

TEATRO Y NACIÓN: JOSÉ MARTÍ EN MÉXICO

Raquel VELASCO*

EL COMPLEJO NACIONALISMO MEXICANO Y SU ESPEJO TEATRAL

Luego de la victoria de los liberales¹ frente a los conservadores en 1868, como podía esperarse después de años de confrontación política, no cesaron los enfrentamientos entre estos dos grupos en relación con la trayectoria que debía tomar el proyecto de nación mexicana. Como es sabido, en el ámbito cultural, la escena estuvo protagonizada por varios intelectuales reconocidos de la época; entre ellos, uno de los más comprometidos fue Ignacio Manuel Altamirano, quien consideraba que el arte nacional debía contener una misión patriótica y sustentarse en la relevancia de la educación, motor de cambio en la renovación social que perseguía el presidente Benito Juárez. Tal objetivo —como expresa Antonio Magaña— involucraba “la adopción de un concepto nacionalista de la política y de la cultura, y la noción revolucionaria de que el Estado constituye un orbe responsable del hombre [...]. Y como el teatro es fenómeno social y público, aliado de la cátedra y del periódico y más aleccionador que el libro, los escritores no dudan en ejercitarlo, y el Estado, al menos en cierto momento, en patrocinarlo” (1970: 41).

Con este telón de fondo y alrededor de las pugnas que tuvieron lugar entre los intelectuales del último tercio del siglo XIX, este ensayo se detiene en el rescate del diálogo público entre José Martí y el actor español Enrique Guasp de

* Investigadora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana.

¹ Según Luis González, el proyecto de gobierno de este grupo contemplaba: “En el orden político, la práctica de la Constitución liberal de 1857, la pacificación del país, el debilitamiento de los profesionales de la violencia y la vigorización de la hacienda pública; en el orden social, la inmigración, el parvifundio y las libertades de asociación y trabajo; en el orden económico, la hechura de caminos, la atracción de capital extranjero; el ejercicio de nuevas siembras y métodos de labranza, *el desarrollo de la manufactura y la conversión de México en un puente mercantil entre Europa y el remoto oriente; y en el orden de la cultura las libertades de credo y prensa, el exterminio de lo indígena, la educación que daría a México ‘un tesoro nacional común’ y el nacionalismo en las letras y las artes*” (2000: 657. Las cursivas son mías).

Péris sobre la condición factual del teatro en México y sus divergencias con Altamirano al respecto. Este episodio poco conocido de la acción intelectual de Martí en tierras mexicanas y la repercusión de dos textos que exhibieron las maneras de hacer teatro en este país hasta ese momento, es abordado en las páginas siguientes con la finalidad de llevar a cabo una revisión de ese instante del debate a propósito de las cualidades inherentes a un arte nacional, con base en la representación de los imaginarios que ofrece el teatro.

José Martí y Enrique Guasp de Péris, ambos extranjeros, percibieron desde una mirada diversa del entorno mexicano, el error de implementar criterios nacionalistas a partir de modelos ajenos a la condición social del país, pues —pensaban— eran adoptados fallidamente en la promoción de un afán de modernidad, acaso todavía hoy inalcanzado.

Martí y Guasp de Péris hicieron prosperar su amistad en México. Años antes de su primer encuentro el actor había vivido algún tiempo en Cuba, lo cual seguramente repercutió en el estrecho vínculo de afinidad que se dio entre ellos. Originario de Palma de Mallorca, Guasp de Péris viajó a la isla siendo muy joven, como miembro de la milicia española encargada de mantener al margen las ideas independentistas y sostener en el poder los intereses de la corona. Pero como parte de la madurez que fue adquiriendo lejos de su patria, el español se cuestionó sobre la legitimidad de los valores que debía defender y desertó del ejército en 1868, momento en que decidió embarcarse con rumbo a México.²

Por otro lado, desde sus primeras publicaciones, Martí reveló su compromiso y militancia independentista ante el fervor por esta causa que comenzaba a propagarse entre los cubanos. La batalla que Martí daba desde la palabra escrita contra las injusticias colonialistas y su ataque a las mismas trajo al poeta prisión, trabajos forzados en una cantera y su posterior deportación a España, donde publicó *La República española ante la Revolución cubana* (1873), obra en la cual recurrió a sus estudios en leyes para dar explicaciones fundadas a los asuntos que había venido ventilando en su primera juventud, sobre el contra sentido de las justificaciones para esclavizar a un pueblo.

En 1875, Guasp volvió durante unos meses a su tierra natal y, como lo fue para Martí un par de años antes, la visita a la península ibérica también resultó para él en un periodo formativo, de modo tal que al regresar a México —lugar donde se había convertido en el afamado actor que era para ese entonces— generaría nuevas ideas sobre el futuro de las representaciones escénicas de este

² La relevancia de Enrique Guasp de Péris en la conformación del teatro mexicano durante la República restaurada, así como otros datos importantes vinculados con este actor y director español, son abordados detalladamente en mi libro *Las representaciones del esplendor*.

país. Guasp pensaba que debía traerse a los escenarios nacionales la vanguardia teatral que podía apreciarse en los teatros madrileños y de París, y es desde este umbral que comienza a reflexionar sobre las maneras de renovar el teatro, con base en un enfoque verdaderamente nacional y no como puesta en escena de representaciones y parlamentos vacíos inspirados en retóricas carentes de un sentido genuino de lo que es el arte original de un pueblo.

En esta época, y probablemente como consecuencia de las discusiones en torno al rumbo que estaba tomando la creación artística en México, es que Guasp de Pérís y Martí organizan la Sociedad Alarcón (Perales Ojeda, 2000: 165), como parte de las actividades que se realizaban en la Escuela de Declamación que funcionó en el Teatro Principal de la Ciudad de México, bajo la dirección de Guasp. Tal nombramiento le fue concedido por la presidencia de Sebastián Lerdo de Tejada tras la disertación que hicieron pública a través de la prensa el actor español y Martí, como resultado del análisis de las condiciones del teatro en México y la propuesta que Guasp hiciera para su transformación, poco aplaudida por varios intelectuales de la época, pero auspiciada por el gobierno. A dicha Sociedad Alarcón también se integraron los escritores Roberto Esteva, José de Peón Contreras y Gustavo Baz, entre otros. Se trataba de un grupo de intelectuales que se desprendió de la Sociedad Gorostiza, de la cual formaba parte Ignacio Manuel Altamirano. De hecho, las divergentes opiniones entre Guasp de Pérís, Martí y el autor de *Clemencia* se enfatizaron luego de que éste rechazara integrarse a la asociación fundada por el cubano, ante lo cual Martí escribió una réplica en la *Revista Universal* el 8 de febrero de 1876, explicando así la controversia:

Los cargos honoríficos no se renuncian, por modestia siquiera, sobre todo cuando vienen de personas que los conceden por un acto natural de respeto literario y de lealtad amistosa. Rechazar el nombramiento de miembro de una sociedad, envuelve desatención hacia las personas que la forman y todavía envuelve algo más.

No hay inconsecuencia en pertenecer a dos sociedades literarias, a menos que no se tenga voluntad determinada de hacer de una corporación literaria una sociedad egoísta y hostil.

No gusta mucho el que esto escribe de asociaciones que tengan fines muy altos y muy noble conducta; acepto con entusiasmo el pensamiento de fundar la *Sociedad Alarcón*, agradeciendo siempre, y muy sinceramente, a la *Sociedad Gorostiza*, el haberlo admitido en su seno. Reconociendo al señor Altamirano y respetando sus méritos, fue el que escribe el primero en postularlo para miembro de la nascente asociación.

Y como al rechazar el nombramiento, se rechaza, poco urbanamente, a su juicio, la postulación que lo provocó, quede el señor Altamirano en riña con su cortesía

hacia la Sociedad Alarcón, y quede el postulante en el derecho de arrepentirse de haber cometido un acto de imprudencia leal.³

La ruptura entre Altamirano y Martí a partir de este instante fue irremediable. No solo por sus diferencias respecto de la función que debían cumplir las asociaciones literarias y sobre la manera en que éstas debían organizarse, sino —como se comprobó posteriormente— en relación con el modo como debía forjarse un arte nacional.

Altamirano estaba convencido del efecto educativo del teatro y seguía las aportaciones a la estética romántica de escritores como Goethe en el contexto alemán o de Víctor Hugo en Francia; de ellos retoma el potencial de una nueva forma de representación escénica: el drama. Paralelamente, la influencia que ejercieron las ideas de notables escritores europeos en su concepción de la literatura, provocó que Altamirano impulsara el surgimiento de aquello que significó un segundo romanticismo entre los escritores de México, muchas veces empobrecido por la recuperación de burdos nacionalismos que terminaban sesgando cualquier impulso expresivo original y por la repetición de moldes europeos en la creación artística nacional.

Así también, un asunto que destacaba en la producción de Altamirano era su comprensión un tanto maniquea de la raza y la manera en que expuso en su obra los valores mestizos, desde una concordancia casi homogénea con las “ennoblecedoras” obligaciones cívicas de los mexicanos, que exigían amar a la nación y defenderla a cualquier precio de la invasión extranjera, aspectos ampliamente tematizados en su obra, especialmente en la constante reconstrucción literaria del combate entre mexicanos y franceses, problemática de varias vertientes que le permite resaltar su visión idílica y politizada del “deber ser” mexicano.

Contra esta manera de hacer un arte nacional estaban Martí y Guasp de Péris. Sin embargo, el conflicto no era fácil de dilucidar. La imitación del modelo de civilización europea atraía la atención de muchos de los intelectuales en el poder que, como Altamirano, sostenían que para alcanzar la modernidad y el desarrollo económico se requería de la pacificación de las “libertades políticas siempre y cuando fueran compatibles con las ideas de disciplina y desarrollo” (González, 2000: 658).

³ Las cursivas pertenecen al original. Es importante mencionar que la mayor parte de los comentarios que Martí expresó respecto a los personajes públicos de la época en que visitó México fueron consignados por Luis Ángel Argüelles Espinoza, en el volumen *Martí y México: Historia y cultura*. De este libro tomo el pasaje citado (1998: 17-18).

Desde esta comprensión del funcionamiento de la sociedad, el nacionalismo —como ha señalado Carlos Fuentes— actuó como el *término específico de la modernidad* que servía para justificar y legitimar el proyecto de los liberales. Por ello, siguiendo a Ernest Geller, el escritor mexicano considera que

el nacionalismo hizo a las *naciones*, y no al revés. El nacionalismo tomó culturas preexistentes y las convirtió en naciones. Es la cultura lo que precede a la nación, y la cultura puede organizarse de muchas maneras: como clan, tribu, familia, sociedad, reino [...]. Pero ¿qué es lo que provoca la aparición misma de esas naciones? Émile Durkheim habla de la pérdida de viejos centros de identificación y de adhesión —precisamente los que acabo de mencionar: clan, tribu, familia, etcétera— y de la necesidad imperiosa, cuando esto ocurre, de crear nuevos centros que los sustituyan. Isaiah Berlin añade que todo nacionalismo es respuesta a una herida infligida a la sociedad. En gran medida, *el nacionalismo mexicano* responde a estas ideas. *Nace para sustituir lazos perdidos o imponerse a lazos antiguos que la modernidad considera arcaicos. Nace, en consecuencia, como parte de un proyecto de modernidad, a fin de darle cohesión y velocidad.* Y nace, siguiendo a Berlin, para dar respuesta a heridas infligidas a la sociedad (1994: 81-82).

Esta perspectiva es compartida por Doris Sommer al mencionar que en la novela del siglo XIX mexicano es inseparable lo político de lo fictivo. De ahí la necesidad de recordar la advertencia de Benedict Anderson respecto a la exigencia de reconocer cómo la sola definición de conceptos como nación, nacionalidad o nacionalismo se vuelve problemática, a pesar de la enorme influencia que han ejercido en el mundo moderno.

Como quizás ocurrió con algunos de los intelectuales del siglo XIX, Anderson percibe a la nación como el reflejo de una comunidad imaginada, donde la recuperación de la lengua es el elemento constructivo e impulsor de una verdadera transformación del inconsciente social. Y es ubicado en este umbral —teorizado casi un siglo después— que Ignacio Manuel Altamirano confía en los alcances de la novela como germen de la literatura nacional:

la novela ocupa un lugar respetable en la literatura, y se siente su influencia en el progreso intelectual y moral de los pueblos modernos. Es que ella abre hoy campos inmensos a las indagaciones históricas, y es la liza en que combaten todos los días las escuelas filosóficas, los partidos políticos, las sectas religiosas; es el apóstol que difunde el amor a lo bello, el entusiasmo por las artes, y aun sustituye ventajosamente a la tribuna para predicar el amor a la patria, a la poesía épica para eternizar los hechos gloriosos de los héroes, y a la poesía satírica para atacar los vicios y defender la moral.

Todo lo útil de nuestros antepasados que no podían hacer comprender o estudiar al pueblo bajo formas establecidas desde la antigüedad, lo pueden hoy

los modernos bajo la forma agradable y atractiva de la novela y con este respecto no pueden disputarse a este género literario su inmensa utilidad y sus efectos benéficos en la instrucción de las masas (1949: 29).

Altamirano olvida que esa serie de consideraciones que se congregan en la novela no pueden simplemente adoptarse de manera artificial en la literatura. Por tanto, el reto para los escritores mexicanos propuesto por el afamado autor era edificar una literatura nacional, propia, donde el sentido de patria se vinculara con los valores mexicanos, paradoja desde la cual muchos emprendieron su proceso de escritura, prosperando no sólo el género novelesco sino también la poesía, el cuento, el teatro y la crítica.

En este sentido, la realización práctica de este proyecto literario tenía inconvenientes que observó puntualmente Guasp de Pérís en la exposición del que sería el proyecto más importante de su trayectoria artística: la renovación del teatro en México. A diferencia de Altamirano, el actor español consideraba que el teatro podía impactar en la transformación de la sociedad solo si retomaba la naturaleza inherente a la misma. Esto no implicaba olvidar lo aprendido por el arte occidental en cuanto a la explotación de nuevos recursos escénicos, sino que a partir del aprendizaje de éstos, los autores dramáticos pudieran reconocer y trasladar al tablado de forma orgánica y sin impostaciones de ningún tipo la conflictiva identidad del mexicano.

Desde esta comprensión se perfilan dos planteamientos en la época, donde puede ya atisbarse el germen de polémicas que vendrán años después, a partir de la interpretación distintiva del sentido social del arte que abrió el nacionalismo estético en oposición a la apuesta cosmopolita, durante las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, por una parte está la propuesta de Altamirano, quien ve en la novela el soporte central para recuperar lo mexicano en el arte y, por otra, la perspectiva de Guasp y Martí, quienes consideraban que este objetivo mejoraría sus alcances si se desarrollaba al interior del teatro, lejos de la idealización de los valores propios del mexicano que alimentaban el ideal nacionalista de Altamirano.

Guasp reclama que el reconocimiento de la riqueza mexicana desde la óptica extranjera llegaría hasta que la escritura y el montaje de los dramas mostraran la condición sincrética del pueblo mexicano, sin idealismos impulsados por la necesidad de incorporarse a las exigencias impuestas por la perseguida modernidad occidental. De este modo, el espacio en el que se concentrara la expresión teatral se volvería —en términos de Michel de Certeau— un “lugar practicado”,⁴ capaz de atraer la tan anhelada retribución del arte a la sociedad.

⁴ Dice al respecto Michel de Certeau: “Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad

Dicha propuesta de transformación del teatro en México fue expuesta por Guasp de Pérís al presidente Sebastián Lerdo de Tejada, el 26 julio de 1875, en una extensa carta publicada por *El Federalista*, de la cual transcribo solo algunos fragmentos, donde puede apreciarse la argumentación del español a favor del establecimiento de un espacio dedicado a la formación de los escritores en el arte de la dramaturgia.

Para ello, Guasp justifica primero la relevancia del arte en la formación del espíritu humano:

Brota el arte como árbol frondoso en el espacio de lo ideal, y desde allí envía al mundo de la realidad óptimos y sazonados frutos cuando se le cultiva con esmero. Álzase en medio de nuestro prosaísmo, de nuestra vida limitada y finita, de nuestros desalientos espirituales, de nuestras pasiones fisiológicas, como una protesta eterna contra el mal, y como una luz celeste que, purificando la inteligencia, viste y adorna las ideas, para que el vivir sea noble y atractivo. *Esta es la misión del arte. No nos da las ideas, pero las embellece; no nos da los sentimientos, pero los purifica; levanta el pensamiento y lo engrandece; solicita la voluntad, y arrastrándola acaso inconscientemente, la acostumbra a obrar con bondad y con justicia; que estas dos nociones divinas viven con la belleza en sublime consorcio. ¿Por qué entonces hemos abandonado aquí su desarrollo?*

Y prosigue el autor en defensa de la educación artística:

Si no desarrollamos nuestro ser en todos sus modos y actividades, jamás llegaremos a constituirle sobre una base verdaderamente sólida, porque, siendo el hombre vario en sus facultades y vario por consiguiente en sus manifestaciones, sólo dirigiéndole en perfecta y armónica unidad hacia fines de bondad y belleza, podemos alcanzar su perfeccionamiento. *La educación artística es, pues, necesaria como elemento civilizador; como medio seguro de enlazar a la vida real que atrae nuestros sentidos, la vida ideal humana que ni se desalienta, ni cae en groseros egoísmos; que se levanta, y lucha, y vence, y ama, y se realiza en toda su plenitud, en toda su generosidad en las armonías del planeta. Es el arte ideal, porque no puede ser otra cosa. Su llamamiento nos arrastra hacia lo perfecto, hacia lo divino, porque en lo perfecto y lo divino tiene su asiento. Pero no por eso es menos eficaz la noción que ejerce sobre el mundo de las ideas y sobre el mundo de los hechos.*

polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. *El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada*, es decir, cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente o de un tiempo, y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio 'propio'. En suma, *el espacio es un lugar practicado*" (1996: 129).

¿Cómo podría cumplirse de otro modo la ley del progreso? Cuando pensamos en una mejora, cuando aspiramos a un adelanto, cuando rompemos la dura cadena que quiere limitar las acciones al círculo de nuestra mezquina individualidad, ¿nos inspiramos acaso en lo que ha caído ya bajo el análisis de nuestros sentidos y de nuestra experiencia? No, porque entonces la historia se limitaría a reproducirse sin marcar ningún adelanto: el *hecho* engendraría el hecho en su fealdad, y las ideas arquetipos que todos llevamos en el alma serían una verdadera negación. *Inspirándose, pues, el arte en lo ideal, bebiendo en las purísimas fuentes de lo perfecto, no saca al hombre de su limitación, pero le lleva por caminos mejores, le empuja con anhelos más vivos hacia el cumplimiento de esa ley de perfección cuyo imperio todos sentimos, si acaso no lo vemos palpitar a través de la historia de la humanidad. A este respecto también es la protección al arte una necesidad para los pueblos y un deber para los gobernantes* (1875: 3. Las cursivas son mías).

Desde esta concepción de su relación entre el arte y el ideal, y con el cumplimiento de la ley de perfección, Guasp enfatiza el peso del arte no solo como representación del ser en su expresión ideal sino también como retrato de las pasiones humanas, al trascender el orden de lo cotidiano para ir otorgando una interpretación del mundo con base en la particularidad de las distintas expresiones que construyen la identidad de un pueblo; de ahí, enfatiza el español, la necesidad de subvencionar actividades como la dramaturgia nacional:

Sentados estos precedentes, tal vez poco necesarios en este lugar, sobre la importancia del arte voy a contraer la cuestión a su objeto. ¿Existen entre nosotros aptitudes artísticas? La pregunta parece ociosa, cuando a pesar de la falta de premio, del abandono absoluto, de la pobreza que le amenaza, y hasta de la carencia de consideración social, vemos levantarse honrosas figuras, dispuestas a efectuar un eterno pacto con la miseria, a trueque de cultivar los divinos gérmenes creadores que han sentido dentro de sí y que parecen brotar espontáneamente en estos bendecidos climas. Empero estas honrosas figuras, glorias legítimas de su patria y merecedoras de mejor recompensa, no son por cierto estímulo para los que contemplan sus positivas amarguras; *que si bien el genio aspira a la gloria como necesidad primordial, no puede olvidar que se encierra en una capa material, laboratorio constante de otras necesidades más imperiosas, y causa de penas profundísimas si no se les puede dar la debida satisfacción. Cuando estas necesidades nos agujonean, cuando el artista se ve obligado a ahogar en su seno las tendencias que le llaman hacia la realización de obras bellas para dedicarse a otra clase de trabajos menos elevados pero más lucrativos, entonces el arte entra en decadencia, las fuentes de donde brota van cegándose poco a poco, la originalidad, hija del genio, se sustituye por la copia hecha a jornal, y el país que debiera levantarse orgulloso en alas del pensamiento de sus hijos, cae desalentado e impotente ante la gloria de otros pueblos que le envían sus creaciones sin que pueda devolverles en cambio algo que en esta esfera diese la medida de un verdadero adelanto. Y*

esto que es mortificante para el amor propio nacional, es también dañoso para el bello porvenir que México tiene abierto en el solemne concierto de los pueblos cultos (1875: 3. Las cursivas son mías).

Ahora bien, con base en la recuperación crítica del desarrollo de la educación artística en el ámbito internacional, Guasp apunta que el evidente fracaso de la dramaturgia mexicana se debía a las precarias condiciones económicas de los escritores en este país, carentes de los apoyos que se recibían —por ejemplo— en los conservatorios de Francia y España, patrocinados por sus respectivos gobiernos a causa de la demanda explícita de sus sociedades por la exhibición de obras de calidad, en las que fuera posible apreciar el verdadero talento de una nación.

Guasp consideraba que, en primer término, México debía formar una sociedad con gusto artístico; un público capaz de reconocer los empeños de los artistas y su talento, no solo con aplausos sino mediante un apoyo económico que les permitiera combatir los avatares por los que atravesaban en su mayoría los escritores del país en el siglo XIX, quienes daban lugar a la creación literaria o a la dramaturgia en medio de un sinfín de actividades adicionales, lo cual impedía que se alcanzaran la concentración y el cuidado suficientes para la gestación de una verdadera obra de arte. De este modo, continúa Guasp:

He dicho al principio que no existe arte dramático entre nosotros, y debo agregar ahora que tampoco existe literatura dramática. Los pequeños rayos de luz que a veces alumbran la escena nacional, mueren al nacer entre la miseria y el abandono de un público que acaso no comprende las dolorosas gestaciones del genio, o que, si las comprende no las premia. Y en esta situación los rapsodistas del talento, los sicofantas del arte, se apoderan del teatro y hacen de él padrón de escándalo y motivo del aborrecimiento.

¿Acaso no motiva esto la esterilidad a que parece hallarse condenada nuestra literatura? Preguntemos a los Rosas, a los Prieto, a los Segura, a los Ramírez, a los Vigil, a los Altamirano, a los Sierra, a los Peredo, a las numerosas individualidades que honran las letras patrias, cuál es el motivo de su silencio, de su falta de producción, y nos contestarán desde luego que no quieren mendigar como un solemne favor el ensayo de sus obras, para exponerse después a ver hacer de ellas repugnante caricatura en el palco escénico. Porque no debemos echarlo en olvido: el literato y el actor son dos elementos que se completan en el mundo del arte: de poco por lo mismo servirá el talento del uno, cuando el otro no sepa interpretarlo.

Es así como Guasp insiste en la necesidad de que se logre el apoyo y la dotación de mejores recursos para el ejercicio de una buena dramaturgia, pasa

revista a los elementos que se requieren para lograrlo y concluye por delinear todo un proyecto:

Es, pues, la falta de actores instruidos en la dramática una de las causas de nuestra anemia literaria, y otra no menos influyente la carencia de una escuela práctica, en que el autor y el artista pongan a prueba sus talentos, el uno viendo en la escena los productos de su ingenio, y el otro dándoles vida y realizándolos por la magia representativa. ¿Qué motivos existen para que no tengamos aquí esa escuela? Posee la capital el bello teatro del conservatorio, muy a propósito para llenar mi pensamiento, y cuenta con escritores notables y aficionados al arte dramático que no prestarían a un concurso eficaz. Allí es donde podrían corregirse los defectos, tanto de una pieza literaria como de su ejecución. En presencia del público que siempre falla en último término, se formarían esos juicios que persisten al través del tiempo, y que llenan de confianza y satisfacción lo mismo al autor que al artista, alejándoles por este medio de esos temores naturales que hacen olvidar entre el polvo muchas producciones de mérito, y matan o anulan muy relevantes disposiciones para el teatro. *Asentadas estas premisas, tengo el honor de someter a usted mi proyecto* (1875: 3. Las cursivas son mías).

En este apoyo a la educación artística, específicamente a la dramaturgia mexicana, Guasp guarda la esperanza de incorporar la expresión de este país al ámbito internacional al perfilarse como estrategia medular para propiciar el surgimiento de mecanismos escénicos pertinentes en el objetivo de trasladar la identidad mexicana a un arte nacional:

Acaso se pensará que en Europa no harán efecto las obras americanas, acaso también, podría presumir que en ciertas naciones no tendría la literatura de este país bastante originalidad para presentarse a recibir aplausos, en cambio de ideas nuevas y benéficas; pero estos temores deben desaparecer cuando los poetas del nuevo continente se convengan de que la novedad no está en la palabra sino en el espíritu que domina un asunto. Haya protección y vendrá lo demás. En aquellas viejas sociedades carcomidas por vicios históricos, en aquellos pueblos corroidos por un utilitarismo que los cancera, pero del cual no saben o no pueden desprenderse, siempre caerá bien una gota de rocío sobre sus fauces sedientas de pureza; siempre se sentirán deleitosas las brisas americanas al refrescar tanta frente calenturienta, tanto corazón quemado en la llama impura de placeres y ambiciones que quizá no han llegado todavía hasta nosotros en toda su acción enervante. Enviémosles, pues, un girón de nuestro cielo. Hagamos brillar ahí la radiante luz del espíritu americano, y de ese modo, llenando su misión providencial, la América en general y México, en su particular esfera, buscarán días de gloria para sí y para sus hijos abriendo ancho y espléndido horizonte a las aspiraciones honradas y a la vanidad legítima.

La reflexión anterior permite a Guasp exponer la originalidad de la literatura mexicana en relación con otros espacios discursivos. Así también puede observarse la preocupación del actor español por resaltar la importancia para el mundo de entrar en contacto con la autenticidad de algunos valores inherentes a la identidad mexicana y cómo es a partir de estos encuentros culturales que se impulsa el cambio de las sociedades:

Yo no sé, y sin duda alguna no es esta oportunidad de emitir opinión sobre este punto, si el destino de las sociedades es cambiar, como se cambian los productos regionales, las ideas que las impulsan; yo ignoro también así como en los países helados se necesitan los refrigerantes frutos de las zona ardientes, las necesidades de los pueblos solicitan con empeño el cambio de pensamiento, de tendencia, de vida en fin, pero esa vida del espíritu muy impalpable, muy ideal ciertamente, más no menos imperiosa ni menos necesaria que la vida en que la materia se desenvuelve en todas sus condiciones.

Esta, lo diré no obstante, parece ser la evolución más racional dentro del principio de fraternidad que por todas partes se proclama como el polo hacia el cual va gravitando el espíritu humano. Dadas tales circunstancias, fácil es considerar cuán justo y merecido éxito podrían alcanzar en Europa, y especialmente en los pueblos de la raza latina, obras saturadas del elevado espíritu que aquí puede respirarse, tanto en las manifestaciones del sentimiento como de la idea (1875: 3. Las cursivas son mías).

Con este preámbulo, Guasp de Pérís retoma el valor de los pueblos americanos ante la crisis de un pensamiento hegemónico que se intentó imponer al margen de la cultura occidental, como consecuencia, entre otros aspectos, de los distintos procesos independentistas que los proyectos colonizadores tuvieron que combatir:

Limitándonos simplemente a la esfera social, hay quien no comprende la influencia que pudieran tener los progresos alcanzados aquí, en las doctrinas por las cuales se libran tan serios combates del otro lado del Atlántico.

Nacen, por ejemplo, allí las democracias, se agitan con una vida de torbellino, pero caen instantáneamente en utopías socialistas o en delirios demagógicos que las conducen a su perdición. Levántanse potentes las clases medias, hácese dueñas del comercio, del ejército y de la riqueza; pero la sed de títulos, la ambición de mando, el desvanecimiento de grandeza, las arrastra indefectiblemente al doctrinarismo en los principios, y al orgullo en las costumbres. ¡Cuánto ganarían con una transfusión de savia americana, con el contacto de su ideal, cuyo criterio único es la libertad, para resolver todas las cuestiones políticas y sociales! Haga usted, pues, señor presidente, haga usted algo porque en el limpio cielo del arte, enlacemos al viejo mundo nuestros bellos sentimientos igualitarios, nuestra fe

en la libertad, nuestro apego a la forma en que legítimamente se encarnan estos principios, en cambio de la profundidad científica, de la perfección artística, del espíritu práctico y emprendedor que es patrimonio de Europa.

Cuánto interés tiene esto para el porvenir de la literatura mexicana y de sus futuras relaciones con el mundo pensador; escuso manifestarlo de nuevo.

Si mi proyecto tiene algún valor en semejante sentido, yo pido la aprobación de usted para él, y la pido con tanto empeño, cuanto que tengo arraigada persuasión de la benevolencia con que siempre ha apoyado todas las iniciativas que tienden al bienestar de México y a su engrandecimiento moral y material (1875: 3. Las cursivas son mías).

Ahora bien, tras esta exposición subyace el diálogo velado con los argumentos expuestos por Martí en *La República española ante la Revolución cubana* y la acusación de que el nacionalismo mexicano —en los términos en que estaba siendo proyectado— escondía una actitud de sumisión frente al colonialismo europeo, que aniquilaba esa voluntad de los pueblos, defendida por el poeta, a través de la cual una nación reconoce sus derechos y asuntos de su competencia, en el afán de conservar su riqueza cultural, sostenida en un ejercicio pleno de libertad, justicia y democracia.

En la carta citada, Guasp recupera la discusión que se venía sosteniendo alrededor de un discurso nacionalista vinculado a la adopción de la modernidad como raíz de una literatura que permitiría a México sumarse a la tendencia internacional; un asunto nada menor, pues exhibe cómo la inclinación a ocultar algunos comportamientos que alejan a México de su ideal progresista, restaba consistencia a la escasa dramaturgia que se producía en el país. Lo anterior, según la perspectiva de Guasp, impedía un tránsito genuino hacia los valores morales y éticos que se pretendía impulsar a través del arte.

Seguir el camino planteado provocaba el fracaso de la expresión artística mexicana. En este planteamiento, como en muchos otros expuestos por Guasp en su proyecto de transformación del teatro nacional, puede verse la influencia de Martí respecto de la necesidad de volver la mirada hacia los rasgos de la naturaleza de los pueblos americanos y alcanzar un profundo conocimiento de ellos. Esta actitud —defendida por Martí en la obra referida, que es un claro antecedente de *Nuestra América* (1891), donde el cubano define a los que no creen en su tierra como hombres de siete meses— al provocar la identificación con lo que puede reconocerse como propio, impulsa simultáneamente un aprendizaje sólido de las posibilidades del ser americano, a partir de la aceptación de su particularidad. Y esta es la misión del arte en la concepción de Martí y Guasp.

Desde este punto de vista, la educación artística entonces puede convertirse en un puente para la construcción de lo nacional. De ahí que, advierte Guasp, sea indispensable la protección de los artistas mediante una subvención guber-

namental, que además de propiciar el desarrollo de un arte teatral mexicano en el plano del espectáculo propiamente dicho, otorgue las condiciones para la gestación de una literatura dramática nacional.

Paradójicamente, para conseguir el beneplácito presidencial, Guasp debió ser congruente con el discurso político de la época y justificar su propuesta enfatizando —por supuesto— que sus palabras han sido inspiradas en proyectos similares que han tenido lugar en los mejores conservatorios de España y Francia. Pero el encono que despertó el proyecto entre algunos intelectuales debió darse tras aludir también a varios escritores, entre ellos Altamirano, que —según Guasp— fundamentaron su desinterés por el surgimiento de una dramaturgia mexicana en la falta de oportunidades de escenarios para los autores del país. Ante ello, y para remedir un mal que no podía obviarse, el proyecto propuesto incluía que, en la Escuela de Declamación que proponía fundar con apoyo gubernamental, fuera promovido el montaje obligatorio de obras mexicanas, por encima de las de procedencia extranjera, para que desde el teatro se diera una identificación mimética con lo nacional.

La disertación de Guasp tuvo una positiva recepción y el proyecto fue aprobado por Lerdo de Tejada, quien ordenó que se publicara el decreto correspondiente el 2 de septiembre de 1875, en el afán de “procurar el adelanto del arte dramático en México, así como estimular los progresos de la literatura dramática nacional” (*apud* Olavarría, 1968: 917-919), mediante un apoyo institucional histórico para el desarrollo del teatro en México. Para tales efectos, el presidente nombró como director del proyecto a Enrique Guasp, quien recibió diversas críticas respecto a los alcances del mismo; entre las más ácidas, estuvo la reiterada observación respecto de lo contradictorio que resultaba el hecho de que fuera un español el encargado de impulsar en México el arte dramático nacional.

Por su parte, José Martí, en la *Revista Universal*, bajo el seudónimo de Orestes, argumenta positivamente en torno de las grandes líneas del proyecto de Guasp y revisa las influencias filosóficas del actor español en relación con la articulación de su ambicioso programa teatral:

El proyecto de Guasp. —Teatro y literatura.— Medio de aplicación.—Teatro mexicano.

Guasp es un actor simpático, lleno de fuerzas activas, de inteligencia fértil y de nobles y loables deseos. Ve él en México una especie de patria querida, y el afecto le crea aquí ese bienestar en unas tierras, ese moverse en ellas con desembarazo y con fijeza, que sólo en la patria propia parece fácil aplicar y conseguir: *ve Guasp en México inteligencias fertilísimas, por falta de vida literaria oscurecidas e infecundas; sabe él que el genio mismo se desarrolla con el provecho y el estímulo;*

atiende, más que al provecho, a despertar el estímulo no habido, y dice entusiasta y bellamente lo que sobre estos decaimientos piensa, lo que para remediarlos podría hacerse, y lo que para realizar este intento se propone. Escribe todo esto en una exposición que presenta al ciudadano presidente de la República, y que en el preferente lugar que merece, reproduce El Federalista de ayer.

Es el documento en sí cosa buena y notable. *No desdeñaría las razones con que comienza un aventajado discípulo de Krause, y tal parece que han vuelto a Guasp krausista aquellos inteligentes madrileños, tan dados a dejar correr las horas alrededor de una mesa del Suizo, como a hojear con detenimiento y cuidado El Ideal de la humanidad, que tan bien tradujo y comentó el maestro Julián Sanz del Río.*

Es común entre los literatos nacientes en Madrid un entusiasmo bello por los estudios y teorías diferentes de la estética, y Guasp ha hecho bien en aprovecharse de aquellas simpáticas ideas, que al fin el contacto de bellezas ennoblece y mejora el concepto propio. Mas no termina con frialdad el que empezó con razonamiento. Arranques verdaderamente americanos ha sabido hallar el actor español al fin de su trabajo laborioso, feliz en lo que tiene de honrado en el intento, de bello en la forma, y de fácil y fructífero en su inmediata aplicación.

Cuanto propone es hacedero; cuanto allí se dice, está bien dicho: esto expresa en síntesis lo que esta hermosa exposición y este buen proyecto valen (1875: s.p. Las cursivas son mías).

Estas reflexiones se vuelven el punto de partida para que Martí resaltara su comprensión sobre lo que implica la búsqueda de un lenguaje dramático nacional, con base en los juicios emitidos por Guasp de Pérís. Dice Martí:

Vive un pueblo, y vive sin teatro: ¿vive un pueblo acaso sin sociedad propia?; ¿no incita la naturaleza a imitarla?; ¿no exaltan los vicios a los espíritus nobles?; ¿no rechazan los honrados las costumbres que dañan en su constitución al pueblo, y en su crédito y porvenir a la nación?; ¿no son acaso inteligentes los espíritus que esto rechazan? Porque sabe que lo son, imagina Guasp que darían al aplicarse resultados abundantes inteligencias dormidas ahora porque no se les pone a mano el medio de aplicación. He aquí el secreto de numerosas vidas infelices: mucho harían en verdad; pero no saben estos espíritus, por su naturaleza poco prácticos, manera ni lugar para hacerlo.

Publica la *Revista* en otro lugar, las bases que el actor español propone para el establecimiento de una escuela dramática, y fundación de un teatro nacional. Muchos pensamientos nacen con la enunciación sencilla de este plan. Trabajarán todas estas inteligencias, vagabundas las unas, empleadas las otras en trabajo servil diario y daño suyo. Ahoga la vida diaria política a los que dotó la naturaleza de miras elevadas: habitúase el ánimo con el contacto a las cosas personales y pequeñas: adormécese el ingenio, el mismo genio se adormece por falta de cultivo y desarrollo, y así viven en la tarea de inutilizarse los que pudieran dar, a sí mismos,

la satisfacción de su trabajo; a la literatura, fama; al pueblo, ejemplos; lustre y nombre de culta a la nación.

Bate el ave las alas en la región poblada por los aires: ¿dónde las bate esta pobre ave herida, aletargada en el fondo de cada inteligencia pensadora y de cada noble corazón? El ser duerme en sí mismo: antes que en su envilecimiento, consiente en su olvido y en su sueño.

Pobres en lo común los más inteligentes; errantes y perezosos por esencia los espíritus más altos y serenos, dánse todos ellos en sus albores al estudio de una carrera literaria, harto numerosa en adeptos y en la práctica entre nosotros muy frecuentemente improductiva. —O perezas de espíritu, o desalientos misteriosos, que son, antes que vergonzosos, respetables, apartan a casi todas estas imaginaciones vivas de la vía real y sólida. Pésales el estudio, y gústales el vagar e ir descuidado de los sueños.

Vivos así, no tienen en lo práctico manera de vivir. Muérense de sobra de inteligencia, porque no han tenido en la voluntad constancia para educar la inteligencia necesaria. Necesitados de medios de existencia ¿quién sabe cuántas veces se pierde con el pedirlos, el hábito de la dignidad? Hay algo en los hombres que se parece al pudor en las mujeres: hay un concepto de deber, hay una fuerza de decoro que honra al que la alimenta, que el hombre olvida, y que lleva por camino de muerte a la inteligencia que no se apoya bien en ella.

Dan los talentos imaginativos en pensar que poeta es algo como oficio. Poeta es algo como relámpago: se enciende a instantes; pero los campos de la tierra no se cultivan sin que el sol dore por la tarde las amarillas copas de las mieses. *La vida práctica necesita un hombre práctico. Duro es traer a la tierra la imaginación que vuela a lo alto; pero así lo dice el deber: así lo entiende el que sueña: así lo sabe el que vive. Y puesto que vivir no es placer: puesto que para llegar a todo es necesario andar por lo que lleva a ello, cúmplase el deber; vivase la vida, ándese.*

Es así como, a partir de este orden de ideas, Martí aborda las peculiaridades de la propuesta de renovación teatral impulsada por Guasp y los antecedentes que la inspiraron:

Esta muy notable ventaja traería entre otras con el correr de algún tiempo la realización del proyecto de Guasp. Aquí se vive una existencia, si no completamente típica, indudablemente mexicana. Pues si el teatro no es más que el conjunto de algunos sueños y el reflejo de algunas ideas, ¿cómo no habría aquí el teatro idealista, igual en todas partes, y el teatro realista, mexicano por esencia? Hay entre los poetas de México soñadores de vuelo poderoso: hay entre los jóvenes que viven hoy en los periódicos existencia infructífera, detenida, amarga y oscura, talentos fáciles en crear, y aun algunos felices en su talento imitativo. Aquellos serían los autores dramáticos: estos los cómicos. Sepan ellos que el renombre premiará su trabajo: estimúlense en pulirlo y acabarlo por temor de que el público no premie su abandono y desaliño: sea cosa cierta que la obra escrita no será trabajo vano,

porque, en vez de empresa individual y caprichosa, habrá empresa nacional, interesada en el adelanto de la nación, indulgente con los escritores que comienzan, que trocará en facilidades para las representaciones los que antes eran obstáculos que un espíritu de cierto modo educado no vencía sin repugnancia y sin trabajo: ábranse, en fin, las vías: la labor comprimida se lanzará a las vías abiertas (1875: s.p. Las cursivas son mías).

Con base en una crítica inicial a la inercia en la que se encuentra inserto el arte dramático mexicano, Martí emprende su interacción con el planteamiento del director español, reconociendo primero la presencia subterránea en el discurso de Guasp del ensayo *El ideal de la humanidad para la vida* del filósofo alemán Karl Christian Friedrich Krause y la influencia que ejerció, luego de su publicación en 1811, entre algunos intelectuales madrileños, con quienes tanto el actor español como Martí tuvieron oportunidad de discutir los postulados de dicho texto, que compartía con la política liberal mexicana la idea de que era a través de la educación como se podrían sustituir algunos de los preceptos tradicionales defendidos por una moral austera y, como efecto contrario, impulsar el cultivo de la ciencia y el arte.

Martí resalta la lectura inteligente que hace Guasp de la filosofía krausista (que tenía como defecto cierto anclaje en concepciones religiosas) para averiguar sobre las circunstancias en que el teatro se vincula con las realizaciones que considera miméticas de un pueblo. Así, el cubano otorga su apoyo al proyecto de Guasp no sin antes permitir el escape de un reclamo evidente a los autores que presumen de una inteligencia de alcance cosmopolita, cuando carecen de sensibilidad para evocar su mexicanidad en los sueños expresados en el discurso dramático que adquiere forma escénica en el tablado.

El cierre de este pasaje histórico, sin embargo, no fue positivo. Las respuesta de los intelectuales mexicanos no tardó en aparecer y es en este contexto que el 8 de diciembre de 1875 se funda la Sociedad de Autores Dramáticos Manuel Eduardo de Gorostiza, en el afán de propiciar el estudio de las piezas mexicanas y de traducciones al español de la dramaturgia universal, con la finalidad de tener elementos para fortalecer el arbitraje de las obras que, acompañando los trabajos del Liceo Hidalgo, regularía los montajes de la Compañía Teatral del Teatro Principal, dirigida por Guasp de Pérís.

La Sociedad Gorostiza estaba integrada, además de Altamirano, por los escritores Ramón Manterola y José María Vigil, entre otros. Unos meses después de haberse conformado esta agrupación, Altamirano fue nombrado secretario perpetuo de la misma. Fue así como poco a poco el autor mexicano impuso su criterio al avalar para ser representadas mayoritariamente aquellas obras que seguían los criterios temáticos y estéticos que a él le interesaba ver en el escenario, lo cual trajo a Guasp constantes discusiones con varios de los dramaturgos

involucrados, quienes hacían pública su indignación cada vez que el español exponía los puntos débiles de las obras sometidas a dictamen y elegidas para su montaje; desde la óptica del director teatral, muchas de las piezas dramáticas aprobadas por el Liceo Hidalgo no contaban con los elementos indispensables para alcanzar una apropiada construcción escénica. Esto provocó que la realización práctica del proyecto fuera cayendo en una espiral de negativas.

Asimismo, como puede leerse en *El Monitor Republicano*, en los autores dramáticos mexicanos todavía no podían apreciarse los resultados de la Escuela de Declamación, que acababa de iniciar sus trabajos, cuando ya daban por hecho la representación de su obra, y esto fue acabando con la paciencia de un público al que,

no le gustan las piezas mexicanas: a Guasp le llueven obras de ingenios de esta corte, y no sabe qué hacer con ellas, pues muchas pertenecen al género detestable; esperamos que los autores tengan piedad del empresario, que está entre la espada y la pared y que nunca como ahora merece se le aplique aquello del caballo blanco: como hoy todo el mundo lleva sus alabarderos al teatro, y se cree con derecho a coronas, ramilletes y dianas; tienen ustedes que escribe comedias y sainetes hasta el mismísimo Pero Grullo, y el pobre público es quien paga el pato, mirando con qué crueldad derraman los poetas cubos de sueño por el triste Coliseo (Olavarría, 1968: 921).

En el intento por calmar algunas de las tensiones, Guasp comete el error de pretender complacer a todos y anuncia que el repertorio mexicano se daría en funciones extraordinarias para no obligar a los abonados a oír los ensayos dramáticos de los poetas. Pero a partir de esa declaración, como puede leerse en *El Monitor Republicano*:

los periódicos gobiernistas, incluso, el serio y respetable *Diario Oficial*, cayeron sobre él como una tormenta; reunióse el Liceo Hidalgo en sesión permanente e hizo constar su indignación. Guasp citó a los hombres de letras, tuvo cónclave con ellos y dio quién sabe cuántas disculpas y compuso la cosa lo mejor que discurrió. Pero aquellos a quienes se dijo que sus obras eran mamarrachos, no se dieron por satisfechos, y en la noche del miércoles, al representarse *El estómago*, procuraron sofocar los aplausos del público, con ceceos y otras demostraciones contra el director y el empresario (28 de noviembre de 1875 *apud* Olavarría, 1968: 922).

El desdén por el origen español de Guasp aparecía en cada una de las disputas con los miembros y recomendados del Liceo Hidalgo, quienes bajo la protección de Altamirano hacían la guerra al proyecto teatral y —como él— mostraban públicamente su rechazo a esta empresa, cuyo único apoyo

era el que se daba por parte de los integrantes de la Sociedad Alarcón, en la que —como aludo al inicio de estas páginas— el escritor mexicano se negó a participar, tras las disputas que se fueron generando alrededor del proyecto de Guasp, con personajes como el propio Martí.

En este sentido, fue tal la rivalidad que abrió el asunto descrito entre la intelectualidad mexicana que la prensa se dedicó a ventilar cada uno de los pormenores de la disputa, dando la razón a unos y otros, según conviniera a los intereses de la publicación. Por ejemplo, *El Monitor Republicano*, en su columna “La previa censura”, expone:

Subsiste para las obras mexicanas esta institución odiosa y anticonstitucional. ¿Quién es el Liceo para constituirse en mentor del público? ¿Quién es el Liceo para pretender que todo autor pase por sus horcas caudinas? La previa censura, ejercida en plena República y ordenada por un gobierno democrático, es una solemne aberración, y lo que hoy se hace con el teatro, mañana se hará con la prensa. Demos, pues, el grito de alerta, y *rompan los autores mexicanos sus obras antes de sujetarlas al capricho de los sabios. ¡Maldita sea la protección a la literatura nacional, si el gobierno la sujeta a una humillación! ¡Maldito sea este estímulo que se promueve con tanta perfidia! ¡Maldita sea esa limosna que se pretende arrojar al escritor dramático!* (apud Olavarría, 1968: 922).

Sobra decir que los ánimos estaban caldeados y las acusaciones en contra de Guasp de Pérís no cesaron hasta que se detuvo el apoyo gubernamental al proyecto, debido más que a cualquier otro conflicto al ascenso al poder de Porfirio Díaz.

Antes de eso, tuvo lugar el testimonio escénico de la convergencia artística entre Guasp de Pérís y José Martí, el 19 de diciembre de 1875, cuando la compañía del Principal estrenó la obra del poeta cubano, *Amor con amor se paga*. Un año más tarde, Martí viaja rumbo a Guatemala y el español se refugia en lo que sería un prolongado exilio voluntario en la ciudad de Orizaba, donde esperó que otros aires lo devolvieran a los escenarios de la capital mexicana.

No obstante, la interacción creativa y las ideas volcadas desde la extranjería en los postulados del proyecto teatral aquí relatado fueron el preámbulo para exponer los distintos puntos de vista en torno a los avatares de la inclusión de una particular construcción nacionalista en el teatro mexicano. De hecho, es posible observar que Martí, Guasp y Altamirano compartían algunas concepciones sobre lo que debía comunicar una literatura nacional, aunque eligieran estrategias opuestas para la expresión de la misma. Sin embargo, una diferencia notable en su noción de cómo mostrar escénicamente el mundo, radicaba en la manera de entender la patria para unos y otros. Altamirano pondera en su obra la necesidad de construir lo nacional en la defensa de lo propio, desde

una analogía del ser con el territorio geográfico y la apología del mérito militar puesto al servicio de México. Desde este umbral, la mayoría de sus novelas recuperan el trasfondo de la invasión francesa para construir una idea del pueblo mexicano sustentada en la defensa de la tierra y de la raza, pero sin detenerse en recuperar los matices de esa humanidad que cambia de rostro conforme la trayectoria de la historia se va volviendo más compleja en sus espacios particulares. Martí y Guasp, por el contrario, confiaban en la constitución del espíritu americano a través del arte, teniendo como eje un lenguaje genuino y distintivo que fuera dando carácter a la identidad mexicana, lejos de modelos extranjeros, comparaciones absurdas, metáforas gastadas o de la censura de temas específicos, considerados ajenos al ideal artístico internacional impulsado por las vanguardias europeas.

Finalmente, no fueron estas diferencias conceptuales sobre lo que debía abarcar el teatro nacional las que ocasionaron el declive del proyecto de Guasp de Pérís, sino —como ha ocurrido en tantos otros casos— éste se debió a las disputas entre los diferentes representantes del poder cultural y a un cambio radical en el clima político de México. Pero tampoco podemos soslayar que este momento de la discusión sobre las cualidades de un arte nacional tuvo eco al interior de la obra tanto de Altamirano como de Martí, quienes fueron determinantes en la articulación de una figura central: el mestizo, que en el arte se ha consolidado como imagen conceptual de las tierras americanas y semilla de las naciones emergentes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel ([1849] 1949), *La literatura nacional*. Tomo I. México: Porrúa.
- ANDERSON, Benedict (1991), *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- ARGÜELLES ESPINOSA, Luis Ángel (1998), *Martí y México: Historia y cultura*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BOURDIEU, Pierre ([1979] 2002), *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- DE CERTEAU, Michel ([1980] 1996), *La invención de lo cotidiano*. Tomo I. México: Universidad Iberoamericana-Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- FUENTES, Carlos (1994), *Nuevo tiempo mexicano*. México: Aguilar.
- GELLNER, Ernest ([1983] 1991), *Naciones y nacionalismo*. México: Conaculta.

- GONZÁLEZ, Luis (2000), “El liberalismo triunfante”, en COSÍO VILLEGAS, Daniel y BERNAL, Ignacio, *Historia General de México*. México: El Colegio de México.
- GUASP DE PÉRIS, Enrique, *El Federalista*, 26 de julio de 1875.
- KRAUSE, Karl Christian Friedrich (2003), *El ideal de la humanidad para la vida*. Biblioteca Virtual Universal. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89759.pdf>
- LUCKMANN Thomas y BERGER, Peter ([1966] 1968), *La construcción social de la realidad*. Silvia Zuleta (trad.) Buenos Aires: Amorrortu.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio (1970), *El teatro, contrapunto*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MARTÍ, José (4 de agosto de 1875), “El proyecto Guasp. -Teatro y literatura.- Medio de aplicación.-Teatro mexicano”, *Revista Universal*, s.p.
- ([1891] 2002), *Nuestra América*, edición crítica, investigación, presentación y notas de Cintio Vitier. México: Centro de Estudios Marianos de la Universidad de Guadalajara.
- (s/f), *La República española ante la Revolución cubana*. Biblioteca Virtual Universal. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/157524.pdf>
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de ([publicada en *El Nacional* de 1880-1884] 1968), *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911)*. México: Porrúa.
- PERALES OJEDA, Alicia (2000), *Las asociaciones literarias mexicanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen y MÁRQUEZ ACEVEDO, Sergio (2000), *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SOMMER, Doris (1991), *Foundational Fictions*. Berkeley: California University Press.
- VELASCO GONZÁLEZ, Raquel (2012), *Las representaciones del esplendor*. México: Instituto Veracruzano de Cultura, Conaculta.