



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

***SOMBRAS DE MARIPOSAS*
DE
CARLOS DÍAZ DUFÓO.**

**UN CASO DE TEATRO POSREVOLUCIONARIO
DE DISCURSO CONSERVADOR**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL GRADO ACADÉMICO DE
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

P R E S E N T A

NYDIA IRAZEMA LEÓN JIMÉNEZ



ASESOR: DR. ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

MÉXICO, D.F. MAYO, 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.



Una escena del primer acto de la comedia "Sombra de Mariposas", original del ilustre escritor don Carlos Díaz Dufoo, estrenada en el Teatro del Palacio de Bellas Artes.—Foto. Casco.

Reproducida en Roberto "El Diablo" Núñez y Domínguez, "Crónica a Sombras de Mariposas", en *Revista de Revistas*, Año XXVI, núm. 1380 (1 nov. de 1936), s/n

AGRADECIMIENTOS

A mi amado Rodrigo, quien con su amor, su fuerza y apoyo incondicional me demuestra que siempre es posible. Gracias, Rod, por acompañarme en este viaje y no soltar mi mano.

A mi hijo Aníbal, quien con la fuerza de su sonrisa me recuerda que los elefantes pueden cruzar los Pirineos.

A Antonio y Ana María, mis padres, y Adriana, mi hermana, que siempre están a mi lado y siempre creen en mí. Gracias por su comprensión y por su espera.

Al Doctor Alejandro Ortiz Bulle Goyri por compartir conmigo su tiempo y sus conocimientos, por creer en Sombras de Mariposas y por llevarnos en la clase de Historia del Teatro Mexicano a bailar al California Dancing Club.

A la Maestra Yolanda Bache Cortés, a quien siempre llamaré Maestra porque con su trabajo y su amistad me enseñó que la investigación es una actividad apasionante.

A la Licenciada Teresa Márquez Romero, porque sin su ayuda no hubiera sido posible retomar este proyecto. Gracias por su complicidad.

A Don Carlos Díaz Dufío, quien dejó de ser un objeto de estudio para convertirse en mi compañero y mi confidente. Gracias, Don Carlos, porque al encontrarlo me encontré a mí.

A la Hemeroteca Nacional Digital de México y a la Hemeroteca Digital de España por allanarme el camino de la investigación y permitir que encontraré a ese otro Carlos Díaz Dufío que me apasionó.

A la Licenciada Magali E. Cruz de Nicolás, jefe del departamento de Fondos Especiales de la Biblioteca de las Artes, por ayudarme a obtener la única fotografía de Sombras de Mariposas y facilitarme la consulta de material bibliohemerográfico.

Introducción	1
I. Panorama sociopolítico y cultural durante el cardenismo.	
• I.1 El gobierno de Lázaro Cárdenas.	5
I.1.2 Las Reformas.	7
I.1. 3 La educación “socialista.”	9
• I.2 El Movimiento obrero.	12
• I.3 El Arte durante el cardenismo.	16
I.3.1 Perspectiva teatral: <i>La Comedia Mexicana</i> .	20
II. Carlos Díaz Dufóo: Vida y Obra	27
• II.2 El Teatro de Carlos Díaz Dufóo.	34
III. La lucha de clases y la dinámica social durante el cardenismo.	
• II.1 Burguesía y Proletariado: La lucha de clases.	41
• II. 2 La dinámica social y la familia en la Ciudad de México.	47
• II.3 La educación femenina.	51
IV. Sombras de Mariposas: Análisis del Discurso Teatral y Social de Carlos Díaz Dufóo.	
• IV. 1 Ideario estético y social de Carlos Díaz Dufóo.	55
• IV. 2 Análisis dramático de Sombras de Mariposas.	59
• IV.2.1 Argumento	60
• IV.2.2 Tema	62
• IV.2.3 Estructura	63
• IV.2.4 Los Personajes	66
• IV.2.5 Análisis de Personajes	67
• IV. 2.6 Aplicación del Modelo Actancial	77
• IV.2.7 Exposición de Resultados	78
• IV. 2.8 Espacio	85
• IV.2.9 Tiempo	87
• IV. 3 El Discurso Crítico de Carlos Díaz Dufóo en <i>Sombras de Mariposas</i> .	90

Anexo I

- Poesía humorística. Colaboraciones de Carlos Díaz Dufóo en *El Madrid Cómico* (1881-1883). 98

Anexo II

- Los actores: biografías. 100

Anexo III

- Prólogo a *Sombras de Mariposas* “Antes de levantarse el telón” escrito por Carlos Díaz Dufóo. 110

Bibliografía y hemerografía directa 113

Bibliografía indirecta 114

Hemerografía indirecta 115

Recursos electrónicos 116

Carlos Díaz Dufóo llegó a mi vida, durante el desempeño de mi servicio social, de la mano de la Maestra Yolanda Bache Cortés, quien a través de las páginas del libro *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)* del Doctor Alejandro Ortiz Bulle Goyri despertó mi interés por este autor. El primer acercamiento a su obra fue la lectura de *Sombras de mariposas* y *Padre Mercader* en la biblioteca del Instituto de Investigaciones Filológicas.

Al leer *Sombras de mariposas* de inmediato me pregunté ¿por qué una “comedia mexicana”—definida así en la edición original—,¹ escrita por un autor cuya trayectoria como dramaturgo no era muy relevante fue censurada al día siguiente de su estreno? ¿Quién era Carlos Díaz Dufóo? y ¿qué escondían esas *sombras* para que sin más una “orden superior” las dejara en la obscuridad?

Carlos Díaz Dufóo fue un lector apasionado por lo que adquirió un amplio conocimiento literario que podía considerarse cosmopolita. Inició su carrera como escritor en la adolescencia, colaborando en los periódicos el *Madrid Cómico* y *El globo* en España. Desde entonces y hasta el día de su muerte dedicó su vida a escribir. Como escritor se caracterizó por su sentido del humor y por tener una gran habilidad para la escritura, que le llevó a experimentar la mayoría de los géneros literarios e incluso redactar de forma simultánea un editorial, una crónica, un cuento, un artículo económico o una obra dramática.

Durante su vida transitó por dos de los caminos que atestiguan el desarrollo histórico de un país: el teatro y la prensa y en ellos plasmó de forma crítica los acontecimientos sociales y políticos de su época. Por ello su vasta producción periodística es memoria de la activa participación que tuvo en la vida nacional y registro histórico de la transformación sociopolítica de México.

La figura de Díaz Dufóo ha sido estudiada, principalmente, dentro del contexto del siglo XIX como cofundador de la *Revista Azul*, donde se destaca su labor periodística y su pertenencia a la generación modernista a través de sus *Cuentos nerviosos*.² Sin embargo, su obra trasciende el fin de siglo y se incorpora al siglo XX como estudioso de la economía política y como dramaturgo. Su dramaturgia, inscrita en la etapa de formación del teatro nacional, llevó a escena

¹Carlos Díaz Dufóo, *Sombras de mariposas*, México, Editorial Polis, 1937, 113 pp.

² Vid. Bertha Bautista Flores, *Investigaciones sobre la obra periodística de carácter literario de Carlos Díaz Dufóo 1861-1941*, [Tesis de Maestría en Lengua y Literaturas Españolas, UNAM, 1967], 126 pp. Silvia Casillas Ledesma, *Vida y obra de Carlos Díaz Dufóo (Participación en la Revista Azul)*, [Tesis de Lic. en Lengua y Literatura Hispánicas. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1986] 185 pp. Dulce Diana Aguirre López, *Del Modernismo en los cuentos Nerviosos de Carlos Díaz Dufóo*, [Tesis de Lic. en Lengua y Literatura Hispánicas. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2012] 107 pp. Nayelli Pérez Sánchez, *El Azul Pálido de Petit Blue: Aproximación a las cavilaciones de Carlos Díaz Dufóo en torno a la literatura decimonónica finisecular*, [Tesis de Lic. en Lengua y Literatura Hispánicas. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2014] 127 pp.

problemas sociales y personajes extraídos de la realidad mexicana posrevolucionaria.

La presente investigación busca acercarse al trabajo de Carlos Díaz Dufóo como dramaturgo a través del análisis de su obra *Sombras de mariposas*, y contribuir al estudio del teatro mexicano posrevolucionario al analizar una dramaturgia que ha sido poco explorada.

Sombras de mariposas fue estrenada el 24 de octubre de 1936 por la compañía La Comedia Mexicana en el Palacio de Bellas Artes bajo la dirección de Ricardo Mondragón, y publicada—por única ocasión—, por la Editorial Polis en 1937.

La pluma ágil, perspicaz y aguda de Carlos Díaz Dufóo ofrece en *Sombras de mariposas* una interpretación distinta de la realidad posrevolucionaria al construir su discurso dramático-teatral desde la perspectiva de la burguesía por lo que se le considera una obra de teatro posrevolucionario de discurso conservador. La obra retrata la postura que como grupos sociales tomaron la burguesía y el proletariado frente a la lucha de clases durante los primeros años del gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940).

Para corroborar esta premisa se realizó una investigación de carácter bibliohemerográfico y digital en la que se consultaron publicaciones de finales de siglo XIX y primera mitad de siglo XX con la finalidad de recopilar datos biográficos del autor e información que facilitara la reconstrucción cronológica de su obra dramática, conocer la recepción que tuvo la obra en la prensa y establecer la relación entre Díaz Dufóo y los grupos políticos y culturales de su época.

El objetivo de la investigación fue analizar el discurso crítico de Carlos Díaz Dufóo sobre la lucha de clases y el “socialismo” del régimen de Lázaro Cárdenas en *Sombras de mariposas* por lo que se realizó desde una perspectiva histórica debido a que el discurso de la obra alude a una problemática social que está determinada por las circunstancias del contexto.

El análisis del discurso se desarrolló a partir de la idea de estructuras mentales que Lucien Goldman desarrolló en su teoría sobre la sociología literaria. Goldmann señala que la estructura dramática está integrada a una estructura mental que vincula al autor con determinado grupo social e influye ideológicamente en la construcción de su visión de mundo,³ por ello una fuente primordial en la investigación fueron los artículos económicos de Díaz Dufóo publicados en *Excelsior*, y recopilados en su libro *La Vida Económica. Hechos y Doctrinas 1916-1934*.

Para encontrar la relación entre ideología y discurso es importante señalar “las condiciones de producción, pues las formaciones ideológicas son un conjunto complejo de actitudes y representaciones que no son ni «individuales» ni «universales», pero que se refieren más o

³ Lucien Goldmann, *Sociología de la Creación Literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1984, 197 pp., p. 14

menos directamente a posiciones de clase en conflicto.”⁴ En este sentido Díaz Dufóo señala que “el artista está regido por su medio en todo lo que hace. De modo que la obra de arte está determinada por el medio, la raza y el momento histórico en que es creada”⁵ por lo tanto el autor configura su mensaje a partir de la influencia que el contexto histórico ejerce sobre él.

El estudio de la obra se divide en cuatro capítulos: “Panorama sociopolítico y cultural durante el cardenismo”, “Carlos Díaz Dufoo. Vida y obra”, “Sociedad Mexicana: La lucha de clases” y “Sombras de Mariposas: Análisis del discurso teatral y social de Carlos Díaz Dufóo”.

“Panorama sociopolítico y cultural durante el cardenismo” busca situar al lector en el contexto histórico de la obra, ateniendo principalmente cuatro aspectos que influyeron en la lucha de clases: el gobierno de Lázaro Cárdenas, las grandes reformas, el movimiento obrero y el arte y la cultura. El segundo capítulo “Carlos Díaz Dufoo. Vida y obra”, ofrece una reconstrucción biográfica del autor y la cronología de su obra dramática. El tercer capítulo, “Sociedad Mexicana: La lucha de clases” busca señalar los cambios en la dinámica social urbana a partir de la lucha de clases sociales, y cómo los cambios en la educación femenina y la incursión de la mujer en la vida laboral repercutieron en la estructura familiar con el propósito de identificarlos al interior de la obra.

En el cuarto capítulo “Sombras de Mariposas: Análisis del discurso teatral y social de Carlos Díaz Dufóo” podrá encontrarse un primer inciso en el que se exponen las ideas sociales y estéticas del autor a fin de reconocer los elementos que caracterizaron su discurso crítico. En seguida se encuentra el análisis dramático de la obra, que combina el modelo actancial de Norma Román Calvo a través del cual puede conocerse la manera en que interactúan las fuerzas dramáticas al interior de la obra, con el método de fases y subfases de Juan Villegas en el que puede identificarse la entrega gradual del conflicto y con ello establecer la forma en que avanza la acción dramática. La finalidad de combinar los modelos es mostrar la interacción de fuerzas al interior del texto, la relación entre los personajes e identificar en el texto los planteamientos ideológicos del autor. En el último inciso *El Discurso Crítico de Carlos Díaz Dufoo en Sombras de mariposas* se retoman las ideas sociales y económicas y los planteamientos ideológicos encontrados en el discurso con el objetivo de exponer por qué *Sombras de mariposas* es una obra posrevolucionaria de discurso conservador y, en esta medida, definir a qué tipo de discurso pertenece.

⁴ Michel Pecheux citado por Rosa Gutiérrez García, en *El Drama de ser mujer en Todas las historias son de amor de Adolfo Torres*, IX Congreso de hispanistas argentinos *El hispanismo ante el bicentenario*, p. 1-2 Recuperado el 10 de septiembre de 2014 http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/32896/Documento_completo.pdf?sequence=1

⁵ Carlos Díaz Dufoo, “De sobremesa”, en *Revista Azul*, tomo II, p. 270

Al final del estudio podrán encontrarse las conclusiones y tres anexos que lo complementan: I) Poesía humorística, participación de Carlos Díaz Dufóo en el Madrid Cómico 1881-1883, II) Biografías de Actores y III) Prólogo de *Sombras de mariposas* escrito por su autor.

Sombras de mariposas pertenece al grupo de obras que evoluciono de la estética postbenaventiana al arriesgarse a experimentar cambios temáticos y dar un tratamiento distinto a un tema político como la lucha de clases y el sindicalismo, además de presentar un desenlace insólito para aquellos años. El teatro de Carlos Díaz Dufóo forma parte de la base evolutiva del teatro mexicano, y la presente investigación representa un primer acercamiento al estudio de su obra dramática.

Nydia Irazema León Jiménez

México, D. F. , abril de 2015.

CAPÍTULO I

PANORAMA SOCIOPOLÍTICO Y CULTURAL DURANTE EL CARDENISMO

I.1 EL GOBIERNO DE LÁZARO CÁRDENAS

*“Una sola fuerza política debe sobresalir:
la del Presidente de la República”.*

Lázaro Cárdenas

El 30 de noviembre de 1934 Lázaro Cárdenas tomó posesión de la presidencia de México,¹ su llegada al poder consolidó la etapa de institucionalización de la revolución que había iniciado con la creación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) en 1929. Durante su administración se estableció el periodo presidencial de seis años, y por vez primera el Partido elaboró un plan de acción basado en el fomento al nacionalismo y la soberanía de orientación socialista al que desde entonces se le conoce como Plan Sexenal.

Cárdenas se encargó de dar a conocer el plan sexenal a la población mediante una intensa campaña electoral en la que recorrió la mayor parte del territorio nacional.² El plan consistió en llevar a cabo una reestructuración social del país en materia agraria, obrera, económica y educativa, con el objetivo de consolidar el Estado, dar estabilidad al país y responder a las problemáticas sociales.

Una de sus metas como gobernante fue establecer la educación como colaboradora del sindicato y de la comunidad agraria,³ impulsando la escuela socialista y multiplicando los centros docentes en el campo y la ciudad. A diferencia de sus antecesores, integró su gabinete por más abogados que militares, demostrando con ello que la fuerza política de su gobierno no residiría en la milicia sino en el apoyo y la cooperación de las masas obreras y campesinas organizadas, disciplinadas y unificadas. El respaldo político que le ofrecieron fue la base sobre la que estableció su política de masas y la fuerza de su gobierno.

¹ Lázaro Cárdenas del Río (1891-1970) militar y político mexicano. Fue electo presidente de la república de 1934-1940. Durante su administración se fortalecieron las instituciones de gobierno y se impulsó la modernización del país a través de reformas sociales y económicas en materia agraria, económica, obrera y educativa. Estimuló la formación de organizaciones sindicales como la Confederación Nacional Campesina y la Confederación de Trabajadores de México. Nacionalizó la industria petrolera, eléctrica y ferrocarrilera.

² En diciembre de 1933, se llevó a cabo la reunión nacional del PNR, conocida como la Convención de Querétaro. En ella se estableció la candidatura de Cárdenas y se formuló, por iniciativa de Calles, el primer plan sexenal.

³ Luis González, *Historia de la Revolución Mexicana 1934-1940. Los días del presidente Cárdenas*, México, Colegio de México, 381 pp., p.15

La nueva política del Estado trajo consigo la agitación de los sectores obrero, campesino y estudiantil cuyas voces hicieron tronar al país en múltiples manifestaciones. Sin embargo, fueron las declaraciones del expresidente Plutarco Elías Calles, publicadas en *Excélsior* y *El Universal*⁴ en junio de 1935, las más sonoras.⁵ En ellas el “Jefe Máximo” daba a conocer sus intenciones de seguir interviniendo en la política, auguraba el fracaso de Cárdenas y expresaba su desacuerdo con la política obrera. Al darse a conocer la noticia del regreso de Calles las felicitaciones no se hicieron esperar y diversos sectores le ofrecieron su apoyo, inclusive hubo quien aseguró que el presidente “a duras penas terminaría el primer año de gobierno.”⁶

Por su parte Calles había tomado como estrategia declarar que se separaba por completo de la política y se ausentó de la República para demostrarlo. Sin embargo, continuaba ejerciendo un fuerte poder político que amenazaba seriamente el proyecto cardenista al debilitar el poder del Estado y ocasionar la división del Congreso en callistas y cardenistas. Así que ¡a grandes males, grandes remedios!, el 10 de abril de 1936 Cárdenas finalizó la disputa por el poder presidencial expulsando definitivamente del país a Calles y sus colaboradores Luis N. Morones⁷ y Melchor Ortega,⁸ con lo que puso punto final al maximato⁹ y se ganó la simpatía popular. Atrás quedaba la era de la presidencia compartida, en adelante la Cámara de Diputados y la de Senadores se guiarían por una sola voz: la de Lázaro Cárdenas. Al ser reconocido como único presidente el poder ejecutivo alcanzó autoridad, autonomía y se instauró el *presidencialismo* en México.

⁴ *Excélsior* del 12 Junio de 1935, en Luis González, *op. cit.* p.38

⁵ Plutarco Elías Calles (1877-1945) Político y militar mexicano. Presidente de México durante el periodo 1924-1928. Al que se le llamó el “Jefe Máximo” por la sumisión que tenían a él sus sucesores. Durante su gobierno creó el Banco de México, ordenó la construcción de carreteras, creó la primera línea aérea, fundó los bancos Ejidal y Agrícola, restauró la Escuela de Agronomía de Chapingo y fundó la Escuela Médico-Veterinaria, construyó presas, sistemas de riego y numerosas escuelas rurales. En 1929 junto a otros políticos funda el Partido Nacional Revolucionario. Su política anticlerical lo enfrentó con la Iglesia provocando la guerra cristera (1925-1926). Exiliado del país en 1935 por Lázaro Cárdenas. Regresa a México en 1945 durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho.

⁶ Luis González *op. cit.*, p. 39- 40

⁷ Luis Napoleón Morones. (1890-1964). Político y líder sindical. Miembro de la Casa del Obrero Mundial en 1912. Secretario general de la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM). En 1918 es elegido secretario general de la Confederación Regional Obrera de México. Funda en 1919 el Partido Laborista. Durante la presidencia de Calles fungen como Ministro de Industria, Comercio y Trabajo (1924-1928). Exiliado en 1935, regresa a México en 1946 durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho.

⁸ Melchor Ortega (1896-1971) político michoacano. Se desempeñó como telegrafista en el Ferrocarril Nacional Mexicano, pero en 1914 decidió incorporarse a las fuerzas de Álvaro Obregón, y respaldarlo en su candidatura presidencial de 1920. En su natal Michoacán desempeña el cargo de presidente municipal de Uruapan (1923). En enero de 1924 se reincorpora a sus actividades militares en la campaña antidelahuertista de Zamora, Michoacán. De 1924 a 1930 ejerció el cargo de diputado del II distrito en este mismo estado. Al interior del Partido Nacional Revolucionario se desempeñó como secretario de organización (1929), de prensa (1930) y presidente del partido (1933).

⁹ Maximato se le conoce a la etapa que comprende los periodos presidenciales de Emilio Portes Gil y Abelardo Rodríguez (1928-1934). Se le nombró así porque en él, Calles continuó ejerciendo el poder a pesar de haber dejado la presidencia.

Al interior del Partido Nacional Revolucionario (PNR), esta medida generó cambios en su dirigencia y en sus objetivos. Los puestos públicos y de gobierno se asignaron a funcionarios leales al poder central. Las asperezas entre el poder ejecutivo y el legislativo poco a poco fueron limándose y dio inicio la consolidación del Estado bajo el predominio presidencial y la uniformidad del partido oficial.

I.1.2 LAS REFORMAS

*“Ha de ser esta una obra de rasgos nacionales tan claros, de un beneficio social tan patente, que no podrán desvirtuarla ni los escépticos ni los interesados.”*¹⁰ Lázaro Cárdenas

La reforma más representativa del gobierno de Lázaro Cárdenas fue sin duda la Reforma Agraria, con ella dio impulso y continuidad al reparto de tierras iniciado por Álvaro Obregón¹¹ a principio de la década de los veinte. El reparto de tierras incluyó la transformación de la propiedad agraria del latifundio al sistema ejidal, convirtiendo al Ejido en una institución de carácter permanente que fomentó el crecimiento del patrimonio familiar, el respeto a los bienes comunales y transformó la figura del campesino en la de pequeño propietario.¹² A través de ella el gobierno intentó crear una nueva vida rural y subsanar en lo posible las desigualdades sociales. Su puesta en marcha requirió de la intervención de diferentes instancias gubernamentales como la Secretaría de Hacienda que por medio del Banco de Crédito Ejidal proporcionó créditos a los campesinos; la Secretaría de Economía que promovió la organización de cooperativas; la Secretaría de Comunicaciones que construyó caminos para acercar al campesino con el consumidor; la Secretaría de Educación que abrió escuelas rurales y la Secretaría de Agricultura que fundó escuelas agropecuarias para el mayor conocimiento y provecho de la tierra.

La Reforma Económica—a causa de la depresión financiera de 1929—, giró en torno a la necesidad de reducir la dependencia de México del mercado mundial, y buscó ofrecer mayor solidez

¹⁰ Discurso de Toma de Protesta del Presidente Lázaro Cárdenas p. 11-15. Recuperado el 10 de Febrero de 2014, <http://www.biblioteca.tv/artman2/uploads/1934a.pdf>, p. 11

¹¹ Álvaro Obregón (1880-1928). Político y militar mexicano. Lucho en la Revolución Mexicana a lado de las fuerzas maderistas. Fue presidente de México durante el periodo 1920-1924. Durante su gobierno se fundó la Secretaria de Educación Pública, bajo la dirección de José Vasconcelos. Fue asesinado el 17 de junio de 1928 por José de León Toral en el restaurante "La Bombilla", de la Ciudad de México.

¹² Frank Tannenbaum, *The mexican agrarian revolution*, New York, The macmillan Company, 1929, en Luis González, *op. cit.*, p. 95

y estabilidad económica al trabajador. Su objetivo fue desarrollar una economía autosuficiente y prevenir el monopolio extranjero por lo que adoptó la política del nacionalismo económico como herramienta de defensa.¹³ Esto permitió a México conservar sus recursos naturales y estimular la industria regulando la intervención del capital extranjero a través de la Ley de Expropiación de Muebles e Inmuebles, que facultaba al Estado para disponer de manera temporal o definitiva de ellos en beneficio del interés social. Su ejercicio le permitió al Estado regular y nacionalizar el petróleo, los ferrocarriles y la industria eléctrica.

La Reforma Obrera favoreció el reconocimiento de los derechos laborales y las reivindicaciones de los trabajadores a través de la unificación de las organizaciones y la equidad en las relaciones obrero-patronales. La unión sindical se consolidó al constituirse la Confederación de Trabajadores de México (CTM, 1936) y la Confederación Nacional Campesina (CNC, 1938). En materia social se enfocó en proveer de atención y oportunidades a los sectores obreros, campesinos e indígenas.

Uno de los pilares ideológicos del Estado fue la política indigenista, a través de ella pretendió incorporar a este sector a la cultura y la economía nacionales sin pretender *desindianizarlos*¹⁴ sino potencializando sus capacidades y respetando su personalidad racial. Para lograrlo el aparato institucional a nivel federal y local diseñó y ejecutó programas de integración y políticas sociales — educativas, agrarias, productivas y de salud— en regiones y comunidades con alta proporción de población indígena. El principal obstáculo que enfrentó fue la heterogeneidad de este sector, pues las acciones no contemplaban las diferentes etnias ni sus características particulares o sus usos y costumbres. Debido al desconocimiento sobre este sector de la población de los funcionarios encargados de llevar a cabo ésta tarea desconocían casi en su totalidad este sector de la población.

La Reforma Educativa comprendió la puesta en marcha de la reforma al artículo tercero constitucional, donde se establecía que la educación sería de carácter socialista y que el gobierno era el único facultado para otorgar educación preescolar, primaria y secundaria. En esta materia el Estado impulsó la educación y la investigación a través de la creación de escuelas rurales, la fundación del Instituto Politécnico Nacional (1936), la Escuela Nacional de Educación Física

¹³ Alberto Michels, “Cárdenas y la lucha por la independencia económica de México”, en Revista de Historia Mexicana de El Colegio de México, vol. 18 no. 1 (jul.-sept. 1968), pp. 56-78

¹⁴ Luis González, *op. cit.*, p.119 Se emplea el término *desindianizar* en el sentido de separar a los indígenas de sus dialectos regionales, las costumbres, tradiciones y sus sentimientos más profundos de apego a su etnia y su tierra.

(1936), el Consejo Técnico de Educación Agrícola, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (1939), la Universidad Obrera (1936) y el Departamento de Asuntos Indígenas (1935).

I.1.3 LA EDUCACIÓN “SOCIALISTA”

Hacia 1933 los grupos políticos que había organizado el Partido Nacional Revolucionario ejercían presión sobre él y el poder de los líderes obreros se incrementaba. Frente a esta perspectiva la dirigencia del Partido plasmó en el Plan Sexenal (1933), líneas de acción para dar cumplimiento a los compromisos que en materia educativa, agraria, de recursos naturales y de derechos sindicales habían establecido con diversos sectores.¹⁵ Una de estas acciones fue la propuesta de reforma al artículo 3° constitucional que presentaron los diputados del PNR en septiembre de 1934 ante el Congreso de la Unión. La propuesta consistía en dar a la educación un carácter “socialista,”¹⁶ y se sustentaba en “la voluntad de construir, bajo el control directo del Estado, una escuela inspirada en la doctrina de la revolución mexicana,”¹⁷ con el objetivo de fomentar el desarrollo del proyecto gubernamental al introducir en la educación una doctrina de rasgos nacionalistas y populares promovida por el Estado.

La educación “socialista” se convirtió en uno de los estandartes de campaña de Lázaro Cárdenas. Gracias a ella obtuvo el apoyo de las centrales sindicales, el grupo ferrocarrilero y algunas fracciones del magisterio que coincidían con los postulados de revitalización y reivindicación revolucionaria de su campaña, pero también ganó la oposición de un amplio sector de la población debido a que incorporaba la coeducación,¹⁸ la educación sexual y tenía un carácter anticlerical.

La reforma entró en vigor el 1° de diciembre de 1934, día que inició el sexenio de Cárdenas, y publicada el 13 de diciembre en el Diario Oficial de la Federación. En ella se establecía que la

¹⁵Susana Quintanilla, *La educación socialista en México durante el gobierno de Lázaro Cárdenas 1934-1940* en Luz Elena Galván Lafarga (coord.), *Diccionario de Historia de la Educación en México*, México, CIESAS/ CONACYT/UNAM, 2002, CD-ROM Recuperado el 22 de septiembre de 2014 <http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/indice.htm>

¹⁶ Documentación Legislativa. Col. Iniciativas. Carpeta... la iniciativa de reforma al artículo 3° constitucional fue presentada al Congreso de la Unión por diputados miembros del PNR el 26 sep. 1934, y turnada a las comisiones 1° y 2° de Puntos constitucionales y 1° de Educación Pública. Se dictaminó y dio 1ra Lectura el 10 de octubre de 1934. Siendo aprobada en lo general y lo particular por unanimidad con 137 votos por ambas Cámaras. Por lo que se dispensó el Dictamen de la 2da lectura. Entró en vigor el 1° de diciembre de 1934 y publicada en el Diario Oficial el 13 de diciembre de 1934.

¹⁷ Susana Quintanilla, *op. cit.*, s. p.

¹⁸El término coeducación proponía la habilitación de planteles mixtos, donde a hombre y mujeres se les impartiera educación igualitaria. cfr. Susana Quintanilla, *La educación socialista en México durante el gobierno de Lázaro Cárdenas 1934-1940* en Luz Elena Galván Lafarga (coord.), *Diccionario de Historia de la Educación...op. cit.*

educación sería “socialista”, excluiría la enseñanza religiosa, combatiría el fanatismo y sería proporcionada por el Estado. Las facultades de éste se ampliaban para que controlara las escuelas públicas o privadas de nivel primaria, secundaria y normal. En el caso de las escuelas particulares estipulaba que sólo se otorgaría licencia a los establecimientos que cumplieran con las normas señaladas por la ley.¹⁹

El encargado de la planeación y aplicación de la reforma fue el recién creado Instituto de Orientación Socialista, que definió la educación socialista como: “una escuela socializada, que no estuviera al margen de la vida [...] y actuará en favor de las clases desposeídas.”²⁰ El Instituto diseñó un programa educativo basado en el colectivismo, que retomaba principios de la escuela de la acción, la enseñanza racional del pensamiento liberal y el modelo pedagógico soviético revolucionario. En su aplicación el papel del maestro, especialmente rural, fue de suma importancia ya que actuó como agente ideológico del Estado para adoctrinar a la población en el aprendizaje de una educación útil. El programa privilegiaba los principios de comunidad, propiedad colectiva, amor al trabajo y se oponía al individualismo, la religión y la injusticia social. Entre sus objetivos se encontraban desarrollar una relación más equilibrada entre las clases sociales y entre los sexos al fomentar la igualdad entre hombres y mujeres a través de la coeducación, combatir la ignorancia y el rezago por medio de la alfabetización y su carácter popular reivindicó el derecho del pueblo a alcanzar los beneficios de la educación.

Para Cárdenas la educación socialista sería la herramienta que permitiría a la población asumir las transformaciones sociales que estaban por venir. A través de ella el obrero estaría capacitado técnicamente, desarrollaría conciencia de clase y sería solidario con sus semejantes.²¹ Por ello durante su administración se crearon centros educativos para trabajadores como la Escuela Secundaria, el Instituto Politécnico Nacional, la Universidad Obrera y las Escuelas “Artículo 123” en las que se favoreció la enseñanza técnica, práctica y la experimentación como parte del modelo de industrialización del país. En materia de salud el presidente consideraba que el desarrollo intelectual del obrero dependía de que fuera un hombre abstemio, sano y robusto por lo que se intensificaron las campañas de salud y prohibió la venta de licores en las cercanías de las fábricas.²²

¹⁹ Diario Oficial de la Federación, Tomo LXXXVII, Núm. 35, (13dic. 1934) p. 849-851 El Poder Ejecutivo a través de la Secretaría de Gobernación, publicó el “Decreto que reforma el artículo 3° constitucional y la fracción XXV del 73 Constitucionales”, que entró en vigor el 1° de Diciembre de 1934.

²⁰ Susana Quintanilla, *op. cit.*, s. p

²¹ *Ibidem*, s. p.

²² *Ibidem*, s. p.

A lo largo del sexenio pueden identificarse tres factores que matizaron y debilitaron la propuesta educativa original. El primer de ellos fue con el clero, quien ante la posibilidad de una nueva persecución religiosa instó a sus fieles a no enviar sus hijos a escuelas socialistas bajo amenaza de caer en pecado capital si lo hacían. De igual forma la Unión Nacional de Padres de Familia y la Asociación Nacional por la Libertad de Enseñanza, apoyadas e influenciadas por el clero, exigieron al Estado acabar con lo que consideraban una doctrina atea, sexual y comunista. Después el conflicto con Plutarco Elías Calle originó el cambio de gabinete, y con él la sustitución del primer secretario de educación Luis García Téllez por Gonzalo Vázquez Vela. Después los conflictos con los padres de familia, el clero y el costo político y financiero, que significaba aplicar las normas a las escuelas privadas, obligó al ejecutivo a moderar su postura, comprometerse a respetar la libertad de culto y tomar una actitud conciliadora con el sector privado invitándolo a cooperar con él para subsanar las necesidades educativas de la población.

Por último hacía el final del sexenio (1938), la transformación del PNR al Partido de la Revolución Mexicana (PRM), el temor de que la expropiación petrolera ocasionara la posibilidad de una invasión extranjera y la inminencia de la guerra mundial hicieron que decayera la efervescencia socialista.²³ El gobierno dejó de lado las cuestiones políticas y se concentró con ayuda del Congreso de la Unión y el Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza de la República Mexicana en la creación de un sistema educativo unificado.²⁴ Del que se derivó en 1939 la aprobación de la Ley Orgánica de Educación en la que se aplicaban algunas restricciones al control del Estado, se reorientaba el espíritu educativo y se formalizaba la cooperación de los particulares.

El cambio entre la reforma de 1934 y la Ley Orgánica de 1939 era profundo pues el espíritu que motivaba la primera era la lucha de clases, la guerra antimperialista y la desfanatización, mientras que la intención de la segunda era simplemente pugnar por una convivencia más humana y más justa. De esta forma se dio por terminada la única reforma educativa, que tuvo una orientación de izquierda en nuestro país.

²³ Josefina Z. Vázquez de Knauth, *La Educación Socialista de los años treinta*, en Revista de Historia Mexicana, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, v. 18, núm. 3 (ene.-mar.1969) p. 408-423 Recuperado el 12 de junio de 2014 http://biblio-codex.colmex.mx/exlibris/aleph/a21_1/apache_media/UVPTC92KUVL2CR2DXECK7SVQ9UM483.pdf

²⁴ Susana Quintanilla, *op. cit.*, s. p.

1.2 EL MOVIMIENTO OBRERO

En 1932 Vicente Lombardo Toledano²⁵, entonces secretario de educación de la CROM, a través de su discurso “El camino está a la izquierda” denunció el incumplimiento de los objetivos de la revolución por parte del Estado. Ante estas declaraciones Luis N. Morones, secretario general de esta organización y estrecho colaborador de Calles, hizo pública su total desaprobación. Este hecho marcó el inicio de una ruptura entre ellos y culminó con la renuncia de Vicente Lombardo Toledano a su cargo. A su salida evidenció la burocratización de la organización bajo la dirigencia de Morones, y propuso a los sindicatos crear un frente común para formular un plan de acción sindical a corto y mediano plazo a partir del desarrollo de una línea política de la clase obrera que fuera independiente a la del Estado.

Las declaraciones de Lombardo Toledano produjeron la polarización de los miembros de la organización en dos grupos moronistas y lombardistas. Posteriormente de esta división se crearían dos facciones de la misma organización: la CROM representada por Morones al que en poco tiempo expulsarían y la CROM depurada que designó a Lombardo Toledano como su secretario general. De éste último surgiría en 1933 la Confederación General de Obreros y Campesinos de México (CGOCM), cuyos postulados se basaron en la lucha de clases contra el régimen capitalista.

La Confederación General de Obreros y Campesinos de México (CGOCM) mostró especial interés en la unificación como medio para avanzar en la lucha por la reivindicación obrera. Para lograrlo formuló un plan de acción basado en el sindicalismo revolucionario (acción directa) y la labor ideológica entre sus miembros como elemento indispensable en la lucha de clases. Descartó la idea de ligar el movimiento obrero a algún partido y la posibilidad de crear uno, pero sí contemplaba convertirse en una institución al servicio del proletariado y el desarrollo de conciencia de clase entre los trabajadores. A la cabeza de la organización se encontraba un Comité Nacional, integrado por tres grupos: el de los lombardistas—que era apoyado por líderes sindicales e intelectuales universitarios—, el grupo de Fidel Velázquez y el de los anarquistas. El comité se encargaba de resolver los conflictos de la confederación con agentes externos y de organizar la estructura.

²⁵Vicente Lombardo Toledano (1894-1968) docente, funcionario público y político mexicano de orientación marxista. Fundador y director de la Escuela Preparatoria Nocturna y fundador en 1936 de la Universidad Obrera de la cual fue rector hasta su muerte. Fungió como gobernador del Estado de Puebla, Diputado del Congreso de la Unión y Secretario General de la Confederación de Trabajadores Mexicanos, organizador y presidente (1938-1963) de la Confederación de Trabajadores de América Latina y vicepresidente desde 1945 de la Federación Sindical Mundial.

Para diciembre de 1934 la organización se había fortalecido y el poder de sus líderes se había incrementado, sin embargo, la candidatura de Cárdenas a la presidencia creó un ambiente de desconfianza entre los trabajadores y sus dirigentes por lo que ninguna organización de izquierda ofreció su apoyo abierto al candidato. Sobre el plan sexenal, que respaldaba la candidatura de Cárdenas, Lombardo Toledano publicó en *El Trimestre Económico* que lo consideraba “ambiguo, mal formulado y de tendencias fascistas.”²⁶ La respuesta que dio el Partido Comunista Mexicano fue la candidatura de Hernán Laborde a la presidencia bajo el lema: “Ni con Calles Ni con Cárdenas.”

Manifestaciones, huelgas e intensas declaraciones de los líderes obreros fueron el pan de cada día del convulsionado 1935. La agitación sindical tomó cada vez mayores dimensiones y las constantes disputas entre organizaciones se hicieron sentir con gran ímpetu. Este año como ningún otro se incrementó el número de sindicatos tanto de la Ciudad de México como de otros estados de la República que se declaraban en huelga. *Excélsior* —de cuyo periódico era editorialista Carlos Díaz Dufoo— ante esto señaló “siguen las huelgas unas por solidaridad, otras por conflictos directos con las empresas, y todas probablemente porque así lo quieren los líderes.”²⁷ Las constantes huelgas habían generado una opinión negativa sobre las demandas obreras y los trabajadores, que se encuentra plasmada en el siguiente diálogo de *Sombra de Mariposas* entre Alberto, amigo de la familia, y Medida, consejero del líder sindical.

Medida.- [...] Usted no se imagina lo que son los obreros.

Alberto.- ¿Revoltosos?

Medida.- Son...no me atrevo a decirlo.

Alberto.- (Ofreciéndole otra copa) Atrévete con ésta.

Medida.- (Después de apurarla) Son...de lo que no hay en la baraja. ¡Qué genticilla, Beto, qué genticilla! Ingratos, malagradecidos, nunca dejan de hablar mal de su patrón. Ahí tienes la huelga. ¿Quién crees que la ha provocado?

Alberto: Algún borracho.

Medida.- Justamente. Unos zumbos del llamado Sindicato de Obreros Libres. A los que Don Julián se ha hartado de proteger. Le pidieron cuatro pesos el viernes de la semana pasada y como no se los dio le declararon la huelga ayer martes.²⁸

²⁶ Vicente Lombardo Toledano, “El plan sexenal del Gobierno”, en *El Trimestre Económico*, núm. 3 (1934) citado en *Movimiento Obrero en América Latina*, México, UNAM, 1995, 192 p., p. 93

²⁷ *Excélsior*, 25 de febrero de 1935, citado por Luis González *op. cit.*, p.30

²⁸ Carlos Díaz Dufoo, *Sombras de Mariposas*, México, Ed. Polis, 1937, 113, p., p. 67-68

En este diálogo puede observarse una crítica al derecho sindical que ampara a las organizaciones obreras para irse a huelga. Cuestiona el apoyo incondicional que recibían los sindicatos del gobierno y contradecía la declaración de Cárdenas donde señalaba: “Las huelgas son indispensables para que la clase obrera pueda mejorar ante la intransigencia de la clase capitalista.”²⁹

La presión política que ejercía la creciente división entre callistas y cardenistas y las demandas de los sindicatos hacían necesario para el gobierno “reunir bajo su dirección a las clases trabajadoras del país [...] (y) consolidarse como un verdadero poder político.”³⁰ Sin embargo, la postura de Cárdenas fue de respeto a los derechos laborales, apoyo a las demandas de los trabajadores y en favor de la unificación obrera y campesina.

Ante la amenaza que representaba la posición conservadora de Calles para el movimiento obrero los líderes sindicales decidieron pronunciarse abiertamente en favor del presidente durante la manifestación del Comité Nacional de la Defensa Proletaria,³¹ que encabezaba Vicente Lombardo Toledano, donde declararon que sus propósitos eran “poner a salvo sus derechos laborales, apoyar a Cárdenas y unirse en una central única de trabajadores.”³² Esta declaración fue determinante en el desarrollo de la política de masas cardenista³³ pues al sumarse las masas populares dentro del aparato estatal se constituían como un sistema institucionalizado que respaldaría permanentemente al Estado.

Durante 1936 se presentaron tres de las huelgas de gran importancia durante este periodo ya que involucraban industrias de carácter nacional: la de Vidriera Monterrey el 1 de febrero, la del Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros de la República Mexicana el 18 de mayo y la del Sindicato Mexicano de Electricistas del 16 al 26 de julio.³⁴

En el caso de Vidriera Monterrey, “los intereses industriales y de negocios regionales estaban

²⁹ Alfonso Taracena, *Los Abrazados*, México, Editorial Botas, 1937, 268p., p. 113

³⁰ Arnaldo Córdova, “La política de masas del cardenismo y el futuro de la izquierda”, en Revista *Cuadernos Políticos*, Ed. Era, núm. 19, ene-mar 1979, p. 14-49 Recuperado el 28 de abril de 2014 <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/num19.html>

³¹ La manifestación del Comité Nacional de la Defensa Proletaria se llevó a cabo el 22 de diciembre de 1935. En ella esta agrupación mostró especial interés por la unificación obrera como medio para avanzar en la lucha de clases. Basó su plan de acción en el sindicalismo revolucionario (acción directa) y la labor ideológica, que fomentara el desarrollo de la conciencia de la clase.

³² Antonio Anguiano, *El Estado y la política obrera del cardenismo*, Era, México, 1975, 187p., p.53

³³ Arnaldo Córdova, *op. cit.*, p. 14 Política de masas alude al “proceso de consolidación del Estado de la Revolución, [...] a través del cual se construye y se institucionaliza una línea de masas que hace de éstas, no solamente una clientela estable y segura para el nuevo Estado, sino la verdadera fuente de su poder, mismo que se da en la forma de un consenso político cada vez mejor organizado.” p. 180

³⁴ Jane Walter, *Lázaro Cárdenas y la fuerza de trabajo: tres huelgas 1936*, en Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, núm. 5, ene-mar 1984, p. 67-104 Recuperado el 27 de agosto de 2014 www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/upload/historias_5-67-108.pdf

ligados a grupos políticos. Por lo que la organización laboral independiente y la agitación laboral amenazaba el predominio de esos intereses sobre la fuerza de trabajo.”³⁵ La huelga ferrocarrilera fue declarada inexistente por el presidente una hora después de su estallido pues el conflicto amenazaba los intereses extranjeros y los intereses económicos del Estado—quien poseía la mayor parte de las acciones ferroviarias—, ya que el sistema se había creado para satisfacer las necesidades de transportación de los productores de materias primas. Así mismo la huelga del Sindicato Mexicano Electricista contra la compañía extranjera Mexican Light and Power, que paralizó durante diez días la actividad comercial, social, industrial y política normal del centro del país, se suscitó ante la negativa de la empresa de mejorar de las condiciones económicas y sociales de los trabajadores.

Estas tres huelgas fueron una muestra de la fortaleza que había adquirido la relación entre el Estado y los sindicatos al solucionarse por intervención directa del presidente Cárdenas. Su intervención delimitó claramente el apoyo que el Estado ofrecería al movimiento obrero, y los sindicatos a su vez definieron el tipo de representación laboral más adecuada para la coexistencia de la fuerza de trabajo organizada con el estado cardenista.

A partir de ellas los sindicatos llevaron a cabo acciones que fortalecieron la organización sindical por ejemplo el Congreso de Unificación Proletaria, tras la huelga de Vidriera Monterrey, donde se fundó la Confederación de Trabajadores de México (CTM) el 24 de febrero de 1936 bajo el lema *por una sociedad sin clases*.³⁶ La CTM agrupó a organizaciones obreras y campesinas, que quedaron agremiadas al al Partido Nacional Revolucionario (PNR), y su estructura quedó dividida en sindicatos industriales y sindicatos de empresas. Por su parte la huelga ferrocarrilera propició que el Congreso aprobara la Ley de Expropiación³⁷ en noviembre de 1936 y entraría en vigor en julio de 1937. Su aplicación culminó con la entrega de la empresa para que fuera administrada por los trabajadores en mayo de 1938. La huelga de electricistas simbolizó uno de los éxitos más importantes del movimiento obrero al obtener la aceptación prácticamente íntegra de su pliego petitorio. Su éxito se debió a que el sindicato pidió directamente la intervención de Cárdenas como árbitro del conflicto con lo que suprimió intermediarios y arreglos directos con la empresa. La vinculación entre el Partido Nacional Revolucionario (PNR) y la Confederación de Trabajadores de

³⁵ *Ibíd.*, p. 69

³⁶ José Iturriaga, *La estructura social y cultural de México*, México, FCE, 253 p., p.52 El lema fue empleado en el sentido marxista de que las lucha de clases “solo puede desaparecer hasta que se suprima dentro de la sociedad la existencia de clases basada en factores económicos.”

³⁷ La Ley de Expropiación se aprobó en noviembre de 1936 y entró en vigor en julio de 1937. Es de gran importancia como antecedente de la Expropiación Petrolera en marzo de 1938.

México (CTM), permitió que el movimiento ganara fuerza y terreno político, preocupando intensamente a los empresarios quienes veían en ello el ascenso del socialismo. Sin embargo, el movimiento obrero fue incapaz de proponer un proyecto propio que le permitiera rebasar el marco estatal y adquirir autonomía política como una fuerza independiente del Estado.³⁸

I.3 EL ARTE DURANTE EL CARDENISMO

*“La vitalidad del nacionalismo solidifica al Estado, y el crecimiento del Estado le infunde legitimidad al nacionalismo”.*³⁹ Carlos Monsiváis

La Revolución Mexicana fue el inicio de un proceso de movilidad social, política y geográfica en el que diversos grupos de individuos con características, oficios, actividades y clases sociales diferentes se cohesionaron para formar una misma masa. Al conformarse en un sólo grupo se evidenció la necesidad de desarrollar un sentido de pertenencia que diera identidad y unidad al pueblo, que fue encontrado en el Nacionalismo. Éste sería la premisa ideológica de la posrevolución y la directriz política, social y cultural a seguir durante el cardenismo.

Para el arte la búsqueda de lo propio implicó que fuera capaz de liberarse de la influencia europea y se volcara en temas sobre México y sobre su historia, con el objetivo de unificar las diferentes caras sociales que coexistían en México y darles un mismo rostro como expresó Carlos Chávez⁴⁰:

México debe poseer un arte “único” dentro de una sociedad unificada [...] Un país unificado no tiene problemas de nacionalismo. El arte que produzca será nacional por sí mismo [...] será una creación artística sincera y reflejará las condiciones naturales del país.⁴¹

Es así como en los círculos intelectuales y artísticos surgieron diversas experiencias que “implicaban principalmente una mirada retrospectiva hacia los elementos que se consideraban propios de México

³⁸ Samuel León, Ignacio Marván, *La clase obrera en la historia de México: el cardenismo (1934-1940)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1999, 2da edición, 313pp., p. 32

³⁹ Carlos Monsiváis, “Muerte y resurrección del nacionalismo mexicano”, en *Revista Nexos*, núm. 109, (ene. 1987), pp. 13-22
Recuperado el 17 de Marzo de 2014 <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=267103> f

⁴⁰ Carlos Chávez (1899-1978) compositor, director de orquesta, funcionario público, político, profesor y periodista. Director del Conservatorio 1928-1935. Con él se consolida el movimiento nacionalista en México. Redactó el proyecto para crear el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y fue su primer director de 1947 a 1952. Fundador de la Orquesta Sinfónica de México. Es autor de seis Sinfonías, cinco ballets, una ópera, cuatro conciertos e innumerables obras sinfónicas y de cámara. Su sinfonía más conocida es *Sinfonía India*. Sus restos descansan en la Rotonda de las Personas Ilustres.

⁴¹ Yolanda Moreno Rivas, “El Estilo Nacionalista en la música culta. Aculturación de las formas populares”, en *El Nacionalismo y El Arte Mexicano 1900-1940*, México, UNAM, 1986, Instituto de Investigaciones Estéticas, 410 pp., p.52

como la historia prehispánica, las tradiciones y las costumbres, en un afán de llegar a la expresión propia de la nación.”⁴² Con José Vasconcelos,⁴³ al frente de la Secretaría de Educación Pública (1921-1924), la identidad nacional se erigió como un proyecto de Estado “de discurso dominante que habría de influir sobre el campo de la cultura en México durante más de treinta años.”⁴⁴ Este proyecto consideraba que era la misión del artista poner su arte al servicio del pueblo ya que a través de él se desarrollaría la política cultural de la Revolución. A diferencia de Vasconcelos los artistas e intelectuales de *El Machete* pugnaban por crear un arte del pueblo y para el pueblo.⁴⁵ Aunque coincidían con él en producir un arte dirigido en el que los ciudadanos aprendieran mensajes útiles para la vida.⁴⁶ La postura política de izquierda que caracterizó a este grupo, lo llevó a cerrar filas con el Partido Comunista Mexicano en 1934 contra de la candidatura de Cárdenas y abanderarse con el lema “Ni con Calles ni con Cárdenas.”

Durante las décadas de los veinte y treinta las diferentes miradas artísticas de la época asimilaron, incorporaron y reprodujeron elementos prehispánicos y rurales. Desde su propia visión e ideología política su expresión fue matizándose por un mismo color: el de lo mexicano. Las obras de pintores, escultores, escritores y fotógrafos se caracterizaron por un definido ambiente subjetivo que retrató las primeras imágenes de lo indígena.

El indigenismo visual y verbal se convirtió en la gran paradoja para del arte mexicano y de la nación; representar al indio formará parte de una *imagería* en la que surge una noción utópica del pasado, una invención de la historia en imágenes y un laboratorio de categorías para acercarse a los habitantes originarios [...] que fluctúan entre los tipos ideales, el espíritu de la raza y la clase social.⁴⁷

Ejemplo de estas expresiones fueron el Teatro Regional Indigenista de Rafael Saavedra⁴⁸ (1923), en

⁴²Luz de María Muñoz Corona, *Frida Kahlo y el nacionalismo mexicano*, México, UNAM, Revista Punto de Partida. Recuperado el 14 de Marzo de 2014, <http://www.puntodepartida.unam.mx>

⁴³ José Vasconcelos, (1882-1959) fue un abogado, político, escritor, educador, funcionario público y filósofo mexicano. Nombrado primer Secretario de Educación Pública del país durante el gobierno de Álvaro Obregón. Desde donde inició un ambicioso proyecto de difusión cultural en el país, con programas de instrucción popular, edición de libros y promoción del arte y la cultura. Rector de la Universidad Nacional de México (1920-1921) y miembro de El Colegio Nacional y de la Academia Mexicana de la Lengua.

⁴⁴ Rita Eder, *El Nacionalismo Cultural y la Modernidad*, en *El Arte en México: Autores, temas y problemas*, México, CONACULTA, 2001 389 p., p.346

⁴⁵ *El Machete*, publicación periódica de izquierda funda en 1924 como órgano del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México dirigido por Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. En 1925 se convierte en órgano central del Partido Comunista de México.

⁴⁶ Álvaro Matute, *Los Actores, escenarios y acciones. Vida cultural y política (1901-1929)*, México, Ed. Océano, 2002, 280p., p. 52

⁴⁷ Rita Eder, *op. cit.* p.347

⁴⁸Rafael M. Saavedra (1903-) Escritor y actor teatral, guionista cinematográfico y periodista. Como director del suplemento “Nuestro México” de *El Sol de México* desarrollo gusto por los temas de corte folklórico e indigenista. Como escritor teatral, a principio de los años veinte, escribió *Un casorio y La Cruz*. En 1923 dirigió el Teatro de San Juan Teotihuacán. Este mismo año funda junto con Julio Jiménez Rueda y Ricardo Parda León la Asociación de Autores Dramáticos. En 1924 con Carlos E. González, Román

la pintura el mural *El Antiguo Mundo de los Indios* (1929-1935) de la serie *La historia de México* de Diego Rivera⁴⁹ y en la música *El Fuego Nuevo* de Carlos Chávez (1921).

El material histórico, arqueológico y artístico de esta época construyó el imaginario cultural que evangelizó a la sociedad mexicana posrevolucionario, y fue pieza clave de la educación durante el siglo XX.

Cárdenas había contagiado de su bucolismo a intelectuales, artistas y, a través de ellos, a la sociedad. A través de la educación y los medios de difusión masiva como la radio y el cine potenció la ideología nacionalista y la figura presidencial. Impulsó la industria cinematográfica con base en una política de estímulos en la que el gobierno desempeñó las funciones de promoción, gestoría y patrocinio. A través del PNR o de las secretarías produjo cortos documentales como el *Desfile atlético del XXV aniversario de la Revolución Mexicana*, informativos como *La Nacionalización del Petróleo*, educativos como *México y su petróleo* y de propaganda como *La manifestación obrera en pro del presidente Cárdenas*, y dos largometrajes *Irrigación Nacional* y *Gigantes de Piedra*.⁵⁰

En las películas de este periodo se encuentran “los tipos mexicanos [...] representados en la “revista mexicana” desde 1904 charros, chinas poblanas, vendedores, policías, borrachos, y limosneros, que afirmaban la expresión de un México urbano y campirano.”⁵¹ Podían verse en películas como *Cielito lindo* de Roberto O’Quigley, *¡Ora Ponciano! (Sol, sangre y arena)*, de Gabriel Soria y *Allá en el Rancho Grande*⁵² de Fernando de Fuentes—película con la que se crea la fórmula comercial de la “comedia ranchera”. En ella campesinos, peones, caporales y patrones habitan un universo rural idílico y armónico, que sólo perturban los antagonismos amorosos. Este universo era aderezado con canciones vernáculas, vestuarios folclóricos y escenografías nacionalistas cargadas de artesanías y festividades populares como peleas de gallos, carreras de

Solano y Luis Márquez el Teatro del Murciélago. A través de su Teatro Regional Indigenista buscó difundir la música y las danzas indígenas de los estados del centro del país.

⁴⁹ Diego Rivera (8 dic. 1886—24 nov.1957) Pintor Mexicano considerado uno de los principales muralistas mexicanos. Durante la década de los veinte realizó por encargo del gobierno grandes composiciones murales (*Palacio de Cortés* en Cuernavaca, *Palacio Nacional* y *Palacio de las Bellas Artes de Ciudad de México*, *Escuela Nacional de Agricultura* en Chapingo) en las que Rivera abandonó las corrientes artísticas del momento para crear un estilo nacional que reflejara la historia del pueblo mexicano, desde la época precolombina hasta la Revolución, con escenas de un realismo vigoroso y popular, y de colores vivos. En colaboración con Siqueiros y Orozco fundó el Sindicato de Pintores del que surgiría el movimiento muralista mexicano de profunda raíz indigenista.

⁵⁰ Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la Industria Cinematográfica y El papel del Estado (1895-1940)*, México, Ed. Porrúa, 2010, p.

⁵¹ Socorro Merlín, *María Luisa Ocampo. Mujer de Teatro*, México, INBA/CITRU, 2000, 350p., p.71

⁵² *Allá en el Rancho Grande*, fue la película más taquillera de este género, y abrió al cine mexicano el mercado de habla hispana.

caballos, corridas de toros, jaripeos y bailables.⁵³

La literatura también desarrolló esta temática en la novela campesina, ejemplo de ella son *El resplandor*, de Mauricio Magdaleno,⁵⁴ *El sur quema* y *El Indio*, de Jorge Ferretina y *San Gabriel de Valdivias*, de Mariano Azuela, en el teatro la encontramos en *Los Alzados* y *Sindicato* de Luis Octavio Madero y en la poesía los escritores de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)⁵⁵ dedicaron sus poemas al tema agrarista.⁵⁶ En las artes plásticas quedó plasmado en el trabajo de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, los fotógrafos Manuel y Lola Álvarez los grabadores y dibujantes del Taller de Gráfica Popular⁵⁷ A la par coexistieron grupos como el de los *Contemporáneos*⁵⁸, cuya búsqueda de renovación artística estaba influenciada por la literatura europea, norteamericana y giraba en torno a una visión cosmopolita del arte.

⁵³ Ricardo Pérez Montfort, *Down México way. Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1922*, p. 113 Recuperado el 06 de junio de 2014, www.conaculta.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf14/articulo1.pdf

⁵⁴ Mauricio Magdaleno escritor, docente y periodista mexicano. Director del programa radiofónico "La Hora Nacional" (1934 a 1950). Jefe de Bibliotecas y Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública y funcionario en las Sec. de Gobernación y en Hacienda. Electo Diputado federal y Senador por el Estado de Zacatecas. Jefe de Acción Social del Depto. del Distrito Federal y Subsecretario de Asuntos Culturales de la SEP durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. Como dramaturgo fue autor de *Panuco 137*, *Emiliano Zapata* y *Trópico*. Junto a Juan Bustillos Oro funda el Teatro de Ahora. Participó como guionista cinematográfico junto a Emilio "el indio" Fernández y Gabriel Figueroa en las cintas *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1944), *Río Escondido* (1947), *Salón México* (1948), *Pueblerina* (1948) y *La malquerida* (1949).

⁵⁵ Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) fundada en 1933 en la casa de Leopoldo Méndez, quien sería el primer presidente de la asociación, a causa de la disolución del *Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores*. Los miembros de LEAR difundían las ideas revolucionarias en sus escritos y trabajos artísticos, y lucharon contra el sistema político de entonces, en particular contra la censura del gobierno en el arte. También se opusieron a la guerra, a la políticas de Adolf Hitler y Mussolini, y a favor de la República durante la Guerra Civil Española. El órgano de LEAR fue el periódico *Frente a Frente*, ilustrado por Pablo O'Higgins y otros. Después de que los artistas mexicanos obtuvieran más libertades artísticas en su trabajo durante el gobierno de Lázaro Cárdenas se dispersó hacia 1937.

⁵⁶ Luis González, *op. cit.*, p. 110

⁵⁷ Taller de Gráfica Popular colectivo de grabadores fundado en México en 1937 por los artistas Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal Bastar. Inicialmente llamado Taller Editorial de Gráfica Popular. Sus fundadores retomaron la rica tradición de Grabado Mexicano, particularmente el legado de José Guadalupe Posada para fundar el Taller tras la disolución de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios(LEAR). Su intención fue utilizar el arte a favor de las causas revolucionarias; volviéndose base de actividad política y gran desempeño artístico. Además de sus miembros Mexicanos, atrajo muchos artistas extranjeros a colaborar. Durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, el trabajo del Taller apoyó las políticas del gobierno, incluida la Expropiación Petrolera.

⁵⁸ Los Contemporáneos fue un grupo de jóvenes intelectuales mexicanos agrupados en torno a la revista del mismo nombre publicada por primera vez en 1928. Su producción literaria estuvo fuertemente influenciada por la literatura europea y estadounidense. Otra de sus actividades fue la promoción cultural. Entre sus miembros se encuentran Jorge Cuesta, José Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano y Antonieta Rivas Mercado, quien también fungió como mecenas del grupo.

I.3.1 PERSPECTIVA TEATRAL: LA COMEDIA MEXICANA (1922-1938)

El Teatro fue un elemento presente en la vida cotidiana de la sociedad mexicana durante las décadas de los veinte y treinta, que mostró desde diferentes perspectivas la transformación social que vivió el país. En las carteleras de teatros y carpas podían encontrarse obras dramáticas, espectáculos, revistas o variedades⁵⁹ dirigidas a los diferentes tipos de públicos con fines educativos, de entretenimiento, de crítica, de denuncia social, de impulso al teatro nacional o intención artísticas. Es importante resaltar, en primer lugar, que algunas de estas experiencias se generaron a partir de convocatorias del Estado o a petición de éste por lo que gozaron de subvención económica y formaron parte de proyectos culturales oficiales. En segundo lugar respondieron, desde su visión particular, a la y revaloración de la identidad nacional que se generó en todos los espacios de la vida pública del país a partir del proyecto vasconcelista. La búsqueda de un teatro nacional respondió a la necesidad de crear un teatro propio escrito por autores mexicanos donde se plasmó lo mexicano tanto en los temas como en los personajes, en su problemática y en su manera de hablar.⁶⁰

Uno de los grupos que dedicó su trabajo a la formación del teatro nacional fue la compañía teatral La Comedia Mexicana, que inició sus actividades a principios de la década de los veinte. A la par de ella surgió el *Grupo de los Siete*, que estaba integrado por Carlos Noriega Hope, Ricardo Parada León, los hermanos Lázaro y Carlos Lozano García y los reconocidos dramaturgos José Joaquín Gamboa, Víctor Manuel Diez Barroso y Francisco Monterde.⁶¹ En 1926 este grupo dio a conocer la intención y naturaleza de su trabajo a través del *Manifiesto del Grupo de los Siete*, donde se pronunciaban a favor de la renovación teatral en todos sus ámbitos y a la difusión del teatro hecho por autores nacionales. Se oponían a que continuara la tradición española en la escena mexicana, a la proliferación de espectáculos puramente comerciales y a los que *comerciaban* con el teatro. Instaban a la comunidad artística y al público a apoyar el desarrollo del teatro nacional reconociendo la labor de sus escritores, escenificando sus obras y asistiendo a sus representaciones.⁶²

Guillermo Shmidhuber señala, que resulta difícil establecer una diferencia clara entre estos grupos debido a que aparecieron simultáneamente y a que los autores de uno y otro colaboraron

⁵⁹ Alejandro Ortiz, *Renovación teatral en las décadas del 20 al 40, del siglo XX: Confrontaciones y Coexistencias*, UAM-AZC-DCSH, 2011, p. 1 Recuperado el 24 de febrero de 2014, ceaa.colmex.mx/sekisano/images/confrontaciones.pdf

⁶⁰ Carlos Monsiváis, *Notas sobre la cultura en México*, en *Historia General de México*, México, COLMEX, 2000, 1103 pp.

⁶¹ Guillermo Shmidhuber, *Dramaturgia Mexicana: Fundación y Herencia*, México, Univ. Guadalajara, 2006, 214 p., p. 23

⁶² *Ibidem*, p. 26-27

juntos en diferentes temporadas. Sobre la importancia de La Comedia Mexicana en la historia del teatro menciona que este grupo “constituye el máximo baluarte del teatro de ésta década, no sólo por el número de obras presentadas, sino porque ningún otro grupo de este periodo llevo a la escena tantas piezas de autores mexicanos.”⁶³ En su estudio *Dramaturgia Mexicana. Fundación y Herencia*, registra que la compañía realizó nueve temporadas teatrales durante dieciséis años de trabajo continuo en el periodo que va de 1922 a 1938.⁶⁴

Durante la primera etapa de este periodo se realizaron cuatro temporadas teatrales entre 1922 y 1926. Esta etapa fue sumamente prolífica para la compañía al registrar casi una temporada por año, además de llevar a cabo actividades de promoción y difusión del teatro nacional.

De julio a agosto de 1922 La Comedia Mexicana realizó su primera temporada en el Teatro Lírico, que fue nombrado durante ese tiempo Teatro de la Comedia. Las obras que se estrenaron fueron *Así pasan*, *Jardines trágicos* y *¡Viva el amo!*, de Marcelino Dávalos, *Religión de amor*, de Teresa Farías Isassi, *Sangre de Jaripeo*, de Antonio Guzmán Aguilera; *Mate al rey*, Rafael M. Saavedra y *La última rosa* de Armando de María y Campos.⁶⁵ Durante esta temporada inicia la participación en la compañía de María Tereza Montoya, quien sería una figura permanente dentro de la compañía.

La primera parte de la segunda temporada se realizó de febrero a mayo de 1923 en el Teatro Ideal,⁶⁶ donde la compañía de María Tereza Montoya escenificó: *Lo que ella no pudo prever* de Julio Jiménez Rueda, *Cumbres de Nieve* de Catalina D’Erzell, *La que volvió a la vida* de Francisco Monterde y de Ricardo Parada León *Agonía* y *La esclava*.

En mayo de este año Julio Jiménez Rueda, quien era secretario del ayuntamiento, lanzó una convocatoria para elegir a la compañía que representaría al Teatro Municipal de la Ciudad de México⁶⁷ con el objetivo de promover el teatro nacional y llevar a escena dos obras mexicanas por mes. La compañía ganadora fue la de María Tereza Montoya, quien obtuvo una subvención de \$3500 pesos mensuales. Este auspicio del ayuntamiento le permitió a La Comedia continuar su segunda temporada en el Teatro Virginia Fábregas, que se había convertido en el Teatro Municipal⁶⁸

⁶³ *Ibidem*, p. 23

⁶⁴ *Ibidem*, p. 35

⁶⁵ Antonio Magaña Esquivel, *Imagen y Realidad del Teatro en México (1533-1960)*, México, INBA, 2000, 631 p., p. 179

⁶⁶ Guillermo Shmihuber, *op. cit.*, p. 32

⁶⁷ Socorro Merlín, *op. cit.*, p. 46

⁶⁸ *Ibidem*, p. 47

de junio a noviembre de 1923. Las obras que se representaron fueron *La caída de las flores*, *Sor adoración del divino verbo* de Julio Jiménez Rueda y *El novio número 13* de Federico Sodi.⁶⁹

Con respecto a la compañía ganadora Socorro Merlín apunta que la designación de María Tereza Montoya desató una gran polémica pues la estrecha amistad que la unía con Julio Jiménez Rueda reveló que la actriz había sido beneficiada por él. Ante esta situación Eduardo “El Nanche” Arozamena, director de la compañía, previendo posibles consecuencias decidió llevar a escena *Cosas de la vida* de María Luisa Ocampo una autora que por ser desconocida estaba fuera de toda polémica.⁷⁰ El éxito que tuvo la obra con el público salvó la temporada y le abrió paso a Ocampo como dramaturga.

La tercera temporada llamada Pro-Arte Nacional fue organizada por Alberto C. Tinoco, secretario de la Unión de Autores Dramáticos, en el Teatro Fábregas de julio de 1925 a enero de 1926. En esta temporada sólo se escenificaron obras de autores mexicanos por lo que se empleó el nombre de *Compañía de Dramaturgos y Comediógrafos Pro-Arte Nacional*.

La cuarta temporada se realizó en el Teatro Fábregas durante septiembre de 1926 y se le conoció como temporada del *Grupo de los Siete*.⁷¹ Se llevó a cabo bajo el auspicio y coordinación de María Luisa Ocampo con la participación de María Tereza Montoya y Fernando Soler.⁷²

Durante esta primera etapa, es importante destacar que el trabajo de la compañía se enriqueció al combinar la producción dramática de autores experimentados como Federico Gamboa⁷³ con el

⁶⁹ Guillermo Shmidhuber, *op. cit.*,

⁷⁰ Socorro Merlín, *op. cit.*, p. 48

⁷¹ Yvette Lorena Pérez Vallarino, *Un acercamiento al grupo de los siete autores dramáticos (1925-1926) Al fin mujer de Lázaro y Carlos Lozano García*, México, 1998, Tesis de Licenciatura (Licenciado en Literatura Dramática y Teatro) UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 148 pp., p. 22

⁷² Fernando Soler actor mexicano de cine, radio y televisión; guionista, productor teatral y director cinematográfico perteneciente a la época de oro del cine mexicano. representó una gran variedad de personajes característicos de la sociedad mexicana de clase media y alta de la época, tales como el padre moralista y autoritario en *Una familia de tantas*, y el estafador de modales aristocráticos en *Al son de la marimba* o *Que hombre tan simpático*. Su papel más importante fue la caracterización del rancharo autoritario: Cruz Treviño Martínez de la Garza en *La oveja negra* (1949) y su secuela *No desearás la mujer de tu hijo* (1949) que le valió ganar el Ariel a Mejor Actor (1951). residió la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas desde 1946 hasta 1950. Honrado con libros y estudios biográficos, el Museo de Cera de la Ciudad de México presenta su figura en el Salón de actores legendarios.

⁷³ Federico Gamboa Iglesias, (22 dic.1864-15 ago. 15 ago.1939) Abogado, escritor, diplomático, diputado, docente y periodista. Estudió en la Escuela Nacional Preparatoria y la Escuela Nacional de Jurisprudencia. miembro de la Real Academia Española; de la Academia Mexicana de la Lengua, de la que también fue director (1924-1939); de la Sociedad de Geografía y Estadística y de la American Society International Law. Catedrático en derecho, historia y literatura en la Escuela Libre de Derecho, la Escuela Nacional Preparatoria, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y en la Normal para Profesores. miembro de la Sociedad de Escritores y Artistas de España; presidente de la Sociedad para el cultivo de las Ciencias y las Artes, y miembro honorario de la Academia Colombiana de la Legua. Cultivó tres géneros: la autobiografía, la dramaturgia y la novela. Entre sus principales obras destacan: *La última campaña* (1894), el monólogo *Divertirse* (1894), *La venganza de la gleba* (1904), *A buena cuenta* (1907) y *Entre hermanos* (1928). Sus principales novelas *Santa* (1903), que ha sido varias veces llevada al cine. Sus novelas cortas “Del natural” (1888), “Apariencias” (1892), “Suprema Ley” (1896), “Meditaciones” (1899), “Reconquista” (1908) y “La llaga” (1910), que se adaptó para la pantalla grande en dos ocasiones, y los cinco tomos de *Mi Diario* (1909-1938)

ímpetu y la frescura del grupo de los *Siete Autores Dramáticos*. Así como la subvención que obtuvo del ayuntamiento y, sobretodo, que durante la tercera temporada en su mayoría se representaron obras mexicanas.

El inicio del segundo periodo de trabajo de La Comedia Mexicana comprendió las temporadas de 1929, 1931, 1936, 1937 y 1938 e inicia con su registro notarial en 1928.⁷⁴ Shmidhuber señala que el registro del grupo ha generado que erróneamente se crea que la temporada de 1929 es la primera del compañía. A este respecto Merlín en su estudio *María Luisa Ocampo. Mujer de Teatro* argumenta que la participación en el grupo de casi los mismos dramaturgos desde 1923 ha difundido esa idea equivocada. Para apoyarlo presenta un documento dirigido al gobierno que forma parte del Fondo Documental María Luisa Ocampo llamado *Propuesta de los creadores de La comedia mexicana* donde se señala que:

María Luisa Ocampo y los dramaturgos Víctor Manuel Díez Barroso, José Joaquín Gamboa, Don Federico Gamboa, los hermanos Lázaro y Carlos Lozano García, Parada León, Díaz Dufoo y Monterde se reunieron para dar forma a una propuesta de compañía (dirigida al gobierno) que llamarían *La comedia mexicana* [...] Se empezó a concebir desde finales de 1927 y vio la luz en 1929, bajo la iniciativa de los autores antes mencionados, quienes buscaban obtener el patrocinio de alguna institución oficial. Este apoyo lo facilitó Amalia González Caballero de Castillo Ledón, entonces al frente del “Departamento de Acción Recreativa y Popular de la Dirección de Acción Cívica.”⁷⁵

En este documento los dramaturgos se presentaban como una cooperativa por lo que pedían al gobierno que considerara “el fomento del teatro serio en México, como una extensión de la campaña nacionalista.”⁷⁶ A través de una temporada teatral—que en el registro de Shmidhuber correspondería a la de 1929—, donde pudieran llevar a escena su nacionalismo y producir signos de acuerdo con su clase, su ambiente y su ideología. En consecuencia el Departamento de Acción Recreativa y Popular de la Dirección de Acción Cívica auspicio la temporada de 1929, que se llevó a cabo en el Teatro Regis con el estreno de la obra *El Corrido de Juan Saavedra* de María Luisa Ocampo. En ella La Comedia Mexicana se presentó al público como grupo afiliado al nacionalismo y subrayó, en su programa de mano, que no era una simple empresa teatral sino una institución que luchaba por la significación y enaltecimiento del teatro mexicano.⁷⁷ Al grupo se sumaron Ricardo Mutio como actor y director artístico y Sara García, Maruja Grifell, Isabela Corona, Miguel Ángel Ferriz y Ricardo Icardo como actores.

⁷⁴ Guillermo Shmidhuber, *op. cit.*, p. 35

⁷⁵ Socorro Merlín, *op. cit.*, p. 70-71

⁷⁶ *Ibidem*, p. 72

⁷⁷ *Ibidem*, p. 73

Esta temporada marca el reinicio de la carrera de Carlos Díaz Dufóo como dramaturgo con el estreno de *Padre Mercader* y *Allá lejos, detrás de las montañas* obra que a decir de Armando de María y Campos estrena a Díaz Dufóo como “autor reaccionario en política.”⁷⁸

La sexta temporada se realizó por iniciativa de Lázaro Lozano García en el Teatro Esperanza Iris durante julio de 1931, y se presentó únicamente *Palabras* de Díaz Dufóo.

La temporada de 1936 fue la séptima en las actividades del grupo y se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes de agosto a octubre de 1936. En ella se estrenó *Sombras de Mariposas* de Carlos Díaz Dufóo con la compañía de María Tereza Montoya.⁷⁹

Al siguiente año (1937) se realizó su octava temporada del 19 de febrero al 16 de marzo en el Teatro Fábregas. A diferencia de las anteriores durante esta temporada se llevaron a escena obras extranjeras. El Teatro Ideal fue en 1938 la sede de la novena y última temporada de La Comedia Mexicana en 1938 con la participación de Virginia Fábregas. Como puede observarse su segunda etapa fue menos afortunada que la primera.

Los señalamientos que hace Merlín y Shmidhuber sobre la fundación de La Comedia Mexicana reiteran el valor de este grupo en el desarrollo del teatro mexicano y destacan que la colaboración y fusión entre este grupo y el *Grupo de los Siete* contribuyó al desarrollo y difusión del teatro de autor nacional. Al ser la representación de obras mexicanas una constante y un fin en sí mismo durante sus casi dieciséis años de vida.

Algunos críticos de aquella época como Xavier Villaurrutia y Salvador Novo consideraron que la propuesta del *Grupo de los Siete* era vanguardista, mientras que La Comedia Mexicana continuaba con el lastre de la tradición española.⁸⁰ Sin embargo, esta apreciación resulta equivocada pues gran parte del repertorio de la compañía lo formaron obras escritas por autores de los *Siete*, lo que permite observar que al coincidir la naturaleza de su labor son propios de uno y otro sus aciertos y limitaciones.⁸¹ Entre sus méritos pueden reconocerse la permanencia como grupo, la búsqueda del teatro nacional desde la perspectiva de la clase media alta, la muestra que hace sobre la transformación social de ésta clase y llevar a escena la dramaturgia femenina.⁸²

⁷⁸ Armando de María y Campos, *El Teatro de Género Dramático*, México, INEHRM, 1957, 438 p., p. 249

⁷⁹ *Sombras de Mariposas* se estrenó en el Palacio de Bellas Artes el 24 de Octubre de 1936, y suspendida por orden oficial.

⁸⁰ Guillermo Shmidhuber, *op. cit.*, p. 39

⁸¹ *Loc. cit.*

⁸² *Ibid.*, p. 40 “Uno de los méritos de *La Comedia Mexicana* fue llevar a la escena obras de dramaturgas de la primera generación en que apareció la dramaturgia femenina en México: Teresa Frías de Issasi, Catalina D’Erzell, Amalia de Castillo Ledón, Concepción Sada y María Luisa Ocampo.”

Su dramaturgia estuvo dedicada al público de clase media urbana y en ella expusieron la vida de la burguesía, sus tipos y su problemática. Este factor definió la estética de La Comedia Mexicana, y en torno a él la compañía desarrollo un congruente criterio estético al seleccionar textos con los plenamente pudiera identificarse su público metropolitano. En su mayoría las obras recrearon el ambiente familiar y tomaron como escenario la sala de la casa, que a decir de John B. Nomland era un lugar cómodo y seguro “donde los diarios problemas morales podían considerarse sin la interferencia de los enojosos asuntos exteriores.”⁸³ En ellas se oponían lo urbano a lo costumbrista rural y el habla de sus personajes respondía a la manera de sentir y hablar de ese grupo social. Smidhuber apunta las siguientes características como las principales de su estética:

- Las obras pertenecen a una estética realista.
- Algunas de ellas son espejo de una sociedad recreada en la escena con marcados tintes melodramáticos.
- En ellas se pretende llevar a cabo una defensa de los valores que se consideran fundamentales para la sociedad mediante la presentación de un conflicto axiomático.⁸⁴

La Comedia Mexicana experimentó con la estética, el estilo y la estructura de algunas de sus obras, sin embargo, en su mayoría se caracterizó por mantener una unidad estética que gustó mucho al público, y sería la base sobre la que se fundó el teatro mexicano de los siguientes años. Parte de su repertorio evoluciono de la estética postbenaventiana al arriesgarse a experimentar cambios temáticos y estilísticos, aunque conservando la estructura de obra bien hecha.⁸⁵

Estas obras presentaban temas similares, pero desarrollados desde una perspectiva diferente o con desenlaces insólitos para aquellos años, creando así una apertura temática. Su conflicto alude al microcosmos social que rodea a la familia y ésta, a su vez, es presentada desde diferentes perspectivas. El tono melodramático se atenúa y es suplido por un “pálido cinismo y por un lirismo en el diálogo; además hay un deseo estético de presentar con mayor verosimilitud la realidad femenina del público clasemediero.”⁸⁶ Entre ellas podemos encontrar *Cuando las hojas caen* de María Luisa Ocampo, *Padre mercader* y *Palabras* de Díaz Dufoo, *Las pasiones mandan* de Díez

⁸³ John B. Nomland citado por Smidhuber, *ibídem*, p. 38

⁸⁴ *Ibídem.*, p. 41

⁸⁵ Obra bien hecha puede definirse como aquella que

⁸⁶ *Loc. Cit.*

Barroso y *Cándido Cordero, empleado público* de Jiménez Rueda.⁸⁷ Las más representativas de esta evolución son *Él y su cuerpo* de Víctor Manuel Díez Barroso y *Sombras de Mariposas* de Carlos Díaz Dufoo sobre la que Shmidhuber menciona:

Una de las obras que mejor ejemplifica el grado de evolución alcanzado por *La Comedia Mexicana* es *Sombras de Mariposas* (séptima temporada) de Carlos Díaz Dufoo (1861-1941), al plantear el problema sindicalista que alcanzó gran preponderancia en la vida política de aquellos años. [...] Por la perspectiva temática que era dispar a la del Estado mexicano, esta obra fue prohibida [...]⁸⁸

El contexto histórico que rodeó el estreno de *Sombras de Mariposas* se caracterizó por ser un momento de renovación y transformación para el país, a partir de las reformas estructurales propuestas por el Estado, la instauración del presidencialismo como forma de gobierno y la unificación de la clase obrera en una organización única y hegemónica. Durante esta etapa elementos como el nacionalismo y la soberanía estuvieron presentes tanto en el ámbito político como en el cultural y la necesidad de plasmar *lo nuestro* fue ampliamente expuesta en la dramaturgia de la época. En este sentido *La Comedia Mexicana* como agrupación pugó por la formación de un teatro que diera cuenta de ello al llevar a escena, en su mayoría, obras de autor nacional y al proponer una estética definida dirigida al público de clase media. Ejemplo de ello es la dramaturgia de Carlos Díaz Dufoo que expuso personajes propios de la realidad mexicana en relación con los problemas sociales de su época como la lucha de clases sociales.

⁸⁷ Shmidhuber, *op. cit.*, p. 45

⁸⁸ *Ibidem.*, p. 52

CAPÍTULO II CARLOS DÍAZ DUFOO. VIDA Y OBRA

Maestro del diálogo flexible, de los clímax bien logrados y de personajes creíbles. Jones Knnap

Carlos Díaz Dufóo fue un hombre cuya personalidad camaleónica le permitió transitar por diversos caminos de conocimiento, y dejar en ellos testimonio del proceso político, histórico, social y cultural que vivió México desde el porfiriato hasta el cardenismo. Durante su vida se desempeñó como periodista, dramaturgo, cuentista, ensayista, funcionario público, académico y economista.¹ Su obra literaria y periodística contribuyó al desarrollo y difusión de las letras mexicanas desde finales de siglo XIX a través de la *Revista Azul* hasta la primera mitad del XX con sus obras teatrales y sus colaboraciones para *Excélsior*. Sus artículos periodísticos “se hicieron notar siempre por la solidez de las doctrinas expuestas y por la elegante sencillez de su lenguaje; siendo habilísimo para la polémica y temible en el uso de la ironía.”² Carlos González de la Peña lo describe en sus últimos años:

...sus ojos miopes, afanados por atisbar tras los gruesos cristales; con su acostumbrado carraspeo y su parla bisbiseante. Contestaba con una sonrisa y con su buen humor. Era un caballero más bien menudo que mediano de talla, delgado, cargado de hombros y hasta encorvado. Moreno como buen veracruzano, y calvo de solemnidad, en su rostro buido se adelantaba la gran nariz corva, husmeante en que cabalgaban los espejuelos unidos a las grandes orejas por gruesos sustentáculos de goma. Hendida la boca, el labio inferior avanza sobre el bigote blanco tostado por el cigarro, y la punta de la barbilla impetuoso e irónico. Aunque a ratos reconcentrado y mudo, gozaba fama de cordial y amable.³

Díaz Dufóo poseía una gran capacidad de observación y un peculiar sentido del humor, que caracterizaron su estilo dramático y periodístico.

Díaz Dufóo es cáustico, es intencionado, es cruel. Toma a la risa por sorpresa; la acecha y la viola [...] para analizarla y exponerla a la luz de los perversos. [...] Su chiste es doloroso [...] Muchas de sus revistas, de sus “luces de bengala”, tienen esta seriedad cómica, esa formalidad chistosa [...] pero esas ráfagas pasan y queda el escritor exquisito que dice todas las cosas con frase clara, comprensiva y justa, que nos extravía, que no se pierde [...] y que posee las dos grandes fuerzas del periodista: una instrucción enciclopédica y una memoria a prueba de años...⁴

¹Aurora Ocampo de Gómez, *Diccionario de Escritores Mexicanos*, México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1967, 275pp., p. 99

² Alberto M. Carreño, “Carlos Díaz Dufóo”, en *Semblanzas de Académicos. Antiguas, Nuevas y Recientes*, México, FCE, 2004, 608 pp., p. 150-151

³ Carlos González Peña, “Un maestro: Carlos Díaz Dufóo”, en *Gente mía*, México, Editorial Stylo, 1946, 256 pp., p. 120

⁴ Victoriano Salado Álvarez, *De mi cosecha*, Guadalajara, Imp. de Ancira y Hnos. A. Ochoa, 1899, 107 pp., p. 89-92

Nació en el Puerto de Veracruz el 4 de diciembre de 1861, en el seno de una familia de clase media. Sus padres fueron la veracruzana Matilde Dufóo y el médico español, naturalizado mexicano, Pedro Díaz Fernández. Cuando apenas contaba con seis años su padre, quien prestaba sus servicios como médico en la marina mexicana, decidió trasladar la residencia familiar a España.⁵ Residió en Madrid, Sevilla y, posteriormente, en París donde aprendió francés.⁶

La inquietud de su carácter lo llevó a realizar sus estudios de forma autodidacta e interesarse especialmente por la economía, la política y la sociología. Su carrera como periodista inició en Madrid, escribiendo artículos para *El Globo*⁷ y para el *Madrid Cómico*⁸ epigramas y poesía humorística. Sobre su paso por el *Madrid Cómico* Díaz Dufóo recuerda: “forme parte de la pléyade que integraban Vital Aza, José López Silva, Carlos Fernández Shaw y Sinesio Delgado, mi verdadero camarada de juventud.”⁹

En julio de 1884 a los veintitrés años de edad regresa a México. A su llegada Juan de Dios Peza le ayuda a incorporarse a la redacción de *La Prensa*, donde escribió crítica literaria en la columna “Palique”¹⁰ que firmó como Argos. Posteriormente se estrenó como redactor en jefe en *El Nacional* (1884-1885).¹¹ En este diario publicó sus artículos políticos más irónicos y burlescos en la columna “Cámara de Diputados”,¹² y redactó la columna “Charlas del Día”. En ambas continuó firmando con el mismo seudónimo y algunas ocasiones con su nombre la segunda.

En 1887 decide regresar al Puerto de Veracruz para dirigir *El Ferrocarril Veracruzano* y después en Jalapa *La Bandera Veracruzana*. El 19 de noviembre de 1887 contrae nupcias con María Romo¹³ con quien procreó a su único hijo Carlos Díaz Dufoo Jr.¹⁴ Su estancia en Veracruz fue corta debido al duelo que sostuvo con Roberto Berea y en el que lo apadrino, su gran amigo, Salvador

⁵ Marcela del Río Reyes, *Perfil y Muestra del Teatro de la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1997, 552 pp., p. 251

⁶ *Biblos*, Boletín Semanal de Información Publicado por la Biblioteca Nacional, Tomo II, núm. 68, (01 may. 1920), pp. 1-2

⁷ Roberto “El Diablo” Núñez y Domínguez, “Semblanza biográfica de Don Carlos Díaz Dufoo”, en *Cincuenta close-ups*, México, Ediciones Botas, 1935, 258 p., p. 5-8 “Recuerda que fue al pie de la traducción de un artículo, donde vio por primera vez su nombre en letra de molde. En *El Globo*, diario dirigido por el ilustre Castelar, apareció esa producción, que no era otra cosa que un estudio sobre las pensiones en Rusia. Y de ahí en adelante ya sólo firmó los frutos originales de su ingenio.”

⁸ Ver Anexo I. Carlos Díaz Dufoo, colaboraciones en *El Madrid Cómico, 1881-1883*

⁹ Roberto Núñez y Domínguez, *Cincuenta close-ups*, México, Ediciones Botas, 1935, 258 pp., p.6

¹⁰ Carlos Díaz Dufoo, “Palique”, en *La Prensa*, tercera época, núm. 30, 19 oct. 1884, p. 2 “Palique” aparece también publicada en *Revista Azul*, Tomo I, 21 oct. 1894, p. 387-388; Tomo II, 18 nov. 1894, p. 49-51

¹¹ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras Completas. Periodismo y literatura, artículos y ensayos*, vol. IX, México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, p. LXXII

¹² Silvia Casillas Ledesma, *op. cit.*, p. 54

¹³ *El Tiempo*, Diario Católico, Año V, No. 1269, 24 nov. 1887, p. 4 “Matrimonio.- Una de las hijas del Lic. D. Manuel A. Romo, jefe político de Salvatierra, contrajo matrimonio el sábado con el Sr. D. Carlos Díaz Dufoo escritor público y actualmente director de *El Ferrocarril*, diario veracruzano. Apadrinó el acto el Sr. General González, por medio de un representante”.

¹⁴ Carlos Díaz Dufoo Jr. (1888-1932) Se graduó como abogado en la Universidad Nacional. Laboró como profesor de Filosofía en la Escuela Nacional Preparatoria y en la Facultad de Derecho. Entre sus escritos se encuentran *Epigramas*, editado durante su estancia

Díaz Mirón.¹⁵ Sobre el duelo González Peña menciona que fue la “íntima amargura de su vida”¹⁶, sin embargo, en la siguiente calaverita de *La Patria Ilustrada* Díaz Dufóo abordó esta situación con el humor que lo caracterizo.

CARLOS DÍAZ DUFOO

Me insultaron y cumplí
Como todo un caballero
De duelista gozo fuero
Quiere usted algo de mí?¹⁷

Reinstalado en la Ciudad de México, 1888 fue para él un año de gran actividad y prosperidad laboral. Se incorporó a la redacción de *La Juventud Literaria* presentándose al lector con un pequeño artículo autobiográfico titulado ¿¡Yo!?,¹⁸ firmado como Argos. En *El Siglo XIX* pueden encontrarse crónicas de espectáculos y relatos breves en las que utilizó el seudónimo colectivo de “El Implacable.” En esta publicación compartió la sección editorial con Francisco Bulnes,¹⁹ quien lo inició en la ciencia financiera al regalarle un tratado de economía política.²⁰ Al siguiente año conoce a Rafael Reyes Spíndola²¹ e ingresa a *El Universal* (1889), donde redactó la columna “Luces de Bengala” firmada con el seudónimo de Monaguillo.²² En 1891 formó parte de la *Revista de México* donde, posiblemente, realizó traducciones o gacetillas sin firma.

Desde su llegada a México se identificó plenamente con el gobierno de Porfirio Díaz “que impulsaba el comercio, la industria [...] y una cultura que buscaba lo novedoso y lo moderno.”²³ Por lo que en 1892 combinó su intensa actividad periodística con la política, participando en febrero de éste año como secretario del “Club Democrático Electoral”— agrupación en favor de la tercera

en París, *Ensayo de una estética de lo cursi* y las farsas *El barco* y *Temis municipal*, montada por Rodolfo Usigli en 1940. Se suicidó el 30 de abril de 1932 en París.

¹⁵Aurora Ocampo de Gómez, *op. cit.* p. , p. 99

¹⁶ Carlos González Peña, *op. cit.*, p. 122

¹⁷ *La Patria Ilustrada*, Año XII, No. 44, 4 nov. 1889. Número dedicado al día de muertos, que presenta “calaveritas” sin firma de personajes literarios y políticos. En el original aparece sin el signo de interrogación inicial.

¹⁸ *La Juventud Literaria*, Año II, Tomo II, No. 21, p. 161-163

¹⁹ Francisco Bulnes (1847-1924) Escritor, periodista y político mexicano. Estudió ingeniería. Fue profesor en la Escuela Nacional de Ingeniería e impartió clases de meteorología y economía política en el Colegio de Minas y en la Escuela Nacional Preparatoria. Diputado y senador durante el gobierno de Porfirio Díaz. Miembro prominente del grupo denominado “los Científicos”. Dirigió el periódico *El Siglo Diez y Nueve* y colaboró en *El Imparcial* y *El Universal*.

²⁰Roberto Núñez y Domínguez, *op. cit.*, p. 6

²¹ Rafael Reyes Spíndola (1860-1922) A lo largo de su vida fundo diferentes diarios entre ellos *Don Manuel*, *El Universal* (1888), *El Mundo Ilustrado* (1894) y junto a Carlos Díaz Dufóo *El Imparcial* (1896). Donde empleo una prensa moderna de linotipos y la primera rotativa a gran escala utilizada en México. Introdujo técnicas del periodismo americano como el reportaje y la entrevista. Así como la figura del reportero, cuyo trabajo era salir a buscar la noticia.

²² El sobrenombre de “Monaguillo” lo utilizó para dirigirse a “El cura de Jalatlaco”, seudónimos de Manuel Gutiérrez Nájera.

²³ Silvia Casillas Ledesma, *op. cit.*, p. 53

candidatura oficial de Díaz—, junto con Luis G. Urbina.²⁴ Al año siguiente publicó su primer estudio estadístico sobre economía *México 1876-1892*.²⁵

Junto a su entrañable amigo Manuel Gutiérrez Nájera²⁶ decidió embarcarse en una nueva empresa periodística: *Revista Azul*—suplemento del periódico semioficial *El Partido Liberal*—que fue portavoz del movimiento modernista en México de mayo de 1894 a octubre de 1896.²⁷ Esta publicación contó con Luis G. Urbina como editor y como colaboradores Amado Nervo, Ángel de Campo, José Juan Tablada, entre otros. Aunque decididamente modernista en las páginas de la revista se “exhibió un espíritu ecléctico y variado, que reunió expresiones de diferentes corrientes literarias: realistas, costumbristas, románticas, modernistas y decadentistas.”²⁸

Además de dirigir la revista, redactó una columna sobre noticias de interés general para los lectores donde se daba información sobre obras teatrales y novedades literarias llamada “Azul Pálido”, que firmaba con el seudónimo Petit Blue. Escribió también crítica teatral, crítica literaria y cuentos, en los que analizó en forma crítica sobre la sociedad de su tiempo y ahondó en la sensación de hastío y tedio que inundó el fin de siglo. Christian Sperling considera que sus artículos literarios son una muestra de crítica cultural pues abordan los aspectos de producción, recepción y medio sociocultural del arte.²⁹

Después de la muerte de Gutiérrez Nájera en 1895 la revista continuó publicándose un año más, hasta el cierre de *El Partido Liberal* en 1896.³⁰

En seguida dio inicio a un nuevo proyecto, nuevamente auspiciado por el gobierno del general

²⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, Novena Época, Años 51, Tomo 101, Núm. 16, 227, 8 feb. 1892, p. 2

²⁵ *Catálogo de Documentos Históricos de la Estadística en México*, México, INEGI, 2005, 309 p., p. 260 Ficha 109. *México 1876- 1902* fue publicado en 1893 en el libro *del mismo nombre* de Luis Pombo, quien lo encargó a Díaz Dufoo para presentarlo en la Exposición Universal de Chicago (1893). Fue editado por *El Siglo XIX* y traducido al inglés por William T. Pichard de la *Revista Financiera de México*.

²⁶ Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) Poeta y periodista. Inició su carrera como periodista a los trece años. Escribió poesía, cuento, crónica teatro, crítica literaria y social, notas de viajes y relatos breves para niños. Algunos de los periódicos en los que labora son *El Partido Liberal*. En 1896 funda junto a Carlos Díaz Dufoo la *Revista Azul*. Es considerado el iniciador del modernismo en México. Durante su vida publicó el libro *Cuentos Frágiles* en 1883.

²⁷ *Revista Azul. Edición Facsimilar. V Tomos*, México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1988.

²⁸ Juan Pascual Gay, “Lujuria, anomalías y excentricidades en la Revista Azul”, en *Revista Internacional d’ Humanitats*, año XV, no. 26, sep.-dic. 2012, Universidad Autónoma de Barcelona, ISSN 1516-5485. Recuperado el 11 de junio de 2014 <http://www.hottopos.com/rih26/index.htm>

²⁹ Christian Sperling “*Vamos en un tren de suicidas*”. *La recepción de la teoría de la degeneración en la crítica cultural de Carlos Díaz Dufoo, Revista Azul 1894-1896* en *Hipertextos*, no. 16, Universidad Panamericana de Texas, 2012, p. 28-40. Recuperado el 08 de junio de 2014 http://portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/all_issues/indice_16

³⁰ Adela E. Pineda Franco, *Positivismo y Decadentismo. El doble discurso de Manuel Gutiérrez Nájera y su Revista Azul, 1894-189* en Elisa Speckman, Claudia Agosti, *Modernidad, tradición y alteridad. La Ciudad de México en el cambio de fin de siglo (XIX-XX)*, versión en línea, UNAM, IIE, 342 p., p. 195-219 Recuperado el 08 de octubre de 2014 <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/modernidad/05moder010.pdf>

Díaz, junto a Rafael Reyes Spíndola: *El Imparcial*,³¹ donde laboró como jefe de redacción y director de 1898 a 1912. Además de publicar la columna literaria “Crónicas de Boulevard”³² y la columna editorial, que estaba dedicada a personajes y asuntos de la política.³³

Simultáneamente asumió la jefatura de redacción en *El Mundo* (1896-1897), periódico que recibía una subvención estatal de \$3500 pesos al mes. El auspicio del gobierno estrechó los lazos entre Díaz Dufóo, Reyes Spíndola y Porfirio Díaz, y convirtió a *El Imparcial* en el órgano de difusión oficial del porfiriato.³⁴

En los albores del siglo XX combinó su actividad periodística con su labor como miembro del Congreso de la Unión de 1896 a 1912,³⁵ donde se desempeñó como diputado de los Estados de Hidalgo³⁶ (1896-1910) y Guerrero (1910-1912). En 1900 acudió a la Exposición Universal de París como miembro de la Comisión de Presupuestos de esa Cámara (1901 a 1910), para participar en el Congreso Internacional de Crédito Popular,³⁷ y como representante de prensa de *El Imparcial*.

El pabellón que instaló México en la Exposición reunió a artistas de diferentes disciplinas, entre ellos los modernistas Amado Nervo y Rubén Darío³⁸ y al escultor Agustín Ocampo³⁹ que expuso la pieza “Desesperación”. Sobre esta pieza y el encuentro que tiene con el escultor en un café de París, Díaz Dufóo, comenta en su artículo *Recuerdos de la Exposición. Un escultor* publicado de *El Mundo Ilustrado*:

Y fue borrándose en la niebla de aquella mañana el café aquel y aquella plaza, y el buen barrio burgués, y París y la Francia, para desenrollar a nuestra vista un lienzo de la patria ausente. Y comenzando por hablar de México, concluimos por hablar de nosotros, de nuestras luchas, de lo que

³¹ El nacimiento de *El Imparcial* marca el inicio del periodismo industrial, que Reyes Spíndola había iniciado con *El Universal*.

³² Ana María Romero Valle, “Carlos Díaz Dufoo de la Revista Azul al Excelsior”, en *Revista Zócalo*, no. 162, (agosto 2013), (versión en línea). Recuperado el 29 de abril de 2014 [http://www.revistazocalo.com.mx/index.php?option=com_content &view=article&id=4036 &Itemid=8](http://www.revistazocalo.com.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=4036&Itemid=8)

³³ Sobre la publicación del editorial en *El Imparcial*, Silvia Casillas comenta que en ocasiones los personajes aludidos daban réplica a su columna y que Díaz Dufóo les contestaba en un artículo independiente a ella que firmaba con “Pistache”. p. 167

³⁴ Ana María Romero Valle, *op. cit.*, s.p.

³⁵ *Biblos, op. cit.*, p. 1

³⁶ *El Municipio Libre*, Tomo XXII, núm. 214, 11 sep. 1896, p. 1 Sección Cámara de Diputados. Lista integra de los ciudadanos electos Diputados del XVIII Congreso de la Unión.

³⁷ Sebastián B. de Mier, *México en la Exposición de París 1900*, París, Imprenta de J. Dumoulin, 1901, 305p., p. 157 Recuperado el 5 de octubre de 2014 cdgb.digital.uanl.mx/la/1080041896/1080041896. PDF

³⁸ Casillas Ledesma, Silvia, *op. cit.*, p. 60

³⁹ Elisa García Barragán, “Agustín L. Ocampo. Un escultor olvidado”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XIII, número 45, año 1976, p. 165-167 Recuperado el 30 de noviembre de 2014 <http://www.analesiiie.unam.mx/index.php/analesiiie/article/view/1043/1030> Escultor y académico mexicano, discípulo de Jesús Contreras y representante de la escuela naturalista de finales de s. XIX. Es autor de la escultura en mármol *Desespoir*, que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Arte. Después de muchos años de estar expuesta en la Alameda Central se decidió hacer la remoción de la pieza, debido al deterioro que presentaba. En su lugar se colocó una reproducción en bronce. Gracias a la crónica que Díaz Dufoo escribió para *El Mundo Ilustrado* es que puede atribuírsele la autoría de ésta pieza.

habíamos hecho, de nuestras esperanzas; fue una nube de mariposas que cruzó por el cielo empañado de la gran ciudad.⁴⁰

Su viaje por Europa y con él, la renovada influencia de los poetas Charles Baudelaire y Paul Verlaine le impulsaron a publicar en 1901 su antología *Cuentos Nerviosos*.⁴¹ En los que retrata el fin de siglo como hastío de la vida y aborda temas como la maldad, el alcoholismo y el suicidio a través de personajes que son dominados por sus pasiones.

A la par de su trabajo como literato y periodista durante la primera década del siglo XX Carlos Díaz Dufóo se desempeñó como catedrático, economista, historiador, funcionario público, colaborador de *El Cómic* y director de *El Imparcial* y *El Economista Mexicano* (1901-1911).⁴²

En 1903 se incorpora a la enseñanza, bajo la tutela de Justo Sierra, como profesor adjunto de la cátedra de Estadística e Historia del Comercio en la Escuela Nacional de Comercio y, posteriormente, como director de ésta. En la Universidad Nacional es nombrado catedrático de Economía Política en la Escuela de Jurisprudencia y profesor de Economía Política Nacional en la Escuela Libre de Derecho.⁴³ Fruto de su trabajo en este campo fue la publicación del libro *Robinson Mexicano. Lecturas de Economía Política para las escuelas de instrucción primaria*.⁴⁴ Sobre su libro Amado Nervo comentó en *Revista Moderna de México*:

Carlos Díaz Dufoo [...] escribió un libro que, no vacilo en decirlo, es lo mejor de toda su obra de literato, de sociológica y de economista, y la que lo hará vivir por más tiempo, haciéndolo vivir en la memoria de los niños [...] Puede el autor estar satisfecho: ha hecho obra de progreso y de bien para la patria mexicana.⁴⁵

La importancia de su labor dentro de la economía política lo llevó a ser reconocido como el primer economista de su tiempo y miembro honorario de la Sociedad de Estudios Económicos.⁴⁶

⁴⁰ Carlos Díaz Dufoo, "Recuerdos de la Exposición. Un escultor" en *El Mundo Ilustrado*, año VII, tomo II, núm. 18, (28 oct. 1900), p. 3

⁴¹ Carlos Díaz Dufoo, *Cuentas Nerviosos*, México, J. Balleca y comp., 1901, 141 p. Dedicado a Rafael Reyes Spíndola. Esta antología reúne los cuentos "Por qué la mató", "Catalepsia", "El primer esclavo", "Sub lumine semper" "La autopsia", "Una duda", "La muerte del maestro", "El centinela", "Cavilaciones", "El viejo maestro", "Maldita", "At home", "Madonna mía", "Confidencias", "El vengador" y "Guitarras y fusiles". Publicados en este orden cronológico en *Revista Azul*—donde se encuentran la mayoría de ellos—, *El Mundo Ilustrado*, *El Siglo XIX* y *El Imparcial*.

⁴² *El Economista Mexicano* estuvo bajo la dirección de Carlos Díaz Dufoo de 1901 a 1911. Sobre su labor en esta revista Francisco Javier Rodríguez Garza y Santiago Ávila Sandoval nos mencionan en "La literatura económica en el periodo de entreguerras Análisis Económico", en Redalyc, vol. XVII, núm. 35, primer semestre, 2002, pp. 269-283, UAM- AZC que "A principios de siglo, con la nueva dirección, cambió la estructura del semanario, [...] se duplicaron el número de páginas (de 12 a 24), reorganizó sus secciones en Editoriales, Agricultura, Comercio, Industria, Finanzas, Notas Morales, Políticas, Sociales y Económicas; Bolsa Mercantil de México, Acciones de Minas, Revistas Mercantiles, Precios Corrientes, Cotizaciones de Metales, y Dividendos y Notas Diversas."

⁴³ Silvia Casillas Ledesma, *op. cit.*, p. 61

⁴⁴ Carlos Díaz Dufóo, *Robinson Mexicano. Lecturas de Economía Política para las escuelas de instrucción primaria*, México, J. Balleca y CIA., Sucesores Editores, s/a, 264p. Digitalizado por el Instituto de Investigaciones Económicas, UNAM. Recuperado el 5 de octubre de 2014 [ru.iiec.unam.mx/2002/1/39Robinson Mexicano.pdf](http://ru.iiec.unam.mx/2002/1/39Robinson%20Mexicano.pdf)

⁴⁵ Amado Nervo, "Un libro de Díaz Dufoo", en *Revista Moderna de México*, (01 ene. 1904), p. 350-351

⁴⁶ *El Tiempo Diario Católico*, Año XXVIII, Núm. 8923, (02 ago. 1910), p. 3

En materia educativa participó como historiador en el libro de Justo Sierra *México, su evolución social*,⁴⁷ escribiendo el capítulo *Historia de la industria en México*, y en 1910 publicó *Limantour*, obra biográfica del Secretario de Hacienda y Crédito Público en el porfiriato.⁴⁸

La participación que tuvo como funcionario público porfirista y su estrecha relación con el presidente Díaz, obligan a Díaz Dufóo a hacer un paréntesis en su carrera periodística (1913-1917), tras la caída del régimen. Esta etapa duraría de e inicia con la entregar de la dirección de *El Imparcial* a Salvador Díaz Mirón. Sus últimas colaboraciones literarias las realizó en 1912 al prologar fueron la obra *Hojas sueltas* de Manuel Gutiérrez Nájera y el libro de Ignacio Torres Adalid en defensa de Limantour.

Al igual que otros intelectuales al salir del país viaja a Francia donde escribe *Les finances de Mexique 1892-1911*, libro dedicado a la economía del porfiriato que se publicó en París durante la década de los veinte.⁴⁹ Los siguientes años se dedica de lleno a escribir sobre temas económicos, entre sus publicaciones se encuentra: *México y los capitales extranjeros* (1918), *Capítulos para la historia una victoria financiera* (1920) y *La cuestión del petróleo* (1921), *La vida económica. Hechos y Doctrinas 1916-1934* (1935) y, favorecido por el apoyo de algunos amigos, se reedita su libro *Comunismo contra Capitalismo* (1941), edición corregida y puesta al día.⁵⁰

A su regreso a México (1917), se incorpora a la redacción de *Excélsior* donde trabajó hasta el final de su vida como editorialista y colaborador de *Revista de Revistas*. Para este periódico escribió, principalmente, artículos sobre temas económicos y la crónica “Fugitivas”, que firmaba con el seudónimo de Cualquiera.

Excélsior fue su último hogar en la prensa y su última batalla como periodística contra el cierre que el gobierno de Plutarco Elías Calles impuso a este periódico. Sobre el cierre de *Excélsior* Federico Gamboa, inseparable amigo de Díaz Dufóo, menciona: “El gobierno consumó su atentado apoderándose de *Excélsior*. En la calle Victoriano Salado, Carlos Díaz Dufóo, Junco y Manuel Praga.”⁵¹ Después de un mes de cierre *Excélsior* volvió a publicarse⁵², pero su reapertura no significó

⁴⁷ Álvaro Matute, *La Historia Antigua: México y su evolución social* en Estudios de Historia Moderna Contemporánea de México, Vol. 14, Doc. 182, p. 89 Recuperado el 4 de septiembre de 2014 www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc14/182.html Sobre esta obra Matute señala que es representativa del porfiriato al contar la historia mexicana desde la visión del positivismo.

⁴⁸ Carlos Díaz Dufóo, *Limantour*, México, E. Gómez de la Puente, 1910, 335 p., y reeditado en España en 1922 por la Imprenta Victoria. Recuperado el 4 de octubre de 2014 cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020008290/1020008290.PDF

⁴⁹ Carlos Díaz Dufóo, *Les Finances de Mexique 1892-1911*, París, 1926, 330 p.

⁵⁰ Carlos Díaz Dufóo, *Comunismo contra Capitalismo*, México, Ed. Botas, 1941, 2da. edición, 445 p. La primera edición de éste libro sale a la luz con el nombre de *México y los capitales extranjeros* publicado en 1918.

⁵¹ Federico Gamboa, *Diario VII (1920-1939)*, Col. Memorias Mexicanas, México, CONACULTA, p. 216

⁵² *Ibidem*, p. 259. Registro del 27 de jul. 1931 “Excélsior vuelve a publicarse”.

el final de las pugnas entre Díaz Dufóo y el gobierno durante el maximato. Prueba de ello fue que en octubre de 1933 sin causa aparente le fue pedida su renuncia de la Secretaría Hacienda y días después confirmada de su cesantía.⁵³

Separado de su labor como funcionario público, en 1935 fue nombrado miembro numerario de la Academia Mexicana de la Lengua donde ocupó la silla número VIII. En la ceremonia de ingreso pronunció su melancólico discurso “De Manuel Gutiérrez Nájera a Luis G. Urbina”⁵⁴ en el que pasa revista a su generación y se refiere a sí mismo como “superviviente de una insigne estirpe de poetas.” Su íntimo amigo Federico Gamboa, quien en ese entonces presidía la Academia, contestó su discurso con “Viaje al Parnaso.”⁵⁵

II. 1 EL TEATRO DE CARLOS DÍAZ DUFOO

Carlos Díaz Dufóo debutó como dramaturgo con las obras *De gracia*⁵⁶ estrenada el 20 de mayo de 1885 en el Teatro Nacional de la Ciudad de México, y *Entre vecinos*⁵⁷; ambos juguetes cómicos escritos en un acto y en verso, que fueron impresos por Gonzalo A. Esteva. La puesta en escena de estas obras fue acogida por el público con calurosos aplausos y múltiples elogios por parte de la prensa.⁵⁸

Al teatro regresaría cuarenta y cuatro años después de la forma más inesperada como él mismo recuerda:

“Una noche de insomnio, mientras convalecía de la operación de una catarata. No pudiendo dormir salte de la cama y me puse a escribir lo que después el público aplaudido tanto con el título de *Padre Mercader*.”⁵⁹

De la que se sabe por el *Diario* de Federico Gamboa que comenzó a escribir en 1927, pues registra la visita de Carlos Díaz Dufóo el 19 de abril para leerle una escena de su obra.⁶⁰ *Padre Mercader*⁶¹

⁵³ *Ibidem*, p. 299 Registro del día 10 y 15 de octubre de 1933

⁵⁴ Carlos Díaz Dufóo, “De Manuel Gutiérrez Nájera a Luis G. Urbina”, en *Memorias de la Academia Mexicana. (Discursos de Académicos)*, México, Editorial Jus, 1955, 352 pp., p. 203- 214

⁵⁵ Federico Gamboa, “Viaje al Parnaso”, en *Memorias de la Academia, op. cit.*, p. 215- 219

⁵⁶ Carlos Díaz Dufóo, *De Gracia*. Juguete cómico en un acto y en verso, México, Tipografía Gonzalo A. Esteva, 1885, 36 p. Datos tomados de Francisco Monterde, *Bibliografía del Teatro Mexicano*, México, Imprenta de la Secretaria de Relaciones Exteriores, 1933-1934, 649 p., p. 123

⁵⁷ Carlos Díaz Dufóo, *Entre vecinos*, juguete cómico y en verso, México, Tipografía Gonzalo A. Esteva, 1885, s/p Dedicado a Gonzalo A. Esteva. Francisco Monterde, *op. cit.*, p. 124 No informa sobre la representación de *Entre vecinos*, sólo registra la versión impresa.

⁵⁸ “El Sr. Carlos Díaz Dufóo”, en *La Juventud Literaria*, Año II, Tomo II, Núm. 31 (29 jul. 1888)

⁵⁹ Roberto Núñez y Domínguez, *op. cit.*, p. 7

⁶⁰ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 187

fue estrenada por La Comedia Mexicana⁶² la noche del 24 de agosto de 1929 en el Teatro Ideal con un éxito rotundo, que le valió el reconocimiento de la crítica y la asistencia del público a sus setenta y tres representaciones ininterrumpidas. Díaz Dufóo comentó sobre el éxito de la obra:

El primer sorprendido fui yo, por mi ninguna preparación en el género teatral. Sabía, eso sí, que por lo menos la mía tenía la superioridad sobre las otras mexicanas de estar escrita en español y que aunque sea eso agrada al “monstruo”.⁶³

Al año de su estreno fue nuevamente llevada a escena por la empresa *Artistas Unidos*⁶⁴ el 23 de marzo de 1930 a las 9:15 en el Teatro San Rafael bajo la dirección de Ernesto Finance.⁶⁵

Debido al exitoso regreso de Díaz de Dufóo como dramaturgo el periodista y dramaturgo Carlos Noriega Hope le organizó un homenaje en el Teatro Santa María el 9 de agosto de 1930,⁶⁶ donde la actriz Esperanza Iris⁶⁷ le hizo “entrega de la medalla de oro y el pergamino con que los actores de este teatro ofrecen un recuerdo al inspirado autor de *Padre Mercader*.”⁶⁸ Sobre el homenaje Federico Gamboa apuntó en su *Diario*:

⁶¹ Carlos Díaz Dufóo, *Padre Mercader*, México, Imprenta de Manuel León Sánchez, s/a, 122 pp.

⁶² El grupo teatral La Comedia Mexicana escenificó la mayoría de las obras de Carlos Díaz Dufóo, con excepción de *La fuente del Quijote* que fue llevada a escena por la compañía de las Hermanas Blanch. Don Carlos participó como dramaturgo en tres temporadas de La Comedia Mexicana con cuatro obras: *Padre Mercader* y *Allá lejos, detrás de las montañas* (1929), *Palabras* (1931) y *Sombras de Mariposas* (1936).

⁶³ Roberto “El Diablo” Núñez y Domínguez, *op. cit.*, p. 8

⁶⁴ Conjunto de Drama y Comedia Empresa *Artistas Unidos*. 1^{ras} Actrices Fanny Schiller y Aurora Walker. 1^{ros} Actores Ángel T. Sala y Manuel Sánchez Navarro.

⁶⁵ Biblioteca de las Artes. Fondos Especiales. Programa de mano de la Empresa *Artistas Unidos* anuncia para el domingo 23 de marzo de 1930 “La estupenda obra mexicana debida al inteligente literato D. Carlos Díaz Dufóo en 3 actos *Padre Mercader*.” Dir. Ernesto Finance. El programa incluye reparto.

⁶⁶ Carlos Noriega Hope (1896-1934) Periodista y escritor. Publicó dos colecciones de cuentos *La inútil curiosidad* y *El honor del Ridículo*. Perteneció al *Grupo de los Siete* y participó como dramaturgo en *La Comedia Mexicana*. Entre sus obras se encuentra *La señorita voluntad*. Fue director de *El Universal Ilustrado* de 1920 a 1940.

⁶⁷ Esperanza Iris (1888-1962) Actriz y Cantante. Esperanza Iris fue una de las actrices y cantantes más emblemáticas de su época. En el teatro cultivó la zarzuela y la opereta, género en el que alcanzó sus mayores éxitos en México, La Habana y Madrid. En el Teatro Principal participó en *La cuarta plana* (1902), obra con la que se ganó el respeto del público. En 1918 construyó su propio teatro, el “Iris”. En 1922 fue declarada “Hija Predilecta de México” y filmó dos películas: *Mater Nostar* y *Noches de Gloria*. Entre sus interpretaciones destacaron *La viuda alegre*, *El conde de Luxemburgo* y *La princesa del dólar*. Actuó también en el cine mexicano durante los años treinta.

⁶⁸ Biblioteca de las Artes. Fondos Especiales. Programa de mano Teatro Santa María del 9 de agosto de 1930 “Homenaje a D. Carlos Díaz Dufóo autor de *Padre Mercader*. Asistiendo como invitado de honor D. Federico Gamboa. Programa: 1° Obertura por el Jazz Band del Depto. De Tráfico, cedido galantemente por el Gral. Antonio Gómez Velazco. 2° El aplaudido tenor Ramón Armengod cantará “Rosa y Mujer” del inspirado compositor Agustín Lara, acompañado al piano por su autor. 3° Número de Concierto por la eminente tiple cantante Carmen Tomás acompañada al piano por Antonio Rosado. 4° Consuelito y Salvador Quiroz admirables intérpretes de la canción mexicana. Monólogo por la notable actriz de carácter Elena Ureña. 6° El distinguido periodista y autor Carlos Noriega Hope ofrecerá el Homenaje a Carlos Díaz Dufóo. 7° La comedia en tres actos, joya del teatro mexicano, *Padre Mercader* de Carlos Díaz Dufóo. En el intermedio entre el 2° y 3^{er} acto, nuestra eminente artista Esperanza Iris hará entrega de la medalla y pergamino...” La compañía que escenificó la obra fue Gran Cía. De Dramas y Comedia Francisco Pando. 1^{er} Actor y director: Julio Taboada. 1^{era} Actriz Aurora Walker. Actor cómico: Ernesto Finance. Empresa Rodolfo del Corral.

Con Carlos Díaz Dufoo en el Teatro Santa María, donde le ofrecen un homenaje, y en cuyo programa anunciaronme como invitado de honor... Muy aplaudido Carlos, y muy agradable noche. Esperanza Iris se fue a nuestro palco, después de entregarle en el escenario un pergamino y una medalla de oro.⁶⁹

Padre Mercader fue representada durante el homenaje, y en 1932 por la compañía de la actriz argentina Camila Quiroga durante su quinta gira por España.⁷⁰

Durante sus años como dramaturgo la amistad entre Díaz Dufoo y Federico Gamboa fue sumamente estrecha tanto en el terreno literario como en la vida diaria. Con él compartió la preparación y primeras lectura de sus obras, le acompañó en sus estrenos, en la muerte de su hijo y fue testigo de su testamento.⁷¹

En 1929 estrenó *Allá lejos, detrás de las montañas* en el Teatro Ideal, que fue representada por única ocasión el día de su estreno debido a problemas financieros de la compañía. Armando de Maria y Campos señala que sobre ella sólo encontró en una gacetilla del periódico *Ovaciones* lo siguiente:

Don Carlos Díaz Dufoo, aplaudido autor de *Padre Mercader*, lo es también de *Allá lejos detrás de las montañas*, obra que gusto al escaso público que había la noche del viernes en el Ideal. La obra, a juicio nuestro, es muy buena. El señor Díaz Dufoo hace una obra política muy acertada y con diálogos muy bien hechos. Es lástima que se acabara la temporada en los momentos en que se estrenaba esta obra que bien valía la pena de que la hubiera visto el público.⁷²

Entre los actores de su reparto se encontraban Julio Taboada, Aurora Walker y Rafael Icardo.⁷³ *Padre Mercader* y *Allá lejos detrás de las montañas* fueron estrenadas por *La Comedia Mexicana* durante su primer temporada como grupo oficial.

Allá lejos, detrás de las montañas fue la primera de sus obras en la que abordó temas políticos. A partir de ella sus siguientes obras *Palabras*, *La Jefa* y *Sombras de mariposas* compartirían esta misma característica.

Al siguiente año se estrenó *La fuente del Quijote*⁷⁴ en el Teatro Ideal el 31 de mayo de 1930 por la compañía de las hermanas Blanch⁷⁵ bajo la dirección de Alfredo Gómez de la Vega⁷⁶. La

⁶⁹ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 244 Registro del 9 de agosto de 1930.

⁷⁰ "Noticiero", en *El Heraldo de Madrid*, Año XLII, Núm. 1842, (8 sep. 1932), p. 6 "La compañía de Camila Quiroga inicia hoy por Levante su quinta temporada en España. [...] Dirige Héctor G. Quiroga Estrenos: *Padre Mercader* de Carlos Díaz Dufoo."

⁷¹ *Ibid.*, p. 280 Registro del 29 de julio de 1932: "Testigo de dos testamentos en la notaría de Heriberto Molina: el de Carlos Díaz Dufoo y el de Nacho Michel."

⁷² Armando de Maria y Campos, *El Teatro de Género Dramático en la Revolución Mexicana*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 438 pp., p. 294

⁷³ *Ibidem*, p. 295

⁷⁴ Carlos Díaz Dufóo, *La Fuente del Quijote*, México, s/e, 1930, 75 p.

⁷⁵ Eladio Cortés (editor), *Dictionary of Mexican Literature*, U.S.A., Greenwood Press, 768 p., p. 198

⁷⁶ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 234 Registro del 16 de enero de 1930

edición de la obra cuenta con las crónicas teatrales que *El Universal*, *La Prensa*, *Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas* y *Excélsior* publicaron sobre el estreno de *La fuente del Quijote*.⁷⁷ Estas crónicas coinciden en que tuvo un desafortunado estreno debido a la deficiente interpretación de los actores a pesar de la calidad del texto. En *El Universal* José Joaquín Gamboa se refiere a ella como una:

Comedia de matices, de pausas, de frases delicadamente intencionadas, *La fuente del Quijote*, pero nada de eso pudieron darle los actores del Ideal. Además, mexicanísima, en el buen sentido, tipos de nuestra clase media, admirablemente observados, perdieron toda personalidad hasta en su habla cerradamente española, cuando debe ser musicalmente mexicana. *La fuente del Quijote*, nuestra querida fuente del Quijote, merece una revancha.⁷⁸

Señala, también, que el resultado de su estreno se debe a que la compañía del Ideal:

acostumbrada a las comedias españolas [...] que ponen de cualquier modo, en dos o tres ensayos, era imposible que se dieran cuenta de la delicadeza y el exquisito humorismo que siempre distinguió a Díaz Dufóo.

En el *Universal Ilustrado* el cronista se refiere a ella como una obra más para leerse que para ser representada. En la que es notoria “la mano firme del comediógrafo que puede engarzar lo cómico con lo dramático.”⁷⁹ Por su parte Francisco Monterde en *Revista de Revistas* coincide con José Joaquín Gamboa en que *La Fuente del Quijote* es la mejor producción de las tres obras de Díaz Dufóo. Comenta que el texto era ya conocido por algunos escritores y críticos a través de lecturas privadas previas a su estreno, por ejemplo la que se llevó a cabo en casa de Ignacio Michel⁸⁰ con la asistencia de Victoriano Salado Álvarez y Federico Gamboa donde se comentó que sería estrenada por el actor y director Alfredo Gómez de la Vega. En su crónica Monterde apunta que:

no fue a un estreno al que asistió, sino a un ensayo, todavía imperfecto, aunque el decorado—realista y justo—estuvieran en su sitio y los actores llevaran los trajes y el maquillaje adecuados. Eso era lo único que había en escena: decorados, trajes... Los actores estaban ausentes. Su espíritu al menos estaba lejos de la intención del autor.⁸¹

Un poco antes del estreno de *La Fuente del Quijote*, Díaz Dufóo comenzó a preparar *Palabras* la

⁷⁷ “Juicio de la Prensa” en Carlos Díaz Dufóo, *La Fuente del Quijote*, op. cit., p. 70-75 Aparecen las crónicas publicadas en *El Universal* por José Joaquín Gamboa; *Universal Ilustrado* por A.V.M.; *La Prensa* por “Améndolla”; *Excélsior* por José Elizondo y en *Revista de Revistas* por F. Monterde y García Icazbalceta.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 73

⁷⁹ *Ibidem*, p. 72

⁸⁰ Ignacio Michel político mexicano, que ejerció el cargo de diputado durante el porfiriato. No se ha encontrado más información sobre él.

⁸¹ “Juicio de la Prensa”, op. cit., p. 74

obra que estrenaría al siguiente año. Su lectura se realizó en marzo de 1930 en casa de Federico Gamboa,⁸² quien registra el estreno de la obra el 24 de julio de 1931 en el Teatro Esperanza Iris con una buena acogida por parte del público. *Palabras* inauguró la segunda temporada de La Comedia Mexicana, que lamentablemente duró apenas un día.

De este mismo año es *La Jefa* (1931), obra que había sido considerada sin referencias de su estreno o de su publicación.⁸³ Sin embargo, se encontró que Roberto Núñez y Domínguez alías “El Diablo” en *Descorriendo el telón: cuarenta años de teatro en México* menciona que: “Don Carlos corrió con más fortuna, pues vio subir a la escena en el “Iris” y el “Fábregas”, respectivamente, sus dos más recientes aportaciones a nuestra dramaturgia: la comedia *Palabras* y el boceto regional *La Jefa*”,⁸⁴ con lo que se confirma que la obra fue estrenada en el Teatro Fábregas.

Por su parte Armando de María y Campos en su libro *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*, comenta sobre una lectura de la obra a la que asistieron el periodista Carlos Serrano, Federico Gamboa y Victoriano Salado:

Cuando don Federico Gamboa terminó de dar lectura a *La Jefa* —continúa Serrano—, todos estrechamos las manos de Don Carlitos, quien emocionado se dirigió a Salado Álvarez y le dijo: —Entonces, Victoriano, ¿te gusta mi obra? Tu opinión me halaga y tú que eres un provinciano sano y puro, comprendes y sientes estas cosas como ninguno otro. “Es preciso decirlo —termina Serrano—: *La Jefa* fue una obra que despertó comentarios y críticas muy atinadas. Era la historia de las buenas gentes de la provincia que durante la revolución sufrieron injusticias en sus personas y en sus propiedades. Esas gentes de la provincia, según el autor de la obra teatral, sacrificaban todo ante la idea o el presentimiento que el honor del hogar o el prestigio de la familia podría naufragar. “Los tipos fuertes y con propia vida que hacía pasar por su obra don Carlos, son gentes que existen. Son tipos de que la provincia nuestra está llena. No son personajes fantásticos. El autor sabía a dónde iba y lo que perseguía. Era un gran poeta y un psicólogo admirable. Supo penetrar dentro del alma y la vida entera de las gentes que animó en su teatro. El personaje de *La jefa* es admirable, animado de bondad, de austeridad, de firme voluntad y de un alto sentimiento del honor. Este sentimiento es una creencia en los personajes que animan la obra del viejo periodista. Había entrado en un mundo que conocía y que no quería que el público mexicano echara al olvido.”⁸⁵

En *La Jefa* al igual que en la mayoría de sus obras, Díaz Dufóo expone los valores éticos y morales que defendió durante su vida.

Durante los meses de septiembre y octubre de 1931 acontecimientos como el posible cierre de *Excelsior* y la intensa carga de trabajo minaron su salud provocándole una parálisis facial⁸⁶, que se agudizó con la muerte de su inseparable amigo Victoriano Salado Álvarez⁸⁷ y el inesperado suicidio

⁸² Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 239 Registro del 21 de marzo de 1930

⁸³ Aurora Ocampo de Gómez, *op. cit.*, p. 99

⁸⁴ Roberto Núñez y Domínguez, *Descorriendo el telón: cuarenta años de teatro en México*, Madrid, s.p.i., 1956, 616 p., p. 299

⁸⁵ Armando de María y Campos, *op. cit.*, p. 295-296

⁸⁶ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 259 Registro del día 22 de septiembre de 1931.

de su hijo Carlos Díaz Dufóo Jr., en abril de 1932. Fue tal el dolor de Don Carlos que decidió junto con Rosaura, la viuda de su hijo, no asistir a su funeral en el Panteón Español.⁸⁸ A estas pérdidas se sumaría su inexplicable despido de la Secretaría de Hacienda en 1933.

Las próximas noticias de su trabajo como dramaturgo aparecen en el *Diario* de Federico Gamboa en 1934. Donde menciona que al asistir al banquete en honor ofrecido a Fernando Soler y Virginia Fábregas por la obra *Bodas de Plata*, logra que *Sombras de Mariposas* de Díaz Dufóo sea aceptada.⁸⁹ Sin que haya alguna otra referencia hasta el día de su estreno.

Sombras de Mariposas se estrenó la noche del 24 de octubre de 1936 a las 9:45 p.m. en el Palacio de Bellas Artes.⁹⁰ Esta obra sería la última pieza de su autoría que llevaría a escena La Comedia Mexicana. Con motivo de su estreno José Elizondo escribe en la columna “Notas Teatrales” de *Excélsior*, que confía en que el nombre de Carlos Díaz Dufoo atraiga a un público cansado de la medianía de las puestas en escena de la compañía.⁹¹ Respecto al estreno Federico Gamboa, señala que la obra “Gustó, y los actores no la ‘sacaron’ mal. Muchos aplausos y tres salidas del autor.”⁹² Sobre la dramaturgia de la obra, Guillermo Shmidhuber, menciona “Carlos Díaz Dufoo regresó al teatro cuarenta y cuatro años más tarde, cuando estrenó su mejor obra a los setenta y cinco años.”⁹³ La única reseña de la obra fue escrita por Roberto Núñez y Domínguez y publicada en *Revista de Revistas*.

Con una justa proporción a través de sus tres actos, se van equilibrando los argumentos del pro y del contra, —que personificados en el padre y el hijo, de opuestas ideologías—, chocan como espadas cruzadas en caballeroso lance, produciendo como el brillo de la dialéctica esgrimida, el más enjundioso deleite para el espíritu de quienes escuchan.⁹⁴

Núñez y Domínguez coincide con Elizondo en que el renombre que dio *Padre Mercader* al autor entusiasmó al público, que acudió en mayor número esa noche. Considera, también, que, Díaz

⁸⁷ Victoriano Salado Álvarez (1867-1931) periodista, escritor, historiador, diplomático y académico mexicano. Perteneció a la corriente filosófica del positivismo y al grupo de los científicos durante los últimos años del porfiriato. Colaboró en *Excélsior* y *El Universal*. Entre sus obras más representativas se encuentran *De mi cosecha*, *De autos* y *México peregrino*. Fue Miembro de la Academia de la Lengua en la que ocupó la silla X.

⁸⁸ Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 275 Registro del día 30 de abril de 1932. Federico Gamboa apunta que dos días después de la muerte de su hijo Carlos Díaz Dufoo Sr. le contó “de la alucinación que tuvo anoche; ivio a su hijo y le habló, delante de Rosaura, su viuda...” p. 277

⁸⁹ *Ibidem*, p. 307 Registro del 8 de octubre de 1934.

⁹⁰ *Excélsior*, Año XX, Tomo V, núm. 7,131 (24 oct. 1936), p. 8

⁹¹ “Notas Teatrales”, en *Excélsior*, Año XX, Tomo V, Núm. 7,131 (24 oct. 1936), p. 8

⁹² Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 338

⁹³ Shmidhuber, Guillermo, *Dramaturgia Mexicana: Fundación y Herencia*, México, Universidad de Guadalajara, 2006, 214 p., p. 81

⁹⁴ Roberto “El Diablo” Núñez y Domínguez, Crónica a *Sombras de Mariposas*, en *Revista de Revistas*, Año XXVI, núm. 1380 (1 nov. de 1936).

Dufóo se dejó seducir por su labor como periodista al elegir como tema el conflicto entre Capital y Trabajo. En su opinión tocar un tema político limitó la capacidad creadora que ha caracterizado a su autor. Aunque reconoce que una de sus mayores cualidades es que, el autor, supo tomar una postura apartidista en la presentación del tema. En cuanto a su desarrollo apunta que el tema sindical se superpone a los caracteres, sometiéndolos a un plano secundario, y que a su juicio esta característica lo asemeja al teatro de tesis. Sobre los personajes señala que “no hubo personaje de fibra que se adaptara al temperamento de la Montoya, quien tuvo que resignarse a interpretar uno de segundo plano”, al interpretar el papel de Ángela. Además de ofrecer pocas oportunidades de lucimiento para los actores, siendo Clementina Otero en el papel de “Elena” y Armando Velasco como “Medida” los que más brillaron sobre el escenario.

En el prólogo que Díaz Dufóo elabora para la edición de la obra en 1937 señala que la obra sólo se representó el día del estreno y que fue “retirada de cartel al día siguiente por orden superior.”⁹⁵ Sin embargo, en *Excélsior* la obra siguió en cartelera los días 24, 25 y 26 de octubre de 1936.⁹⁶ A propósito de la censura que sufrió la obra Armando de María y Campos puntualiza, que la orden fue dada por “el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda del gobierno de Lázaro Cárdenas.” En cuanto a la reacción del público comenta que *Sombras de Mariposas* motivó un formidable escándalo en el que se mezclaron aplausos, silbidos, patadas y ¡muera el autor!⁹⁷

Después de la censura de *Sombras de Mariposas* Díaz Dufoo se despidió del teatro, pero continuó su labor como periodista en *Excélsior* hasta el último día de su vida. Carlos González Peña comenta que “pluma en mano lo encontró la seca de la hoz implacable.”⁹⁸ El 5 de septiembre de 1941, poco antes de cumplir ochenta años, en su residencia de Mariano Escobedo y Kant, número 60.⁹⁹ La longeva vida de Carlos Díaz Dufoo le permitió ser testigo presencial de la transformación social del país. Aspectos como su pertenencia a la generación modernista y la estrecha amistad que tuvo con Porfirio Díaz y los científicos definieron su ideología.¹⁰⁰ Prueba de ello son los rasgos modernistas y los principios positivistas contenidos en su obra dramática y económica.

⁹⁵ Carlos Díaz Dufoo, *Sombras de Mariposas*, op. cit., p. 7

⁹⁶ *Excélsior*, Año XX, Tomo V. La obra aparece en cartelera en el número 7131, 7132 y 7133 correspondientes al 24, 25 y 26 de octubre 1936. El 27 de octubre es suplida por *Lo que sólo el hombre puede sufrir* de Catalina D’Erzell.

⁹⁷ Armando de María y Campo, op. cit., p. 296-300

⁹⁸ Carlos González Peña, op. cit., p. 123

⁹⁹ Silvia Casillas Ledesma, op. cit. p. 172

¹⁰⁰ Susana Quintanilla, *Nosotros. La juventud del Ateneo de México*, México, Tusquets Editores, 358 p., p. 53

CAPÍTULO III

LA LUCHA DE CLASES Y LA DINÁMICA SOCIAL EN EL CARDENISMO

III. 1 BURGUESÍA Y PROLETARIADO: LA LUCHA DE CLASES.

Durante su gobierno Porfirio Díaz apoyó la inversión de capital extranjero, especialmente en el desarrollo ferroviario. Favoreció el aumento de grupos de artesanos y comerciantes autónomos, que al incrementar sus ingresos y con ello su poder adquisitivo formaron una nueva clase social a la que se le llamó burguesía o clase media alta. Para Díaz, la clase media representaba el elemento activo dentro de la sociedad: “Era el sector trabajador y progresista, que se preocupaba por la política del país.”¹ A finales del porfiriato, la presencia de la burguesía cobró mayor claridad dentro de la estratificación social y su influencia en la sociedad fue en aumento.

Durante esta primera década del siglo XX el sector obrero, también, estructuró de forma más clara su resistencia sindical. En documentos como el *Programa del Partido Liberal* (1906) y en el *Plan de San Luis* suscrito por Francisco I. Madero (1910) se establecieron algunos de los principios obreristas más destacados como la reducción de la jornada laboral a ocho horas, el descanso dominical, el derecho de huelga y el salario mínimo.² Posteriormente estos principios se encontrarían en la *Constitución* de 1917, y continuarían siendo espíritu del movimiento obrero en las décadas de los veinte y treinta.

La Revolución había traído consigo una gran movilidad social sin embargo la estructura de la sociedad mexicana continuaba dividida en tres clases sociales: popular, media y alta,³ y estaban definidas por el nivel económico, cultural y la ocupación de sus miembros. Las costumbres y el comportamiento fueron rasgos distintivos de clase pues entre ellas se diferenciaban por sus hábitos de consumo, el acceso que tenían a la educación y su grado de conciencia social.

En la década de los treinta la sociedad continuó siendo predominantemente rural pues la industria no había alcanzado un importante grado de desarrollo. En las ciudades coexistían empresas modernas con establecimientos de maquinaria antigua y pocos obreros así como talleres familiares.⁴

¹José Iturriaga, *La estructura social y cultural de México*, México, FCE, 2003, 253 pp., p. 65-66

²*Ibidem*, p. 44

³*Ibidem*, p. 28 Durante la década de los treinta más del 80% de la población pertenecía las clase populares, el 15% a las medias y el 1.05% a las altas.

⁴Tzivi Medin, *Ideología y praxis política*, México, Siglo XXI, 2003, 237 pp., p. 78

Las fuertes diferencias sociales identificaron a las masas populares con el programa de reforma y justicia social que ofrecía a la sociedad el gobierno de Lázaro Cárdenas, mientras, que su política en favor del trabajador permitió el incremento de un sector obrero con mayor conciencia de clase.⁵

El apoyo que ofreció el Estado a los grupos obreros amenazaba los intereses de la burguesía, lo que acrecentó el antagonismo entre clases. En *Sombras de mariposas* la huelga de los trabajadores simboliza la lucha entre burguesía y proletariado por la defensa de sus intereses y el predominio de su clase.⁶

La burguesía como clase social se constituía por empresarios, generales, diputados y personajes del nuevo régimen, que habían ascendido en la escala social tras la revolución. Se les denominó “nuevos ricos” porque su estatus estaba basado en la propiedad y su poder adquisitivo.⁷ A este respecto José Iturriaga comenta que la burguesía surgió como:

una clase media alta con amplio poder adquisitivo, que encontró en el consumo de bienes adquiridos [...] un código de valores que sustentarían su estilo de vida. Para ellos la propiedad cobro una nueva importancia al incidir en el concepto de clase ya que algunos bienes les proporcionaban símbolos de posición.⁸

A este grupo pertenecen los personajes burgueses de *Sombras de mariposas*, que a pesar de su posición económica carecían de instrucción académica. Este es el caso de Don Julián quien aunque es dueño de la fábrica “no utilizaba para nada el escritorio,”⁹ pues Don Benigno, el contador, que contaba con mayor instrucción académica se encargaba de las finanzas de la fábrica.

La burguesía se caracterizó por poseer un cierto orgullo de clase, que los identificó con los intereses de la clase alta. Para legitimar su hegemonía “imitó los usos y costumbres de las clase alta, sobre todo las prácticas que revelaran refinamiento y alto rango social.”¹⁰ Por ejemplo, el personaje de Elena, joven heredera de una cuantiosa fortuna, quien destaca por su herencia y por saber “hacer cocteles”, pues a su decir este *saber* “forma parte de la educación de la mujer moderna.”¹¹ Lucio Mendieta y Núñez señala que la burguesía se caracterizó por ser:

⁵Uno de los motivos por los que a diferencia de los grupos campesinos, el sector obrero desarrolló mayor conciencia de clase fue la preocupación que, desde principios de siglo XIX, mostró por organizarse para defender sus derechos laborales a través de las sociedades mutualistas.

⁶José Iturriaga, *op. cit.*, p.42

⁷Wernicke, citado por José Iturriaga, *op. cit.*, p. 59 Definía la burguesía como aquellos: “...que poseen una cultura superior a la común; que [...] no realizan un trabajo puramente corporal, sino más bien intelectual; que regulan, inspeccionan o dirigen algún trabajo físico de los demás; y disponen de un renta medianamente elevada e incluso de un cierto capital.”

⁸José Iturriaga, *op. cit.*, p. 43

⁹Carlos Díaz Dufóo, *Sombras de mariposas, op. cit.*, p. 15

¹⁰José Iturriaga, *op. cit.*, p. 60-61

contradictoriamente conservadora y revolucionaria a la vez, poseer cierto bienestar económico arraiga en ella el sentimiento de propiedad y al propio tiempo la cultura, la ética y sus sentimientos religiosos la mueven a revelarse contra las injusticias y las desigualdades sociales.”¹²

Esta dualidad se representa en la obra con el personaje de Miguel, quien al sentir lastima por los trabajadores se revela contra su familia y su clase. Mendieta y Núñez menciona, que la burguesía contribuyó al progreso material, político y cultural del país, sin embargo, asumió una postura conservadora e individualista frente a los cambios sociales durante el cardenismo

En 1935, cuando el movimiento obrero y campesino cobró un auge extraordinario, un sector de la clase media se agrupó en torno a la Confederación de la Clase Media, cuyos fines consintieron en luchar contra la preponderancia que en el terreno de las luchas sociales iba adquiriendo la clase trabajadora.¹³

Los grupos políticos conservadores, la burguesía y el clero se oponían a la insistencia de que las masas populares fueran la base del régimen cardenista, a que el presidente tolerara las actividades públicas del Partido Comunista Mexicano (PCM)¹⁴ y a la inclusión de la palabra “socialista” en la reforma educativa.

En la entrevista que el diputado Ezequiel Padilla le realizó a Cárdenas y que fue publicada en *Excelsior*, el presidente se refería al comunismo como “un sistema exótico, que no respondía a condiciones propias de nuestro país,” y dejaba claro que no era parte del ideario político de la administración. En cambio, señalaba que la educación “socialista” era *otra cosa* y debía entenderse como un “compromiso gubernamental con el mejoramiento del nivel de vida y la cultura del pueblo.” En cuanto al capital, ofrecía “plena garantía a la empresa que se ajustara a las nuevas normas de justicia distributiva, que garantizara buenos salarios y cumpliera con los derechos esenciales de la clase trabajadora.”¹⁵ Las declaraciones de Cárdenas mostraban a un presidente de postura moderada digno de la confianza de políticos, empresarios y trabajadores, los cuales podían realizar declaraciones a favor y en contra de su administración sin censura en la prensa.¹⁶ Había logrado modificar el clima político del país: “se respiraba un ambiente de libertad en el que los individuos y las organizaciones se desplegaban y retraían de acuerdo a sus propias posibilidades.”¹⁷

¹¹ *Ibidem*, p. 38

¹² Citado por José Iturriaga, *op. cit.*, p. 76

¹³ *Ibidem*, p. 77

¹⁴ Raquel Sosa Elízaga, *Los códigos ocultos del cardenismo*, México, Plaza y Valdez Ed., 1996, 579 pp., p. 62

¹⁵ *Ibidem*, p. 65 Declaraciones publicadas en *Excelsior* el 17 de junio de 1935.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 68

¹⁷ Raquel Sosa Elízaga, *op. cit.*, p. 67

En *Sombras de Mariposas* encontramos reflejada esta garantía en la entrevista que sostiene Don Julián, el patrón, con Medida y Joaquín Sánchez, líderes sindicales), en la que dadas las garantías podían expresar de forma libre sus desacuerdos con la empresa y sus opiniones sobre el patrón.¹⁸

Para Cárdenas que los obreros buscarán mejorar su situación económica a través de las huelgas era la consecuencia natural del “reacomodamiento de los intereses representados por los dos factores de la producción,”¹⁹ mientras que para los callistas simbolizaba la abierta manifestación de grupos, corrientes e intereses ajenos a los de la clase acomodada. El posible regreso de Calles amenazaba los intereses proletarios y significaba un retroceso político para el país, por ello las organizaciones obreras decidieron cerrar filas y apoyar a Cárdenas a través del Comité Nacional de Defensa Proletaria (1935)—, que representó la más importante muestra de unidad obrera vista en el país.²⁰

Como observamos los primeros años del cardenismo fue un periodo de reacomodo, en el que figuras que habían ido en contra del régimen como Vicente Lombardo Toledano, líder del recién formado Comité, y Hernán Laborde, líder del Partido Comunista Mexicano (PCM), tomaron su lugar al lado del presidente. La adhesión de estas dos figuras al sistema anunció una nueva era para la política nacional basada en la alianza entre gobierno y líderes sindicales, quienes tuvieron que adaptar su ideología a las nuevas circunstancias y a los intereses de la élite sindical. Díaz Dufóo retrató esta alianza a través de la relación entre Don Julián y Ángela, una joven obrera que por ser amante del patrón obtiene beneficios y mejora su nivel de vida. Sin embargo, esta alianza no los comprometía a brindarle su apoyo incondicional al gobierno, como expresó el propio Laborde a su regreso del VII Congreso de la Internacional Comunista:

Nosotros no hemos hablado ni hablaremos jamás de apoyar incondicionalmente a Cárdenas [...] ni de colaboración incondicional con su partido [...] Colocamos a Cárdenas en el mismo plano que a Calles y nos limitamos a decir a las masas “ni con Calles ni con Cárdenas [...] Esta posición era errónea. [...] proponemos una acción conjunta frente al imperialismo con el movimiento cardenista, [...], que tiene consigo a las masas fundamentales del PNR.”²¹

La declaración de Laborde respondía al cuestionamiento que le hiciera Van Min,²² durante el VII

¹⁸ Carlos Díaz Dufóo, *Sombras de Mariposas*, op. cit., p. 44

¹⁹ Raquel Sosa Elízaga, op. cit., p. 67

²⁰ *Ibidem*, p. 69

²¹ *Ibidem*, p. 76

²² *Ibid.*, p. 73 Van Min era encargado de la Internacional Comunista del movimiento revolucionario en países coloniales.

Congreso de la Internacional Socialista,²³ donde señalaba que el PCM no había podido implantarse como un ala revolucionaria al interior del PNR debido a que su labor había sido insuficiente.²⁴ Ante las demandas de la Internacional, Laborde hacía público su compromiso de pedir a Cárdenas:

...la completa legalidad y libertad de acción de los comunistas y la preparación conjunta contra un posible contragolpe callista. A cambio le ofrecería avanzar en la unidad sindical y apoyarlo en todas las acciones que favorecieran la activación del frente antiimperialista.²⁵

Aunque estas condiciones estaban dadas desde el momento en que se habían sumado al Comité de la Defensa Proletaria.

La fundación del Comité, en junio de 1935, significó un gran avance de las organizaciones obreras rumbo a la unidad sindical. Sin embargo, el acercamiento de Cárdenas con Laborde y Lombardo Toledano quien era un líder obrero de orientación marxista,²⁶ desataron una serie de rumores que aseguraban que las verdaderas intenciones de Cárdenas era instaurar en México un gobierno comunista bajo el control de una organización obrera en la Ciudad de México.²⁷

En febrero de 1936 estos rumores incrementaron el descontento y la desconfianza hacía el régimen de los empresarios industriales. Como manifestaron en el conflicto laboral de la Vidriera Monterrey “donde la clase patronal salió abiertamente a la lucha, parando la producción y denunciando lo que consideraban el comunismo del gobierno del Estado que apoyaba en su opinión, sin ninguna razón, las exigencias obreras.”²⁸ Lo sucedido en Monterrey actuó como una fuerza catalizadora dentro del movimiento obrero que detono, junto con el apoyo de Cárdenas, la tan ansiada unidad sindical. Formándose la Confederación de Trabajadores de México (CTM). La nueva central eligió como primer secretario a Vicente Lombardo Toledano, cuya influencia ideológica fue decisiva en los primeros años de la organización y en la formulación de sus estatutos. La lucha de clases quedó estipulada, como había mencionado Lombardo en el discurso inaugural del Congreso

²³ Para 1935 en el ámbito internacional se celebró el VII Congreso de la Internacional Socialista, en el que sus dirigentes ante el ascenso del fascismo en Italia y Alemania, la consolidación del gobierno de Stalin en Rusia y el hecho de que hasta ese momento sólo había podido implantarse el socialismo en un solo país consideraron necesario replantear la política de la organización.

²⁴ Van Min, *El movimiento revolucionario en países coloniales y la táctica de los partidos comunistas, VII Congreso de la Internacional Comunista*, citados por Raquel Sosa Elízaga.

²⁵ Hernán Laborde, *Participación VII Congreso de la Internacional Comunista*, en Raquel Sosa Elízaga, *op. cit.*, p. 74

²⁶ Tzivi Medin, *op. cit.*, p. 75

²⁷ Secretaria de Relaciones Exteriores. Confidencial. México, 1° de febrero de 1936. AGN, FLC, 133.2/21, citado por Raquel Sosa Elízaga, p. 77

²⁸ *Loc. cit.*

de Unidad Sindical,²⁹ en el primer capítulo de los estatutos de la CTM donde refiere que “...el proletariado de México luchará fundamentalmente por la total abolición del régimen capitalista.”³⁰

En *Sombras de mariposas* encontramos esta declaración en la voz del personaje de Medida, que al parafrasear lo dicho por Lombardo alude a la unidad sindical alcanzada con la CTM y a la influencia ideológica de su líder en el movimiento como se observa en el siguiente parlamento:

Medida.- Antes nos ganaban porque no estábamos organizados; hoy todos unidos hemos declarado la guerra de clases [...] Esto lo ha escrito Carlo Maíz, tío carnal del licenciado Lombardo Toledano [...] ¡Viva la muerte de los capitalistas!³¹

En este parlamento Medida revelaba la imposibilidad, que había de que existiera cooperación entre la clase explotadora y la clase explotada, y el autor lo reafirma al no realizarse el pacto entre Don Julián y Miguel, quienes representan la burguesía y el proletariado, debido a que son contrarios sus intereses.

En la obra la unión de los personajes burgueses para consolidar el fraude a los obreros nos remite al séptimo punto de los catorce enunciados por Cárdenas en Monterrey: “el derecho de la clase patronal a organizarse de acuerdo a sus intereses profesionales para su defensa.”³² Al establecer que la clase patronal tenía el mismo derecho de organización, le hacía saber a los líderes obreros que el presidente no era incondicional de la CTM ni los objetivos de la confederación eran una condicionante en sus decisiones. Como señaló en la entrevista con Ezequiel Padilla donde declaraba que estaría con los obreros, pero no permitiría “excesos de ninguna especie o actos que impliquen transgresiones a la ley o actos inconvenientes.”³³

En el capítulo anterior vimos que la fundación de la CTM respondió a la necesidad tanto del gobierno como de los sindicatos de consolidar la unidad sindical como una fuerza política. Si bien Cárdenas comulgaba con este fin, no lo hacía con el objetivo que perseguía la Confederación de llevar a cabo una “reestructuración revolucionaria implícita en su aspiración de abolir el régimen capitalista,”³⁴ siendo un factor de influencia determinante e independiente al Estado. A diferencia de ellos Cárdenas veía en la lucha de clases un medio para la reforma no para la revolución, que

²⁹ Raquel Sosa Elízaga, *op. cit.*, p. 86

³⁰ Vicente Lombardo Toledano, *Intervención inaugural del Congreso Constituyente. Versión taquigráfica*, citado por Raquel Sosa.

³¹ Carlos Díaz Dufóo, *op. cit.*, p. 46

³² Tzivi Medin, *op.cit.*, p. 79

³³ *Excelsior*, 14 junio 1935

³⁴ Luis Cabrera, *Veinte años después. El Balance de la Revolución*, p. 341, citado por Tzivi Medin p. 79

permitiría el equilibrio entre las fuerzas productoras, pero sin trascender esos límites por esta razón debía permanecer bajo el control y la regulación del Estado a través de organizaciones únicas y hegemónicas.³⁵

Carlos Díaz Dufóo desde su visión de economista retoma en *Sombras de mariposas*, la lucha de clases para denunciar la demagogia del discurso gubernamental y de los líderes obreros. Además de exponer cómo se relacionan las clases sociales entre sí a partir de la diferencia económica y cómo las acciones de los individuos podían justificarse por el “bienestar de clase”. Realiza, también, una fuerte crítica a los valores morales y éticos que motivaban a los individuos de una y otra clase a realizar sus acciones. Esto lo observamos en el diálogo entre Miguel y Elena, quien al tratar de persuadirlo para que le entregue el informe le dice que “la conciencia [...] es el humor con que uno se despierta”, y cómo este cambio de valores afectó la concepción tradicional de la familia.

III. 2 LA DINÁMICA SOCIAL Y LA FAMILIA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

La lucha de clases se dio en los ámbitos políticos y laborales, pero en la vida cotidiana las diferentes clases coexistieron dando lugar a un complejo entramado social. En los espacios urbanos o las extensiones de éstos, la riqueza de la mezcla permitía observar la transformación social e ideológica de sus habitantes:

En las calles se mezclan hombres cosmopolitas, educados y vestidos a la moda [...] con hombres de la clase media que se caracterizaban por usar siempre traje, con indígenas vendiendo en la calle, rancheros migrantes del campo y el pelado como representante del pobre urbano.³⁶

Los años treinta compartieron la visión nacionalista con la pujante influencia que, desde la década de los veinte, ejerció la cultura americana sobre la sociedad mexicana a través de la música, el cine y el intercambio cultural producido por el flujo turístico. Su influencia contrastó lo tradicional frente a lo moderno y el pensamiento conservador frente a la transformación de valores morales. Permitió a mujeres y hombres gozar de una mayor apertura sexual, laboral y social, que modificó sus hábitos y conductas. Los medios de comunicación ejercieron una influencia ideológica en los individuos, al formar patrones de identidad y representación social, que en especial adquirieron las clases medias y

³⁵ Tzivi Medin, *op. cit.*, p. 79

³⁶ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Historia de la Vida Cotidiana. Siglo XX La imagen, ¿espejo de la vida? Tomo V, Vol. V*, México, FCE-CM, 2006, 361 p., p. 54

los sectores populares.³⁷ Los personajes de Alberto y Elena ejemplifican los cambios en torno a la moral sexual y social de los jóvenes al llevar una vida *libertina*, como se observa en el siguiente diálogo entre Elena y Ángela:

Elena: ¡Ah! El de Mario Flores. ¿Leyó usted la dedicatoria?

Ángela: Si no la hubiese leído no sabría de quién era.

Elena: ¿Y qué le parece?

Ángela: ¿La dedicatoria? Muy...expresiva.

Elena: No le extrañe. Es un amigo íntimo. Un camarada que me acompaña a todas mis excursiones, al cine, al frontón, al teatro, al tennis, a la Selva, al Foreing... Todos mis amigos me tratan como Flores.³⁸

El teatro, el cine, la radio y el periódico ayudaron a consolidar los estereotipos mexicanos de la chinan poblana, el charro, las artesanías y la charrería para consumo de nacionales y extranjeros,³⁹ por ejemplo la película *¡Allá en el rancho grande!* (1936) con la que se consolidó la imagen internacional del México ranchero. Las pantallas mostraron, también, otras realidades sociales a través del cine urbano, que presentó historias de prostitutas y mujeres fatales como *Santa* (1931) y *La mujer del puerto* (1933). En *Sombras de Mariposas*, el autor buscó llevar a la luz la historia de Ángela, una joven proletaria a quien el patrón cuando era niña se llevó para “salvarla” de la miseria y que al hacerse mujer se convirtió en su amante, evidenciando así las condiciones de miseria en las que continuaban viviendo la mayor parte de la población a pesar de las reformas.⁴⁰

Conforme la Ciudad de México fue creciendo y modernizándose—aunque no del mismo modo el área conurbada—, el flujo de inversión hacia esa zona amplió su oferta de consumo, de servicios, de posibilidades laborales, de entretenimiento y de educación según la clase social de los individuos, por ejemplo los jóvenes burgueses frecuentaban círculos exclusivos y lugares públicos destinados especialmente para ellos.⁴¹ Otro de los beneficios que les dio su poder adquisitivo fue el desplazamiento de las familias burguesas, desde inicios del siglo XX, hacia el sur y poniente de la

³⁷ Roberto Plancarte coord., *Culturas e Identidades*, México, COLMEX, 2010, Serie Los grandes problemas de México, vol. 16, 483 pp., p.361

³⁸ Carlos Díaz Dufoo, *Sombras de Mariposas*, op. cit., p. 83

³⁹ Ricardo Pérez Montfort, *Down México way. Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1922*. Recuperado el 06 de junio de 2014 www.conaculta.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf14/articulo1.pdf

⁴⁰ Carlos Díaz Dufoo, op. cit., p.23

⁴¹ Ana Rosas Mantecón, *Auge, ocaso y renacimiento de la exhibición de cine en la ciudad de México (1930-2000)*, en *Alteridades*, vol.10, núm. 20, jul.-dic., 2000, pp. 107-116, 147 Recuperado el 05 de junio de 2014 www.redalyc.org/articulo.oa?id=74702009

ciudad, habitando limitadas zonas residenciales cuyo terreno más elevado las exponía menos a inundaciones y su riqueza vegetal les permitía la construcción de residencias con jardines, mientras que el noreste de la ciudad se había asignado para los asentamientos de las “colonias proletarias”, donde podía verse la otra realidad mexicana de miseria e injusticia social.⁴²

En el centro de la ciudad las residencias deshabitadas se habían convertido en vecindades, que ofrecían viviendas insalubres y de hacinamiento a las familias proletarias. Las viviendas, contaban con un sólo cuarto que se acondicionaba como comedor y dormitorio en el destacaba la imagen religiosa y carecían de agua entubada o baño propio por lo que se usaba bacinica bajo la cama.⁴³

La desigualdad económica prevaleció como una de las directrices sobre las cuales se configuró la dinámica social durante el cardenismo. Aun cuando burguesía y proletariado compartían una cultura general a través de elementos como el nacionalismo y la religión, su respectiva situación económica configuró una cultura de clase que las separaba profundamente.

Valores como el éxito, el estatus y la propiedad simbolizaron el poder económico de la burguesía, y fomentaron la discriminación hacia los sectores populares con los que únicamente se relaciona como servidumbre o trabajadores,⁴⁴ y permitió la influencia entre clases. En *Sombras de mariposas* encontramos que la cercanía entre Miguel y Ángela ayudó a que Miguel fuera consciente de la pobreza en que vivían los trabajadores.

A decir de Lucio Mendieta y Núñez “la propiedad era el fundamento de las clases altas [...] la riqueza que ofrecía la propiedad se traducía en comodidades, joyas, lujos y poder, que estimula a la clase media y baja a desear emularla.”⁴⁵ La familia burguesa se encargó de exaltar los valores tradicionales y las virtudes propias del género en las parejas. Díaz Dufío representa la exaltación de estos valores a través del matrimonio entre Don Julián y Doña Gertrudis, quienes se mantienen unidos a pesar de la violencia, el maltrato y la infidelidad. Así encontramos que, aun cuando la realidad social mostraba una visible modificación y ruptura de la estructura familiar,⁴⁶ la publicidad

⁴² Virginia Molina Ludy, Kim Sánchez Saldaña, *El fin de la ilusión. Movilidad social en la Ciudad de México*, en Nueva Antropología, Vol. XVI, Núm. 55, junio 1999, p. 43-56 Recuperado el 11 de Julio de 2014 www.redalyc.org/pdf/159/15905504.pdf

⁴³ Pilar Gonzalbo Aizpuri, *op. cit.*, p. 60

⁴⁴ Lucio Mendieta y Núñez, *Las clases sociales*, México, Porrúa, 1980, 215 pp. , p. 143 Este autor apunta, también, que el trato cotidiano entre individuos de diversas categorías sociales se consideraba como un puente que permitía escalar de una clase inferior a otra superior. p. 139-140

⁴⁵ Lucio Mendieta y Núñez, *op. cit.*, 146

⁴⁶ La movilidad social provocada por la revolución tuvo por consecuencia un fuerte índice de desintegración familiar, ocasionada por el abandono del padre a causa de la migración, la falta de empleo, el asesinato o al reclutamiento del padre. En la mayoría de los casos la familia no volvía a saber de ellos. Durante los veinte y treinta la migración a Estados Unidos se sumó a este fenómeno.

en periódicos y revistas continuó fomentando la imagen de la familia nuclear ideal. Además de proyectar roles sociales y actividades claramente definidas para hombres y mujeres. Como proveedor el hombre era el que llevaba el sustento mientras que la mujer, que se pensaba tenía inclinación hacia lo superfluo como representa el personaje de Elena, se encargaba de la casa y el consumo, es decir, de “gastar el dinero.”⁴⁷

El poder que daba a las familias burguesas su posición económica les permitió aparentar honorabilidad en su vida pública, aunque, en privado incurrieran en graves faltas morales y éticas como intercambios comerciales, fraudes, negocios turbios o relaciones extramaritales. En gran medida estas faltas estrecharon la relación entre la burguesía y el proletariado, produciendo efectos negativos en la moral individual y colectiva de estos últimos.

Como grupo la burguesía justificó la conducta inapropiada de sus miembros si de ella dependía su éxito social, económico o político. La única condición era que el individuo se mantuviera leal a su clase.⁴⁸ Esta situación se refleja en el personaje de Don Julián, quien a pesar de sus faltas conserva su posición dentro del grupo y la estima general, mientras que Miguel es rechazado por atentar contra los intereses de su clase. Por esta razón puede considerarse a la burguesía como una casta cerrada dispuesta a incurrir en actos inapropiados para defender su hegemonía.⁴⁹

En *Sombras de mariposas* el autor expone—desde una mirada conservadora—, cómo el cambio ideológico, la pobreza, la desigualdad económica y los vicios sociales y de carácter de ambas clases afectaron a la familia. Presenta sus efectos a través de tres modelos de familia: la nuclear de Don Julián, Doña Gertrudis y Miguel; la familia monoparental de Medida y Ángela y la familia atomista de Elena y Don Benigno en la que ambos padres se encuentran ausentes.⁵⁰ Una similitud entre los tres modelos es que son “núcleos familiares mutilados, con una marca o cicatriz (emocional), física (ausencia de la pareja) o moral”⁵¹ Esta característica determina su conducta, la forma en que establecen las relaciones familiares, y actúa irremediamente sobre su destino. Para ejemplificarlo tomemos el caso de Medida y Ángela, una familia proletaria cuya pobreza aunada a alcoholismo del padre y la ausencia de la madre propician que Ángela deserte a temprana edad de la

⁴⁷Pilar Gonzalbo Aizpuru, *op. cit.*, p. 126

⁴⁸ *Ibidem*, p. 149-150

⁴⁹ *Ibidem*, p. 143

⁵⁰ Eli Chinoy, *La sociedad: una Introducción a la sociología*, Buenos Aires, Paidós, 1960, 423 pp., p.

⁵¹ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *op. cit.*, p. 321

escuela para ayudar con el sustento familiar y abandone la casa paterna.⁵² En ella se observa, también, cómo la desintegración familiar incrementó el número de mujeres que ingresaron al mercado laboral y se convirtieron en jefas de familia. En este personaje el autor suma un elemento a la dinámica social de la obra, la influencia entre clases como un atributo pernicioso de la burguesía—a la que retrata frívola y carente de valores—, sobre el proletariado. Mendieta y Núñez comenta sobre este aspecto que:

La vida elegante y fácil de las mujeres ricas; influía en la prostitución de las mujeres de las otras clases sociales, pues gran número de éstas cedían al asedio de hombres adinerados tratando de conquistar por el rápido y novelesco sendero del amor o de la galantería, una posición que les parece la meta ideal en la vida.⁵³

A través del personaje de Ángela puede observarse la influencia negativa de la burguesía sobre la moral del proletariado, pero también deja al descubierto como a pesar de su honor resulta un beneficio para ella pues al incrementar sus ingresos económicos mejora sus condiciones de vida y asciende socialmente.⁵⁴

Sobre la dinámica social en *Sombras de mariposas* puede decirse que, estar basada en factores económicos determina la presencia sólo de dos clases sociales: burguesía y proletariado, mientras que la lucha de clases ejemplificada con la huelga pone en primer plano las fuertes desigualdades económicas durante esa época y la resistencia de los sectores conservadores al aparente cambio ideológico y social que representaba el gobierno cardenista.⁵⁵

III.2.3 LA EDUCACIÓN FEMENINA

A finales del siglo XIX la mujer tuvo mayor inclusión dentro de la sociedad a través de la educación, aunque, los espacios para su desarrollo continuaron restringidos a la casa, el magisterio o la enfermería, que se concebían como “alternativas ocupacionales” a su función central: el matrimonio. Su desarrollo en estos espacios respondían a las virtudes que se creía eran propias de su género y al rol de cuidadora o madre-protectora, que la sociedad había asignado pues su principal

⁵² *Ibidem*, p. 64-66 El alcoholismo y la drogadicción eran problemas de salud pública de la época, que se asociaban con los extractos bajos. En los comedores populares se incluía un jarro de pulque o cerveza que fomentaba el consumo por ello el gobierno de Cárdenas impulso campañas de salud contra el alcoholismo.

⁵³ Lucio Mendieta y Núñez, *op. cit.*, p. 148

⁵⁴ 139-140 El trato cotidiano entre individuos de diversas categorías sociales se consideraba como un puente que permitía escalar de una clase inferior a otra superior.

⁵⁵ Marcela del Río Reyes, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, México, FCE, 1993, 552pp., p 284-285

objetivo debía ser el cuidado al otro y el mantenimiento del hogar.⁵⁶

A pesar de que a mediados del siglo XIX la educación para la mujer se había instituido de manera oficial, durante la primera década del siglo XX la mayoría de ellas continuaba recibiendo instrucción académica basada en la religión y fuera de las instituciones. Donde se les instruían en saberes que correspondían con su perfil femenino como lectura, escritura, aritmética, bordado, labores propias de la casa, idiomas, danza y música.⁵⁷ Las niñas y señoritas aristócratas tomaban clases particulares en su casa o en las escuelas de artes y oficios, mientras que las niñas huérfana asistían a los conventos.⁵⁸ Las mujeres que cursaban a la escuela secundaria y la normal, siendo esta última un espacio dedicado a su desarrollo intelectual, y una opción para la mujer que no planeaba casarse ni tener hijos.⁵⁹

Después de la Revolución Mexicana, un mayor número de mujeres pudo recibir instrucción académica. La educación fue una vía para que las mujeres educadas—que eran una minoría—demandaran más respeto. Sin embargo, el grueso de la población siguió sumamente limitada al ámbito privado y continuó subordinada al hombre por ser su dependiente económica. En las décadas de los veinte y treinta otros espacios para su desarrollo fueron el taller y la fábrica, y su experiencia en ellos modificó su comportamiento.

La condición socioeconómica diferenció el comportamiento de las mujeres. Sobre este aspecto Ingrid Rojas nos dice que:

Mientras la mujer de clase alta sólo se dedicaba a la vanidad y a las superficialidades, la mujer de clase media tenía que buscar un lugar en la sociedad [...]. En cambio la mujer de clase baja era la más desprotegida pues muchas de ellas no estaban casadas teniendo muchos hijos que mantener, sin los recursos suficientes para salir adelante.⁶⁰

En *Sombras de mariposas* el autor retrata estas características en Ángela y Elena, personajes prototipo de su clase social.

⁵⁶ Fernanda Rodríguez Mancera, *La educación de la mujer en México, en Memorias III Coloquio Nacional de Estudios Regionales y la Multidisciplinaria en la Historia*, UAT, 2013 p. 32-33 Recuperado el 13 de julio de 2014 filisofia.uatx.mx/memoriasIII/CongresoIIIHistoria.swf

⁵⁷ *Ibidem*, p. 32

⁵⁸ *Ibidem*, p. 34 La Escuela de Artes y Oficios “aceptaba niñas y jóvenes decentes, desde los doce años de edad, y ofrecían capacitación en las áreas de doradura, bordado, costura, teneduría de libros, pasamanería, tapicería, flores artificiales, dibujo y pintura, música, encuadernación y tipografía, por lo que ahí se impartían talleres de los oficios más adecuados para el perfil femenino. Aunque era una institución que se consideraba liberal, continuaba impartiendo contenidos sobre la virtud cristiana femenina y otros tópicos religiosos en los que se mencionaban las actividades adecuadas para las mujeres.”

⁵⁹ *Ibidem*, p. 33

⁶⁰ Ingrid Rojas, Jocelyn Sotelo, *La migración de la mujer mexicana migrante: de la emancipación de la mujer a la equidad de género*, Tesis para obtener el grado de Licenciado en Relaciones Internacionales, Universidad Autónoma de las Américas Puebla, 2013 Recuperado el 13 de julio de 2014 http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lri/rojas_g_i/capitulo_2.html

Conforme la mujer fue integrándose más a la vida laboral su papel en la sociedad se transformó, y comenzó a participar en espacios que anteriormente habían estado reservados para el hombre como la administración pública o realizando funciones secretariales en fábricas.⁶¹ Para la burguesía el ascenso social que daba el incremento de su poder adquisitivo a las mujeres trabajadoras era una aspiración fuera de su medio. Sin embargo, la hostilidad y el machismo no impidieron que las mujeres trabajadoras constituyeran una nueva clase media en la que ellas adoptaron la figura de jefe de la casa por ser el sostén principal de su familia. La independencia económica de la mujer modificó su concepto de feminidad, su comportamiento, su moral sexual, sus hábitos de consumo, y originó el intercambio de roles sociales.⁶²

Díaz Dufó se preocupó por resaltar la transformación de la mujer dentro de la sociedad a través de los personajes femeninos de Ángela, Doña Gertrudis y Elena. Quienes en la historia representan tres tipos de mujer, que se diferencian entre sí por su clase social, sus valores morales y su concepción ideológica. Cabe señalar que aunque Doña Gertrudis y Elena pertenecen a la burguesía ideológicamente tienen una percepción distinta de ser mujer. Por su parte Doña Gertrudis representa la imagen porfiriana de la mujer conservadora, que se mantiene subordinada a las órdenes de Don Julián (el padre), y cuya figura dentro de la familia esta diluida. A diferencia de Elena que es una mujer moderna alejada de la moral tradicional y frívola. En este personaje se exaltan nuevas virtudes y habilidades, que corresponden a una visión cosmopolita de la sociedad como se observa en el siguiente diálogo:

Doña Gertrudis.- Elena es...lo que fuimos nosotros en tiempos pasados y lo que son hoy las muchachas... ¡Y eso que la educación moderna nos está dando tantas sorpresas! Pero déjalas, déjalas loquear, y verás cómo después de casarse volverán a ser las mujeres mexicanas, compasivas religiosas, amas de su casa resignadas...

Miguel.- ¿Lo piensas así mamá?

Doña Gertrudis.- Bueno ahora con las costumbres nuevas, el cigarrito, las idas al cabaret, la Selva, los amigos, el divorcio, la educación sexual [...] Algunas desertan de sus deberes. A esas, tarde o temprano, acabara por castigarlas la sociedad.⁶³

⁶¹ Susie Porter, *Empleadas públicas: normas de feminidad, espacios burocráticos e identidad de la clase media en México, durante la década de los treinta* en Signos históricos, núm. 11, ene.-jul., 2004, p. 41-63 Recuperado el 5 de julio de 2014 www.juridicas.unam.mx/publica/librev/revlsigos/cont/II/art./art2.pdf p. 42 Estas mujeres incorporadas a la vida pública y educadas fueron pioneras del movimiento feminista y formaron las primeras organizaciones para la defensa de sus derechos.

⁶² Pilar Gonzalbo Aizpuru, *op. cit.*, p. 49 El intercambio de roles fue una fuerte preocupación masculina, que quedó registrada en las historietas *Mamerto y sus conocencias* y *El Buen Tono*, donde aparece el esposo en casa y la mujer trabajando fuera de ella, siendo ésta la que "lleva los pantalones".

⁶³ Carlos Díaz Dufó, *Sombras de Mariposas*, *op. cit.*, p. 20

Ángela representa a la mujer trabajadora independiente económicamente y con poder de decisión como se observa al rechazar el amor de Miguel al final de la obra. Por lo tanto, puede decirse que la feminidad de los personajes femeninos de *Sombras de mariposas* determinada por su clase social y el rol que desempeñaban en la sociedad.

La propiedad y el poder adquisitivo de la burguesía fueron el sustentó de su estatus. Por esta razón como clase social fue sumamente reticente a la reestructuración social y económica, que generaban las reformas. De igual forma la política proteccionista del Estado amenazaba su hegemonía social y económica, pues los obligaba a respetar los derechos laborales de los trabajadores e incrementaba el poder de los líderes sindicales. Estas situaciones acentuaron la lucha de clases, y dentro de ella el predominio de clase como expone Díaz Dufoo en *Sombras de Mariposas*.

CAPÍTULO IV

SOMBRAS DE MARIPOSAS: ANÁLISIS DEL DISCURSO TEATRAL Y SOCIAL DE
CARLOS DÍAZ DUFÓO

IV. 1 IDEARIO ESTÉTICO Y SOCIAL

Carlos Díaz Dufóo formó su concepción estética y social en las postrimerías del siglo XIX y principios del XX, influenciado primordialmente por el modernismo, el periodismo, su cercanía al régimen porfirista y su labor como economista.

Participó en una de las etapas más prolíficas de nuestro país: el florecimiento del periodismo literario, que inició con la llegada de Porfirio Díaz a la presidencia. Periodo que trajo consigo el ineludible vértigo de la era industrial y la sumisión de la prensa frente al poder.¹ Para lograrlo el Estado acalló el ejercicio de la crítica política a través de la represión y la subvención económica. A cambio de esto, en las páginas de los diarios prosperó una generación de escritores unidos por la literatura y el periodismo, que fueron portavoces del explosivo encuentro entre el positivismo y el modernismo. Para quienes su oficio como periodistas se convirtió en uno de esos amores que matan, del que siempre se quejaron, pero nunca pudieron abandonar como menciona Díaz Dufóo:

...el editorial de hoy—mi eterno artículo diario, hace un cuarto de siglo; ¡mi tormento! ¡mi consuelo!
¡mi tortura! ¡mi liberación! ¡mi castigo! ¡mi recompensa! ¡la suprema necesidad de todas mis
necesidades, cruel y amorosamente adherida a mi ser!²

Periodistas-literatos que lo mismo cultivaron el cuento que la poesía, la prosa y la crónica, formaron una generación dividida en dos grupos debido a su postura ante el régimen. El grupo al que perteneció Díaz Dufóo creyó y difundió el discurso de paz y progreso del porfiriato. Se caracterizó por la prudencia y el apoyo incondicional. “Dio lustre a la sociedad porfiriana estetizando sus mitos (y) —apoyando directa o indirectamente—, la formación de esa sociedad nueva.”³ En sus publicaciones festejaron la naciente burguesía, los progresos industriales y reseñaron los descubrimientos científicos. Algunos de sus compañeros en este camino fueron Manuel Gutiérrez Nájera, Luis G. Urbina, Amado Nervo, Victoriano Salado Álvarez y Justo Sierra. En el grupo

¹ Rafael Pérez Gay “La vida por entregas prosa narrativa 1867-1905” en *Nexos*, s. p. Recuperado el 8 de septiembre de 2014 www.nexos.com.mx/?p=4729

² Carlos Díaz Dufóo, “Umbral”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Hojas sueltas. Artículos diversos*, México, Antigua Imprenta de Murguía, 1912, 223 pp., p. XVI

³ Ramón Pérez Gay, *op. cit.*, s. p.

contrario se encontraban Ángel de Campo, Heriberto Frías y José Juan Tablada, quienes mostraron el lado oscuro de una sociedad represiva y puritana. Como generación su lugar de encuentro fue la *Revista Azul* y la *Revista Moderna*, donde intercambian ideas y concepciones estéticas.

Los escritores de ambos grupos además de desempeñarse como periodistas, participaron dentro del régimen como funcionarios públicos. Este es el de Díaz Dufóo quien, como se mencionó en el segundo capítulo, fue diputado, miembro de la Comisión de Presupuestos del Congreso de la Unión, secretario del Club Electoral. Además de ser editorialista y director de publicaciones subvencionadas por el Estado como la *Revista Azul*, *El Imparcial*—periodico que fue el principal órgano de difusión de la doctrina porfirista—, y en *El Economista Mexicano*—donde fue uno de los periodistas que más alabaron al régimen. Sin embargo, a decir de Alberto M. Carreño “en ellos alabó lo que juzgó que era digno de alabarse y señaló sin vacilación y sin titubeos los errores político-económicos en que incurrían.”⁴ Su cercanía con el gobierno le llevó a publicar libros en defensa de la administración porfirista a la caída del régimen, en los que se mostró amigo fiel de Don Porfirio por ejemplo *Limantour, México y los capitales extranjeros* y *Les finances de Mexique 1892-1911*.

La figura de Carlos Díaz Dufóo como literato y periodista se distinguió por su capacidad analítica, su creatividad y su sensibilidad. Durante su larga carrera desarrolló un estilo propio claramente influenciado por el decadentismo como plasmó en sus *Cuentos nerviosos* y por el naturalismo y realismo en sus obras teatrales. De estas corrientes literarias retomó los elementos que, a su juicio, más enriquecían la obra de arte para plantear sus propias ideas estéticas,⁵ que pueden encontrarse en los 224 artículos que escribió en forma de crónicas, ensayos, reseñas, críticas de teatro y cuentos para la *Revista Azul* durante los 128 números que vivió la revista.⁶ En el artículo “De sobremesa” retoma las ideas de Hipólito Taine y señala que:

Si un cuadro nos produce determinada impresión, si un espectáculo de la naturaleza nos produce esta otra, [...] son el resultado de muchos hechos anteriores que han preparado nuestro espíritu para recibir estas impresiones [...] Acuerdo con factores de raza, de educación, de medio [...]⁷

De igual forma la expresión del artista estaba motivada y definida por el medio en el que se desarrollaba y respondía, desde su propia sensibilidad, a los factores que encontraba en su entorno.

⁴ Alberto M. Carreño, “Carlos Díaz Dufóo” en *Excélsior*, 9 sep. 1941, p. 4

⁵ Silvia Casillas Ledezma, *op. cit.*, p. 141

⁶ Adela E. Pineda Franco, *Positivismo y Decadentismo. El doble discurso de Manuel Gutiérrez Nájera y su Revista Azul, 1894-1896...*, *op. cit.*, p. 199

⁷ Carlos Díaz Dufóo, “De sobremesa” en *Revista Azul*, T. II, p. 49

Su visión sobre el arte congeniaba con las ideas románticas de Víctor Hugo, en que predominaba la subjetividad. Para Díaz Dufóo, la subjetividad era el elemento que enriquecía y daba vida a la obra artística al llenarla de matices y tonos propios. Pensaba que si el artista prescindiera de su propia interpretación, y en ella no vertiera su propio temperamento, el arte se convertiría en una fórmula.⁸ Esta necesidad de dar cuenta de la propia impresión está presente en *Sombras de Mariposas* a través del personaje de Miguel, quien defiende su individualidad y pugna por su derecho a generar sus propias ideas e interpretar su realidad a partir de ellas.

Además de enaltecer el uso de la subjetividad, consideraba al artista un amante de la libertad y a su obra una expresión de ella. Pensaba que si el arte nacía de la libertad debía ser contrario a la rigidez de los dogmas, y no servir a otros intereses que no fueran los artísticos.

Los tres componentes de la creación artística para Díaz Dufóo son la subjetividad, la libertad y la juventud. Sobre esta última nos comenta:

Tienen los artistas algo más que todo esto: tienen juventud. Y Lamartine lo ha dicho: “¡Viva la juventud...con tal que la juventud no viva siempre!” El arte se viene mal con la vejez, exige grandes gastos de fuerzas, reclama derroches de energía [...] Cuida ¡oh joven artista! de que no surja ese blanco espectro del mañana.⁹

Para conservarse joven el artista debía dejarse llevar por sus impresiones, emociones y sensaciones, pero también enriquecerse y renovarse. Esta fue la posibilidad que Díaz Dufóo vio en el decadentismo. Su inclinación obedeció al sentimiento de decadencia y degeneración que se experimentó al morir el siglo, y al aprecio que esta corriente tenía por la experimentación verbal y su esforzado espíritu de reinención o revolución del lenguaje. En Hispanoamérica el modernismo fue el portador del estilo decadentista, y sería el vehículo de renovación para su literatura. Como director de la *Revista Azul* “su espíritu se abrió para dar cabida a una conciliación de intereses estéticos [...] dio muestras de flexibilidad y amplio criterio, y favoreció para que este impulso renovador se propagara en todo el continente.”¹⁰

Sus *Cuentos nerviosos* son un claro ejemplo de la influencia que esta corriente literaria tuvo en su concepción estética. Al crear relatos en cuya atmósfera se mezcla el pesimismo, la duda, la degeneración y la locura. Poblados de personajes en los que “el mal del siglo”, el “spleen” de Baudelaire está presente a través de temperamentos que eran presa de la melancolía y el hastío.

⁸ Carlos Díaz Dufóo, “Recuerdos del Maestro” en *Revista Azul*, Tomo II, p. 160

⁹ Petit Blue, “Azul Pálido” en *Revista Azul*, Tomo I, p. 208

¹⁰ Silvia Casillas Ledesma, *op. cit.*, p. 140

Como dramaturgo en *Sombras de mariposas* retrata estos elementos en el personaje de Miguel, que manifiesta el hastío en forma de desesperanza ante la imposibilidad de luchar contra el sistema y comprobar, que los ideales de justicia social no son más que palabras vacías. A diferencia de la melancolía que se apodera de él al alcanzar su anhelada libertad, pues la soledad que trae consigo haberla alcanzado es para Miguel una forma de miseria.

En Miguel como en el artista la juventud, la subjetividad y la libertad son elementos imprescindibles para la renovación. Por ello al darse cuenta de su condición su alma envejece como bien dijo Díaz Dufó: “Cuida ¡oh joven artista de que no surja ese blanco espectro del mañana!” incierto y desolado.

Dentro de su concepción de arte concibe al artista como un ser de cualidades especiales, portador de un estado de conciencia afinado cuya experiencia sensible es mayor a la de otros hombres. Coincide con la idea finisecular de oponer la belleza como artificio y el placer como perversión, bajo esta percepción retrata el amor que siente Miguel por Elena. Más allá del amor que siente, intelectualmente construye una “escultura”. Para Miguel, Elena “simboliza todos los ideales de su espíritu.”¹¹ En Elena la belleza resulta un engaño, y su deseo por ella una perversión, pues representa lo contrario a sus ideales.

Al respecto de la intelectualización de las emociones, Díaz Dufó, menciona que “es el placer del supremo artista, pero también el lento, persistente suicidio de un espíritu enfermo.”¹² Esta *crisis espiritual* de fin de siglo, provocó en los hombres una gran fatiga tanto espiritual como material. En Miguel esta crisis se presenta al perseguir los ideales inalcanzables, sus sombras de mariposas.

Para Christian Sperling, los artículos de Don Carlos en *Revista Azul* son una muestra de crítica cultural, en los que se advierte ya su interés por la sociedad. En ellos empleó el motivo de la mariposa para referirse a los estados psíquicos del alma evocados por el arte, los que también pueden interpretarse como los diferentes estados emotivos. Además de utilizarla para simbolizar el arte, con la imagen de una mariposa blanca y como una mariposa negra “aquello que el escritor, en particular, debe relegar al papel pues revolotea en su cerebro.”¹³ Del mismo modo que en la cabeza de Miguel revolotean sus ideales hasta convertirse en el colmo de la ilusión.

¹¹ Carlos Díaz Dufó, *Sombras de mariposas*, op. cit., p. 82

¹² Carlos Díaz Dufó, “Fragmento” en *Revista Azul*, Tomo II, p. 118

¹³ Christian Sperling, “Vamos en un tren de suicidas” op. cit., p. 29 Sperling retoma el significado de las mariposa del artículo “Dolores de la producción” de Díaz Dufó, que puede encontrarse en *Revista Azul*, Tomo III, Núm. 14, 04 ago. 1895, pp. 209-210

Los artículos literarios y económicos de Díaz Dufóo, publicados en *Revista Azul* y *Excélsior*¹⁴ respectivamente, se caracterizan por defender la individualidad, la subjetividad y la libertad. En sus artículos económicos suma a estos elementos su oposición al socialismo y la defensa del capital como medio para sacar a los pueblos del estado de postración y miseria desde el punto de vista económico como menciona en su artículo “La muerte y resurrección del capital”:

En realidad, yo no he visto en el movimiento bolshevista—como no veo en los programas de este o del otro socialismo—, tal deseo de matar al capital. Se odia a los que tienen, se declara la guerra a sus poseedores actuales; pero no se pide su desaparición. El propósito es que el capital pase de las manos que lo tienen a las manos que no lo tienen. Es simplemente un cambio, un desplazamiento; nada más.¹⁵

Como estudioso de la economía política en el ámbito nacional e internacional, su oposición al socialismo como sistema económico se basaban en los resultados que había tenido Rusia tras la implantación del socialismo y la situación que vivía México durante esa época. Consideraba que el socialismo se abanderaba con el ascenso del proletariado, mientras escondía las mismas intenciones absolutistas que imputaba al capital. Así mismo le parecía falsa la aparente postura colectivista de sus líderes, quienes a su ver no perseguían más que su propio provecho.¹⁶

Las ideas sociales y económicas que expone en *Sombras mariposas* se encuentran en los artículos económicos que publicó en *Excélsior* entre 1916 y 1934, hecho que confirma que *Sombras de mariposas* es una muestra del ideario socio-económico de este autor. Por otra parte las primeras noticias sobre *Sombras de mariposas*, según el *Diario de Federico Gamboa*, se sitúan en 1934 mientras que la publicación de *La vida económica...* corresponde a 1935, la proximidad entre ambas permite suponer que existe una gran probabilidad de que hayan sido producidas en forma simultánea.

IV. 2 ANÁLISIS DRAMÁTICO DE *SOMBRAS DE MARIPOSAS*

Sombras de Mariposas de Carlos Díaz Dufoo fue estrenada el 24 de octubre de 1936 en el Palacio de Bellas Artes por la compañía La Comedia Mexicana¹⁷ bajo la dirección de Ricardo Mondragón,

¹⁴ Carlos Díaz Dufóo, *La vida económica. Hechos y doctrinas 1916-1934*, México, Talleres Tipográficos Excélsior, 1935, 472 p.

¹⁵ Carlos Díaz Dufóo, “La Muerte y resurrección del Capital” en *La vida económica...*, *op. cit.*, p. 232

¹⁶ Estas ideas sobre su postura frente al socialismo se encuentran en los artículos “La Sociedad y el individuo” p. 232 y “La vida imposible” p. 160, publicados en *La vida económica...*

¹⁷Guillermo Shmidhuer, *op. cit.*, p. 34 Carlos Díaz Dufoo participó con *La Comedia Mexicana* en tres temporadas con las obras *Padre Mercader* y *Allá lejos detrás de las montañas* (1929), *Palabras* (1931), *Sombras de Mariposas* (1936).

únicamente fue publicada en 1937 por la editorial Polis. La edición de la obra cuenta con los actores¹⁸ que participaron en la obra como se presenta a continuación:

PERSONAJE	ACTOR
Miguel	Jorge Mondragón
Don Julián	Ricardo Mondragón
Alberto	Julián Soler
Medida	Armando Velasco
Ángela	María Tereza Montoya
Elena	Clementina Otero
Doña Gertrudis	Fanny Schiller
Don Benigno	Ernesto Finance
Joaquín	Miguel Ángel Oliver
Criada	Carmen Cáram
Mozo	Guillermo Familiar
Doña Petrona	María del Carmen Martínez

El análisis dramático de la obra tiene como propósitos principales comprender la manera en que el mundo dramático fue configurado, y reconocer los planteamientos ideológicos que componen el discurso crítico de la obra. Se empleó el Modelo Actancial de Anne Ubersfeld en cuanto a la revisión teórica de la función que desempeñan los actantes. Para la aplicación del modelo se retomará la propuesta de Norma Román Calvo,¹⁹ debido a que sus estudios ejemplifican la funcionalidad del modelo a través de su aplicación en el análisis de textos dramáticos.

IV.2.1 ARGUMENTO

La obra inicia con la llegada de Miguel, hijo del dueño de la fábrica, quien ha vuelto a casa después de quince años de ausencia. En la sala de espera se encuentra con Ángela y, posteriormente, con Alberto sus amigos de la infancia.

¹⁸ Ver Anexo III Los Actores: biografías.

¹⁹ Norma Román Calvo, *El modelo actancial y su aplicación*, México, Ed. Pax México, 2007, 221 p.

Ángela y Alberto lo ponen al tanto de la situación de la fábrica. En ella nada ha cambiado, su padre continúa explotando y abusando de los trabajadores, que hartos de esta situación amenazan con irse a huelga.

Miguel al platicar con Alberto recuerda que los actos violentos de su padre atormentaron su infancia, y la tiranía que ejercía sobre los trabajadores además de despertar su compasión por ellos lo impulsó a irse de su casa para alcanzar la libertad. Este deseo identifica a Miguel con las ideas socialistas, que pululan en el aire de esos tiempos, aunque, sean opuestas a los intereses de su clase. También le revela a Alberto que el motivo de su regreso a México es Elena de quien se ha enamorado desde que la conoció en Europa. A la fábrica llega Doña Gertrudis, su madre, a quien le pide que le hable del espíritu de Elena, pero sin éxito alguno. En seguida entran al despacho Don Benigno y Elena, después Don Julián.

Don Julián aprovecha la reunión en su despacho para decirle a Don Benigno, que instigados por Medida y Joaquín Sánchez los trabajadores pretenden nuevamente iniciar una huelga. Confiado en que Miguel no sería capaz de traicionarlo le cuenta a él y a Don Benigno que para evitar el alza de salarios ha falsificado el informe de ingresos, que presentará a los trabajadores.

Al despacho acuden Medida y Joaquín Sánchez, representantes sindicales, para dar a conocer a Don Julián su pliego y negociar con él. Después de discutir, Miguel le ofrece a Joaquín ayudarlo en el manejo de su máquina y trata de convencerlo diciéndole que también es obrero como ellos, pero él se niega aceptar. Al finalizar la entrevista acuerdan, que el pliego se responda en un plazo de veinticuatro horas. Después de escuchar las demandas de los trabajadores y darse cuenta de que su padre está decidido a defraudar a los trabajadores, Miguel decide enfrentarse a Don Julián y sumarse a la lucha obrera. Sin embargo, los obreros rompen el acuerdo y estallan la huelga antes del plazo acordado. Miguel, desconcertado por la actitud de los obreros no sabe ya en quién creer.

El segundo acto sucede al día siguiente. En la puerta de la fábrica hay banderas rojinegras de huelga y Medida, cumpliendo con sus funciones sindicales resguarda la entrada. Llega Alberto, Don Benigno y Elena, quienes aprovechan su alcoholismo para alejarlo y sustraer el informe. Al salir del despacho con el documento Alberto encuentra a Miguel, y éste se lo arrebató. Para impedir que se lo entregue a los obreros Elena intenta seducirlo, pero al darse cuenta de las intenciones de Elena se rompe el ideal que se había formado de ella y decide alejarse para siempre.

Al salir de la fábrica Miguel encuentra a Don Julián, quien apela a su relación familiar para

convencerlo de que los secunde en el fraude, pero Miguel continua firme en sus ideales. Discuten y al sentirse ofendido Don Julián amenaza con golpearlo. Ángela que ha escuchado su conversación, al ver a Miguel en peligro se interpone entre los dos y confiesa su amor por él a pesar de ser la amante de Don Julián. El segundo acto termina con el enfrentamiento y ruptura definitiva entre padre e hijo.

El siguiente acto, Miguel decepcionado de los trabajadores, de su padre y de Elena decide separarse de su familia y amigos. Emprende algunos proyectos, pero ninguno le da resultados. Alberto, que lleva buscando a Miguel desde hace casi un año, al fin lo encuentra viviendo en una casa de huéspedes. Quiere ayudarlo a que salga del aislamiento en el que se ha sumido y trata de convencerlo de que regrese y continúe sus planes con Elena, pero él se niega. Casualmente llega también Medida, quien le cuenta que las cosas con Don Julián van de maravilla pues le ha aumentado dos pesos el salario, y que a cambio de eso él se ha olvidado del comunismo. Sin embargo, el verdadero motivo de la visita de Medida es preguntarle a Miguel si recibiría a Ángela. Para él la llegada de Ángela simboliza la salvación a su soledad. Sin embargo, después de contarle de la relación con su padre y pedirle perdón, Ángela lo rechaza.

La obra finaliza con el aislamiento de Miguel, no sólo porque él lo haya decidido si no porque todos le han abandonado como le vaticinó Alberto el día de su llegada, y que da significado al primer título en el que pensó Don Carlos para su obra: *El hombre solo*.²⁰

IV.2.2 TEMA

En Sombras de Mariposas, se expone el tema de la búsqueda de la libertad y la lucha de clases sociales, a través de un conflicto obrero-patronal que afecta las relaciones familiares y pone a prueba la firmeza ideológica de su protagonista.

La búsqueda de la libertad como forma de autoafirmación es un tema constante en la producción de Carlos Díaz Dufóo. En la obra es tratada dentro del contexto político y social a través del personaje de Miguel, quien busca apartarse del “yugo que imprime en él (su familia) y la sociedad”²¹ para constituirse como un individuo con ideas propias.

La búsqueda de Miguel nos remite al sentido de libertad en Nietzsche cuya filosofía,

²⁰ Carlos Díaz Dufóo, “Antes de levantarse el telón”, en *Sombras de mariposas*, op. cit., p. 11

²¹ *Ibidem*, p. 8

enmarcada en el ocaso de fin de siglo XIX, pudo influenciar el pensamiento del autor. Para este filósofo, la libertad se alcanza cuando el hombre puede dar cuenta de sí mismo como *individuo*. Desde esta perspectiva la sociedad es vista como un obstáculo para el ejercicio de la libertad al convertir al individuo en un reflejo de la opinión imperante. Para Nietzsche “El hombre libre es el que sale del contexto de la costumbre, de lo establecido y se independiza de lo social.”²² Condición a la que llega Miguel al superar la homogeneización que le impone la sociedad, la dependencia a ella y a sus instituciones como la familia y el matrimonio, pues ideológicamente representa una visión contraria a la de su clase.

Como vimos en el capítulo anterior, la desigualdad económica es el factor que utiliza el autor para exponer la demagogia de los líderes sindicales y denunciar la falsa postura “socialista” del gobierno. Para Díaz Dufóo, el socialismo que proponía el gobierno “sometía la iniciativa personal a la servidumbre del Estado [...] (lo que generaba) la anulación de las libertades (y) la abolición del individuo”²³

IV.2.3 ESTRUCTURA

Sombras de Mariposas responde a una estructura cerrada o aristotélica de planteamiento, nudo y desenlace, que dispuestos en ese orden corresponden al primero, segundo y tercer acto. Cada acto consta de doce, trece y siete escenas respectivamente, y los cambios de escena están determinados por la entrada y salida de los personajes.

La obra cuenta con unidad de acción pues narra un acontecimiento principal: la huelga de los obreros que desata el conflicto entre padre e hijo. En torno a ella se desencadenan otros eventos, por ejemplo la falsificación del informe, el conflicto entre Miguel y Don Julián, el acercamiento entre Miguel y Elena, la ruptura con Elena y con su padre y la corrupción de Medida, pero siempre encaminados a la resolución del conflicto. Sin embargo, no cumple con la unidad de tiempo ni de lugar pues el primer acto se desarrolla en la fábrica el día de la llegada de Miguel, mientras que el segundo se realiza en también en la fábrica, pero un día después y el tercer acto diez meses después en una casa de huéspedes en el centro de la ciudad.

²² Pablo Martínez Becerra, “Libertad y sociedad en el pensamiento de Nietzsche”, en *Veritas*, revista de filosofía y teología del Seminario Pontificio Mayor de San Rafael Valparaíso, Chile, (15 sep. 2006) Recuperada el 28 de noviembre de 2014. <https://drive.google.com/file/d/0B4grM4LYIzhWRjBTSAwcnpDaG8/edit>

²³ Carlos Díaz Dufóo, “Un Socialista sin socialismo”, en *La Vida Económica...*, op. cit., p. 169-170

Para Díaz Dufóo, el dramaturgo debía retratar un fragmento de la realidad en el que hubiera naturaleza y humanidad, pero vista desde su propio temperamento por ello en *Sombras de mariposas* expuso la realidad social durante el cardenismo desde el punto de vista económico. El discurso de la burguesía y proletariado durante la obra es una muestra de cómo percibieron las transformaciones sociales e interpretaron su realidad como grupo social. El recorte que, Díaz Dufóo, hace de la realidad para trasladarla al terreno de la ficción sitúa la obra en un estilo realista-naturalista.

Como elementos del naturalismo pueden identificarse que da protagonismo a personajes de la clase obrera y denuncia las situaciones de injusticia que viven. Del realismo retoma el tema del conflicto entre el individuo y la sociedad, retratando una situación con la cual el público burgués—a quien está dirigido la obra—, lograba identificar en su entorno inmediato.

La búsqueda de la libertad y la lucha de clases son temas universales, sin embargo, estar acotados a una época determinada como fue el cardenismo los vuelve problemas particulares. En este contexto, que la obra se desarrolle en una fábrica textil representa un doble simbolismo del espacio al ser un espejo de las desigualdades socioeconómicas y emblema de la lucha obrera.

Aunque la mayoría de las obras realistas se desarrollaban en la sala de estar, *Sombras de Mariposas* sale de esta generalidad para trasladar la vida de esos personajes a un espacio que los expone y los vuelve parte de una sociedad en conflicto, sin que por ello el espectador pierda la sensación de invadir su intimidad. De esta forma Díaz Dufóo respondía a lo que algunos años después señalaría Rodolfo Usigli acerca del teatro realista: “Es pues el teatro visto a través del ojo de una cerradura el que México necesita [...] un teatro realista que corresponda a la realidad del mexicano, que permita al mexicano verse al espejo.”²⁴

Sus personajes representan clases sociales, personas comunes de la burguesía y el proletariado, que utilizan un lenguaje coloquial y viven conflictos de su época. El lenguaje que emplean otorga una característica particular a través de la cual adquieren una personalidad propia. Este es el caso de Miguel y Ángela, quienes recurren a un lenguaje adornado para exteriorizar su mundo interno. En el caso de Alberto y Elena el empleo de anglicismos, la referencia a lugares de moda y una percepción frívola de la sociedad revelan su ideología de clase.

Los personajes son conocedores de su problemática y realizan algunas acciones para

²⁴ Rodolfo Usigli, *Anatomía del Teatro*, México, UNAM, 2005, 71 pp., p. 27

resolverla, pero les es imposible cumplir su objetivo ya que su situación está determinada por su condición social y económica—idea que también se asocia al naturalismo.

Díaz Dufóo analiza e interpreta su realidad para retratar la existencia de una sociedad en transformación que vive un lugar y un tiempo específico, su objetivo no es retratar usos y costumbres sino dar cuenta de un momento social determinado por circunstancias históricas específicas. El desarrollo del conflicto avanza por situaciones dadas como la crisis familiar, que se asocia a la violencia de Don Julián, la diferencia ideológica entre padre e hijo o la desigualdad social imperante en la época. En el desenlace de la obra, el autor, emplea el recurso del anticlímax como recurso reflexivo, para cuestionar el ejercicio de la libertad dentro del gobierno cardenista y si su “socialismo” representa un verdadero cambio ideológico.

En cuanto al género *Sombras de mariposas* es un melodrama porque presenta un dilema axiológico en el que se cuestiona la ética y la moral de los personajes al confrontar los valores y antivalores que guían las acciones del Miguel, el protagonista, y Don Julián, el antagonista. Además de inspirar en el público las ideas de justicia, honestidad y exaltación de las virtudes humanas. También se reconoce como melodrama porque:

- El autor intenta provocar la simpatía por el protagonista y conmovir al espectador por la persecución que padece.
- La obra relata la historia de un personaje que es perseguido por la maldad. En este caso la fuerza que persigue a Miguel e impide que pueda evitar el fraude es el poder y la manipulación que ejerce Don Julián.
- La historia está contada de una manera superficial, sin ahondar en el carácter de los personajes.
- La persecución del Miguel genera un patetismo violento que, usualmente, iría en aumento hasta que de forma providencial el protagonista es salvado. Sin embargo, en *Sombras de mariposas* este patetismo es detenido bruscamente al introducir el recurso del anticlímax, y contrario a lo que se espera el villano no recibe su castigo. Él que recibe un castigo de tipo social, mas no moral es Miguel al ir en contra de su clase con lo que el autor intenta generar la reflexión en el público.
- Los personajes son simples y representan estereotipos, aunque, Miguel y Alberto se distinguen porque hacen uso de su libre albedrío y actúan conforme a su ideología, y

Ángela porque ejerce su poder de decisión al apoyar a Don Julián a pesar de que su proceder es deshonesto y al decidir abandonar a Miguel cuando éste le ofrece su amor.

- El protagonista conoce su problemática, pero se aferra a sus problemas morales dejándose arrastrar por las situaciones. En Miguel, aunque, no logra salvarse su ideología triunfa porque conserva una conducta ética y moral.

IV.2.4 LOS PERSONAJES

A continuación se presenta la siguiente tabla con la clasificación de los personajes según su participación, complejidad y significación en la obra basada en la propuesta de Norma Román Calvo.²⁵

	COMPLEJOS	SIMPLES	SIGNIFICACIÓN
PRINCIPALES	MIGUEL	MEDIDA DON JULIÁN	“REAL” ²⁶ ESTEREOTIPO ESTEREOTIPO
SECUNDARIOS		ÁNGELA ALBERTO ELENA DON BENIGNO DOÑA GERTRUDIS	ESTEREOTIPO “REAL” ESTEREOTIPO ESTEREOTIPO ESTEREOTIPO
INCIDENTALES		MOZO CRIADA DOÑA PETRONA	

Se designan personajes complejos a Don Julián, Miguel y Medida dado que se encuentran en el centro de la acción y presentan rasgos de carácter particulares. Además de que sus decisiones y acciones repercuten en el desarrollo de la trama. Se les significa como “reales” porque representan personas que pueden encontrarse en el común. Medida, por su parte, al ser un alcohólico podría parecer un estereotipo que representa al *borrachito impertinente*. Sin embargo, su alcoholismo es también una decisión, que se explica en el texto y en la cual se ahondará más adelante.

Ángela, Elena y Doña Gertrudis se denominan personajes secundarios pues caracterizan un “personaje de antemano conocido por el público”,²⁷ que representa estereotipos: la joven proletaria

²⁵ Norma Román Calvo, *Para leer un texto dramático*, México, UNAM/Árbol Editorial, 2001, 180 pp., p. 78-84

²⁶ *Ibidem*, p. 83 “escribimos la palabra “real” entre comillas pues este personaje parecerá real, pero no deja de ser ficticio.”

²⁷ *Ibidem*, p. 82

seducida por el rico, la joven adinerada superficial y egoísta y la madre sufrida y abnegada.

Los personajes son presentados al lector-espectador en forma indirecta a partir de la información, que de ellos refieren otros personajes en sus diálogos sobre aspectos psicológicos y sociológicos. Salvo en los casos de Miguel, Ángela y Alberto que son ellos mismos quienes revelan los detalles de su personalidad. Al aplicar el modelo actancial se observa que el personaje portador de la acción es Don Julián, debido a que sus deseos y decisiones desencadenan el conflicto familiar y laboral. A su deseo se opone Miguel quien toma sus decisiones y actúa en función de las acciones de Don Julián. Los demás personajes—excepto Medida que procede según sus propias necesidades—, actúan en respuesta a las decisiones de Miguel.

Entre ellos sostienen una relación directa, que se construye por una larga convivencia en el mismo entorno: la fábrica, que se caracteriza por pertenecer a la misma clase social (burguesía). Estos son los casos de Alberto, quien ha establecido lazos fraternales con Miguel y su familia y de Don Benigno y Elena, quienes estrechan sus lazos debido al cargo de Don Benigno en la fábrica, y al interés de Miguel en Elena. Al ser de la misma clase social su alianza se encamina a la preservación de clase. En el caso de Medida y Ángela su cercanía con los dueños se debe a la relación laboral y la convivencia diaria. Sin embargo, uno de los factores que retratan la desigualdad social y económica entre clases es que los personajes proletarios carecen de acceso a los servicios de salud y educación por falta de recursos. A continuación se presenta un breve análisis de los personajes principales.

IV.2.5 ANÁLISIS DE PERSONAJES

Miguel, el personaje protagónico, es un hombre joven e idealista. La violencia que ejerce su padre en el hogar y en la fábrica marca profundamente su niñez, despertando su compasión por los trabajadores y el deseo de alcanzar la libertad; sentimientos que al ser adulto lo identificarán con los ideales de igualdad y justicia que propone el “socialismo” del Estado como puede observarse:

Alberto.-Tú has sido siempre sentimental; de chico y de grande, por eso has resultado socialista.

Miguel.- ¿Quién no lo es en estos tiempos? Si está en el aire que se respira. Hasta los mismos burgueses van en marcha al socialismo.²⁸

²⁸ Carlos Díaz Dufío, *Sombras...*, op. cit., p. 23-24.

Miguel quiere creer en el sueño de igualdad que representa el socialismo, aunque, su creencia se funda en un ideal pues recién llegado a México desconoce tanto la situación del país como de la fábrica. Para Miguel todo cuanto hay en la fábrica es de su padre, inclusive la vida de las personas que son víctimas de su voluntad. La fábrica representa el enriquecimiento de su familia a costa de la explotación y la miseria de los trabajadores. Aceptarla como propia lo volvería cómplice de la deshonestidad de su padre, por ello desea hacer su propia vida lejos y labrar su porvenir como él mismo lo dice:

Elena.- ¿Y aquel famoso proyecto?

Miguel.- ¿Mi fundición?...Se construirá Elena no tenga duda [...] una enorme casa de trabajo al pie de nuestros volcanes.²⁹

Sin embargo, confunde el deseo de valerse por sí mismo con la necesidad de no necesitar la ayuda de nadie.

Elena.- El proyecto de usted necesita un gran número de personas que lo apoyen.

Miguel.- ¿Quiénes?

Elena.-...hombres de capital, del gobierno...

Miguel.- Pues no, hasta ahora, no tengo ninguno de esos apoyos.

Elena.-...su padre es bien conocido en México.

Miguel.- No cuento con mi padre.

Elena.- ¿Entonces?

Miguel: Entonces acometeré el proyecto yo solo.³⁰

Crear que puede realizarlo sin ayuda lo vuelve un “proyecto imaginativo” tal como dijo Elena.³¹ Considerarse a sí mismo un hombre de ideales, que guía sus acciones por la justicia y la verdad lo diferencia y lo separa de los demás hombres.

Miguel.-Yo no hablo de la ley de los códigos, si no de la ley que ha escrito la moral en las conciencias.³²

Al considerar justa la petición de los trabajadores decide enfrentar a Don Julián:

Miguel.- Te equivocas hay uno que puede demostrar que la empresa no pierde.

Don Julián.- ¿Quién?

Miguel.- Yo.

²⁹ *Ibidem*, p. 36

³⁰ *Ibidem*, p.37

³¹ *Ibidem*, p. 40

³² *Ibidem*, p. 49-50

Don Julián.- ¿Tú? ¿Tú cometerías contra tu padre tal infamia?

Miguel.- ¡Yo sí! ¡Infamia por infamia!³³

Sin embargo, lo que impulsa a Miguel a desear evitar el fraude no sólo es su compasión por los obreros o el choque de valores entre él y su padre sino:

Miguel.-... impedir que mi padre cometa una mala acción.

Elena.- ¿Y qué más da si no es en contra suya?

Miguel.- Si fuese en mi contra no me importaría [...] me entregó a sus caprichos [...] No luchó por mí, luchó por sus víctimas. Por ello quiero imponer la verdad en fundamento de la justicia.³⁴

Su actitud estoica responde a la necesidad de liberarse de su padre: al liberarlos se libera él mismo. Deja de ser víctima para convertirse en *héroe*. Desde la perspectiva de sus ideales Miguel imagina cómo deberían ser las cosas y no admite que puedan ser diferentes como puede observarse en este diálogo:

Elena.- En sociedad hay que transigir.

Miguel.-Yo no tengo necesidad de transigir.³⁵

Su postura origina que tenga una interpretación parcial y sea incapaz de observar la realidad del México en que vive. Este diálogo nos indica, también, que no estar dispuesto a ceder ni modificar sus ideas le impide lograr sus objetivos, por ello la cerrazón puede considerarse la falla de carácter del personaje. A pesar de la firmeza de sus ideales, el deseo de Miguel carece de la fortaleza suficiente para imponerse a los demás como menciona Elena:

Elena: ¿Ve usted el humo cómo sube? Mire cuántas figuras [...] Soplo y desaparece todo. Lo mismo exactamente pasa con Miguel. Protesta, ruge...Se sopla y no queda nada.

Su exaltada individualidad le impide estrechar relaciones con los que le rodean, especialmente con los de su clase, pues en su trato se muestra osco y receloso. Busca acercarse a los obreros (Ángela, Medida y Joaquín), pero su buena intención no basta para que ellos lo dejen ver como lo que es: el hijo del patrón y un burgués. Esta diferencia es imposible de subsanar entre ellos, pues colocan a Miguel por encima de los obreros e impide a éstos aproximarse. De igual forma, las diferencias ideológicas con su padre le impiden ser su amigo como menciona el propio Miguel en el siguiente parlamento:

³³ *Ibidem*, p. 50-51

³⁴ *Ibidem*, p. 81

³⁵ *Ibidem*, p. 80

Miguel.- La amistad no admite superioridad de situaciones. Si no se construye sobre un cimiento igualitario no hay amistad.

Durante el desarrollo de la obra este personaje tiene dos momentos importantes de anagnórisis³⁶ o reconocimiento, en el primer acto cuando se da cuenta del fraude que piensa cometer su padre y en el tercero cuando Alberto le hace ver la realidad; cito uno de ellos:

Miguel.- Antes de estallar la huelga, apoyé, contra mi padre, porque me parecía justo, el aumento de salarios a los trabajadores; pero cuando éstos pusieron la bandera rojinegra, condene su conducta, por no haber vencido el plazo que pusieron para resolver el conflicto.

Alberto.-...el caso es que te quedaste como el perro de las dos tortas [...] Al capitalismo lo sobresaltas y el obrerismo te repudia. Agrega que no falta [...] quien sostenga que estás al mejor postor.

Miguel.- ¿Es decir que para contar con la buena voluntad de un grupo aunque no se pertenezca a él— porque yo no pertenezco al grupo obrero ni al capitalista—hay que ser su servidor incondicional?

Alberto.- Así pasa en México.

Miguel.- Pero es insensato.

Alberto.- Insensato, pero es un hecho, y como tal irremediable.³⁷

Como personaje se caracteriza por mantener una actitud congruente entre sus ideas y sus acciones durante toda la obra. En el siguiente diálogo encontramos el sustento ideológico de su carácter:

Miguel.- Tú recordarás también lo que te dije aquella mañana de mis ideales de libertad. El anhelo no es para mí únicamente; es para todos. Todo el porvenir de la patria está ahí: despertar las almas crear voluntades, forjar hombres libres. ¿A qué salir de mi isla? Soy un vencido, pero no un convencido. Si saliese de ella volvería a sublevarme contra esa presión social que trata de modelarme al gusto de sus caprichos y sus pasiones, y a los que como tú, me amagan con un mundo de desgracias, les contestaría mañana como hoy, que cuando menos me dejen el derecho de hacerme desgraciado.³⁸

Ser consciente de su situación le permite reconocer, que finalmente ha alcanzado su objetivo: ser él mismo y conducirse según sus propias ideas. Sin embargo, la libertad se vuelve para él una forma de miseria cuando se da cuenta que se ha quedado solo.

Don Julián, el personaje antagónico de la historia, a quien Miguel llama “el señor feudal” representa precisamente al hombre de mando, duro e inflexible. Al patrón que continúa dando un trato injusto al trabajador como lo describe su hijo en el siguiente parlamento:

Miguel.- Después lo encontré en la fábrica en sus pugnas con los obreros... ¡Qué patrón más inhumano! ¡Qué exigente en el trabajo y mezquino en el salario! No había disculpa para un descuido

³⁶ Aristóteles, *Poética*, Barcelona, Icaria Editorial S.A., 2000, 79 pp., p. 37 Anagnórisis o reconocimiento es: el “paso (que da el personaje) de la ignorancia al conocimiento provocando además amistad u odio en aquellos que están destinados a la felicidad o la desdicha.”

³⁷ Carlos Díaz Dufóo, *Sombras de mariposas*, op. cit., p. 96

³⁸ *Ibidem*, 98

ni tolerancia para un olvido. A la más leve falta seguía el más severo castigo. Sólo mi padre continúa siendo el negrero duro y cruel del pasado.³⁹

Esta situación nos habla de que a pesar de los cambios en materia laboral propuestos por el gobierno, la realidad de los obreros no se había modificado, aunque, a diferencia del pasado Don Julián se ve obligado a reconocer el derecho de huelga de los trabajadores y a negociar con ellos, con lo que su carácter aparentemente inamovible se dinamiza y lo adapta a los nuevos tiempos.

Don Benigno.- ¡La tercera huelga en un año! No hay negocio seguro.

Don Julián.- (A Miguel) ¿Y tu opinión?

Miguel.- ¿Qué piden?

Don Julián.- Aquí está el pliego de peticiones. Piden desde luego aumento de salarios.

Don Benigno.- Pero si se les ha aumentado en un cinco por ciento, no hace todavía seis meses

Miguel.- ¿Qué razón invocan?

Don Julián.- Que la vida ha encarecido.

Miguel.- ¿Y es verdad?

Don Julián.- Pues...bueno...sí. Ha habido alza de precios. Además, hay otras cosas...Quieren que no se instalen las máquinas nuevas. Dicen que se quedará mucha gente sin trabajo.⁴⁰

Este diálogo revela que se niega a otorgar el aumento salarial porque recientemente se había dado un incremento. También nos hace saber que más allá de los salarios lo que desencadena la huelga es la instalación de la nueva maquinaria, pues originaría el despido de muchos trabajadores.

Don Julián a diferencia de Miguel intenta escuchar otras opiniones y dialogar a pesar de no estar de acuerdo. Este rasgo fortalece al personaje y le ayuda a lograr sus objetivos. En el siguiente diálogo Alberto describe el carácter de Don Julián:

Alberto.- No me negaras que tu padre tiene cualidades, casi virtudes muy raras en México: voluntad, energía, carácter...

Miguel.- [...] La energía y la voluntad de mi padre se hacen odiosas porque no admiten la voluntad y la energía de los otros. Él sólo acepta hombres arrodillados ante su actitud indiscutible.

Las virtudes de Don Julián se vuelven defectos al imponerse a los demás por la fuerza o por la vía de la manipulación. Busca la incondicionalidad y ayuda de los demás personajes por eso su relación

³⁹*Ibidem*, 23

⁴⁰ *Ibidem*, p. 42

con ellos se caracteriza por ser utilitaria. De igual forma intenta manipular a su hijo para obtener su ayuda:

Don Julián.- Por eso tú, mi amigo, se convierte en mi delator, exhibiendo un documento que me ha extraído traidoramente.

Miguel.- (Con gran fuerza) ¿Qué yo? (Saca de su bolsillo el informe). Mira, aquí está tu informe.- Veras el uso que hago de él. (Lo hace pedazos que arroja ala suelo. Pequeña pausa)

Don Julián: Perdóname... Ya sabía yo que acabaríamos por entendernos.

Miguel.- No comprendo.

Don Julián.- Naturalmente. Ya nada se opone a mí resolución.

Miguel.- ¿Pero aún persistes?..

Don Julián.- ¿En desechar las peticiones de los obreros? Claro es, que sí.⁴¹

Este diálogo nos muestra como Miguel cae en la trampa de su padre, destruyendo la única prueba en su contra. Su arrebato salva a Don Julián y lo condena a él, pues pareciera que esta al mejor postor.⁴²

A través de este personaje Díaz Dufóo expone, también, el tema de la explotación infantil al dar trabajo a Ángela desde los nueve años de edad, y deja entrever el abuso en términos sexuales que pudo haber cometido con ella después de sacarla de su casa paterna para “salvarla de la miseria”, pues al crecer se convirtió en su amante.

Federico Ramírez alías **Medida** actúa como consejero del líder obrero joven, aunque, en realidad es él quien tiene el poder sindical al interior de la fábrica. El sobrenombre que Díaz Dufóo dio a este personaje se debe a su alcoholismo, pero también puede relacionarse con el pulque que era la bebida más popular entre la clase proletaria durante aquella época y que se sirve por medidas.

En Medida la bebida transforma su realidad, le permite escapar de la miseria en la que vive como él mismo explica:

Medida.- ¿Qué había de hacer? Luchar contra la enfermedad y la miseria, y desesperarme viendo que los únicos niños que pueden vivir son los hijos de los ricos. ¡Y dicen que bebo! ¿Cómo no he de beber si bebiendo las cosas y los hombres se vuelven otros?

Contrario al comportamiento usual del hombre que se envalentona bebiendo, Alberto lo describe como un hombre dócil:

⁴¹ *Ibidem*, p. 87-88

⁴² *Ibidem*, p. 96

Alberto.- ¿Qué, te digo algo nuevo? Todo el mundo sabe que Federico Ramírez, por otro nombre el compañero Medida, es un individuo distinto cuando está en ayunas que después de empinar el codo. Sin copas, tu padre es un hombre intransitable, vociferador, comunista, consejero de líderes, promovedor de huelgas [...] Con copas ¡qué diferente! disciplinado, respetuoso con su patrón, atento a sus obligaciones, opuesto a manifestaciones de violencia y acciones directas.⁴³

En la obra el alcoholismo representa el medio que corrompe la conciencia social del personaje, pues lo vuelve defensor de la burguesía como se observa en este diálogo:

Medida.- claro. ¿Cómo aumentar los salarios si el capital no tiene ganancias?

Alberto.- ¿Y no habría modo de que se arreglara el conflicto?

Medida: No, Beto; la cosa no tiene remedio.

Alberto.- Entonces ¿qué hacemos?

Medida.- Muecas. ¡Salud!

Alberto.- ¡Y revolución social!

Medida.- ¡No! ¡Abajo la Revolución Social!

Alberto.- ¡Abajo!

Medida.- ¡Viva la burguesía!⁴⁴

Su doble personalidad simboliza sobrio a la clase proletaria unida y organizada a través de la conciencia de clase, que está dispuesta a luchar para mejorar sus condiciones de vida. Alcoholizado simboliza al pueblo aletargado, sumido en la ignorancia y sometido a la corrupción de sus líderes, que prefiere dejarse engañar antes que perder lo poco que tiene. Como se observa en este diálogo:

Alberto.- ¿Sabes lo que yo haría en tu lugar?

Medida.- ¿Qué harías?

Alberto.- Buscaría inmediatamente a Don Juli para suplicarle que me perdonará, prometiéndole que en lo sucesivo no tendría contra mi ningún motivo de queja.

Medida.- ¿Pero dónde encuentro yo a l patrón a esta hora?

Alberto.- En casa de Don Bénin.⁴⁵

Al beber durante la huelga rompe con sus deberes sindicales, provocando que Alberto pueda sustraer del despacho de Don Julián el informe, que es la única prueba del fraude.

⁴³ *Ibidem*, p. 21

⁴⁴ *Ibidem*, p. 68

⁴⁵ *Ibidem*, p. 68-69

El siguiente diálogo refleja como en gran medida los abusos que cometían los dueños de las fábricas se debían a la ignorancia de los trabajadores:

Alberto.- ¿Y cómo van tus relaciones con Don Julián?

Medida.- ¿Con el patrón? Divinamente. Como me está dando un extra sobre el salario.

Alberto.- ¿Ganas más ahora?

Medida.- Sí porque me da dos pesos más a la semana. Verdad es que me hace trabajar una hora más diario.

Alberto.- Entonces, ganas menos.

Medida.- ¿Menos?

Alberto.- Haz tu cuenta con los dedos. La contabilidad es una antorcha, que diría Don Bénin.

Obtener un aumento de salario después de ir a buscar a Don Julián, simboliza los acuerdos entre gobierno y líderes sindicales en los que estos últimos obtenían beneficios personales aún en contra de los intereses obreros. Este acuerdo muestra, también, que la corrupción de líderes obreros era la causa principal por la que el proletariado no ganaba terreno en la lucha de clase

Alberto: Supongo, por supuesto, que a nueva conducta corresponderán ideas nuevas. ¿Qué hay de la lucha de clases?

Medida.- Pal gato.⁴⁶

Alberto es un joven superficial y poco escrupuloso, al que consideran un sinvergüenza, es una figura muy interesante dentro de la historia, pues cumple la función de vaticinar a Miguel su destino y, a modo de coro griego, tratar de abrirle los ojos para que pueda evitarlo. Muestra de ello es el siguiente diálogo, que también revela el sustento ideológico de Alberto:

Alberto.- Pero hombre para qué quieres ser libre. ¿Para molestar a los demás? La libertad es cosa vieja. Ni quien e acuerde de ella.

Miguel.- Cuando menos, tú, no.

Alberto.- Y me va divinamente. Desengáñate, Miguel, si quieres vivir tranquilo no contrarías a ninguno. ¿Para qué andar por esas castigando agravios y enderezando entuertos. ¡Dislocante! ¡Antisocial! Los hombres se ha reunido para engañarse. Y tan contentos quedamos todos con ser engañados.

Miguel.- Entonces tú opinas.

Alberto.- Yo no opino nada soy siempre de la opinión del que me habla.

⁴⁶*Ibidem*, p.104-105

Miguel.- Alberto, eres un fresco.

Alberto.- A eso me han obligado todos mis compatriotas. No intentes ser libre entre ellos, porque si lo intentas todos te volverán las espaldas. Hasta los más allegados, hasta los que más te quieran acabaran por apartarse de ti.⁴⁷

Alberto a diferencia de Miguel es capaz de observar la realidad social y política del país, y frente a ella decide asumir una actitud cínica que deja al descubierto su desencanto social.

El cariño y la fidelidad que les tiene a Miguel y su familia harán que hasta el último momento sea el único que realmente esté interesado en salvarlo de sí mismo, y lo obligue a observar claramente la realidad, aunque, esta sea incompatible con sus ideales como se observa en el siguiente parlamento:

Alberto.- Desengáñate, lo hechos forman las sociedades y las sociedades los individuos. [...] Se realizó la profecía que te hice la mañana que siguió a tu llegada. No intentes contrariar las ideas y opiniones sociales—te decía yo entonces—porque todos hasta los más allegados, te volverán las espaldas. Mira qué fielmente se ha cumplido mi pronóstico. Y todavía rechazas al que llega a librarte de tus desgracias, arrancándote de la isla, en forma de casa de huéspedes de segunda categoría, a que, nuevo Robinson, te has confinado.⁴⁸

Don Benigno, Ángela, Elena y Doña Gertrudis conforman el bloque de personajes secundarios. Como mencionamos en el capítulo III los personajes femeninos representan estereotipos de la mujer mexicana, por ello esta parte se centrará en su relación con los demás personajes.

Ángela es una joven proletaria débil física y anímicamente. Las condiciones de miseria en las que vive y el alcoholismo de su padre marcan su infancia y definen su destino. Comienza a trabajar desde muy niña, el esfuerzo que esto representa aunado al sufrimiento que le causó la partida de Miguel hacen que caiga gravemente enferma. Su padre sin recursos para atenderla acepta la ayuda de Don Julián, quien se lleva a la niña para hacerse cargo de ella durante su enfermedad. Ángela se recupera, pero jamás vuelve a su casa. Al convertirse en mujer ve en Don Julián al único hombre del que ha recibido cuidado, cariño y se entrega a él. Debido a su relación con él se vuelve su cómplice incondicional en el fraude a los obreros, pues sólo ella conoce el contenido del informe, pero no sería capaz de traicionarlo.

Para Ángela, Miguel representa el amor limpio e inocente de su infancia. Al volverlo a ver se reaviva el amor que siente por él, pero sabe que imposible. En la escena final de la obra Ángela lo busca para confesarle su amor, contarle lo que ha sido su vida y pedirle perdón por ello. Miguel conmovido con su historia le dice que no tiene nada que perdonar y le ofrece su amor, pero Ángela

⁴⁷ *Ibidem* p. 25-26

⁴⁸ *Ibidem*, p. 96-97

decide no quedarse a su lado. Lo abandona al destino que eligió así como Miguel la había abandonado cuando eran niños, y regresa con Don Julián el hombre que ha estado a su lado.

Doña Gertrudis, representa el estereotipo de la *madre mexicana* como Miguel la describe en el siguiente parlamento:

Miguel.- ¡Mi pobre madre!... Ella se había abrazado a su cruz y la aceptaba gustosa... casi jubilosamente. Mi madre es la mujer de otros tiempos, sometida a las tiranías del señor que reinaba en el hogar. Éramos dos víctimas; con esta diferencia: que ella no quería salvarse y yo sí quería.⁴⁹

Dentro de la familia es una figura gris, sin voluntad que está ahí por de contado, pero que no juega un papel decisivo en la familia. Establece relaciones con los demás personajes a través de Don Julián y Miguel, pero siempre de forma impersonal.

Elena, quien por su hermosura es llamada “estatua de mármol”, representa la frivolidad y el egoísmo de la burguesía. Para Alberto es la mujer ideal para cualquier hombre: “joven, hermosa, rica, de lo mejor de nuestra sociedad, huérfana y [...] con un tío que es un perfecto borrico.”⁵⁰ Para Miguel la mayor cualidad en ella sería que tuviera un alma bondadosa, que como él anhelara la libertad, pero la verdadera Elena dista mucho del ideal que se ha formado de ella. El siguiente diálogo muestra como la estatua se viene abajo:

Elena: Me hablaron de demandas de los obreros, de aumento de salarios, de utilidades, de pérdidas...todo eso a mí me tiene sin cuidado. Lo que me interesa es que usted no haga causa común con los obreros contra su padre.

Migue.- Por ellos quiero impedir la verdad en fundamento de la justicia.

Elena.- ¡Ay Miguel!... La verdad, la justicia... ¡Palabras! Lo que importa es vivir en paz, haciéndose agradable a los suyos, en primer lugar!, y después a la sociedad en que se vive.

Miguel.- ¿Aunque esta conducta este en pugna con la conciencia?

Elena.- La conciencia—leía yo el otro día—, es el humor con el que uno despierta.⁵¹

La crudeza e indiferencia de Elena, provocan que Miguel y ella se alejen definitivamente.

Elena junto con Alberto son los únicos personajes, que reconocen en Miguel la necesidad de ser *héroe* y su falta de fuerza para concretar sus objetivos. Al igual que Alberto trata de salvarlo de sí mismo al pedirle que abandone el pleito con su padre, pero ante su necesidad también decide abandonarlo.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 25

⁵⁰ *Ibidem*, p. 99

⁵¹ *Ibidem*, p. 81

IV.2.4 APLICACIÓN DEL MODELO ACTANCIAL A *SOMBRAS DE MARIPOSAS*

Para la aplicación del modelo actancial se retomó la propuesta de Norma Román Calvo contenida en su libro *El modelo actancial y su aplicación*, donde introduce al análisis la fragmentación de la obra en microsecuencias, masosecuencias y macrosecuencias. En principio parte de la división natural del texto en cuadros, actos o escenas, para después desmenuzarla secuencia por secuencia con la finalidad de reconocer la evolución de los modelos y determinar si existe sólo uno o varios modelos principales.⁵²

Norma Román utiliza las macrorreglas de Teun A. Van Dijk para la reducción de los modelos. Estas reglas tienen por objetivo dar cuenta del contenido global del discurso dentro de un contexto semántico, mientras que la intención de esta investigación es analizar el discurso crítico que Carlos Díaz Dufóo hace al régimen de Lázaro Cárdenas en *Sombras de mariposas*. Por ello se ha decidido dividir el texto utilizando el método de Juan Villegas contenido en su libro *Nueva Interpretación y Análisis del texto Dramático*.⁵³

Villegas divide el texto en instancias, que corresponden en la estructura aristotélica al planteamiento, nudo y desenlace. Estas a su vez se dividen en fases (F), que constituyen la suma de situaciones neutras denominadas subfases. Las subfases se caracterizan por ser situaciones que incorporan elementos significativos⁵⁴ a la trama, y su función dramática es la de mostrar la entrega gradual del conflicto por ello finalizan en una situación decisiva.

Como se observa ambos modelos coinciden en que dividen el texto en secuencias, que pueden dar cuenta de la totalidad de la obra por lo que se aplicaran simultáneamente. La aplicación del A cuadro actancial mostró la interacción de fuerzas al interior del texto y la relación entre los personajes, mientras que el método de Villegas permitió identificar la entrega gradual del conflicto y ubicar en el texto los planteamientos ideológicos que conforman el discurso crítico del autor. A continuación se presentaran los resultados en forma de cuadros actanciales que corresponden al primero, segundo y tercer acto, y en la explicación a éstos se incluirá la entrega gradual del conflicto.

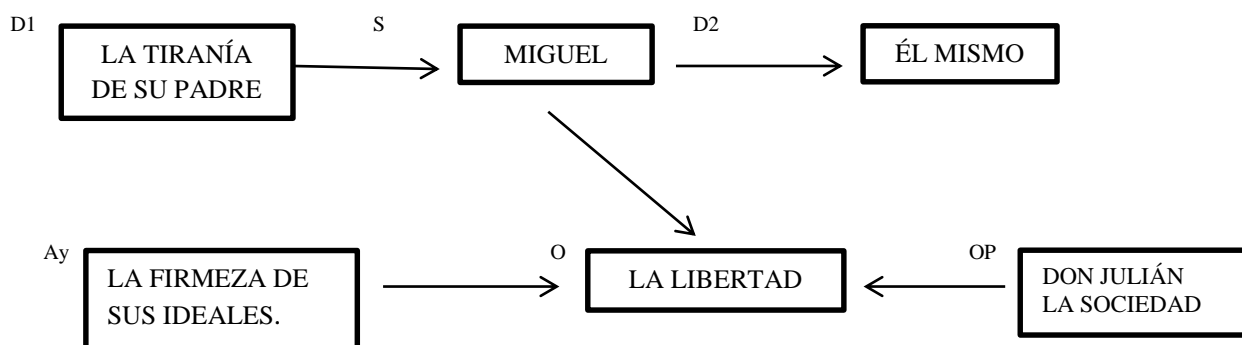
⁵² Norma Román Calvo, *El modelo actancial y su aplicación*, México, Editorial Pax México, 221 pp. , p. 100-101

⁵³ Juan Villegas, *Nueva Interpretación y Análisis del Texto Dramático*, Canadá Girol Books, 152 pp.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 32-34

IV.2.5 EXPOSICIÓN DE RESULTADOS

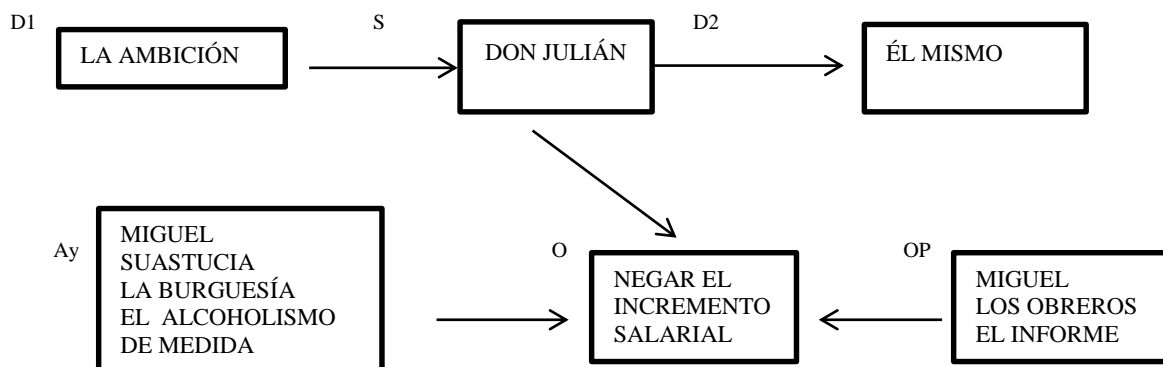
El modelo actancial es un esquema a través del cual se visualiza la función que desempeña un personaje dentro de la historia. Esta función representa una fuerza llamada actante, que se encarga de tender y distender la acción dramática. A continuación se presentan por actos los cuadros actanciales que resultaron de la aplicación del método de *fases* y *subfases* propuesto por Juan Villegas.

1^{er} Acto: Modelo 1

El primer cuadro nos muestra a Miguel como sujeto y la libertad como objeto de deseo. Esta búsqueda representa su anhelo personal y expone uno de los temas de la obra. Durante esta fase se realiza la primera entrega del conflicto, al enterarse Miguel de la intención de los trabajadores de iniciar una huelga en favor del aumento salarial.

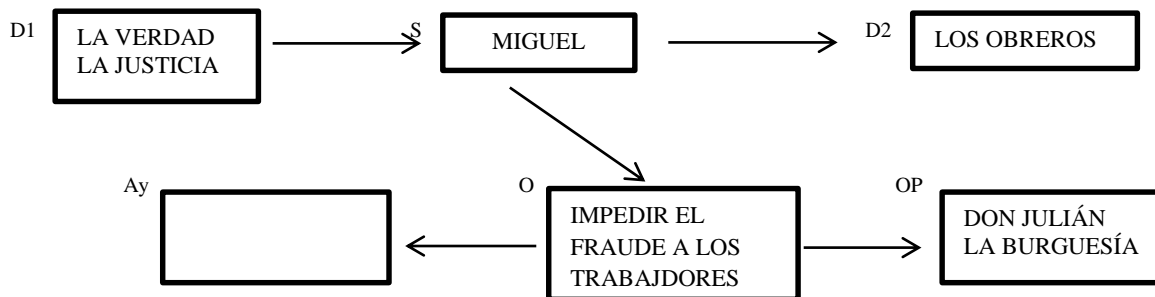
Anne Ubersfeld señala que el sujeto de la acción no es siempre el héroe del texto sino aquel en torno de quién se organiza la acción,⁵⁵ por ello el segundo modelo muestra como el sujeto en *Sombras de Mariposas* no es Miguel sino Don Julián pues su deseo desata el conflicto y en torno a él los demás personajes realizan sus acciones.

⁵⁵ Anne Ubersfeld, *Semiótica Teatral*, España, Ediciones Catedra/ Universidad de Murcia, 223 pp., p. 56

1^{er} Acto: Modelo 2

A través de este modelo la figura de Miguel se revela como ayudante y oponente debido a que actúa como ponente al desear impedir el fraude, pero al romper el informe su condición cambia a la del ayudante.

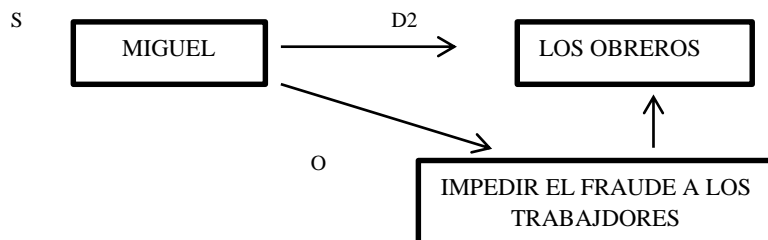
El modelo 3 expone la relación de Miguel con la sociedad. La casilla destinador o D1 muestra que la verdad y la justicia impulsan a Miguel a desear impedir el fraude en beneficio de los obreros. En la casilla del oponente se encuentra Don Julián y la burguesía, pero la casilla del ayudante permanece vacía lo que nos habla de su soledad y afirma el tema de la lucha del individuo contra la sociedad. A partir del objeto de deseo puede identificarse a Miguel como el héroe de la historia porque para alcanzarlo valor, estoicismo e integridad, valores que se asocian a la figura del héroe.⁵⁶

1^{er} Acto: Modelo 3

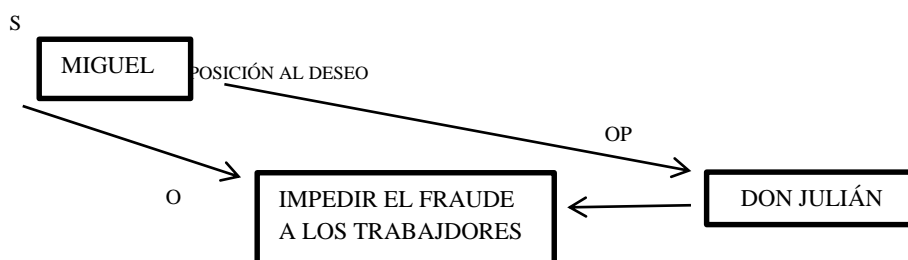
El segundo y tercer cuadro revelaron la existencia de un modelo múltiple por simultaneidad en el que la acción de los sujetos está encaminada a la obtención del objeto contrario. También puede observarse, que el deseo de Don Julián se queda en el plano de lo individual. En contraste con el de

⁵⁶ *Ibidem*, p. 56

Miguel que trasciende a lo social al desear el beneficio de un grupo vulnerable. Esta orientación está representada en el siguiente triángulo ideológico.⁵⁷



Existe también triángulo activo⁵⁸ cuyo objetivo es reconocer si la función del oponente es contraria al sujeto o al objeto de deseo. En este caso la oposición de Don Julián no es hacia Miguel sino hacia su objeto de deseo.



De igual forma si se moviera a Don Julián a la casilla del sujeto y a Miguel a la del oponente se vería que ambos están en igualdad de circunstancias, porque su rivalidad reside en que desean el objeto contrario.

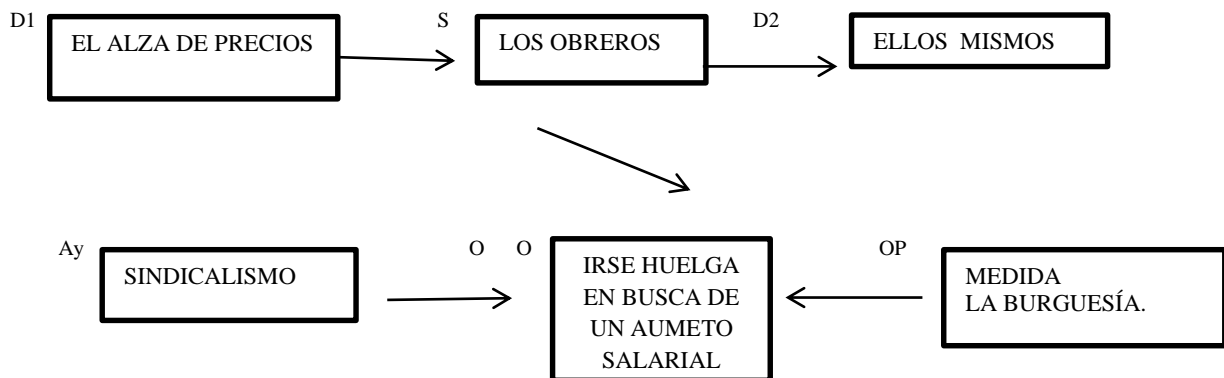
Durante esta fase se realiza la segunda entrega del conflicto, que corresponde a la revelación que hace Don Julián a Don Benigno y Miguel de presentar un informe falso a los trabajadores para respaldar su oposición al aumento laboral.

El modelo 4 revela la causa de la huelga, la presencia del sindicato como personaje ausente y expone la lucha de clases sociales a través de la oposición de la burguesía al movimiento obrero.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 62 Triángulo ideológico: "...marca el retorno de la acción a lo ideológico, sirve para descubrir de qué modo, la acción tal como se presenta a lo largo del drama, está hecha con vistas a un beneficiario individual o social [...] explica no el origen de la acción sino el sentido del desenlace de la misma..."

⁵⁸ *Ibidem*, p. 60 Triángulo Activo: "En este triángulo la flecha de deseo orienta al conjunto del modelo y determina el *sentido* (dirección y significación a un tiempo) de la función del oponente." Nos indica si el oponente amenaza al sujeto en su existencia o amenaza el deseo del sujeto hacia el objeto. Conlleva "una rivalidad [...] es el choque de dos deseos que confluyen en el objeto."

1er Acto: Modelo 4

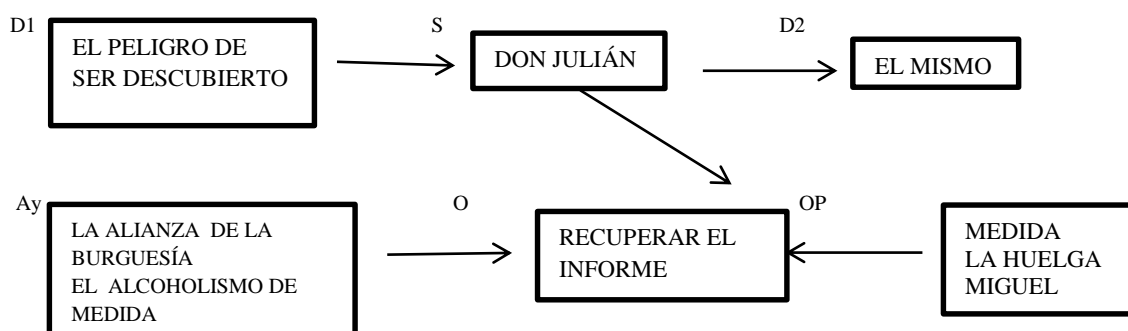


Durante esta subfase se realiza la tercera entrega del conflicto en la que se presenta la negociación entre los patrones Don Julián y Miguel y los líderes sindicales Joaquín Sánchez y Medida, en la que se acuerda esperar un plazo de 24 horas para que las demandas sean resueltas. En seguida se presenta la cuarta entrega con el primer enfrentamiento entre Don Julián y Miguel debido a que éste último decide apoyar a los obreros aún en contra de su padre.

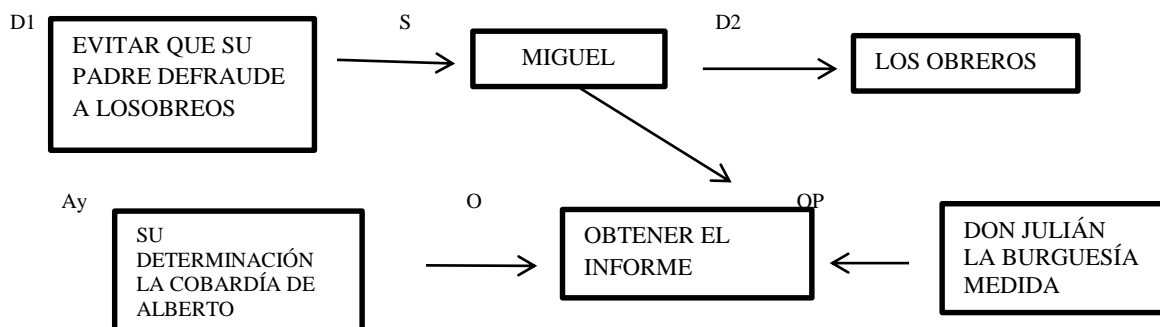
El primer acto finaliza con el estallido de la huelga, que representa la quinta entrega del conflicto al suscitarse porque los obreros rompen el acuerdo e inician la huelga antes de terminarse el plazo previsto. Para Miguel esta situación es igual de condenable que el fraude que pretende cometer Don Julián y decide dejar de apoyarlos.

Los cuadros 1 y 2 del segundo acto revelan la existencia de un modelo actancial múltiple por desdoblamiento, pues ambos pueden formarse a partir de una misma acción que está encaminada a la obtención de un deseo en común. En los dos cuadros se sitúa la burguesía en el eje del poder (ayudante-oponente), su presencia en este eje nos habla de una lucha por la preservación de clase y del peso decisivo de este sector en la resolución del conflicto. Como actante cumple una función movable al ser oponente en el cuadro de Miguel y ayudante en el de Don Julián.

2do Acto: Modelo 1



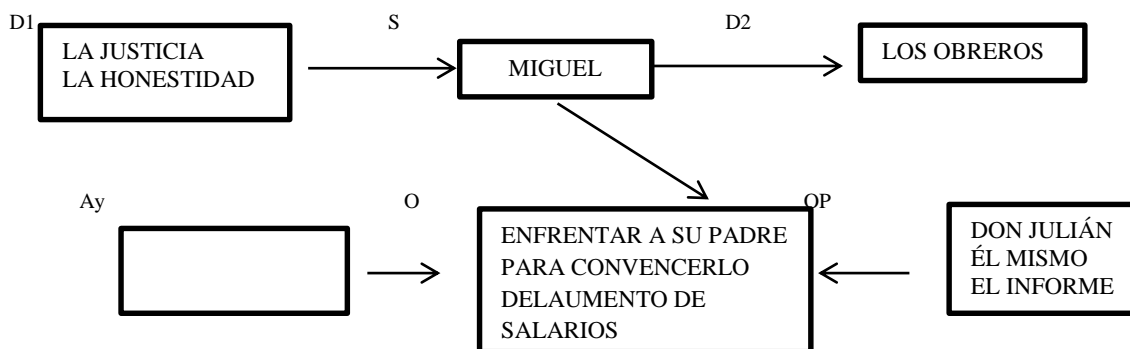
2^{do} Acto: Modelo 2



Durante esta subfase se realiza la séptima entrega del conflicto, en la que Miguel logra apoderarse del informe para utilizarlo como garantía al tratar de convencer a su padre que autorice el aumento salarial. El informe funge como un elemento mágico, que define el destino de Miguel, y le muestra el egoísmo de Elena frente a la situación de los obreros.

El cuadro 3 de este acto representa la octava entrega del conflicto y el clímax de la historia, corresponde al enfrentamiento entre Don Julián y Miguel por la posesión del informe. En ella Miguel decide romper el informe para demostrarle a su padre que no es un traidor, pero al destruirlo termina con la única prueba del fraude y se gana el desprecio de los trabajadores. También se gana la desconfianza de su propia clase al enfrentar a su padre, pues representa una transgresión al orden moral. Además de la confrontación de valores y antivalores que guían las acciones de cada uno, y cómo éstos influyen en el conflicto obrero.

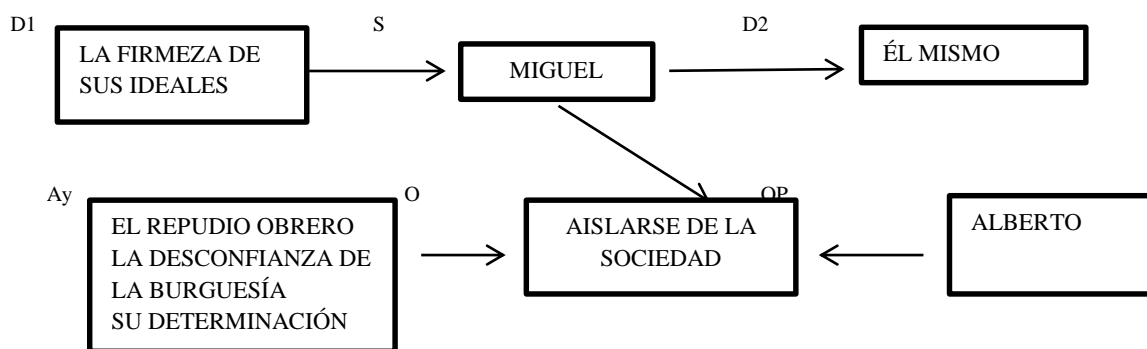
2^{do} Acto: Modelo 3



Al iniciarse el tercer acto la intensidad dramática cae bruscamente al presentar a Miguel aislado de la sociedad en contraste con la escena anterior donde la historia llegó a su clímax. Este cambio

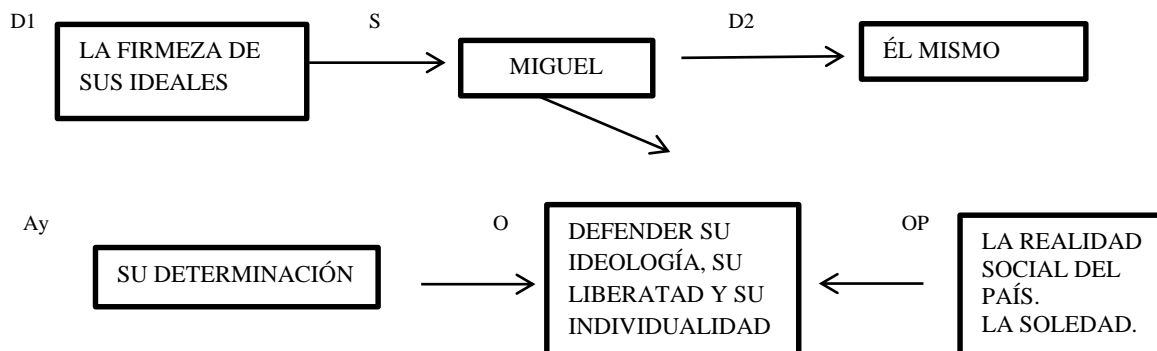
brusco se debe al empleo del recurso del anticlímax o contragradación,⁵⁹ en el que se diluye la intensidad dramática hasta desaparecer y se provoca lentitud en el movimiento de la acción como se muestra en el cuadro 1 del tercer acto. Como oponente encontramos a Alberto, porque ha buscado a Miguel con la intención de ayudarlo a reincorporarse a la sociedad, pero Miguel se niega a recibir su ayuda.

3^{er} Acto: Modelo 1



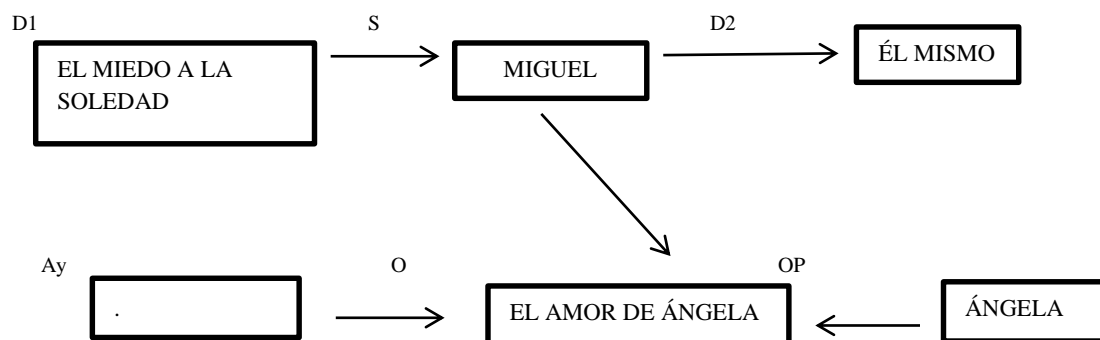
El cuadro 2 muestra que Miguel se niega a recibir la ayuda de Alberto porque desea defender su libertad y su individualidad, argumentando que no pertenece al capitalismo ni al obrerismo. Para él, pertenecer a algún grupo simboliza la pérdida de su libertad, pues estaría obligado a prestarle servicio incondicional a cambio de su ayuda. A su deseo se opone la realidad social del país y su propia soledad. La decisión de rechazar la ayuda de Alberto lo separa de la única persona que pretende ayudarlo, pero también conduce la libertad que deseaba como nos muestra el segundo cuadro.

3^{er} Acto: Modelo 2.



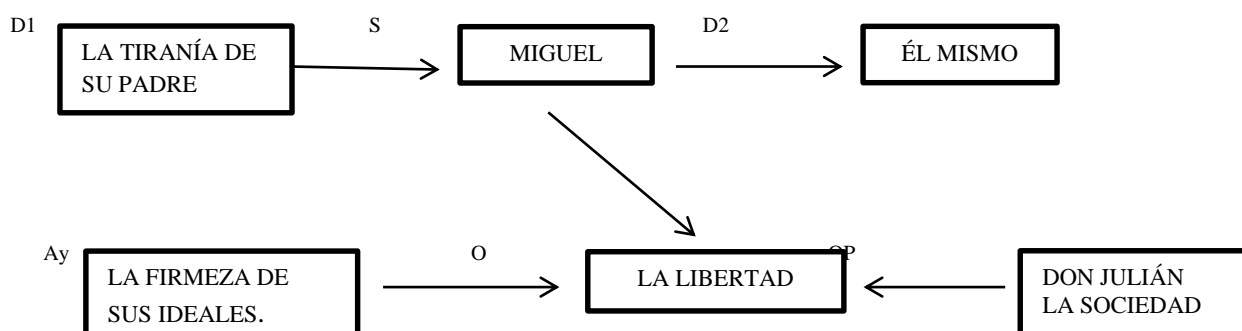
⁵⁹Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Editorial Porrúa, 2001, 520 pp., p. 239-240 Gradación: *Figura Retórica* que afecta la lógica de las expresiones y consiste en la progresión ascendente o descendente de las ideas [...] o decreciente a la inversa: [...] Al empleo en un mismo periodo de la gradación ascendente y descendente, se le ha denominado *anticlímax* o *contragradación*."

El cuadro número 3 del tercer acto corresponde al final de la historia. En él puede observarse que el miedo a la soledad impulsa a Miguel a desear el amor de Ángela para salir de su aislamiento. A su deseo se opone la propia Ángela, quien a pesar de quererlo decide abandonarlo.

3^{er} Acto: Modelo 3

El abandono de Ángela resquebraja la firmeza ideológica, que el personaje de Miguel mantuvo durante el desarrollo de la historia provocándose un final inesperado.

A partir de la aplicación del modelo actancial y el método de Juan Villegas puede concluirse que el modelo 1 y 3 del 1^{er} acto expresan la totalidad del discurso.

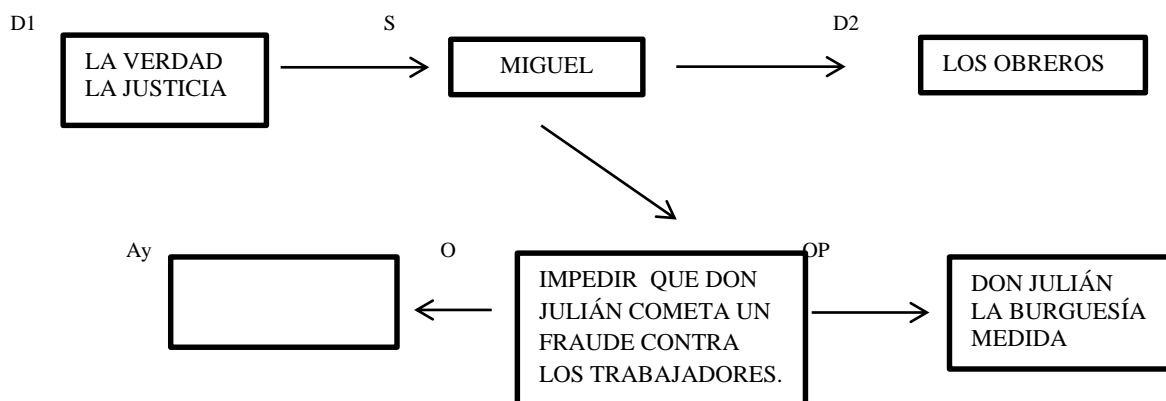
1^{er} Acto: Modelo 1

El cuadro 3, presentado a continuación, muestra el dinamismo dramático⁶⁰ en *Sombras de Mariposas* es producido por el choque de valores éticos entre Don Julián y Miguel, que es detonado por el posible fraude a los trabajadores. Éste hecho aunado a la huelga de los obreros

⁶⁰ Juan Villegas, *op. cit.*, p. 38 Sobre el dinamismo dramático señala "la estructura dramática se construye a partir de una situación inicial conflictiva, generada por las acciones voluntarias de los personajes. En la que se encuentra una oposición de fuerzas."

magnifica el conflicto, y expone al ojo del espectador uno de los principales problemas sociales de la época: la lucha de clases.

1^{er} Acto: Modelo 3



La discrepancia ideológica entre padre e hijo al interior de una familia burguesa retrata la oposición de la clase conservadora al cambio y es simbolizada con la alianza de los personajes burgueses para defender y preservar su clase. De esta forma Díaz Dufoo llevó de lo público a lo privado una cuestión social, y expuso la postura de la burguesía frente la lucha de clases.

La casilla del destinatario revela que el comportamiento ético de Miguel está basado en una ideología idealista que, a su vez, responde al discurso “socialista” del gobierno en favor de la justicia social. Mientras que en la casilla del opositor encontramos el personaje de Don Julián, que evidencia la corrupción de los empresarios y al personaje de Medida que representa la corrupción de los líderes sindicales. El acuerdo entre estos dos personajes sellado con el aumento salarial a Medida simboliza la alianza entre patronos y líderes sindicales.

Por último a lo largo de los modelos se muestra que la burguesía es una fuerza determinante en el desarrollo de la historia y la resolución del conflicto, lo que revela que este grupo representa la ideología dominante dentro del texto.

IV.2.6 ESPACIO

Para Anne Ubersfeld existen tres tipos de espacio en una obra: el físico, el interno y el simbólico, siguiendo este planteamiento *Sombras de mariposas* cuenta con un espacio físico que es el Palacio de Bellas Artes, lugar donde se representó la obra, con un espacio interno que es la comunidad de

Contreras en el Distrito Federal, donde se desarrolla la historia, y con un espacio simbólico que es la fábrica textil.

El espacio interno y el espacio simbólico son de gran relevancia para la comprensión del texto pues el primero alude a un área de la ciudad que, desde principios de siglo XIX, representó uno de los principales centros de crecimiento económico para la ciudad. En ella se establecieron cinco grandes fábricas textiles: La Santa Teresa, La Alpina, La Hormiga, La Abeja y La Magdalena.

Presentar como espacio simbólico una fábrica textil alude a que este sector fue uno de los primeros en dar muestras de organización obrera y de los que más lucharon por que se reconocieran los derechos de los trabajadores. Por ello no resulta nada extraño, que Díaz Dufoo haya enmarcado *Sombras de Mariposas* en esta comunidad y escogido al obrero textil como ejemplo de lucha. En el texto no se hace referencia a una fábrica en particular, sin embargo, es posible que se refiera al sindicato de la fábrica La Magdalena, pues es uno de los que ofrece mayor testimonio de experiencia fabril, de lucha y de organización de sus trabajadores.⁶¹

Al interior de la obra, la acotación inicial describe que el primer acto sucede en “una espaciosa pieza. [...] En realidad es un gran cuarto sin destino, en el que han ido amontonándose muebles y útiles.” También menciona la existencia de cuatro puertas que comunican al despacho, la sala de trabajo de los obreros, la casa y el exterior de la fábrica, y precisa sobre esta última que es la más grande.⁶²

La imagen de “un gran cuarto sin destino rodeado de puertas” permite interpretar el espacio como un lugar cerrado, que ha permanecido inalterable al paso del tiempo. Un espacio que no permite la intromisión de agentes externos que lo altere ni hay futuro para quienes lo habitan. Todas las puertas comunican a espacios dentro de la misma fábrica incluso la del exterior se limita a la fábrica, con lo que da la impresión de que no hay nada más fuera de ella.

Es la fábrica el espacio que define la experiencia vital de los personajes. Un lugar de lucha entre clases sociales, símbolo de explotación al trabajador, pero también un terreno de resistencia en el que los obreros se oponían a la modernización industrial del país, pues la instalación de nueva maquinaria generaría pérdida del empleo.⁶³

⁶¹ Domínguez Pérez Xóchitl, et. al., *La Revolución Mexicana y las revoluciones modernas. Los historiadores y la historia para el S. XXI*, México, 2010, INAH, Ed. Navarra, 68pp., p.176

⁶² Carlos Díaz Dufoo, *Sombras de Mariposas, op. cit.*, p. 13

⁶³ *Ibidem*, p. 42

El segundo acto se desarrolla en el mismo lugar, aunque, se diferencia por las banderas rojinegras que señalan las ideas comunistas de los obreros. El tercer acto se lleva a cabo en “una casa de huéspedes de un barrio popular,”⁶⁴ espacio que indica la marginación en la que vive. Miguel, se encuentra en un sillón a la mitad de la habitación, que simboliza la isla en que vive.

IV.2.7 TIEMPO

Al inicio del texto el autor indica que la obra transcurre en la “época actual”. Época que puede entenderse como el momento histórico en que fue escrito el texto, pero también como la “época actual” de quien lo lee. En el caso de *Sombras de mariposas* los conflictos sociales, laborales y familiares que retrata siguen ocurriendo aún en nuestros días por lo que es una obra vigente como lo demuestra el análisis de la obra.

Al interior de la historia el tiempo es lineal. El primer acto transcurre en un solo día e inicia con la llegada de Miguel a la fábrica y culmina con el emplazamiento a huelga de los obreros. En este acto el tiempo juega un papel decisivo, que se manifiesta en múltiples referencias. La primera de ellas la encontramos en el diálogo entre Miguel y Ángela:

Ángela.- Han pasado quince años.

Miguel.- ¡Quince!.. Es verdad, Yo tenía entonces doce y usted...

Ángela.- Ocho.⁶⁵

Si la época actual es 1936, Miguel huye de su casa en 1921 y regresa con veintisiete años de edad. El tiempo que ha estado fuera establece una clara diferencia de clase entre él y los obreros, pues ha regresado hecho un hombre adulto y al ser hijo del patrón se convierte en patrón también. Una diferencia que, a pesar de su buena voluntad, no podrá subsanarse. La segunda referencia es la edad que tenía Ángela al comenzar a trabajar.

Ángela.- A los nueve años comencé a trabajar.

Miguel.- ¿A los nueve? Era justo. ¿Y ganabas?

Ángela.- Treinta centavos diarios.

Miguel.- Un gran salario. ¿Dejaste, pues, la escuela?

Ángela.- Iba cada vez que estaba libre. Y leía todos los libros que caían en mis manos.⁶⁶

⁶⁴*Ibidem*, p. 89

⁶⁵ *Ibidem*, p. 17

⁶⁶ *Ibidem*, p. 18

En este diálogo se encuentra la referencia que hace el autor a la integración de los niños a la fuerza laboral desde edades muy tempranas debido a la situación de pobreza que prevalecía en la mayor parte de la población. La niñez al ser un sector vulnerable era objeto explotación y abusos pues su contratación carecía de regulación. Ejemplo de esto es el salario que percibía por su trabajo.

Desde la primera escena se observa cómo la clase social de los personajes incide en su percepción del tiempo. Miguel, el joven burgués, ha empleado esos quince años en su desarrollo personal, y aunque ha pasado trabajos los ha disfrutado porque vivir de ese modo fue su elección. A diferencia de Ángela que a causa de su pobreza ha tenido que dejar la escuela para trabajar y buscar la manera de no morir de hambre. La tercera referencia se encuentra en el diálogo entre Alberto y Miguel donde señalan haberse visto por última vez en 1929.

A partir de estas tres referencias 1921 año en el que llega al poder Álvaro Obregón, 1929 año de la crisis económica mundial y de la fundación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) y 1936 año de fundación de la CTM, de la huelga de los electricistas, de la huelga ferrocarrilera y del conflicto de la Vidriera Monterrey, Díaz Dufoo establece en la mente del lector- espectador un periodo de continua transformación social y de gran agitación laboral, pues es el periodo que corresponde a la preparación e instauración de la revolución institucionalizada.

Las siguientes tres referencias de tiempo aportan datos sobre el conflicto obrero-patronal que se desarrolla en la fábrica. La primera en voz de Don Benigno alude a la postura del régimen cardenista de apoyo al derecho de huelga: “¡La tercera huelga en un año! No hay negocio seguro.”⁶⁷ La siguiente referencia define el rumbo de la historia pues al no respetar el plazo acordado, Miguel, condena la conducta de los obreros y gana su repudio.

Joaquín.-... estamos resueltos a declarar el estado de huelga en la fábrica dentro de veinticuatro horas.⁶⁸

A partir de ella se modifica el curso de la acción dramática y Miguel se separa de ambos grupos.

En el diálogo entre Miguel y Joaquín se encuentra una referencia de tiempo, que alude a la reducción de horas laborales que había ganado el sector obrero:

Miguel.- ¿Cuántas horas trabajas?

Joaquín.- Ahora siete.

Don Julián.- Que con los descansos y la limpieza de la máquina, quedan reducidas a cinco y media acaso menos.⁶⁹

⁶⁷ *Ibidem*, p. 42

⁶⁸ *Ibidem*, p. 45

Estas referencias indican que a pesar de la legitimidad del discurso obrero había gran descontrol en el movimiento, pues durante este sexenio se registraron más huelgas que en ningún otro periodo. Para los empresarios las constantes huelgas no representaban más que el abuso de los obreros.

En el segundo acto la rápida sucesión de eventos y al acortamiento de los parlamentos otorgan mayor fluidez al texto, acelerando el ritmo de la obra hasta llegar al clímax en la escena final del segundo acto. Otra alusión al tiempo es el parlamento de Medida en el que menciona que “Las huelgas se sabe cuándo comienzan; nunca cuando acaban.”⁷⁰ Esta frase puede interpretarse como el cuestionamiento que hace el autor sobre las medidas del Estado en torno a este tema, y si éstas realmente solucionaban los problemas obreros.

El tercer acto, sucede después de casi un año la noche del 15 de septiembre de 1936 poco después de las 10 de la noche. Los diálogos y la situación en la que se encuentra el protagonista crean una atmósfera en la que el tiempo transcurre más lento y pareciera dirigir a Miguel hacía un abismo. Durante este acto el ritmo de la obra va descendiendo hasta la última escena en la que al marcharse Ángela se produce el completo aislamiento de Miguel, deteniéndose así la acción dramática.

“Ideario Estético y Social” y “Análisis Dramático de *Sombras de Mariposas*” comprenden la primera parte del capítulo IV, cuya finalidad fue conocer la ideología del autor y mostrar los planteamientos que componen el discurso crítico de la obra. En el primero puede observarse que el pensamiento de Carlos Díaz Dufóo estuvo fuertemente influenciado por su vinculación a los grupos de elite cultural, política y económica de nuestro país, y su estilo de escritura por el modernismo y el periodismo

A partir de la relación entre Díaz Dufóo y los grupos de élite puede ubicársele como escritor dentro de la generación modernista, como político de tendencia conservadora, y como economista a favor del capitalismo y el progreso. Como lo revelan, también, sus artículos literarios de *Revista Azul* (1894-1896), sus artículos económicos de *Excelsior* (1916-1934) y sus obras dramáticas escritas entre 1927 y 1934,⁷¹ en los que se identifica la defensa de la libertad, del individualismo, del capital, de la propiedad privada y de la modernización industrial. Así como una postura contraria al

⁶⁹ *Ibidem*, p. 47-48

⁷⁰ *Ibidem*, p. 56

⁷¹ Las fechas de inicio y término de su escritura dramática corresponden a la información que aporta el diario de Federico Gamboa. En donde su autor habla de una primera lectura de Padre Mercader en abril de 1927, y la presentación que hizo de *Sombras de Mariposas* en octubre de 1934, durante una cena dedicada a Virginia Fábregas y Fernando Soler.

socialismo, aunque en favor del sindicalismo como ejes de su pensamiento. En sus escritos se interesó especialmente por mostrar cómo los fenómenos socioeconómicos afectaron a la sociedad con el rigor del estudioso de la economía política, pero escritos con la frescura del acontecer diario que da la pluma del periodista literario.

El *Análisis Dramático de Sombras de Mariposas* muestra que sus principales ideas sociales y económicas se encuentran reunidas en esta obra, por ello puede considerársele una obra representativa de su ideología.⁷² Como demuestra el cuadro actancial la obra fue escrita a partir de la ideología burguesa. Desde esta perspectiva en el siguiente inciso se analizan los planteamientos ideológicos que conforman el discurso crítico del autor en la obra.

IV.3 EL DISCURSO CRÍTICO DE CARLOS DÍAZ DUFÓO EN *SOMBRAS DE MARIPOSAS*

Carlos Díaz Dufoo dedicó gran parte de su vida al estudio de la economía política, y a través de ella interpretó su realidad. En su libro *La Vida Económica. Hechos y Doctrinas 1916-1934* definió la economía como:

... una ciencia que se teje sobre la vida, que saca de ella su substancia y que es tan variada y tan contradictoria como la vida misma. [...] Yo he estudiado economía política al margen de los sucesos, construyendo, al analizarlos, una interpretación “provisional”, sujeta a las posibles rectificaciones que impusieran otros sucesos posteriores. [...] Creo que los mejores economistas no se encuentran entre los hombres más apegados a verdades y a principios inmutables, sino entre los mejores psicólogos, entre los que están más atentos a las palpitaciones de la realidad. [...] Mis artículos económicos no emanan de los casilleros de una doctrina, ni de las rigideces de una teoría, sino que los han trazado los hechos.⁷³

En *Sombras de Mariposas* trasladó esta visión del terreno económico al dramático, y construyó un discurso crítico de su realidad que se desarrolla a partir de la relación entre los hechos económicos y los sociales. Posteriormente los estudios que realizó Lucien Goldman también mencionaron que los hechos económicos influían en la vida social de la población; por ejemplo, un efecto del capitalismo había sido que la relación entre los hombres se convirtiera en una relación de intereses económicos. En la obra este efecto se refleja al tener por sujeto un grupo social y no al individuo que está siendo

⁷²Para referirnos al término ideología se usará la definición de Norma Román Calvo contenida en su libro *Para leer un texto dramático*, p. 123 “Ideología: es el conjunto de conocimientos del individuo y de la clase social a la que pertenece; sistema de representaciones (imágenes mitos, ideas, principios morales, posturas mentales, experiencia adquirida), dotadas de existencia y de un papel histórico en el seno de una sociedad dada.”

⁷³ Carlos Díaz Dufoo, “Un preliminar necesario”, *La Vida Económica...*, op. cit., p. 5-6

afectado por esa situación.⁷⁴ En sus estudios el texto era considerado como un documento porque mostraba el vínculo entre la obra dramática o literaria y la vida cotidiana. Este vínculo podía explicarse a partir de su inserción en una estructura mental que define como:

el resultado de la actividad conjunta de un importante número de individuos, que se encuentran en una situación análoga, es decir, que constituyen un grupo social privilegiado, y que ha vivido durante un largo tiempo [...] un conjunto de problemas, esforzándose por hallarles una solución significativa.⁷⁵

Esta estructura mental rige la conciencia colectiva del grupo social al que perteneció el autor y el universo imaginario creado por él. Sobre este aspecto Juan Villegas añade que el discurso dramático-teatral, como toda práctica discursiva, no constituye una respuesta individual sino colectiva que comunica al lector-espectador potencial la posición ideológica y social del autor a través de la visión de mundo.⁷⁶

Sombras de mariposas vista como documento y analizada desde su contextualidad histórica adquiere mayor significado porque su discurso no está mediatizado por interpretaciones culturales posteriores sino nace de su postura ideológica y su participación en los eventos.

Goldmann, proponía abordar el texto desde sí mismo sin sobrestimar la psicología del autor o su biografía. A diferencia de él, en este estudio datos biográficos como su labor en publicaciones de carácter oficial y en el gobierno de Porfirio Díaz, así como, su estrecha relación con el grupo de los Científicos y su oposición al socialismo fueron imprescindibles para el análisis, ya que revelaron su postura política y la perspectiva ideológica desde la cual analizó los fenómenos de su época.

Como se mencionó en el inciso anterior, Carlos Díaz Dufóo perteneció al sector burgués y su ideología estuvo definida—desde su juventud—, por su participación en grupos de élite política, cultural y económica de tendencia conservadora, inclusive ejerció una fuerte influencia en ese tipo de círculos debido a que “sus ideas eran casi impermeables a toda nueva corriente intelectual.”⁷⁷ A partir de estos datos puede concluirse que el discurso dramático-teatral de *Sombras de mariposas* es una proyección de la estructura mental de la burguesía porfiriana, que se sustenta en el sistema de valores, el código estético y la ideología del positivismo.

⁷⁴ Lucien Goldmann, “Crítica y dogmatismo de la creación literaria” en *Marxismo y ciencias humanas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1975, 288 p. , p. 28

⁷⁵ Lucien Goldmann, *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1971, 198p. , p. 13

⁷⁶ Juan Villegas, “El discurso teatral y el discurso crítico” en *Anales de la Universidad de Chile*, Año 1984, Núm. 5, pp. 317-336 Recuperado el 29 de abril de 2014 <http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/23076/24426>, p. 317 “...toda práctica discursiva es un acto de comunicación, y es ejercida desde la ideología del productor por lo tanto está fundada en los sistemas de valores de los grupos sociales.”

⁷⁷ Jesús Silva Herzog, “Carlos Díaz Dufóo”, en *Semblanzas de Académicos...*, op. cit., p. 152

Los postulados positivistas que se encuentran en el texto son: la conservación del orden social y económico, la superioridad de clase a partir de la Teoría de la Evolución, la propiedad como derecho natural, el progreso industrial, la inferioridad de las masas populares, la defensa del capitalismo, de valores morales y familiares y la oposición al socialismo.

En *Sombras de Mariposas* estas ideas expresan el orden social y económico que, desde principios de siglo, privilegió a la burguesía como clase dominante, y favoreció la conservación de su estatus a pesar de los cambios políticos originados con la Revolución. Por ello, dentro del tema de lucha de clases el discurso se centra en la preservación de clase, que es amenazada por el socialismo porque éste pugnaba por el ascenso de la clase proletaria.

Este orden a continuación se dará una breve explicación de cómo actúan al interior del texto.

El positivismo basó la superioridad de clase de la burguesía en la selección natural y concibió a los individuos de este grupo como los más aptos intelectual y económicamente, por lo que consideró que les correspondía ocupar puestos prominentes y poseer bienes materiales, mientras que señaló a la clase proletaria como inferior por su posición económica.⁷⁸ Estas diferencias confirmaban la supuesta incapacidad de las clases proletarias para tomar decisiones sociales o poseer propiedades y justificaban la desigualdad entre clases.

Díaz Dufó fue fiel creyente de que la propiedad estaba amparada por un derecho natural como lo expone en el primer diálogo de la obra:

Miguel.- Señorita quien ha de perdonar es usted. Yo soy el que se ha apoderado de un terreno que no es el suyo. Y la propiedad está amparada por un derecho legítimo.

Ángela.- Usted es muy dueño.

Miguel.- No, el dueño es mi padre; de la mesa, del sillón, de todo lo que hay en la fábrica, incluso de mi persona por de contado.⁷⁹

Este derecho confería al dueño la posesión absoluta e irrevocable sobre ella y la obligación moral de preservarla.

La propiedad como derecho natural y la superioridad de clase están representadas en el personaje de Don Julián, que es descrito por el autor como un hombre que posee voluntad, energía y carácter. Estas características lo vuelven el individuo más apto para ejercer el poder y poseer la riqueza. Así mismo, en la obra cualidades como inteligencia, belleza, instrucción académica y

⁷⁸ Alfonso Noriega, *Pensamiento conservador y conservadurismo mexicano*. Tomo II, México, UNAM, 1993, 539 p., p. 466

⁷⁹ Carlos Díaz Dufó, *Sombras de mariposas*, op. cit., p. 15

fortaleza física están reservadas para los personajes burgueses, mientras que los personajes proletarios se caracterizan por la falta de fuerza física y espiritual, la ignorancia, los vicios y la traición. A primera vista las cualidades de los personajes burgueses podrían asegurar la su victoria frente al proletariado, sin embargo, la superioridad de clase no es lo que favorece a la burguesía sino la cohesión y lealtad de grupo. A diferencia del abandono y la traición que Medida comente contra el movimiento obrero al abandonar la huelga.

En su artículo “Anarquismo y comunismo” Díaz Dufóo expresó que su oposición al socialismo partía de las implicaciones económicas que conllevaba instaurarlo como política gubernamental porque:

El comunismo exige un Estado distribuidor de los bienes comunes, un autoridad que encauce y vigile la obra de la producción. A tal grado se lleva el poder de esta autoridad [...] El comunismo está basado en las más terribles formas de coerción y dominio pues centrandolo en él, todas las capacidades de mando, continuará siendo un régimen absolutista, controlador y totalitario.⁸⁰

Control y centralización representadas en la instauración del presidencialismo eran las características, que para Díaz Dufóo definían el “socialismo” del gobierno cardenista. En *Sombras de mariposas* este poder se asemeja al control absoluto que ejerce el dueño de la fábrica.

Otro aspecto que apoyaba su oposición era la ambigüedad que el propio Estado había dado al término socialismo. Pensaba que era tan vago que cualquiera podía improvisar un *socialismo* de su propiedad.⁸¹ Ante la falta de sustento le era inconcebible, que ideológicamente la política educativa y obrera estuvieran basadas en algo que—salvo algunos líderes políticos y obreros como Lombardo Toledano—, la inmensa mayoría desconocía. Esta situación es refleja a través de la ignorancia de los líderes sindicales Joaquín Sánchez y Medida, quienes del socialismo y de “Carlos Maíz”—como es llamado en la obra—, conocen únicamente lo que habían oído decir a su líder Vicente Lombardo Toledano. En su artículo “Un socialista sin socialismo”, expresó su afinidad a un *socialismo evolucionista*, que define como:

...aquél que pretende una conquista espiritual y moral además de material. Dentro de ese socialismo ni el individuo es absorbido por la colectividad ni la libertad desaparece. El hombre moderno cree plenamente en el progreso. Reconoce la evolución, desecha lo “catastrófico” [...] llama a una obra común a todas las clases sociales y cree en la democracia.⁸²

⁸⁰ Carlos Díaz Dufóo, “Anarquismo y Comunismo” en *La Vida Económica...*, p. 219-222

⁸¹ *Ibidem*, “Un socialista sin socialismo”, p. 168

⁸² Carlos Díaz Dufóo, “Un socialista sin socialismo”, en *La Vida Económica, op. cit.*, p. 167-171

Para él, el desarrollo intelectual de la clase obrera era el camino para lograr el ascenso de la clase proletaria, pues los capacitaría para ejercer funciones dentro del Estado y como ciudadanos. Sin embargo, como miembro de la burguesía se resistía a que el descenso de *su clase* fuera el medio para lograrlo, por ello disentía con el socialismo que pretendía favorecer exclusivamente a la clase obrera.

Su postura frente al socialismo como modelo económico era de absoluto rechazo. En primer término porque consideraba que propuestas como mejora en las condiciones de vida y laborales, el ascenso de la clase obrera y el reconocimiento de sus derechos ya habían sido desarrolladas por gobiernos capitalistas, sin necesidad de abolir la propiedad, la libertad y la democracia.⁸³ En segundo lugar porque la socialización de los bienes y las riquezas no remediaban la pobreza de la clase trabajadora como menciona en su artículo “La vida imposible”:

Esta idea de que la desigualdad en el poder de adquisición se disuelve con la distribución de las riquezas entre los desheredados [...] (es un) recalcitrante sofisma creer que la riqueza, los bienes, la producción tienen magnitudes para abastecer a todos los necesitados [...] este reparto no mejora la situación de las clases trabajadoras, pero los socialistas partidarios de la distribución piensan que el mundo mejoraría con la “socialización de la miseria.”⁸⁴

En *Sombras de mariposas* socialismo, sindicalismo y problemas de producción van de la mano. Su autor se declara simpatizante de los sindicatos, pues considera que son la unión justa de los trabajadores en defensa de sus intereses, pero se oponía a que dentro de las facultades de sus líderes estuviera el poder de decidir sin más si la agrupación se declaraba en huelga. Pensaba que proceder de esa forma era una acción opresora de sus líderes, que era contraria a los intereses sociales pues con ella suspendían el medio de subsistencia de los trabajadores. Sobre todo porque los arreglos entre patrones y líderes sindicales contemplaban su propio beneficio económico, pero ignoraban la compensación de sueldos caídos.

Para Díaz Dufóo, que era un fiel creyente del progreso, el capitalismo ofrecía las bondades de favorecer el desarrollo industrial a través de la inyección de capital privado. Pensaba que operaba como una “selección” en la que se quedaban los trabajadores mejor capacitados, aumentando con ello la eficacia del trabajo. También, colocaría a la industria en un mayor nivel de competitividad, que beneficiaría a los trabajadores, pues al haber mayor producción la empresa tendría más ganancias y podría incrementar los sueldos. Por este motivo, las huelgas contra la introducción de

⁸³ *Ibidem*, p. 170-171

⁸⁴ Carlos Díaz Dufóo, *La vida imposible*, en *La Vida Económica*, op. cit., p. 161

nueva maquinaria—como la de *Sombras de mariposas*—tan sólo representaban una pérdida para las empresas y un retraso en la modernización industrial. Además de que eran inútiles, pues no podía lucharse contra el *progreso*.

En cuanto al discurso crítico del autor en la obra, Goldmann, señala que “las estructuras mentales poseen un valor sólo temporal y en general son válidas para determinados grupos sociales en una situación concreta”.⁸⁵ Si como se ha observado el sustento ideológico de la obra corresponde al positivismo y su estética al estilo realista-naturalista el tipo de discurso de *Sombras de mariposas* es desplazado y marginal porque difiere con el discurso hegemónico tanto político como teatral.⁸⁶

Villegas define como discurso desplazado a aquel que en otra época fue hegemónico, pero que en la actualidad ha desaparecido como código estético dominante.⁸⁷ En este caso se encuentra *Sombras de mariposas* al presentar una estética realista y naturalista, que fue hegemónica a finales de siglo XIX y principios del XX, pero que a mediados de la década de los treinta era obsoleta.

La marginalidad de su discurso se relaciona principalmente con las circunstancias históricas, los intereses políticos, estéticos e ideológicos de la época, y con la marginalidad social de su productor, quien representaba a la generación modernista.⁸⁸

Como ha podido observarse el discurso de *Sombras de mariposas* defiende al capitalismo y la burguesía, por lo tanto, la obra y su autor eran contrarios al discurso hegemónico de carácter nacionalista, agrarista y socialista del Estado, motivo por el cual pudo haber sido censurada la obra.

El discurso hegemónico en el teatro correspondía a la propuesta del Teatro Orientación, grupo que proponía una experiencia de búsqueda y renovación a partir de una estética universal y cosmopolita. A diferencia de La Comedia Mexicana, grupo al que se consideraba continuador de la tradición española y que abordaba problemáticas locales, particularmente de la clase media.

Respecto a la censura de *Sombras de mariposas* la búsqueda bibliohemerográfica fue poco fructífera. Sólo se encontró una crónica de Roberto Núñez y Domínguez alias el Diablo en *Revista*

⁸⁵ Lucien Goldmann, “Crítica al dogmatismo en la creación literaria” en *Marxismo y Ciencias Humanas*, op. cit., p. 37

⁸⁶ Saúl Sosnowski, *Lectura Crítica de la Literatura Americana, Tomo I*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1996, p. 395 Discurso hegemónico: “corresponde a la práctica discursiva del poder cultural dominante dentro de una formación social. Generalmente se sustenta en el sistema de valores y los códigos culturales e ideológicos, que corresponden al grupo cultural dominante. [...] predomina un discurso sustentado en el código de valores estéticos y culturales de los llamados sectores urbanos cultos, de orientación cultural europeizante. [...] Tanto el emisor del discurso como su destinatario tienden a pertenecer a este sector.”

⁸⁷ Saúl Sosnowski, op. cit., p. 395 Discurso desplazado: “el tipo de discurso que solía ser hegemónico, pero cuya vigencia ha desaparecido dentro de los sectores culturalmente hegemónicos [...] desplazamiento que lo transforma en un modelo arcaico [...] En algunas circunstancias se constituye en el hegemónico dentro de los sectores sociales o culturales marginales.”

⁸⁸ Juan Villegas, *Discurso teatral y Discurso crítico*, op. cit., p. 321

de *Revistas* donde habla sobre su estreno, pero sin mencionar su salida de cartelera. En su *Diario* Federico Gamboa únicamente comenta:

“Me informaron en el Bellas Artes que la comedia de Carlos Díaz Dufóo será suspendida hoy o mañana por orden superior, no obstante activas gestiones en contrario de la empresa.”⁸⁹

Pareciera que el único testimonio que queda es el Prólogo que el propio autor escribiera a la edición del texto en 1937.⁹⁰ El cual inicia señalando que la obra había sido “suspendida por orden superior.” En 1936 al frente de la Secretaría de Educación Pública y el Consejo de Bellas Artes se encontraba Gonzalo Vázquez Vela y como director de la Sección de Teatro Luis Sandi Meneses, lo que nos lleva a suponer que fue alguno de ellos quien acató la orden.

Carlos Díaz Dufóo en su prólogo enfatiza que “Sin teatro libre no hay teatro”, y reflexiona sobre la censura del Estado y los obstáculos a sortear para la formación de un teatro mexicano:

Así un simple telefonema me privaba de una libertad y un derecho legalmente reconocidos. [...] Como antecedente hay que recogerlo cuando tanto se habla de los obstáculos que se oponen a la formación de un teatro mexicano.[...] para formar un teatro se necesita sobre todo en los primeros tiempos el apoyo del Estado, pero si el apoyo ha de pagarse con una injerencia en la selección de las obras el fracaso es inevitable. [...] porque si el criterio oficial prevalece la obra escénica no será más que una vela [...] agregada a la barca del poder político. Y en esas condiciones es mejor que no haya teatro mexicano.⁹¹

Él define *Sombras de mariposas* como una exposición de ideas y reconoce su controversia, pero se niega a aceptar que por ello merezca ser censurada. Juzga que su error fue creer que podía pensarse de modo distinto y “suponer que se puede ser liberal, siguiendo el ideario del socialismo.”⁹² Atribuyó su castigo al yugo mental que imponía a la sociedad el grupo en el poder (presidente y secretarios de Estado) y el partido en el poder (PNR). Sobre la indiferencia de la Academia de la Lengua y la Sociedad de Autores ante la suspensión de la obra comenta, que nuevamente se cumple la profecía, que hace el personaje de Alberto “No intentes contrariar las ideas y opiniones sociales, porque todos, hasta los más allegados te volverán las espaldas.”⁹³

Al final del prólogo agradece a La Comedia Mexicana haber llevado su obra a feliz término y subraya: “Bien jugado viejo socarrón [...] soñaste con el triunfo irónico de zaherir con tus burlas al comunismo en una sala impregnada de tufillo marxista.”⁹⁴ El mensaje que Carlos Díaz Dufóo

⁸⁹ Federico Gamboa, *Diario, op. cit.*, p. 338

⁹⁰ Ver Anexo III. Carlos Díaz Dufóo, “Antes de levantarse el telón” Prólogo de *Sombras de Mariposas, op. cit.*, p. 7-11

⁹¹ *Ibidem*, p. 8

⁹² *Ibidem*, p. 9

⁹³ *Ibidem*, p. 11

⁹⁴ *Ibidem.*, p. 10

escribió en el discurso crítico de su obra llegó a los oídos que debían escucharlo, completándose así el acto comunicativo, la censura fue el éxito de *Sombras de Mariposas*.

POESÍA HUMORÍSTICA, PARTICIPACIÓN DE CARLOS DÍAZ DUFOO EN *EL MADRID CÓMICO*¹ 1881-1883

EPIGRAMAS	¡ESO NO! ²	EPITAFIOS
<p>Explicando un profesor, dotado de gran memoria, de cierta época de la historia, decía con gran calor; —Es tal como yo lo digo, la qué a los godos perdió fue la Cava que vivió bajo el monarca Rodrigo. ¡Hágase usted el inocente! decía en tono de risa; la preciosa viuda Luisa a su amigo Don Clemente el que de todo se enfada, hecho esta vez una fiera; respondió de Ésta manera —Yo Luisa no me hago nada.</p> <p style="text-align: center;">CARLOS DÍAZ DUFOO</p> <p><i>Madrid Cómico</i>, Año II, Tomo II, Núm. 24 (12 jun. 1881), p. 7</p>	<p>Vivía en cierto lugar, con un sobrino, un avaro que en su manía de ahorrar todo lo encontraba caro. Un día que un gran dolor le tuvo en cama postrado llamó el sobrino al doctor para conocer su estado El galeno al punto vino se hizo cargo de lo que era y a solas con el sobrino le dijo de esta manera —Cuidarle mucho conviene, porque esta grave á fe mía, este caballero tiene muy débil la economía Y el otro con faz chistosa y burlona contestó: —Más débil tendrá otra cosa que la economía no ¡no!</p> <p style="text-align: center;">C.DÍAZ DUFOO</p> <p><i>Madrid Cómico</i>, Año III, Núm. 31 (23 sep. 1881), p. 7</p>	<p>Un célebre bailarín Aquí descansa ¡por fin! Descansa aquí un brigadier que ni muros ni metralla hicieron retroceder, y murió en una batalla que tuvo con su mujer este recuer dodedica su Carmen qe niuna farta Jeaço metido en su bida, A su esposo no lo sé, Pero ¡ah! á la ortografía.</p> <p><i>Madrid Cómico</i>, Año III, Núm. 12 (13 may. 1883), p. 11</p> <p style="text-align: center;">EPIGRAMAS</p> <p>—¿Cómo sigue su señora?— pregunté ayer a Don Bruno, y el me respondió Muy bien; hace ocho días dio al mundo un chico como un jumento que se me parece mucho. El cesante Don José que pasa un hambre feroz me decía hace dos tardes junto a la puerta de Sol: —Deseo que me destierren —¿Para qué pregunte yo? —Pues hombre, para comer el pan de emigración.</p> <p><i>Madrid Cómico</i>, Año III, Núm. 31 (26 ago. 1883), p. 7</p>

¹ *Madrid Cómico*, Recuperado el 22 de octubre de 2014 hemerotecadigital.lone.es/issue.Vm?id=0002067607&page=2&search=&lang=es

² C. Díaz Dufoo, ¡Eso No!, *La Prensa*, segunda época, no. 154 (7 sep. 1884) p. 2 Primera colaboración de Díaz Dufoo en esta publicación, a su llegada a México.

A UNA SEÑORITA QUE ME HA LLAMADO FEO

Señorita por favor
fíjese mejor en mí,
fíjese mejor, ¡mejor!,
y una vez que lo haga así,
reconozca usted su error.

Yo soy feo, ya lo sé,
pero no tanto, no tanto
como lo asegura usted,
y puedo afirmarla que
a nadie he causado espanto.

Mi nariz —¡primer desliz!—
confieso que es prominente;
más no sabe usted, infeliz,
que tener buena nariz
es de persona decente

Ejemplo de esta opinión
hay cientos en la historia
Bruto, Aníbal, Cicerón,
Bismarck, la Reina Victoria
y Ovidio, alias el Nasón.
La nariz no es ya del caso ;
pasemos, pues, á los ojos.
¿Los halla feos acaso?

¿Feos mis ojos? ¡Antojos!
Por eso sí que no paso.
De mi boca aunque podría
decir verdad y no poca,
para probar su valía,
tratándose de mi boca,
no diré esta boca es mía.

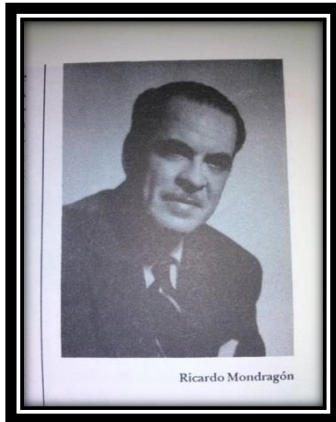
Con respecto a mi estatura,
no seré ningún gigante,
pero un amigo asegura
que yo tengo—y es bastante—
unos cuatro pies de altura.

Con que no comprendo, á fe,
cuando feo me llamó
en qué se ha fijado usted,
porque lo cierto es que yo
confieso que no lo sé.
Mas ya terminar dese,
pues le soy molesto veo;
si de algo me necesita,
queda de usted señorita,
un feo...que no es tan feo.

C.DÍAZ DUFOO

Madrid Cómico, Año III, Núm. 31 (18 nov. 1883), p. 7

Biografías de los actores que participaron en la puesta de escena de *Sombras de mariposas*.



RICARDO MONDRAGÓN (1900-1975) intérprete del personaje de “Don Julián”.

Actor y director. A los seis años hizo su debut en la compañía infantil de cuentos animados de Haro. Participó en cuentos como *Caperucita Roja* y *El gato con botas*, de Perrault, estrenada en 1906 en el teatro La boite. Debutó como galán joven con la compañía de Ricardo Mutio. Posteriormente se integró a la compañía de María Tereza Montoya, con quien recorrió Iberoamérica. Años más tarde contrajo nupcias con ella y procrearon a la también la actriz María Teresa Mondragón Montoya.

En noviembre de 1934 Ricardo Mondragón se dio a la tarea de convencer, uno a uno, a los principales actores como los hermanos Soler, las Blanch, las Grifell, Virginia Fábregas, Eduardo Arozamena, Ángel T. Sala, Ernesto Finance, Arturo Soto Rangel, a su propia esposa María Tereza Montoya y a medio centenar de figuras de la época para darse de baja en la Unión Mexicana de Actores y formar la Asociación Nacional de Actores—históricamente a él se le debe el nacimiento de la ANDA. Dentro de la Asociación desempeñó diversas tareas sindicales, y obtuvo reconocimientos tanto por su trabajo actoral como gremial. Actuó en innumerables obras al lado de su esposa María Teresa Montoya y al final de su vida en *Los huéspedes reales* de L. J. Hernández dirigida por M. del Razo y estrenada en 1968 en el teatro Comonfort, en *Tema y variaciones* dirigida por J.J. Gurrola y estrenada en 1969 en el teatro Zócalo.

Como director fue responsable de numerosos montajes entre otros *Marius*, de Pagnol (1931) y *Shangai* de Colton (1931) estrenadas en el teatro Fábregas. En 1935 estrena en el Palacio de Bellas Artes *El tercer personaje* de Concepción Sada, *La casa en ruinas* de María Luisa Ocampo, *Una lección para maridos* de Juan Bustillos Oro y *Mariana la mancornadora* de J. Vasconcelos.

En el Teatro Ideal lleva a escena *La casa está en orden* de Pemán y *Mirra Efras* ambas estrenadas en 1950 en el teatro Ideal; *Su amante esposa* de Benavente (1954) estrenada, también, en el Teatro Ideal; *El amor de cuatro coroneles* de Usinov (1956), en el Teatro Arlequín; *Cheri de Colette* (1956), en el Teatro 5 de dic.; *Malitzin (Medea americana)*, de F. S. Inclán, (1957), para inaugurar el Teatro Jorge Negrete; *El diario de Ana Frank* de Goodrich y Hachett,(1958), en el Teatro Jorge Negrete y *La Muerte da un paso atrás* de Ruíz de la Fuente (1963), en el Teatro D' Alarcón.¹



JORGE MONDRAGÓN (1903 - 1997): intérprete del personaje de Miguel.

Actor y sindicalista. Trabajó con numerosas compañías de comedia y fue miembro fundador de la Asociación Nacional de Actores de la que fue Secretario general. A los 14 años ingresó al medio teatral como "avisador" de la compañía de Virginia Fábregas, con ella realizó una gira que inició en 1917 y concluyó en 1920 después de haber recorrido la República Mexicana, Estados Unidos, Cuba, Puerto Rico y otros países de Centroamérica.

En 1920 mientras la compañía de V. Fábregas hacía una escala en Panamá decidió ingresar como actor a una compañía española que iniciaba un recorrido por Sudamérica. Durante seis años trabajó como actor tanto en Perú como en Bolivia, Argentina y Chile. Posteriormente viajó a España y allí actuó durante varios años con distintas compañías de la legua.

En nuestro país formó parte durante años del elenco de María Tereza Montoya donde trabajó en *La verdad sospechosa* (1934), obra que inauguró el Palacio de Bellas Artes. Posteriormente actuó en numerosas temporadas teatrales. De entre las que destaca la realizada durante 11 años en el teatro

¹ Edgar Ceballos (dir.), *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano del siglo XX*, CONACULTA, Escenología, 1998, 545 p., p. 295

Ideal como parte de la compañía de las hermanas Blanch, donde estrenó varios cientos de obras a lo largo de Hispanoamérica y realizó cerca de 200 películas como actor.

Como sindicalista tuvo una sobresaliente labor como secretario de actas durante la constitución legal de la ANDA (1934), donde obtuvo la credencial número 2. Posteriormente ocupó diversos puestos hasta llegar a la posición de Secretario general en el periodo de 1938-1941.

Durante su gestión consiguió la afiliación masiva de los miembros de la Unión Nacional de Artistas de Variedades y el ingreso a la Federación de Uniones de Trabajadores de la Industria Cinematográfica. En 1941 fue nombrado secretario general de la Federación Teatral, y tres años después miembro del patronato de la recién inaugurada Casa del Actor. Años después ocuparía la presidencia de dicho patronato. A partir de entonces ocupó numerosos puestos en la dirigencia de la ANDA, así como encomiendas ante organismos nacionales e internacionales.

Algunas de las muchas obras en las que actuó fueron: *El simún, Diferente, La sombra, La noche del sábado* (1934); *Beltri review, Mata-Hari, Un grito en la noche, Robador de estrellas* (1935); *Morena clara, Una luna en el pozo, Siete mujeres, La pálida amiga, Sombras de mariposas* (1936); *Asia, Catalina de Rusia, El burlador de Sevilla, Diferente, Maternidad* (1937); *Maternidad* (1938), *Mamá Clara, La tela, Caminito alegre* (1939); *Casa de mujeres, Hombre y mujer, ¿Quién me compra un lío?, El famoso Carbelleira* (1940); *Los dueños del mundo, La familia cena en casa, El ángel de la montaña* (1943); *La loca de la casa, El cardenal, El escándalo, El destino ciego, El debut de Robinet, Dios se lo pague* (1948) y *El gesticulador* (1961), entre otras.²

²Luis Mario Moncada, *Diccionario histórico del teatro en México 1900-1950*, Recuperado el 27 de septiembre de 2014 <http://reliquiasideologicas.blogspot.mx/2010/01/s.html>



MARÍA TEREZA MONTOYA (1900-1970): intérprete del personaje de Ángela.

Actriz trágica. Su padre fue el actor dramático Felipe Montoya Alarcón y su madre la tiple lírica Dolores Pardavé. Hizo su debut a los tres meses (en calidad de muñeco) en *Genoveva* de Echegaray. Su niñez la pasó entre foros y trabajó desde niña en el Teatro Hidalgo. En su adolescencia hizo su debut profesional en compañía de drama y comedia de Pedro Vázquez con el drama *La madre* de Rusiñol (1911), en el teatro Colón. Esa misma temporada alternó con Dora Vila en *Los dos pilletes*.

En 1915 ingresó como “dama joven” en la compañía Mutio-Vila, donde obtuvo éxitos en obras como *Marianela* de Pérez Galdós, *La malquerida* de Benavente, *La leona de Castilla* de Villaespesa y *Fernanda* de Sardou en el Teatro México (antes y después Virginia Fábregas).

A los diecisiete años formó su primera compañía gracias al apoyo del general Pablo González, con ella que tuvo una gira por el interior de la República. En 1918 formó parte de la compañía de Prudencia Grifell, donde obtuvo éxitos en el Teatro Colón con *El reino de Dios* de Martínez Sierra y *Los cachorros* de Benavente. Al término de la temporada, ese mismo año, formó parte de la compañía de Julio Taboada y Mercedes Navarro en el Ideal e intervino en *Una mujer sin importancia* de Wilde y *La Gioconda* de D’ Annunzio. De allí pasó al Fábregas con la compañía de Luis G. Barreiro. En abril de 1919 hizo su debut como primera actriz en la compañía de Ricardo Mutio en *La pobre Berta* de Gual, que se presentó en el Teatro Ideal. La obra que le dio el nombre de trágica fue *La mujer desnuda* de Bataille.

Su amplia trayectoria y la puesta en escena de autores internacionales la hizo acreedora a múltiples condecoraciones y reconocimientos. Fue miembro de la Legión de Honor Mexicana y obtuvo las Palmas Académicas concedidas por Francia. Fue una de las pioneras en acoger y dar a conocer a nuevos dramaturgos mexicanos. En 1934 inaugura el Palacio de Bellas Artes con *La*

verdad sospechosa de Juan Ruíz de Alarcón bajo la dirección de Alfredo Gómez de la Vega. Su última intervención fue con *Madre valor* de Bertolt Brech (1953) dirigida por Ignacio Retes en el Teatro Hidalgo.

A partir de los años cuarenta y hasta su muerte estableció la costumbre de que los estudiantes entrasen a todas sus funciones sólo mostrando su credencial. En 1955 se inauguró, en la Ciudad de Monterrey un teatro con su nombre. También, obtuvo la presea “Eduardo Arozamena” de la ANDA y recibió una pensión del Gobierno Federal. En 1956 escribió el libro *El teatro en mi vida*.³



CLEMENTINA OTERO (1912-1996): intérprete del personaje de Elena.

Fue una destacada figura de la cultura nacional como actriz, directora teatral y funcionaria pública. Su trayectoria como actriz inició con el montaje de *El peregrino* de Vidrac, que se estrenó en 1928 bajo la dirección de Celestino Gorostiza. Esta pieza constituyó la cuarta puesta en escena del Teatro Ulises en el Teatro Fábregas. Durante ese mismo año y con el mismo grupo participó en *El tiempo es sueño* de Leonamard, estrenada en 1928 bajo la dirección de Xavier Villaurrutia y José Gorostiza.

En 1933 fue parte del movimiento de renovación teatral del Teatro Orientación donde actuó bajo la dirección de Celestino Gorostiza en *Su esposo* de Shaw, *Parece mentira* de Xavier Villaurrutia y en *Juan de la Luna* de Achard, todas llevadas a escena en el Teatro Hidalgo.

En 1934 vuelve a actuar bajo la dirección de Celestino Gorostiza en el Teatro Hidalgo en *La escuela del amor* de Lenormand, *Liliom* de Molnar y *¿En qué piensas?* de Villaurrutia.

De 1938 a 1942 actuó en el Palacio de Bellas Artes en *Manni la cándida* de Bontempelli (1938), dirigida por Xavier Villaurrutia, *Mañana is another day* (1940) de Epstein y Morris, dirigida por Fernando Wagner, *El señor de Lamberthier* (1942) de Verneuil, dirigida por Alfredo Gómez de la Vega.

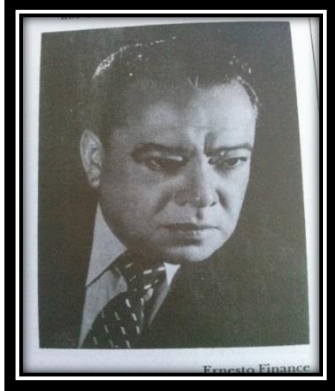
³ Datos tomados de la biografía que presenta en su diccionario Edgar Ceballos, *op. cit.*, p. 303-304

En 1942 obtuvo una beca para estudiar teatro en la Universidad de Yale—en ese entonces el centro de estudios escénicos más avanzado del mundo. A su regreso se integró al proyecto de Celestino Gorostiza de encabezar una compañía profesional a la que llamarían “Teatro de México”.

Durante su carrera participó en cincuenta y ocho montajes, trabajó con Virginia Fábregas, María Tereza Montoya y Alfredo Gómez de la Vega con quienes interpreto obras de autores mexicanos. En la cúspide de su carrera los mayores éxitos los obtuvo con *Carlota de México* (1943), de M. N. Lira bajo la dirección de Fernando de Fuentes y X. Villaurrutia en el Palacio de Bellas Artes. En 1944 actuó en *El yerro candente* escrita y dirigida por Xavier Villaurrutia en el Teatro Fábregas, *Hedda Gabler* de Ibsen dirigida también por Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia en el Teatro Fábregas. En *La calle del ángel* (1934) bajo la dirección de Celestino Gorostiza en el Teatro Fábregas; *Mujeres* (1958) de Boothe dirigida por Rafael Banquells en el Teatro Ideal.

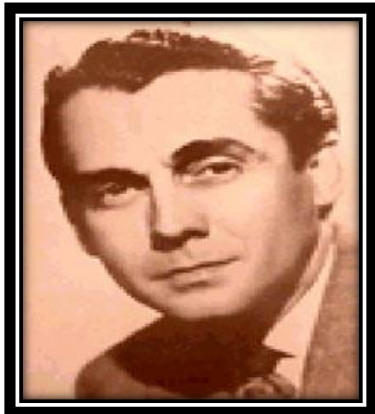
A la par de su actividad como actriz impartió clases de teatro en la Escuela de Arte para Trabajadores de la SEP y fue directora de teatro infantil en el INBA. De 1945 a 1971 dirigió diez obras entre las que destacan *La dama boba* de Lope de Vega (1969), en el Teatro del Bosque; *Misa de seis* de C. Jiménez Mabarak (ópera, 1965), en Bellas Artes y *Salomé* de Rosario Castellanos (1975), en el Teatro Reforma. Fue fundadora y directora de la Escuela de Arte Teatral del INBA Jefa de Departamento de Danza y constructora del Teatro de la Danza. Se desempeñó, también, como asesora artística y directora de la Escuela de danza moderna y folclórica de México. Como autora dramática escribió *El manto terrestre* en colaboración con Emilio Carballido y *El circo del señor Orrin* con Alejandro Aura.⁴

⁴ Datos tomados del *Diccionario* de Edgar Ceballos, *op. cit.*, p. 340-341



ERNESTO FINANCE (1891-1974): interprete del personaje de Don Benigno.

Actor, director y cronista. Se inicia en teatro en 1905 en un papel de *Don Juan Tenorio*. Actúo al lado de Ricardo Mutio, Ricardo Mondragón, Fernando Soler, Paz Villegas, Prudencia Grifell, María Tereza Montoya, las Hermanas Blanch con quienes realizó giras por Centro y Sudamérica. La crítica de aquella época lo recuerda como el mejor actor en *A buena cuenta* de Federico Gamboa (1914), dirigida por A. Galé en el Teatro Ideal. Fue cofundador de la Anda con Ricardo Mondragón y ocupó diversos puestos sindicales. Durante la primera mitad del siglo escribió en *La voz del actor* reseñas de biografías de actores ya desaparecidos, que constituyen una gran ayuda para los investigadores.⁵



JULIÁN SOLER (DÍAZ PAVÍA) (1910-1977): intérprete del personaje de Alberto.

Actor y director teatral. Inició su carrera a los dos años de edad en *Sangre y Democracia*. En 1918 actuó con la compañía de su padre en 1918 en el Teatro Infanta de Madrid, y a los veintiún años

⁵ Edgar Ceballos, *op. cit.*, p. 164

debutó profesionalmente en la compañía de sus hermanos. Estuvo casado con la también actriz Julieta Palavicini.

Fue secretario general de la ANDA de 1947 a 1949. En 1962 se ganó el reconocimiento de la crítica con *Spectros* de Ibsen bajo la dirección de L. Riley en el Teatro Chopin. Como director realizó entre otros montajes *Celos del aire* de J. López Rubio (1950), en el Teatro Ideal, *El caso de la mujer asesinadita* de Mihura-Laiglesia (1953), y *La otra orilla* de López Rubio en el Teatro Arena (1954), *Divorciémonos* de Sardou (1957), y reestrenó en 1972 *Las zorras y las uvas* de Figuered en el Teatro Ciudadela.⁶



FANNY SCHILLER (1901-1971): interprete del personaje de Doña Gertrudis.

Actriz de teatro y cine. Como actriz incursionó en el teatro de revista y en compañías dramáticas. Inició su carrera teatral a los 15 años con la compañía de comedias de Rosita Arriaga, con quien recorrió el país antes de ingresar como vicetiple y bailarina a la compañía de género chico de José María Topete.

Posteriormente trabajó para Consuelo Vivanco, María Conesa y para la compañía de Virginia Fábregas con la que viajó por México y el extranjero. También, realizó una exitosa carrera cinematográfica por la que recibió importantes premios. Su debut en cine fue en la película *El Cristo de oro* a la que siguieron innumerables filmes entre los que destacan *La corte del faraón*, *Las tandas del Principal*, *La monja Alférez*, *Crimen y Castigo* y *Los cuervos están de luto*. Por su actividad cinematográfica recibió tres Arieles. En el cine estadounidense actuó en papeles pequeños al igual que en la televisión mexicana.

⁶ *Ibidem.*, p. 453

Contrajo matrimonio con Manuel Sánchez Navarro, único hijo de la actriz Virginia Fábregas, con quien procreó al también actor Manolo Fábregas. Algunas de las obras en las que actuó fueron: *Cuauhtémoc*, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (Ambas en 1929), *Tierra baja*, *El orgullo de Albacete*, *La culpa es de ellos* (1931), *París*, *La prisionera* (1932); *Romances*, *¿Quién soy yo?*, *Amor y diplomacia*, *El tercer personaje*, *Sombra de mariposas* (1936); *Gracia y justicia*, *Carita de emperatriz*, (1937); *La gallina clueca* (*Escuela de madres*, 1938); *Mamá Clara* (1939), *Faustina* (1942), *Paloma* (1953), *Espada en mano* (1960), *Divorciémonos* (1961), *Celos del aire* (1964), *El hilo rojo* (1967), *40 kilates* (1969), ... *Y la mujer hizo al hombre* (1971).⁷



ARMANDO VELASCO⁸: intérprete del personaje de Medida.

Actor y sindicalista. Fue miembro fundador y directivo de la Asociación Nacional de Actores (ANANDA). Debutó profesionalmente en 1925 en la compañía Pro-Arte nacional que dirigía Ricardo Mutio en el Teatro Virginia Fábregas, con la obra *El novio número trece*. Más tarde trabajó en el Teatro Ideal con la Compañía de Julio Taboada. Ocupó los puestos de galán, así como de actor cómico y actor de carácter en las compañías de María Tereza Montoya, Virginia Fábregas, Aguglia-Gómez de la Vega, Mercedes Navarro, Fernando Soler, Luis G. Barreiro y Díaz-Collado, entre otras. Además de realizar giras por Latinoamérica y Estados Unidos, y figurar en los elencos de más de 100 películas y programas de televisión, desarrolló carrera como sindicalista, primero al participar en la fundación de la ANANDA y, posteriormente, ocupando diversos cargos directivos en dicha Asociación. Participó también en la fundación de La Casa del Actor e impartió clases en el Instituto Cinematográfico, Teatral y de Radio-Televisión a partir de 1956. Actuó también en: *Viviré*

⁷ Luis Mario Moncada, *op. cit.*

⁸ *Ibíd*

para tí (1925), *Discos variados*, *Manrique presidente*, *Pura fantasía* (todas en 1929), *Pégame Luciano*, *Frente a la vida*, *Padre Mercader* (1930), *Aquella noche*, *Papá soltero*, *La moral de estos tiempos*, *El sexo débil* (1934), *El alma de Nicolás Snyders*, *Los alzados*, *El amigo Teddy*, *Besos perdidos*, *El príncipe idiota*, *Camaradas*, *Pluma en el viento*, *Don Juan Tenorio*, *El archiduque y el camarero* (1935), *El alma de la guitarra*, *La verbena de la paloma*, *Sombras de mariposas*, *La pálida amiga* (1936), *El burlador de Sevilla* (1937), *Los siete ahorcados*, *Vidas cruzadas*, *Marías de hoy*, *Pastorcillos a Belem* (1938), *Vidas cruzadas* (1939), *Cancionera*, *Malvaloca*, *Toapcio*, *Don Juan Tenorio* (1940), *California... 1860*, *Hildegardt o la madre que asesinó a su hija* (1941), *Romance*, *Dueña y señora*, *Puebla de las mujeres*, *La dolores*, *Un hijo*, *Los fantoches*, *Locura de amor*, *La Dama de las Camelias*, *Siete puñales*, *La señorita está loca* (1943), *Una mujer sin importancia* (1944) y *La malquerida* (1950).

ANTES DE LEVANTARSE EL TELÓN¹

por

Carlos Díaz Dufóo

(Prólogo a *Sombras de Mariposas*)

La comedia que va a leerse tuvo su primera representación la noche del 24 de octubre de 1936, en el palacio de Bellas Artes; el público, bastante numeroso; la recibió con muchos aplausos, habiendo llamado a escena al autor al final de cada uno de los actos. Al día siguiente, un domingo, el autor acudió por la tarde a escuchar su obra, pero cuando entraba en la sala los directores de la empresa le dijeron que las representaciones se habían prohibido por orden superior. No se me dijo de quien partía la orden, ni se me presentó documento escrito en que constará la causa de la prohibición; sólo pude saber que el acuerdo había sido transmitido por una comunicación telefónica. Así, un simple telefonema me privaba de una libertad y un derecho legalmente reconocidos. Confieso que el procedimiento me sorprendió tanto como la orden.

Realmente no me explicaba—no he llegado a explicármelo todavía—en qué forma pude incurrir en las limitaciones que se señalan a la emisión del pensamiento y sólo imagino que la causa radica en una verdadera incompreensión. Los lectores dirán si estoy equivocado o no.

Aunque el percance—por ser mío—no merece comentarse, como antecedente hay que recogerlo cuando tanto se habla de los obstáculos que se oponen a la formación de un teatro mexicano. Se conviene en que para formar un teatro se necesita, sobre todo en los primeros tiempos el apoyo del Estado, pero si el apoyo a de pagarse con una injerencia en la elección de las obras el fracaso es inevitable. Sin teatro libre no hay teatro, porque si el criterio oficial prevalece la obra escénica no será sino una vela más—¡y qué vela!—agregada a la barca del Poder Político. Y en esas condiciones es mejor que no haya teatro mexicano.

De todos modos me llamó la atención cómo a virtud de una inesperada coincidencia, el caso del protagonista de mi comedia se reproducía en mi persona. También como Miguel sufrí el castigo de haber pensado que uno puede emanciparse del yugo mental que un grupo, un partido, una clase imprime a toda una sociedad. También creí que se puede pensar de modo distinto del que piensan los que trazan la inflexible trayectoria de los espíritus.

¹ "Prólogo" a *Sombras de mariposas* escrito por Carlos Díaz Dufóo para la publicación de la obra en 1937, p. 7-11

¿Pero, porque se castigaba al autor sin escucharlo, desterrando su comedia de Bellas Artes? Y digo *sin escucharlo*, porque la pieza no es, en substancia sino una exposición de ideas, sostenida a su manera por los individuos que en ella intervienen. Obra de controversia, verdad, pero por lo mismo resulta absurdo, cuando menos colgarme las culpas de uno de mis personajes.

Recuerdo a éste propósito a un amigo a quien le leí la obra antes de la representación, me dijo sorprendido:

—Yo no sabía que era usted socialista.

—Ni yo tampoco, le conteste.

Más he aquí que después del estreno le pregunté:

¿Sigue usted pensando que soy socialista?

—No señor.

¿Tengo yo la culpa de que el autor del *úkase* tomara el rábano por las hojas? Pues igualmente no soy responsable de la manera de sentir y obrar de cada uno de los títeres de mi farsa. Cada uno de ellos se mueve por su cuenta propia. Ni se me debía atribuir el desacierto de Miguel al suponer que se puede ser liberal, siguiendo el ideario del socialismo. No tenía yo nada que ver con ese terrible patrón—cortado sobre el molde de un traidor de melodramas, convengo— surgido de un pasado que data de medio siglo al menos. ¿Y cómo colgarme las vaciladas de un borrachín? En cambio no se tomó en cuenta que al esbozar el drama de Ángela trace con visible emoción, realzándola, la historia de una de tantas muchachas humildes, que hasta ahora, a lo menos que yo sepa, ningún escritor panegirista de esas clases ha sacado de la penumbra.

Por eso he llegado a entender la interpretación que el dictador de Bellas Artes dio a mi comedia. Mis manos no estaban sucias sino limpias como una patena. No hubo crimen. Ni siquiera el diablillo travieso que todos llevamos dentro susurró en mi oído: “¡Bien jugado, viejo socarrón! Quisiste representar el papel de israelita en campo filisteo; soñaste con el triunfo irónico de zaherir con tus burlas al comunismo en una sala impregnada de tufillo marxista”. Y yo aseguro que nunca pasó por mi imaginación tal cosa. Podrán descubrirse ironías en mi pluma, pero jamás uso de ellas en mi conducta.

Como la embestida no tenía remedio, recogí mi manuscrito y me despedí de mis amigos. Nada tenía ya que hacer. ¡Sí, tenía! Tenía que saldar varias deudas de gratitud, mostrar mi reconocimiento a los que contribuyeron y a los que otorgaron el éxito feliz de mi obra: al público tan benévolo siempre conmigo; a la prensa, por sus juicios favorables acerca de “Sombras de

Mariposas”; a la “Comedia Mexicana”, que la llevó a la escena, a María Teresa Montoya, que acepto un papel muy por debajo de su gran talento; a Ricardo Mondragón, un actor excelente y un director incomparable; a Jorge Mondragón, quien interpreto al protagonista con el vigor y el colorido que yo soñé; a la Srita. Otero, a Velasco, a Julián Soler...a todos.

Siento no extender mi agradecimiento a la Sociedad de Autores que ante el atentado de que yo había sido víctima adoptó una actitud de encantadora indiferencia. Naturalmente que yo no pedía posturas heroicas—no están los tiempos para tales gallardías—ni solidaridades, ni protestas, ni toda la demás música, pero cuando menos consoladora manifestación de simpatía y compañerismo...

Entonces recordé las palabras que Alberto, el personaje de mi comedia, que, a modo del coro griego explica y comenta el motivo de la obra, dice al protagonista de ella:

“No intentes contrariar las ideas y opiniones sociales, porque todos, hasta los más allegados, te volverán las espaldas”

Por algo había yo bautizado primeramente mi comedia con otro nombre simbólico. Se llamaba: *El hombre solo*.

Y ya basta—que el público se impacienta. A ver telonero, descorra usted la cortina.

C.D.D.

México, octubre de 1937.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

- Carlos Díaz Dufoo, *Comunismo contra Capitalismo*, México, Ed. Botas, 1941, 2da. Ed., 445 p.
- _____, *De Gracia*. Juguete cómico en un acto y en verso, México, Tipografía Gonzalo A. Esteva, 1885, 36 p.
- _____, “De Manuel Gutiérrez Nájera a Luis G. Urbina” en *Memorias de la Academia Mexicana*. (Discursos de Académicos), Tomo XI, México, Editorial Jus S.A., 1955, 349p., p. 151-153
- _____, *Entre Vecinos*. Juguete cómico y en verso, México, Tipografía Gonzalo A. Esteva, 1885, s/f
- _____, *La Fuente del Quijote*, México, s.p.i., 1930, 75p.
- _____, *La Vida Económica. Hechos y Doctrinas 1916-1934*, México, Talleres Tipográficos de Excélsior, 1934, p.
- _____, *Limantur*, México, E. Gómez de la Puente, 1910, 335 p.
- _____, *Padre Mercader*, México, Imprenta de Manuel León Sánchez, s/a, 122 pp.
- _____, *Sombras de Mariposas*, México, Ed. Polis, 1937, 113, p., p. 67-68
- _____, *Robinson Mexicano. Lecturas de Economía Política para las escuelas de instrucción primaria*, México, J. Balleca y CIA., Sucesores Editores, s/f, 264p. Digitalizado por el Instituto de Investigaciones Económicas, UNAM.
- _____, “Umbral”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Hojas Sueltas. Artículos diversos*, México, Antigua Imprenta de Murguía, 1912, 223 p., p. XVI

HEMEROGRAFÍA DIRECTA

- Carlos Díaz Dufoo, “A una señorita que me ha llamado feo”, *Madrid Cómico*, Año III, Núm. 31 (18 nov. 1883), p. 7
- _____, “Del Cielo”, *El Nacional*, Año VII, Núm. 149 (27 dic. 1885), p. 3; *La República Literaria*, Año II, Tomo III (mar.1887-mar.1888), p.
- _____, “De sobremesa” en *Revista Azul*, t. II, p. 49
- _____, “De voces lejanas”, en *Revista Moderna*, Vol. XVI, Núm. 6 (ago. 1899), p. 360
- _____, “Dolores de la Producción” en *Revista Azul*, Tomo III, Núm. 14, 04 ago. 1895, pp. 209-210
- _____, “¡Eso No!, en *Madrid Cómico*, Año III, Núm. 31 (23 sep. 1881), p. 7
- _____, “Epigramas”, en *Madrid Cómico*, Año II, Tomo II, Núm. 24 (12 jun. 1881), p.
- _____, “Epigramas”, en *Madrid Cómico*, Año III, Núm. 31 (26 ago. 1883), p. 7
- _____, “Epitafios”, *Madrid Cómico*, Año III, Núm. 12 (13 may. 1883), p. 11
- _____, “Fragmento” en *Revista Azul*, Tomo II, p. 118
- _____, “Palique”, en *La Prensa*, tercera época, núm. 30, 19 oct. 1884, p. 2 “Palique” aparece también publicada en *Revista Azul*, Tomo I, 21 oct. 1894, p. 387-388; Tomo II, 18 nov. 1894, p. 49-51
- _____, “Recuerdos del Maestro” en *Revista Azulo*, Tomo II, p. 160
- _____, “Redención”, en *El Mundo Ilustrado*, Año VI, Tomo I, Núm. 22 (30 may. 1897), p. 368

_____, “Símbolo”, en *El Mundo Ilustrado*, Año VI, Tomo 1, Núm. 17 (02 abr. 1899), p. 301; *El Imparcial*, Tomo VI, Núm. 948 (24 abr. 1899), p. 2

_____, “Un Socialista sin socialismo”, en *La Vida Económica...*, *op. cit.*, p. 169

_____, ¡¿Yo?!, en *La Juventud Literaria*, Año II, Tomo II, No. 21 (20 may. 18888), p. 1-2

Petit Blue, “Azul Pálido” en *Revista Azul*, Tomo I, p. 208

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

Anguiano, Antonio, *El Estado y la política obrera del cardenismo*, Era, México, 1975, 187p., p.53

Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Editorial Porrúa, 2001, 520 p.

Carreño, Alberto M., *Carlos Díaz Dufoo*, en José Luis Martínez (editor), *Semblanzas de Académicos. Antiguas, Nuevas y Recientes*, México, Academia Mexicana FCE, 2004, 608 p.

Casillas Ledesma, Silvia, *Vida y obra de Carlos Díaz Dufoo (Participación en la Revista Azul)*, [Tesis de Lic. en Lengua y Literatura Hispánicas. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1986] 185p.

Catálogo de Documentos Históricos de la Estadística en México. Ficha 109, México, INEGI, 2005, 309 p., p. 260

Cortés, Eladio (ed.), *Dictionary of Mexican Literature*, U.S.A., Greenwood Press, 768 p.

Díaz Alejo, Ana Elena, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras Completas. Periodismo y literatura, artículos y ensayos*, vol. IX, México, UNAM, Centro de Estudios Literarios México, UNAM, p. LXXII

Domínguez Pérez Xóchitl, *et. al.*, *La Revolución Mexicana y las revoluciones modernas. Los historiadores y la historia para el S. XXI*, México, 2010, INAH, Ed. Navarra, p.176

Eder, Rita, *El Nacionalismo Cultural y la Modernidad*, *apud*, *El Arte en México: Autores, temas y problemas*, México, CONACULTA, 2001, 389 p.

El Estilo Nacionalista en la música culta. Aculturación de las formas populares, en *El Nacionalismo y El Arte Mexicano 1900-1940*, México, UNAM, 1986, Instituto de Investigaciones Estéticas, 410p.

Gamboa, Federico, *Diario VII (1920-1939)*, México, CONACULTA, 393 p. Col. Memorias Mexicanas

Goldmann, Lucien, “Crítica y dogmatismo de la creación literaria” en *Marxismo y ciencias humanas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1975, 288 p.

_____, *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1984, 197p.

González, Luis, *Historia de la Revolución Mexicana 1934-1940. Los días del presidente Cárdenas*, México, Colegio de México, 381 p., p.15

González Peña, Carlos, *Gente mía*, México, Editorial Stylo, 1946, 256 p., p. 119-125

Iturriaga, José, *La estructura social y cultural de México*, México, FCE, 253 p.

León, Samuel, Ignacio Marván, *La clase obrera en la historia de México: el cardenismo (1934-1940)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales, 1999, 2da edición, 313p.

Lombardo Toledano, Vicente, “El plan sexenal del Gobierno”, en *El Trimestre Económico*, núm. 3 (1934) citado en *Movimiento Obrero en América Latina*, México, UNAM, 1995, 192 p., p. 93

Magaña Esquivel, Antonio, *Imagen y Realidad del Teatro en México (1533-1960)*, México, INBA, 2000, 631 p., p. 179 Col. Escenología

- Maria y Campos, Armando de, *El Teatro de Género Dramático en la Revolución Mexicana*, México, INEHRM, 1957, 438 p.
- Matute, Álvaro, *Los actores, escenarios y acciones. Vida cultural y política (1901-1929)*, México, Ed. Océano, 2002, 280p.
- Merlín, Socorro, *María Luisa Ocampo. Mujer de Teatro*, México, INBA/CITRU, 2000, 350p., p.71
- Monsiváis, Carlos, *Notas sobre la cultura en México, apud*, Historia General de México, México, COLMEX, 2000, 1103 pp.
- Noriega, Alfonso, *Pensamiento conservador y conservadurismo mexicano*. Tomo II, México, UNAM, 1993, 539 p., p. 466
- Núñez y Domínguez, Roberto “El Diablo”, *Cincuenta Close-ups*, México, Ediciones Botas, 1935, 258 p., p. 5-8
- _____, *Descorriendo el telón: cuarenta años de teatro en México*, Madrid, s.p.i., 1956, 616 p.
- Ocampo de Gómez, Aurora, *Diccionario de Escritores Mexicanos*, México, UNAM, C.E.L., 1967, pp.
- Quintanilla, Susana, *Nosotros. La Juventud del Ateneo. De Pedro Enríquez Ureña a Martín Luis Guzmán*, México, Tusquets, 358 p., p. 53
- Revista Azul. Edición Facsimilar. V Tomos*, México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1988.
- Román Calvo, Norma, *El modelo actancial y su aplicación*, México, Ed. Pax México, 2007, 221 p.
- _____, *Para leer un texto dramático*, México, UNAM/Árbol Editorial, 2001, 180 pp., p. 78-84
- Shmidhuber, Guillermo, *Dramaturgia Mexicana: Fundación y Herencia*, México, Univ. Guadalajara, 2006, 214 p., p. 23
- Sosnowski, Saúl, *Lectura Crítica de la Literatura Americana, Tomo I*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1996, p. 395
- Taracena, Alfonso, *Los Abrazados*, México, Editorial Botas, 1937, 268p., p. 113
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, España, Ediciones Catedra/ Universidad de Murcia, 223 p., p. 56
- Usigli, Rodolfo, *Anatomía del teatro*, México, UNAM, 71 p., p. 27
- Vázquez de Knauth, Josefina Z., *La educación socialista de los años treinta*, México, COLMEX, p. 408-423
- Vidal Bonifaz, Rosario, *Surgimiento de la Industria Cinematográfica y El papel del Estado (1895-1940)*, México, Ed. Porrúa, 2010, p.
- Villegas, Juan, *Nueva Interpretación y Análisis del Texto Dramático*, Canadá Girol Books, 152p.

HEMEROGRAFÍA INDIRECTA

- Amado Nervo, “Un libro de Díaz Dufoo”, reseña a *Robinson Mexicano* en *Revista Moderna de México*, (01ene. 1904), p. 350-351
- Biblioteca de las Artes. Fondos Especiales. Programa de mano de la Empresa *Artistas Unidos* 23 marzo 1930 Representación de Padre Mercader.
- Biblioteca de las Artes. Fondos Especiales. Programa de mano Teatro Santa María del 9 de agosto de 1930 “Homenaje a D. Carlos Díaz Dufoo autor de *Padre Mercader*”

Biblos, Boletín Semanal de Información Publicado por la Biblioteca Nacional, Tomo II, núm. 68, (01 may. 1920), p. 1-2 Recuperado el 8 de octubre de 2014 <http://www.hndm.unam.mx>

Carreño, Alberto M., “Carlos Díaz Dufoo” en *Excélsior*, 9 sep. 1941, p. 4

Díaz Dufoo, Carlos, “Recuerdos de la Exposición. Un escultor” en *El Mundo Ilustrado*, año VII, tomo II, núm. 18, (28 oct. 1900), p. 3

Elizondo, “Notas Teatrales”, en *Excélsior*, Año XX, Tomo V, Núm. 7,131 (24 oct. 1936), p. 8

El Municipio Libre, Tomo XXII, núm. 214, 11 sep. 1896, p. 1

La Patria Ilustrada, Año XII, No. 44, 4 nov. 1889, p.

El Siglo Díez y Nueve, Novena Época, Años 51, Tomo 101, Núm. 16, 227, 8 feb. 1892, p. 2

“El Sr. Carlos Díaz Dufoo”, en *La Juventud Literaria*, Año II, Tomo II, Núm. 31 (29 jul. 1888) p. 247

El Tiempo, Diario Católico, Año V, No. 1269, 24 nov. 1887, p. 4
Recuperado el 12 de octubre de 2014 <http://www.hndm.unam.mx>

El Tiempo Diario Católico, Año XXVIII, Núm. 8923, (02 ago. 1910), p. 3

“Noticiero”, en *El Heraldo de Madrid*, Año XLII, Núm. 1842, (8 sep. 1932), p. 6

Roberto “El Diablo” Núñez y Domínguez, “Crónica a *Sombras de Mariposas*”, en *Revista de Revistas*, Año XXVI, núm. 1380 (1 nov. de 1936), s/n

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Córdova, Arnaldo, “La política de masas del cardenismo y el futuro de la izquierda”, en *Revista Cuadernos Políticos* publicada por Ed. Era, núm. 19, ene-mar 1979, p. 14-49 Recuperado el 28 de abril de 2014 <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/num19.html>

Diario Oficial de la Federación, Tomo LXXXVII, Núm. 35, (13dic. 1934) p. 849-851 El Poder Ejecutivo a través de la Secretaría de Gobernación, publicó el “Decreto que reforma el artículo 3° constitucional y la fracción XXV del 73 Constitucionales”, que entró en vigor el 1° de Diciembre de 1934.

Discurso de Toma de Protesta del Presidente Lázaro Cárdenas p. 11-15. Recuperado el 10 de Febrero de 2014, <http://www.biblioteca.tv/artman2/uploads/1934a.pdf>

Michels, Alberto, “Cárdenas y la lucha por la independencia económica de México”, en *Revista de Historia Mexicana de El Colegio de México*, vol. 18 no. 1 (jul.-sept. 1968), p. 56-78

Ortiz Bulle Goyri, Alejandro *Renovación teatral en las décadas del 20 al 40, del siglo XX: Confrontaciones y Coexistencias*, UAM-AZC-DCSH, 2011, p. 1 Recuperado el 24 de febrero de 2014, [ceaa.colmex. mx/sekisano/images/confrontaciones.pdf](http://ceaa.colmex.mx/sekisano/images/confrontaciones.pdf)

Pérez Montfort, Ricardo, *Down México way. Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1922*, p. 113 Recuperado el 06 de junio de 2014, www.conaculta.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf14/articulo1.pdf

Quintanilla, Susana, *La educación socialista en México durante el gobierno de Lázaro Cárdenas 1934-1940* en Luz Elena Galván Lafarga (coord.), *Diccionario de Historia de la Educación en México*, México, CIESAS/CONACYT/UNAM, 2002, CD-ROM Recuperado el 13 de marzo de 2014 http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/hm/articulos/sec_31.htm

Gutiérrez García, Rosa María, *El drama de ser mujer en Todas las historias son de amor de Adolfo Torres*, IX Congreso de hispanistas argentinos *El hispanismo ante el bicentenario*, p. 1-2 Recuperado el 10 de septiembre de 2014 http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/32896/Documento_completo.pdf?sequence=1

- Walter, Jane, *Lázaro Cárdenas y la fuerza de trabajo: tres huelgas 1936*, en Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, núm. 5, ene-mar 1984, p. 67-104 Recuperado el 27 de agosto de 2014 www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/upload/historias_5-67-108.pdf
- Lombardo Toledano, Vicente, “El plan sexenal del Gobierno”, en *El Trimestre Económico*, núm. 3 (1934) citado en *Movimiento Obrero en América Latina*, México, UNAM, 1995, 192 p., p. 93
- García Barragán, Elisa, “Agustín L. Ocampo. Un escultor olvidado”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XIII, número 45, año 1976, p. 165-167 Recuperado el 30 de noviembre de 2014 <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1043/1030>
- Mier, Sebastián B. de, *México en la Exposición de París 1900*, París, Imprenta de J. Dumoulin, 1901, 305p., p. 157 Recuperado el 5 de octubre de 2014 cdgb.digital.uanl.mx/la/1080041896/1080041896.PDF
- Martínez, José Luis (ed.), *Semblanzas de la Académicos. Antiguas, recientes y nuevas*, México, FCE, Academia Mexicana 2004, 610 p., p. 151
- Martínez Becerra, Pablo, *Libertad y sociedad en el pensamiento de Nietzsche* en Veritas, revista de filosofía y teología del Seminario Pontificio Mayor de San Rafael Valparaíso, Chile, (15 sep. 2006) Recuperada el 28 de noviembre de 2014. <https://drive.google.com/file/d/0B4grM4LYzhWRjBTSFAwcnpDaG8/edit>
- Matute, Álvaro, Trejo, Evelia *La Historia Antigua: México y su evolución social* en Estudios de Historia Moderna Contemporánea de México, Vol. 14, Doc. 182, p. 89 Recuperado el 4 de septiembre de 2014 www.historicas.unam.mx/moderna/ehmc/ehmc14/182.html
- Pascual Gay, Juan, “Lujuria, anomalías y excentricidades en la Revista Azul en Revista Internacional d’ Humanitats, año XV, no. 26, sep.-dic. 2012, Universidad Autónoma de Barcelona, ISSN 1516-5485. Recuperado el 11 de junio de 2014 <http://www.hottopos.com/rih26/index.htm>
- Pérez Gay, Rafael “La vida por entregas prosa narrativa 1867-1905” en *Nexos* Recuperado el 8 de septiembre de 2014 www.nexos.com.mx/?p=4729
- Pineda Franco, Adela E., *Positivismo y Decadentismo. El doble discurso de Manuel Gutiérrez Nájera y su Revista Azul, 1894-189* en Elisa Speckman, Claudia Agosti, *Modernidad, tradición y alteridad. La Ciudad de México en el cambio de fin de siglo (XIX-XX)*, versión en línea, UNAM, IIE, 342 p., p. 195-219 Recuperado el 08 de octubre de 2014 <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/modernidad/05moder010.pdf>
- Romero Valle, Ana María, *Carlos Díaz Dufoo de la Revista Azul al Excelsior* en Revista Zócalo, no. 162, (agosto 2013), (versión en línea). Recuperado el 29 de abril de 2014 http://www.revistazocalo.com.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=4036&Itemid=8
- Salado, Victoriano, *De Mi Cosecha*, Guadalajara, Imp. de Ancira y Hnos. A. Ochoa, 1899, 107 p., p. 89-92 Recuperado el 30 de septiembre de 2014 cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020028128/1020028128.PDF
- Santiago Antonio, Zoila, *Los niños y jóvenes menores infractores de la Ciudad de México, 1920-1937*, en Scielo-México, núm. 88, p. 191-215 Recuperado el 14 de julio de 2014 http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttx&pid
- Sperling, Christian, “Vamos en un tren de suicidas”. *La recepción de la teoría de la degeneración en la crítica cultural de Carlos Díaz Dufoo, Revista Azul 1894-1896* en Hipertextos, no. 16, Universidad Panamericana de Texas, 2012, p. 28-40. Recuperado el 08 de junio de 2014 http://portal.utpa.edu/utpa_main/daa_home/coah_home/modern_home/hipertexto_home/all_issues/indice_16
- Rodríguez Mancera, Fernanda, *La educación de la Mujer en México* en Memorias III Coloquio Nacional de Estudios Regionales y la Multidisciplinariedad en la Historia, UAT, 2013, p. 32 Recuperado el 13 de junio de 2014 filosofia.uatx.mx/memoriasIII/CongresoIII/Historia.swf
- Torres Adalid, Ignacio, *Artículos publicados en El Imparcial, El Tiempo, La Prensa y El Mañana, en defensa del sr. Lic. José Yves Limantour, ExSecretario de Hacienda y Crédito Público*, pról. Carlos Díaz Dufoo, México, Imp. del Siglo XIX, 1912, 78p.

Villegas, Juan, "El discurso teatral y el discurso crítico" en *Anales de la Universidad de Chile*, Año 1984, Núm. 5, p. 317-336 Recuperado el 29 de abril de 2014 <http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/23076/24426>