales.

Los valores matrimoniales constituyen otro tema recurrente en sus cintas. Presenta varias historias de amor en donde cabe la posibilidad del engaño, pero aun cuando este se consuma, triunfa el amor marital. En 1913 dirige *A House Divided*, comedia de enredos donde se muestra a un par de esposos que sospechan respectivamente que su pareja les ha sido infiel. El tema central es el balance de poder que hay dentro del matrimonio.³⁹³ Un par de años más tarde filma *My Madonna*. La película es una historia de amor: un pintor se enamora de su modelo. Ella en secreto ayuda a vender la Madonna pintada por el artista. Se enamoran y se casan. Sin embargo él está interesado en encumbrarse por lo que hace a un lado a su esposa y se lia con una baronesa, el esposo de ésta intenta seducir a la modelo pero ella se resiste por amor a su marido. Un día, un obrero, padre de una chica violada por el barón, decide hacer justicia por su propia mano y asesina al noble. El pintor es acusado del crimen. La esposa del artista cree en su inocencia y logra dar con el verdadero asesino. Libera a su marido. Ambos esposos se juran amor eterno.³⁹⁴ Otra película con tema parecido es *A Man and The Woman* de 1917. En este melodrama una joven rica es engañada por su amado. Embarazada busca un marido que le proporcione un apellido a su hijo. Lo encuentra en un abogado pobre. Con el transcurso del tiempo ambos se enamoran, sin embargo el padre del niño decide buscar a la joven. Una arpía intenta

³⁹³ <http://www.tumerclasicmovies.com/SPECIAL-THEME/00/08/silent.htm>

³⁹⁴ Bachy, *op.cit.*, p. 291.

separar al matrimonio por lo que busca reunir a los escamantes. Informa al abogado sobre la reunión de su mujer con otro hombre. Desilusionado se va e intenta suicidarse. Por fortuna para él, su mujer llega a tiempo para salvarlo y aclarar la situación. El matrimonio se salva.³⁹⁵ Dentro de la saga de historias de amor predominan los triángulos amorosos y los crímenes. En general se acusa injustamente al enamorado, pero siempre se prueba su inocencia y su sufrimiento es recompensado con el amor de la protagonista.

Aunque Guy preconizaba por el realismo, al menos en estas cintas no es muy evidente. No parece estar muy interesada en asuntos y problemas sociales. La educación que transmite es maniquea en algunos casos y en otras moralista.

Karyn Key editó *Women and Cinema*, en el apartado sobre Alice Guy rescata cuatro películas de 1912 en las que la francesa aborda cuestiones femeninas: *The Call of the Rose*, *Winsome but Wise*, *The Two Little Rangers* y *Making an American Citizen*. En la primera, una cantante de ópera se casa y se va al Oeste. Disfruta viendo cómo su esposo busca oro. Pero tras un tiempo de inactividad profesional opta por retomar su propio camino. El esposo se reúne con ella en el Este. En la segunda, una impetuosa joven se va al Oeste con la idea de capturar a un bandido. Los vaqueros se ríen de ella, pero gracias a varias artimañas lo atrapa y obtiene una recompensa. La tercera ilustra la vida de dos jovencitas que castigan a un villano y golpeador de mujeres. En la última muestra a un matrimonio de inmigrantes pobres. Al desembarcar en Nueva York el esposo le deja toda la carga pesada a su mujer. Indignado un hombre se la quita y la posa en la espalda del esposo quien recibe de esta manera su primera lección de "americanismo". La mujer se da cuenta de que los viejos métodos no sirven en Estados Unidos.³⁹⁶

Esta cinta tiene fuertes dotes biográficas. Alice Guy cuenta en sus memoria que una de las características estadounidenses que más la sorprendió fue la manera de

³⁹⁵ *Ibid.*, pp. 303-304.

³⁹⁶ Key y Peary, *op.cit.*, p. 144

tratar a las mujeres, tan distinta a la europea. En Estados Unidos se les trata con respeto pues se les considera independientes, mientras que en Europa son sobreprotegidas y tratadas con paternalismo, porque se les ve como dependientes.

Las últimas dos películas de Alice Guy fueron *The Great Adventure* en 1918 y *Tarnished Reputation* en 1920. Ambas producidas para Pathé. Durante la década de 1920, Alice Guy fue quedando relegada de la industria cinematográfica. "She belonged to the past, to the cinema's infancy, and perhaps found it difficult to come to grips with a new generation of young filmmakers and film performers with new ideas and a new morality."³⁹⁷

³⁹⁷ Bachy, *op.cit.*, p. 27.

b) LA MISIÓN SOCIAL DEL CINE: LOIS WEBER

'She did not use the cinema to pervert the minds of its audience, but rather she recognized early in her career that it held tremendous potential for bringing about social change'³⁹⁸

En 1917, Robert Grau, periodista de *Moving Picture Stories*, señaló en el artículo "Filmdom's Wonder Girl" que Lois Weber era famosa en todo el mundo debido a su genialidad en el arte cinematográfico. La describía como la mujer que concibió la idea de utilizar las películas para mostrarle sus debilidades al ser humano.³⁹⁹ No se equivocaba al hacerlo. Ya vimos antes, que ella buscaba estudiar la naturaleza humana a través del cine. La sociedad era el cuerpo que ella diseccionaba con la cámara. De las tres productoras fue la que escribió argumentos con asuntos claramente sociales. Las películas con las que alcanzó mayor prestigio mostraban sus preocupaciones sobre el aborto, la anticoncepción, la eugenesia, la pena capital y el escaso ingreso salarial de los catedráticos, tal como lo muestran *The Hypocrites*, *Scandal*, *Where Are My Children?*, *The People versus John Doe*, *The Blot*, por mencionar sólo algunas.

En *The Hypocrites* (1914), Weber usó la religión como tema central, aunque su interés principal fue desenmascarar la hipocresía existente en la religión. Comienza con la imagen de un pastor leyendo un sermón a su poco atenta congregación. Tras el servicio religioso, confisca un periódico y regaña al chico que lo tenía, por leer en domingo.cae dormido después de ver la reproducción de una pintura que simbolizaba la Verdad, representada por una joven desnuda. Sueña que es un monje medieval que está construyendo una estatua de la Verdad. Junto con la Verdad emprende un recorrido a través de varias escenas modernas en las que ella sostiene un espejo para desenmascarar las mentiras. La autora presenta imágenes de religiosas y políticas. Al final de la cinta, el pastor es encontrado muerto junto al periódico. La comunidad

³⁹⁸ Citado en Slide, *Lois Weber*, p. 11.

³⁹⁹ Robert Grau, "Filmdom's Wonder Girl" en *Moving Picture Stories*. 13 de abril de 1917, p. 27.

muestra un abierto rechazo contra él por haber leído el periódico durante un día de guardar.⁴⁰⁰

Una de las preocupaciones recurrentes de Weber fue la utilización del cine como un medio para transmitir valores morales al público. Ella se veía a sí misma como una misionera en esta industria. Algunas de esas ideas, provenían de su participación en la iglesia evangelista, así como en su interés en la ciencia cristiana.⁴⁰¹

False Colors (1915) versa sobre la inutilidad de los engaños y la hipocresía mientras que *Scandal* (1915) denuncia las consecuencias negativas que tienen habladurías. La historia comienza en un club donde varios hombres se dedican a intrigar. Continúa con un corredor de bolsa que acompaña a su secretaria a su casa inocentemente. El hombre se encuentra en apuros económicos. Por chismes se le niega el préstamo que lo habría salvado de la bancarrota y su esposa le pide el divorcio. Aunque al final se casa con la secretaria, su vida es desgraciada, pues el exmarido de su ahora mujer es ejecutado por un supuesto asesinato. La secretaria se suicida.

Estrenada en 1916, *Where Are My Children?* trataba sobre el control de la natalidad, aunque condenaba el aborto. La historia describe a un fiscal que desea tener hijos. Su esposa sólo está interesada en su vida social. El problema se produce cuando el hermano de la mujer embaraza a una chica. La "egoísta" esposa le sugiere consultar a un doctor que practica abortos ilegales. La chica muere mientras le practicaban el legrado. El doctor es enjuiciado. El fiscal encargado del caso es el esposo de la mujer. Descubre que su esposa estaba involucrada y que es 'físicamente incapaz de usar la diadema de la maternidad'.⁴⁰²

Generó fuertes críticas especialmente de la Liga de Control Natal. Argüían que la cinta enfatizaba sobre todo la postura antiabortista, pero daba poco énfasis en el uso correcto de anticonceptivos. A dichas críticas, Lois Weber respondió que la producción original fue cortada debido a la censura. Señaló también que los

⁴⁰⁰ http://www.turnerclasiemovies.com/SPECIAL_THEME/00/08/silent.htm

⁴⁰¹ La ciencia cristiana fue fundada por Mary Baker Eddy.

⁴⁰² Ackers, *op.cit.*, p. 14.

propagandistas debían tomar en consideración que el film es una obra cinematográfica y que respondía por lo tanto a fines distintos a los de una obra propagandística:

But I'll admit that the play as I produced it would not entirely satisfy an ardent propagandist. The propagandist who recognizes the moving picture as a powerful means of putting out a creed never seems to have any conception of the fact that an idea has to come in terms with the dramatic if it is to be a successful screen drama. Very few propagandistics can think in pictures, and they would have us put out a picture that no one in the world but the people already interested in a subject would ever go to see.⁴⁰³

Hop, the Devil's Brew (1916) es la historia de un oficial de aduanas que descubre que su esposa se ha vuelto adicta al opio y que su suegro es el líder de una banda de traficantes. La película era un sermón contra la utilización de las drogas, al mismo tiempo que una apología del trabajo del Servicio de Aduanas de EE.UU.⁴⁰⁴

En *The People versus John Doe* (1916) Weber recreó el caso de un granjero acusado de asesinato. La policía le arrancó una confesión que se rehusó a firmar. A pesar de las inconsistencias de la pruebas y del procedimiento, el granjero fue condenado a muerte. La sentencia se confirmó meses más tarde y se le negó la posibilidad de recurrir a otras instancias. Tan sólo unos minutos antes de ser ejecutado en la silla eléctrica, se le eximió de culpa. El verdadero asesino confesó su culpa. La pena del granjero se conmutó de pena de muerte a prisión de por vida, a pesar de que ya se conocía la culpabilidad del asesino verdadero. El granjero fue liberado un par de años después de haber ingresado en prisión.⁴⁰⁵

En *The Hand That Rocks the Cradle* (1917), retoma el tema del control de la natalidad. Weber aparece como la esposa de un doctor que aboga por el control de la natalidad. La mujer se dedica a dar panfletos donde se informa sobre la materia. Es arrestada un par de veces. La cinta termina cuando el marido lee con agrado que se presentará un proyecto de ley sobre dicho tema en el Senado de cierto estado.⁴⁰⁶

⁴⁰³ Citado en Slide, *Lois Weber*, p. 82.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 83.

1916 fue el clímax de su carrera cinematográfica. Incluso los estudios Universal financiaron un estudio privado para ella. El 1º de junio de 1917 se anunció oficialmente la creación de *Lois Weber Productions*. Las películas que se realizaron en su propia compañía productora eran dramas femeninos, en los cuales no se enfatizó la crítica social de manera directa.

I've produced many pictures that I think contained a liberal dose of ideas, and they've made money. [...] I know that for a long time the picture public has liked to think the hero can do no wrong. But that's an illusion which can't last forever. [...] The time can't be far off when the man or woman who comes to a picture is going to look about and realized that no such perfect creature as the time-honored hero exists either on this earth below or the heaven above. And they are going to even more willingly pay their nickels and their dimes to see a flesh and blood person whom they can recognize out of their own experience than they ever were to see a dummy concocted of all the impossible virtues a scenario writer could imagine.⁴⁰⁷

Even as You and I (1917) analiza las tentaciones que enfrentan los matrimonios en sus inicios: la autoconmiseración, el peligro del alcoholismo y optar por el camino fácil, es decir el camino de la inmoralidad, en lugar de elegir el camino de la moralidad.⁴⁰⁸ Siguiendo con las películas moralistas filma *The Price of Good Time* (1917) en donde la heroína se suicida después que su familia descubre que ha estado recibiendo regalos de un hombre casado.

Too Wise Wives (1921) en este drama marital se contrastan dos matrimonios. En uno la esposa sólo vive pendiente de su marido y su hogar. En el otro, la joven se casó por interés con un hombre rico que satisficiera todos sus caprichos. En el primer caso, la esposa abrumba al marido con tantas atenciones, hasta el punto de molestarlo. La esposa del hombre rico intenta seducir al marido atosigado. Por suerte, la esposa intercepta la carta dirigida a su marido, enfrenta a su traicionera amiga y salva su matrimonio.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Citado en Slide, *Lois Weber*, p. 105.

⁴⁰⁸ Slide, *Lois Weber*, p. 30.

⁴⁰⁹ http://www.turnerclasicmovies.com/SPECIAL_THEME/00/08/silent.htm

c) EL NACIONALISMO DE POSTAL: MIMÍ DERBA

El objetivo principal de Mimí Derba en su incursión en el cine fue crear una compañía productora cinematográfica de corte nacionalista: "Queremos hacer nuestro verdadero teatro nacional, con nuestros tipos, nuestras costumbres y nuestras ideas".⁴¹⁰ Como señalé anteriormente, Derba volaba alto, quizá con la confianza plena que da la juventud, estaba cierta de que su aventura tendría éxito y que ella lograría no sólo ganar dinero y más admiradores, sino que obtendría un sitio en la posteridad. Con el cine vería cumplidos los sueños creativos que no logró con la escritura teatral ni con su breve papel de cuentista. Imbuída por el espíritu nacionalista y revolucionario en que estaba inmersa, realmente creía que a través del cine se podría mejorar la situación de la sociedad mexicana, amén de mejorar, como ya se ha reiterado antes, la imagen de los mexicanos allende las fronteras.

[...] ve en su empresa tanto una obra educativa cuanto un estímulo para el arte nacional; piensa que dando a conocer argumentos históricos y temas con las tendencias sociales que deben inculcarse a las clases bajas, se obtendrá por este medio de instrucción tan ameno un gran provecho para esa infinidad de personas que no estudian en las escuelas y que sí acuden a millares a los salones de cine.⁴¹¹

Loables intenciones. En la práctica fueron irrealizables pues lo comercial y el interés por ganar un público fácil tuvieron más peso entre los productores. Resulta interesante recalcar que las tres productoras consideraban que el cine podía constituirse como un elemento de cambio social y que ello se podría alcanzar a través de su función educativa.

La mexicana pensaba que a partir de argumentos históricos restituiría la imagen de México en el exterior y además educaría a las clases populares. Como apoyo a los temas nacionalistas recurriría a la representación de las bellezas naturales de

⁴¹⁰ El del más Allá. "Progresos en México el complicado arte de la cinematografía..." en *El Nacional*, n° 229, 23 de febrero de 1917, p. 3.

⁴¹¹ El 1551, "Mimí Derba ha fundado una compañía cinematográfica. Lo que Mimí ha visto en el cine" en *El Nacional*, n° 155, 24 de noviembre de 1916, p. 3.

nuestro país. Sin embargo al copiar ambientes italianos, su afán nacionalista quedó reflejado en la utilización de paisaje mexicanos considerados como pintorescos y turísticos. Escenarios como el bosque de Chapultepec, paseo de la Reforma, Xochimilco y otros sitios fueron usados de manera constante para filmar parte de los argumentos de sus películas. El nacionalismo de la Azteca Film quedaba reducido de esta manera a un preciosismo paisajista, a un nacionalismo de postal.

Debido a la revolución, el cine mexicano se había enfocado en la producción de documentales que mostraban la lucha entre las diferentes facciones. El cine de argumento no comenzó a desarrollarse sino hasta mediados de la década de 1910. El cine argumental mexicano parecía llegar tarde a la creación de películas de ficción. Es importante remarcar esto pues marcará una gran diferencia con lo que ocurría en Estados Unidos, donde ya desde varios años atrás se venían produciendo películas que innovaban incluso las técnicas cinematográficas con directores como Porter y Griffith. En Italia, aunque no se hacían grandes avances técnicos, se hacían cintas grandilocuentes y éstas tuvieron mucho éxito en México. La fórmula italiana sería copiada entonces por la incipiente industria del cine en nuestro país.

Los pioneros mexicanos que incursionaron en esta industria no tenían más que experiencia en la creación documental, o bien, experiencia teatral. Decidieron entonces apostar por el camino más seguro y copiaron las fórmulas del cine argumental europeo, particularmente las del cine italiano. Al hacer esto eliminaron cualquier posibilidad de experimentación.

La primera cinta de la Rosas-Derba fue *En defensa propia*, dirigida por Joaquín Coss y escrita por Mimí Derba. La fotografía corrió a cargo de Enrique Rosas. Se trata de una muchacha, Enriqueta, que se queda huérfana, obligándola a trabajar su desamparo. Encuentra acomodo en la casa de Julio Mancera, joven viudo y rico, que siente más marcada la amargura de su soledad con la responsabilidad de su pequeña hija, entrando como institutriz de la niña, que pronto se encariña con Enriqueta, en cuya ternura y en cuyas bondades 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 un cariño perdido prematuramente. Pero en esto llega a México, procedente de Europa, una prima de Julio, Eva, refinada coqueta, un poco 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 aun sobre su esposa y que ésta guste demasiado pronto la pesada carga del matrimonio, que poco a poco se resuelve en el infortunio de su vida... La niña, que adora en 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, que se siente cada vez más triunfante.

Mas Enriqueta, que adora a su marido, y que comprende que es 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 a la hospitalidad que la ha brindado: viniendo el desenlace con el desengaño de Julio que, en vísperas de cometer una locura, probablemente irreparable, se convence por sí mismo de la insinceridad de su prima, comprometida con Mauricio, el amigo de la casa, a quienes sorprenden Enriqueta, su marido y los concurrentes al baile, en amoroso idilio en los jardines, alumbrados por la claridad de la luna.⁴¹²

El estreno de la película fue todo un éxito. Los críticos alabaron sobre todo la actuación y la fotografía. Objetaron la dirección de escena y el argumento, al que se tachó de "ingenuo hasta lo infantil."⁴¹³ La mayor crítica fue que la cinta no ilustraba la vida nacional: "Desde luego se ve que argumentos exóticos y ajenos a nuestro medio no

⁴¹² Solfá, "Teatros y artistas. Un triunfo merecido para "En defensa propia", la primera película artística de manufactura nacional" en *El Pueblo*, 16 de julio de 1917, año III, n° 278, p. 5.

⁴¹³ Zeta, "Escenarios y pantallas."En *Defensa Propia*, Película mexicana" en *Excelsior*, 16 de julio de 1917, n° 121, p.3.

entusiasman al público".⁴¹⁴ Las imágenes eran una sucesión de bailes y escenarios lujosos. Todo lo que la clase media considera *aristocrático*. El nacionalismo quedó reducido a imágenes de un baile en Xochimilco, un desfile de trajineras, uno de automóviles cerca del Caballito, "[...]un ambiente de lujo [...] y una atmósfera de elegancia... francesa [...]".⁴¹⁵

En *Alma de sacrificio* se retrata la historia de Rosa (Mimi Derba) y Catalina, hermanas huérfanas. Catalina sostiene un amorío con un hombre casado. Queda embarazada y huye con su amante. Años después regresa a buscar a su hermana. Llega con su sobrino. En un paseo dominical, el doctor Azuara ve a Rosa con el niño. Pasa el tiempo, las hermanas conocen a un pianista que se enamora de Rosa. Catalina se prenda de él. Azuara resulta amigo del pianista y al ser presentados aquél reconoce a Rosa. Le comenta a su amigo lo del chico. Decide interrogar a Rosa, pero Catalina lo engaña y le dice que el hijo es de Rosa. Despojada del novio, Rosa decide guardar el secreto a la hermana y cuidar a su sobrino como si fuera su hijo. "Catalina ha perdido, con negarlo, todo derecho a su hijo."⁴¹⁶

Alma de sacrificio fue alabada por su fotografía. Zeta, cronista de *Excélsior* señalaba los errores de ésta para que la compañía productora mejorara sus películas si en verdad deseaban exportar su producto a otras latitudes. Nuevamente el tema nacionalista es inexistente. Sólo se recurre a filmar en escenarios naturales como el bosque de Chapultepec.

La Tigresa "[...] trataba de una mujer fatal de clase alta llamada Eva (Sara Uthhoff), quien sentía 'ansias continuas de ser la protagonista de un poema cruel y doloroso no importándole destrozor corazones ni agotar sentimiento'. Eva enamoraba a Bruno (Fernando Navarro), humilde pintor al que pronto abandonaba, aburrída, para casarse con el joven de su propia clase Ernesto (Salvador Arnaldo). Ante el abandono

⁴¹⁴ Gómez Haro. "Teatros. 'En Defensa Propia'. Película de la 'Azteca Film'" en *El Nacional*, 17 de julio de 1917, n°336, p. 4.

⁴¹⁵ s/a, "Una película nacional. 'En Defensa Propia'" en *El Diario*, 15 de agosto de 1917, tomo I, año 1, p. 2.

⁴¹⁶ Zeta. "Escenarios y pantallas. 'Alma de Sacrificio'" en *Excélsior*, 22 de julio de 1917, n° 127, p. 5.

de Eva, Bruno enloquecía de dolor y era recluido en el manicomio. Eva, en una visita de caridad, se encontraba con su antiguo amante quien, arrebatado por el odio, la estrangulaba."⁴¹⁷

La tercera cinta de Azteca Film no gozó de buena crítica. Uno de los principales reparos era que el nacionalismo brillaba por su ausencia y que no enaltecía los valores mexicanos, por el contrario mostraba al país como atrasado. Otra objeción eran las contradicciones argumentales. "[...]la labor 'nacionalista' de esta cinta (lo que parece ser el punto capital de la 'Azteca Film') no es muy favorable para nosotros, pues [...] presentará a México como un país tan atrasado que ni siquiera policía tiene [...] y que en esta tierra los recién casados, cuando son de la 'aristocracia' van a pasar su luna de miel a Chapultepec, sobre una barquilla...?"⁴¹⁸ Zeta del *Excelsior* señalaba en forma clara la imitación burda que esta cinta hacía de las películas italianas: "La sugestión 'pinamenichelesca' perdura [...]"⁴¹⁹

Al pasar del tiempo, cada nuevo estreno de la compañía de Mimi Derba iba destrozando los sueños y las esperanzas que los cronistas habían puesto en la Azteca Film para el rescate del cine nacional. Era evidente que las cintas repetían hasta el cansancio los estereotipos de la supuesta clase culta del país. Sólo se representaban escenas de lujo y "sofisticación" en las que las actrices, incluyendo a la propia Mimi, podían lucir sus figuras y sobre todo sus atuendos. En medio de esta creciente desilusión se estrenó en noviembre *La Soñadora*, película dirigida por Eduardo "el Nanche" Arozamena.

Comienza la película presentando la mano de Arozamena en momentos de trazar sobre un pliego de papel estas líneas —"Mimi: Te dedico este ensayo dramático. El nos cobijará en el triunfo o nos envolverá en la derrota— Eduardo". — (...) Y comienza la película. Un pintor comienza su cuadro "La Soñadora": llegan algunos amigos y les cuenta la historia de sus amores con la muchacha que le sirvió de modelo: naturalmente,

⁴¹⁷ Miquel, *Mimi Derba*, p. 64.

⁴¹⁸ Gómez Ibaro, "Teatros y Artistas. 'La Tigresa', película de la 'Azteca Film'" en *El Nacional*, 28 de agosto de 1917, n° 372, p. 3.

⁴¹⁹ Zeta, "Escenarios y Pantallas. 'La Tigresa' de la 'Azteca Film'" en *Excelsior*, 28 de agosto de 1917, n° 164, p. 3.

las escenas que su relación va evocando pasan en la luminosa proyección; después la misma muchacha, que se separa del pintor, vuelve a encontrarlo y le cuenta también la historia de su vida desde que se perdieron de vista; naturalmente también, pasan por la pantalla esas otras escenas del tiempo pasado.⁴²⁰

De nuevo la crítica fue dura con los participantes de la cinta. Aunque se alabó el esfuerzo emprendido por toda la compañía. Era claro que la cinematografía nacional distaba mucho de haber madurado, por el contrario se encontraba en pañales. Faltaba todavía mucho por hacer. Curiosamente, lo más publicitado de esta película fue la disputa que se dio entre el director de la misma, el Nanche Arozamena y el columnista Eduardo Gómez Haro. El futuro no se veía prometedor.

La última cinta filmada por la sociedad Rosas-Derba, fue *En la sombra*. La menos nacionalista de todas, si cabe mencionar tal adjetivo. Una compañía de ópera se encontraba en la ciudad de México. Mimí aprovechó la ocasión para realizar una película con ellos. La historia es simple: un cantante entra en su camerino tras un sonoro éxito. Recibe una carta y la lee. Era una declaración de amor de una misteriosa enamorada. Le pide una cita con la condición de que el cantante obedezca todas sus reglas. Más tarde, los amigos del artista vuelven y juegan cartas. El cantante se queda dormido. Al día siguiente llegan las instrucciones de la dama. Se le vendan los ojos y es llevado a la casa de la mujer. La habitación está en penumbras por lo que sólo se distinguen las siluetas. La besa. En la segunda cita intenta conocer su identidad pero es burlado pues una amiga de la misteriosa dama es quien se deja ver el rostro. En la tercera cita decide dormir a la mujer con cloroformo. La mujer duerme y es descubierta. Comienza la tragedia. Se trata de la mujer del amigo que le recomendaba prudencia. Finalmente, se da cuenta de que equivocó la dosis y la dama está muerta. El cantante se agita. Los amigos continúan con su juego. Uno de ellos lo despierta. Todo fue un mal sueño. "Decide no meterse en la aventura. [...] Juega cara o cruz lo que

⁴²⁰ Gómez Haro, "Sección de cine. "La Soñadora" 4ª película de la "Azteca Film" en *El Nacional*, 21 de septiembre de 1917, nº 394, p. 2.

debe hacer. Pierde, es decir gana, y rompe en mil pedazos la susodicha carta. Y este es todo el argumento.⁴²¹

Esta vez, la crítica fue despiadada. Los cronistas, como siempre, destacaron la fotografía. El argumento y el elenco fueron destrozados. En el *Excélsior* hubo quien señaló que en lugar de *En la sombra* debería llamarse *'La pesadilla'*.⁴²²

Como puede apreciarse, la mayor parte de los personajes de las cintas de Mimi Derba pertenecen a la "aristocracia nacional". En la primera cinta, dos de los protagonistas, son "[...] Julio Mancera, joven viudo y rico [y] una prima de Julio, Eva, refinada coqueta, un poco exagerada en sus modales parisinos."⁴²³ *La tigresa* "[...] trataba de una mujer fatal de clase alta llamada Eva [...]"⁴²⁴ y *En la sombra* el argumento gira alrededor de los miembros de una compañía de ópera.

La clase media está representada sólo en dos de sus filmes: *Alma de sacrificio* y *La soñadora*. En la primera, las protagonistas son dos jóvenes huérfanas que tienen a su alrededor al doctor Azuara, así como a un "notable compositor y pianista". En la segunda, los papeles principales retratan a un pintor y a su modelo.

Los personajes ilustran los aspectos positivos y negativos de ambas clases. Así por ejemplo, la joven huérfana de *En defensa propia* es un personaje lleno de virtudes y que además representa los valores del matrimonio. Julio, su esposo, aunque se ve tentado por su prima termina también por respetar sus votos matrimoniales. En *Alma de sacrificio*, Mimi interpreta a otra huérfana clasemediera que defiende los valores de la abnegación, el sacrificio en aras del bienestar ajeno, así como el papel de la maternidad. En *la sombra*, aunque el tenor cae víctima de sus impulsos pasionales, ello ocurre dentro de un mal sueño, al despertar decide no aceptar las invitaciones de su enamorada anónima. El protagonista opta por la virtud y rechaza la pasión.

⁴²¹ s/a, "escenarios y pantallas "La sombra" Película de Mimi Derba y del Com. Seguro", en *Excélsior*, 15 de noviembre de 1917, n° 243, p. 3.

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ Solfa, "Teatros y artistas. Un triunfo merecido para 'En defensa propia', la primera película artística de manufactura nacional" en *El Pueblo*, 16 de julio de 1917, año III, n° 278, p. 5.

⁴²⁴ Miquel, *Mimi Derba*, p. 64.

El lado oscuro de los personajes también es ejemplificado en las distintas clases sociales. Así vemos a un par de jóvenes ricas que caen víctimas de sus pasiones: Eva, la prima casquivana de Julio de *En defensa propia*; y la otra Eva, la *femme fatale*, que seduce y abandona a su humilde amante en *La tigresa*. Otra chica de cascos ligeros es la admiradora del tenor de *En la sombra*. En todos esos casos estas mujeres que abandonan la virtud en aras de satisfacer sus caprichos y dar rienda suelta a su pasión, son castigadas al final de la historia. En el primer caso, la prima es ridiculizada ante sus amistades y familiares, lo que representa de alguna forma una "muerte social". En los otros dos casos, la muerte es física. Eva, *la tigresa*, es atacada por su ex amante y muere ahorcada. En el caso de la amante del tenor, ella también muere tras recibir una sobredosis de cloroformo. Las tres mujeres son castigadas por no respetar las reglas morales de la época y su pena es la muerte, ya sea social o corporal.

Otro carácter femenino falto de valores morales es la hermana de la Derba en *Alma de sacrificio*. Aquella es castigada primero por haberse entregado a un hombre sin estar casada. Queda embarazada y es abandonada por su amante. Sin embargo, ello no la hace mejorar su actitud y continúa siendo egoísta al grado de robarle el novio a su hermana. En este caso logra su objetivo, pero a cambio del amor de pareja tendrá que renunciar al papel de madre.

En cuanto a los objetivos nacionalistas iniciales de la Azteca Film, también fueron desechados al copiar las historias de las divas italianas. En general, los intentos de mostrar las bellezas naturales del país se redujeron a retratar algunos paisajes capitalinos. En este caso se recurrió constantemente a intercalar largas escenas en las calles y paseos más concurridos por los capitalinos. Entre los parajes más utilizados por Rosas y Derba destaca el bosque de Chapultepec. Los personajes de varias de sus películas terminaban recorriendo dicho paseo. En *Alma de sacrificio*, las hermanas pasean por Chapultepec y en *La tigresa*, Eva se casa y su luna de miel la pasa sobre una barquilla en ese mismo parque. Otro escenario favorecido por la Azteca Film

fue Xochimilco. Allí se hacían largas tomas de sus canales. Tampoco se perdió la oportunidad de retratar otros alrededores de la ciudad como San Angel Inn e incluso el manicomio de La Castañeda. Para retratar la ciudad se hicieron tomas del Sagrario metropolitano, las zonas aledañas al Caballito (*En defensa propia*), la calzada de Chapultepec (*En la sombra*), etcétera.

Algunos cronistas criticaban esa falta de nacionalismo en las cintas de la Azteca Film, pues consideraban que México no era dignamente representado como un país moderno y que por lo tanto no se lograba cambiar la mala imagen que se tenía de nosotros en el extranjero.

Desciendo a ciertos detalles que no pasaron desapercibidos [*sic*] del público, hay que decir que la labor 'nacionalista' de esta cinta [*La tigresa*] (lo que parece ser el punto capital de la 'Azteca Film') no es muy favorable para nosotros, pues al ser exhibida en el extranjero presentará a México como un país tan atrasado que ni siquiera policía tiene: efectivamente, en una vía pública concurridísima, a las puertas de una iglesia donde se celebra un matrimonio elegante, un individuo se vuelve loco, escandaliza, grita, golpea... y ni un gendarme se aproxima [...] y ¿qué dirán 'las naciones extrajeras' 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 a Chapultepec, sobre una barquilla...?⁴²⁵

Resulta evidente que los propósitos educativos que proponían mejorar las condiciones de vida del pueblo en general también fueron olvidados. De hecho, la educación que se transmitía a través de estas películas era más bien de tipo moralizante: se castigaba el mal y se premiaba el bien. Las cintas de la Azteca Film fueron criticadas debido a que sus guiones eran débiles y en ocasiones "hasta infantiles". También sufrieron ataques pues, según los cronistas de la época, la productora no era capaz de retratar con fidelidad las costumbres ni el vestuario de la "clase aristocrática mexicana" y ello ridiculizaba aun más al país.

⁴²⁵ Gómez Haro, *op cit*, p. 3.

CONCLUSIONES

A principios del siglo XX, el concepto de dirección cinematográfica era prácticamente desconocido. En Europa, con Francia a la cabeza, dirección no era más que la dirección teatral transplantada al cine. La herencia teatral francesa y el surgimiento de corrientes como el *Film d'Art* no hicieron sino acentuar esa tendencia. El propio término en francés de *metteur en scène* para director de cine, o *mise en scène* para dirección nos remite al ámbito teatral. El cine italiano, al copiar al cine galo continuó con esa tradición. En nuestro país, los pioneros del cine mudo nunca se cuestionaron ni reflexionaron sobre su propia labor. También optaron por imitar la manera europea de trabajo, particularmente la del cine italiano con sus divas, melodramas e historias apotéosicas. Debido a la enorme tradición teatral en nuestro país y a la influencia europea, no se percataron de las diferencias que había entre la dirección teatral y la cinematográfica. El concepto de director de cine aparecerá más tarde, en gran medida por influencia de EE.UU. Uno de los primeros directores en tomar conciencia de su papel sería Miguel Contreras Torres y poco después Vollraht. Carlos Noriega Hope, ferviente admirador del cine estadounidense hablaría sobre dirección pero ya hacía finales de la década de 1910, cuando en el vecino país del norte, dicho concepto ya había sido elaborado y trabajado desde hacía varios años por personajes como Porter y Griffith, e incluso por algunas de las mujeres que habían incursionado en el campo de la dirección. La plena diferenciación de la dirección cinematográfica en nuestro país es tardía.

Durante los primeros veinte años del cine, los periódicos anunciaban las películas que serían exhibidas, pero en general atraían a los espectadores con nombres famosos. Los nombres de los actores atraían más al público. En ocasiones, si el productor era muy conocido también aparecía en los anuncios. No se escribía el nombre del director porque en esa época parecía no ser importante. De hecho, es

curioso constatar que en esa época los directores teatrales sí tenían peso al anunciarse las puestas en escena, mientras que los directores que filmaban películas eran prácticamente ignorados.

Otra dificultad en el estudio de la dirección cinematográfica en la época muda tiene su origen en problemas semánticos. Las palabras que se utilizaban entonces, como ahora, resultan ambiguas y ello genera confusiones y falsas interpretaciones. La frase "hacer cine" es un ejemplo claro de lo anterior. "Hacer cine" tiene múltiples significados y ello genera problemas para determinar quiénes dirigieron películas durante la época silente. En general cualquier persona que participara en el proceso fílmico, desde productores hasta actores, señalaba sin temor a equivocarse que "hacía cine". Muchos de ellos trabajaban delante de las cámaras, sin embargo unos cuantos estaban detrás de las mismas y eran los encargados del proceso creativo. En este último grupo se encontraban los directores aunque en aquel momento no tuvieran plena conciencia de su papel.

El caso de Mimí Derba resulta ilustrativo. Durante su carrera artística uno de sus objetivos fue incursionar en la cinematografía, "impresionar películas", es decir "hacer cine". Lo logró de distintas maneras. Hizo cine porque actuó en sus propias películas e incluso en films sonoros. Hizo cine también porque produjo casi todas las cintas de la Azteca Film, es decir, proporcionó recursos monetarios y logísticos para realizar cintas. Hizo cine porque además escribió los guiones de algunas de sus películas. Sin embargo no dirigió película alguna.

La única cita donde se menciona que "dirigió" *La Tigresa* es bastante imprecisa, como ya expliqué en el capítulo cuatro. Nuevamente encontramos problemas de ambigüedades lingüísticas. A partir del la crónica de Hipólito Seijas se ha construido todo un mito respecto a Mimí Derba como la primera directora del cine mexicano. Gustavo García lanza tal aseveración, sin fundamentarlo en documentos, y posteriormente otros estudiosos lo han secundado. Uno de los casos más claros es el de Carl J. Mora quien hizo una obra sobre el cine mexicano basándose únicamente en

fuentes secundarias y repitiendo lo dicho por García. A partir de ese texto, otros investigadores estadounidenses han perpetuado el mismo error.

Mimí Derba no hizo declaraciones relacionadas con la dirección cinematográfica. Quienes sí trabajaron como directoras, y además gozaron de fama y prestigio por ello, fueron Alice Guy Blaché y Lois Weber. Ambas tuvieron la fortuna de laborar para una industria cinematográfica que aunque en proceso de desarrollo era muy fuerte y contaba con todo un aparato publicitario que respaldaba a sus integrantes. Gracias a las revistas que patrocinaban los propios estudios cinematográficos fueron entrevistadas con frecuencia y en esas mismas revistas pudieron plasmar sus ideas sobre la dirección y el proceso fílmico.

Mimí Derba no contó con todo ese aparato de apoyo, pero gracias a su prestigio como actriz teatral tuvo acceso a las publicaciones periódicas. En ellas, gracias a múltiples entrevistas, pudo expresar sus ideas sobre la producción fílmica. El hecho de no ser la primera directora de la industria cinematográfica mexicana no le resta méritos, pues de cualquier manera contribuyó bastante en el desarrollo del cine en nuestro país.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

FUENTES CONSULTADAS

HEMEROGRAFÍA

Arte y Letras

El Diario

El Imparcial

El Mexicano

El Sol

El Universal

Excélsior

Jueves de Excélsior

México

Novedades

El Nacional

El Mundo Ilustrado

La Semana Ilustrada

La Ilustración Semanal

El Pueblo

El Universal Ilustrado

Confeti

Tricolor

Revista de Revistas

Cinema Reporter

Le Courrier du Mexique

Moving Picture Stories

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

INTERNET

http://www.6degres.co.uk/features/mag_art36.htm

<http://www.nfb.ca/E2/3/photo.html>

<http://www.latrobe.edu.au/www/screeningthepast/firstrelease/fr0301/wr1fr12a.htm>

http://www.press.jhu.edu/journals/cinema_journal/v039/39.1parchesky.html

<http://www.reelwomen.com/blachebio.html>

http://turnerclasicmovies.com/SPECIAL_THEME/00/08/silent.htm

<http://www.mdle.com/ClassicFilms/FeaturedBook/mcmahan1.htm>

http://www.lips.org/bio_Guy.asp

<http://www.attraco.it/storiacinema5.htm>

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABEL, Richard, Gian Piero Brunetta, Paolo Cerchi Usai, *et al.*, *Historia general del cine. Europa 1908-1918*, vol. III, coord. Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, Madrid, Cátedra, 1998. 343 pp. (Col. Signo e imagen)
- ABEL, Richard, *Silent Film*, New Jersey, Rutgers University Press, 1996. 319 pp.
- , *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914*, Berkeley, Los Ángeles, Londres, University of California Press, 1994. 568 pp.
- ACKER, Ally, *Reel Women —Pioneers of the Cinema. 1896 to the Present*, B.T. Batsford, New York, Continuum, 1991. 374 pp.
- ALMOINA, Helena, *Notas para la historia del cine en México (1896-1925)*, tomo I, México, Filmoteca Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. 271 pp. (Col. Documentos de Filmoteca)
- , *Notas para la historia del cine en México (1919-1925)*, tomo II, México, Filmoteca Universidad nacional Autónoma de México, 1980. 255 pp.
- ALSINA THEVENET, Homero, *Desde la creación al primer sonido: Historia del cine americano. (1893-1930)*, vol. 1, Barcelona, Laertes, 1993.
- ALLEN, Robert C. y Douglas Gomery, *Teoría y práctica de la historia del cine*, trad. Josexo Cerdán y Eduardo Iriarte, Barcelona, Paidós, 1995. 338 pp.
- ARROM, Silvia Marina, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790-1857*, trad. Stella Mastrangelo, México, Siglo XXI, 1988.
- BARBACHANO PONCE, Miguel, *Cine mudo*, México, Trillas, 1994. 130 pp.
- BEAUCHAMP, Cari, *Without Lying Down. Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*, London, Los Angeles, University of California Press, 1997. 475 pp.
- BORNAY, Ericka, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990. 404 pp.

- BOSCHI, Alberto, Leonardo Gandini, Jean-Louis Leutrat, *et al.*, *Historia general del cine. América (1915-1928)*, vol. IV, coord. Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, Madrid, Cátedra, 1998. 451 pp. (Col. Signo e imagen)
- BROWNLAW, Kevin, *Behind the Mask of Innocence*, New York, Alfred A. Knopf, 1990. 579 pp.
- BURTON-CARVAJAL, Juliannes, Patricia Torres y Ángel Miquel (comp.), *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Instituto Mexicano de Cinematografía, 1988. 239 pp. (Col. Ensayos/5)
- CAPARRÓS LERA, José María, *Introducción a la historia del arte cinematográfico*, Madrid, Ediciones RIALP, 1990.
- CASTRO DE PAZ, José Luis Pilar Couto Cantero y José Paz Gago (eds.), *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico*, Madrid, Universidad da Coruña-Visor, 1999.
- CERCHI USAI, Paolo, *Burning Passions. An Introduction to the Study of Silent Cinema*, Worcester, British Film Institute, 1994. 119 pp.
- CORRIPIO, Fernando, *Diccionario de ideas afines*, 5ª ed., Barcelona, Herder, 1996. 912 pp.
- CHADWICK, Whitney, *Women, Art, and Society*, 2ª ed., Londres, Thames and Hudson, 1996. 448 pp.
- DALLAL, Alberto, *La danza en México. Tercera parte. La danza escénica popular 1877-1930*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995. 222 pp.
- DERBA, Mimi, *Páginas sueltas*, México, F.E. Grauder, 1921. 112 pp.
- DUBY, Georges, Michelle Perrot, *et al.*, *Historia de las mujeres. El siglo XIX. Guerras, entreguerra y posguerra*, Vol IX, trad. Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Taurus, 1993. 419 pp.
- DUENAS, Pablo, *Las divas en el teatro de revista mexicano*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C./Archivo Histórico Testimonial/ Dirección General de Culturas Populares, 1994. 224 pp.

- y Jesús Flores y Escalante, *Teatro mexicano: historia y dramaturgia. XX Teatro de revista (1904-1936)*, México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1995. 95 pp.
- FENTON, J. R., *Women Writers: From Page to Screen*, Garland Publishing, New York, 1990.
- FERRO, Marc, *Cine e historia*, trad. Josep Elias, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980. 175 pp.
- FINK, Harry, T. e Ida Hasted Harper: "Dos puntos de vista acerca del lugar de la mujer en la sociedad (1901)" en *EUA. Documentos de su historia socioeconómica IV*, vol. 7, comp. Guillermo Zermeño, México, Instituto Mora, 1988.
- FORD, Charles, *Historia popular del cine*, trad. Leoncio Soreda Guyto, Barcelona, Editorial AHR, 1956.
- FRANCKE, Lizzie, *Mujeres guionistas en Hollywood*, Barcelona, Laertes, 1996. 280 pp.
- GALEANA DE VALADÉS, Patricia (comp.), *Seminario sobre la participación de la mujer en la vida nacional*, comp. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- GARCÍA, Gustavo, *El cine mudo mexicano*, México, Martín Casillas Editores/CulturaSEP, 1982. 76 pp.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, México, Universidad de Guadalajara/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Mexicano de Cinematografía/Gobierno de Jalisco, 1992.
- , *El cine mudo mexicano*, México, Cultura SEP, 1982. 76 pp. (Colección: Memoria y olvido: Imágenes de México)
- GARRIDO, Felipe, *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- GOMERY, Douglas, Jean Louis Leutrat y José Javier Marzal, *Historia general del cine. EE.UU. (1908-1915)*, vol. II, coord. Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, Madrid, Cátedra, 1998. 281 pp. (Col. Signo e imagen)

- GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel, *Crónica del cine silente en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 1989. 57 pp.
- , *Las vistas. Una época del cine en México*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos sobre la Revolución Mexicana/Secretaría de Gobernación/Museo Casa de Carranza, 1992.
- , *Los escritores mexicanos y los inicios del cine 1896-1907*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de Sinaloa, 1995. 122 pp.
- GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés, "La vida social" en Daniel Cossío Villegas (ed.), *Historia moderna de México. El Porfiriato*, 3a ed., México, Hermés, 1973. 979 pp.
- GUBERN, Roman, *Historia del cine*, Barcelona, Editorial Baber, 1988.
- HERNÁNDEZ FRANYUTI, Regina e Hira de Gortari Rabiela, *Memoria y encuentros: La ciudad de México y el Distrito Federal (1824-1928)*, vol. III, México, Departamento del Distrito Federal/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1988.
- HOBBSBAMM, Eric, *La era del imperio, 1875-1914*, trad. Juan Faci Lacasta, Barcelona, Crítica, 1988. 404 pp.
- HUESO, Ángel Luis, *El cine y el siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1998. 267 pp.
- JACOBS, Lewis, *La azarosa historia del cine norteamericano*, vol. 1, trad. Álvaro del Amo, Barcelona, Lumen, 1971.
- , *The Emergence of Film Art. The Evolution and Development of the Motion Picture as an Art, from 1900 to the Present*, New York, Hopkings & Blake, 1969.
- JEANNE, René y Charles Ford, *Historia ilustrada del cine, I. El cine mudo (1895-1930)*, 4ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1984. (Col. El libro de bolsillo)
- KATZ, Ephraim, *The Film Encyclopedia*, New York, Thomas & Crowell, Publishers, 1979.
- KAY, Karyn y Gerald Peary, *Women and the Cinema: A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton, 1977.

- KELLY, Joan, "The Social Relation of the Sexes. Methodological Implications of Women's History" en *Women, History & Theory. The Essays of Joan Kelly*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1984. 118 pp.
- KONIGSBERG, Ira, *The Complete Film Dictionary*, New York, New American Library, 1987. 420 pp.
- LAGNY, M., *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch, 1997.
- LEPROHON, Pierre, *Historia del cine*, trad. José Luis Muñoz, Madrid, Ediciones RIALP, 1968.
- , *El cine italiano*, trad. Gloria López, México, ERA, 1971. 472 pp. (Col. Cine Club)
- LOWREY, Carolyn, *The First Hundred Noted Men and Women of the Screen*, New York, Moffat, Yard & Co., 1920.
- MAC CLURE, A., *The Movies: An American Idiom. Reading in the Social History of the American Motion Pictures*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1971.
- MAÑÓN, Manuel, *Historia del teatro Principal de México*, pról. Juan Sánchez Azcona, México, Editorial Cultura, 1952. 464 pp.
- MARÍA Y CAMPOS, Armando de, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956. 439 pp.
- MATTHAEI, Julie A., *An Economic History of Women in America. Women's Work, the Sexual Division of Labor, and the Development of Capitalism*, New York, Schocken Books, Sussex, The Harvester Press, 1982. 381 pp.
- MATUTE, Álvaro, "La carrera del caudillo" en Luis González (coord.), *Historia de la Revolución Mexicana 1917-1924*, tomo VIII, 2ª reimp.. (1ª ed., 1980), México, El Colegio de México, 1988. 201 pp.
- MAY, Lary, *Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1980.

- PARANAGUA, Paulo Antonio (coord.), *Le Cinéma Mexicain*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1992. 333 pp. (Col. Cinema/Pluriel)
- MIQUEL, Ángel, *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*, México, Universidad de Guadalajara-Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1992. 277 pp.
- , *Mimí Derba*, México, Archivo Fílmico Agrasánchez-Filmoteca UNAM, 2000. (Col. Mujeres del cine mexicano)
- MITRY, Jean, *Filmographie Universelle. Tome II. Primitifs et Précurseurs 1895-1915. Première partie: France et Europe*, Paris, Institut des Hautes Études Cinématographiques, 1964.
- , *Filmographie Universelle. Tome IV. Primitifs et Précurseurs 1895-1915. Deuxième partie: États Unis. Suite*, Paris, Institut des Hautes Études Cinématographiques, 1965.
- MORA, Carl J., *The Mexican Cinema*, London, University of California Press, 1982.
- NORIEGA HOPE, Carlos, *El teatro de las sombras: el cine por fuera y por dentro*, México, Andrés Botas e Hijo, s/f. 183 pp.
- NORTON, Mary Beth, *Major problems in American Women's History*, Lexington, D.C. Head and Company, 1989. 461 pp.
- OLAVARRIA Y FERRARI, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*, tomo V, pról. Salvador Novo, 3ª ed. (1ª ed., 1961), México, Editorial Porrúa, 1961. V vols. 3680 pp.
- ORELLANA, Margarita de, *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*, México, Premia Editora, 1993. 100 pp. (La Red de Jonás)
- , *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución Mexicana 1911-1917*, pról. Friederich Katz, México, Joaquín Mortíz, 1991. 300 pp.
- PRIDA SANTACILIA, Pablo, *Y se levanta el telón. Mi vida dentro del teatro*, México, Impresora Juan Pablos, 1960. 346 pp.
- RAMÍREZ, Gabriel, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989. 300 pp.

- , *El cine yucateco*, México, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- RAMOS, Carmen, Ma. de Jesús Rodríguez, Pilar Gonzalbo, et al, *Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México*, 1ª reimp., México, El Colegio de México/Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 1992.
- RASHKIN, Elissa, *Women Filmmakers in Mexico: the Country at which we Dream*, Austin, University of Texas Press, 2001. 298 pp.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 21ª ed., 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- REYES, Aurelio de los, *Ochenta años de cine en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Difusión Cultural, 1977. 142 pp. (Serie Imágenes nº 2)
- , *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños. Vol. I, (1896-1920)*, 2ª ed. (1ª ed., 1981), México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983. 271 pp.
- , *Los orígenes del cine en México (1896-1900)*, México, Fondo de Cultura Económica/Cultura SEP, 1984. 248 pp. (Col. Lecturas Mexicanas nº 61)
- , *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, México, Filmoteca Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. 132 pp. (Col. Filmografía Nacional nº 5)
- , *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, 1ª reimp. (1ª ed., 1987), México, Editorial Trillas, 1988. 225 pp. (Col. Linterna Mágica)
- , *Cine y sociedad en México 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen II (1920-1924)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993. 409 pp. (Serie Especial)
- RIEFENSTAHL, Leni, *Memorias*, trad. Juan Godo Costa, España, Evergreen, 2000. 614 pp.
- RÍO, Marcela del, *Perfil del teatro de la Revolución Mexicana*, s/l, Peter Lang, 1993. 278 pp.

- RIVERA CAMBAS, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental*, tomo II, México, Editorial del Valle de México, s/f.
- ROBINSON, David, *The Birth of American Film*, New York, Columbia University Press, 1996.
- ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, Madrid, Cátedra, 1989. (Col. Signo e imagen)
- ROTHMAN, Sheila M., *Woman's Proper Place. A History of Changing Ideals and Practices, 1870 to the Present*, Nueva York, Basic Books, Inc. Publishers 1978. 322 pp.
- SADOUL, Georges, *Histoire du cinéma mondial. Des origines a nos jours*, 5^{ème} éd., Paris, Flammarion, 1959.
- , *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Trad. Florentino M. Torner, 10ª ed. (1ª ed. en español, 1972), México, Siglo XXI, 1987. 828 pp.
- , *Dictionnaire des cinéastes*, (1ª ed., 1965), Malesherbes, Microcosme/Sevil, 1982. 302 pp.
- SÁNCHEZ, Francisco, *Crónica antisolemne del cine mexicano*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1989. 223 pp.
- SESTO, Julio, *La tórtola del Ajusco*, 3ª ed., Barcelona, Talleres Gráficos de Juan de Gasso, 1918. 352 pp.
- , *El México de Porfirio Díaz: hombres y cosas. Estudios sobre el desenvolvimiento general de la República Mexicana después de diez años de permanencia en ella. Observaciones hechas en el terreno y en el particular*, Valencia, F. Sempere y Compañía, 1909. 261 pp.
- SLIDE, Anthony, *The Idols of Silence, Stars of the Cinema Before the Talkies*, New York, Thomas Uoseloff LTD, 1976. 208 pp.
- , *Early Women Directors*, New Jersey, A.S. Barnes, 1977.
- , *Aspects of American Film History Prior to 1920*, London, The Scarecrow Press, 1978. 161 pp.

- y Edward Wagenknecht, *The Fifty Great American Silent Films 1912-1922. A Pictorial Journey*, New York, Dover Publications, 1980. 140 pp.
- , Lois Weber, *The Director Who Lost Her Way in History*, London, Greenwood Press, 1996. 179 pp. (Col. Study of Popular Culture, number 54)
- , *The Memoirs of Alice Guy Blaché*, trad. Roberta and Simone Blaché, London, The Scarecrow Press, 1996. 180 pp. (Col. Filmmakers number 12)
- , *The Silent Feminists. America's First Women Directors*, London, The Scarecrow Press, 1996. 160 pp.
- SMITH, Sharon, *Woman Who Make Movies*, New York, Hopkinson and Blake, s/f.
- SOTO, Shirlene Ann, *The Mexican Woman: A Study of her participation in the Revolution, 1910-1940*, tesis doctoral de Filosofía en historia presentada en la Escuela de Graduados de la Universidad de Nuevo México, Albuquerque, Nuevo México, 1977. 306 pp.
- TOULLET, Emmanuelle, *Cinématographe, invention du siècle*, Paris, Découvertes Gallimard/Réunion des Musées Nationaux Cinéma, 1993. 176 pp.
- TRELLES PLAZAOLA, Luis, *Cine y mujer en América Latina. Directoras de largometraje de ficción*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991. 305 pp.
- TUÑÓN PABLOS, Julia, *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Centro de Investigaciones y Enseñanza Cinematográficas/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986. (Col. El cine en Jalisco 1)
- , *Mujeres en México: una historia olvidada*, México, Planeta, 1987. 18 pp.
- , "La problemática para reconstruir la historia de la mujer en México" en *La condición de la mujer mexicana*, tomo I, comp. Patricia Galeana, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Gobierno del Estado de Puebla, 1992. pp. 70-79.
- ULLOA, Berta, "La encrucijada de 1915" en Luis González (coord.), *Historia de la Revolución Mexicana 1914-1917*, tomo V, 1ª reimp. (1ª ed., 1979), México, El Colegio de México, 1981. 267 pp.

- , "La revolución escindida" en Luis González (coord.), *Historia de la Revolución Mexicana 1914-1915*, tomo IV, 1ª reimp. (1ª ed., 1979), México, El Colegio de México, 1981. 178 pp.
- VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, "Algunas consideraciones sobre la mujer en el siglo XIX" en *La condición de la mujer mexicana*, tomo I, comp. Patricia Galeana, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Gobierno del Estado de Puebla, 1992. pp. 53-69.
- VEGA ALFARO, Eduardo, de la, *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*, Guadalajara, Editorial Universidad de Guadalajara, 1991.
- , *et al*, *Bye, bye Lumière... Investigación sobre cine en México*, comp. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994. 190 pp. (Col. Textos de Comunicación y Sociedad)
- , *et al*, *Microhistorias del cine en México*, México, Universidad de Guadalajara / Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto Mexicano de Cinematografía / Cineteca Nacional / Instituto Mora, 2000. 430 pp.
- VIÑAS, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano 1896-1992*, México, Universidad nacional Autónoma de México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1992. 752 pp.
- WEISS, Andrea, *Vampires & Violets. Lesbians in Film*, New York, Penguin Books, 1993. 179 pp.
- ZERMEÑO, Guillermo (comp.), *EUA. Documentos de su historia socioeconómica IV*, Vol. 7, México, Instituto Mora, 1988.