

3 - 1
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

AGUSTIN F. CUENCA

*EL PROSISTA. EL POETA
DE TRANSICION*

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA

FRANCISCO MONTERDE

MEXICO
1942



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

. . . La primera fase de creación de la poesía modernista fué un proceso de transformación y avance autóctono y original en lo esencial, que nació espontáneamente de la propia insatisfacción y necesidad interna de renovación . . .

FEDERICO DE ONÍS

(Introducción de la Antología de la poesía española e hispanoamericana.)

OBRAS DE AGUSTÍN F. CUENCA

Angela Peralta de Castera. Rasgos biográficos. Valle Hermanos, impresores. México. 1873. 50 pp.

La cadena de hierro. Drama en tres actos. (Prosa.) Seguido del artículo "Dramaturgia de México", por Ignacio M. Altamirano.—Imprenta de "El Ferro-carril". Orizaba. 1881. 40. XV pp.

(*Poesías*.) Agustín F. Cuenca. Su retrato, rasgos biográficos y poesías escogidas de varios autores, coleccionadas bajo la dirección del General D. Vicente Riva Palacio, por Francisco J. Arredondo. En *El Parnaso Mexicano*, Segunda serie, T. III, Núm. 4. Librería "La Ilustración". México. 1886. 96 pp.

Los autores de las demás poesías que figuran después de Cuenca son: Manuel Acuña, Juan de Dios Peza, Manuel Lizaliturri, Francisco González Fernández, Francisco Ortiz, Gustavo A. Baz, Francisco Gómez Flores, Francisco V. Lara, Manuel de Olaguibel y Juan A. Mateos.

Otras poesías de Agustín F. Cuenca aparecieron en los siguientes números de *El Parnaso Mexicano*: 1, 3 y 5 del T. II y 1 del T. IV.

Poemas selectos. Prólogo de Manuel Toussaint. Ediciones México Moderno.—México. MCMXIX. 204 pp. y colofón.

El colofón dice: "Se acabó de imprimir este volumen de la Biblioteca de Autores Mexicanos Modernos el 12 de marzo de 1920 en la Imprenta de Murguía."

EL autor de este trabajo, se atreve a ponerlo en las manos de sus distinguidos compañeros, los señores profesores de la Facultad de Filosofía y Letras, fiado en la benignidad con que acogieron la tesis presentada para obtener el grado de Maestro en Letras, en la misma Facultad de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Ahora, como entonces, sólo trata de ofrecer una modesta contribución acerca de la obra de uno de aquellos escritores del siglo XIX apenas recordados en el presente. Al elegir la figura de Agustín F. Cuenca, se propuso situarlo en el lugar que le corresponde, no sólo dentro de la literatura mexicana, sino también dentro de la literatura de Hispanoamérica.

No ha tenido en esta tesis, destinada a estudiar varios aspectos de la obra de Cuenca, el propósito de ofrecer algo absolutamente desconocido. Poca novedad encontrarán, pues, en las páginas que siguen, los maestros y compañeros de tareas docentes, a quienes agradece de nuevo sus atenciones.

Dos períodos, en la historia de la literatura mexicana, atraen particularmente la atención del autor de este trabajo. El primero es el prerromanticismo; el segundo, el período de transición del romanticismo al modernismo: el comienzo y la terminación del movimiento romántico.

Para enfocar el primero, eligió en 1939 la figura de Fray José Manuel Martínez de Navarrete. Al estudiar en nuestra literatura el segundo período, ha escogido al escritor Agustín F. Cuenca, preferentemente como poeta de transición, más que como prosista.

Uno y otro fueron poetas de alborada: el primero anuncia el romanticismo; el segundo, el movimiento modernista hispanoamericano. Es significativo que coincidan Navarrete y Cuenca, en el título de una de sus poesías: "La mañana".

En la obra de ambos escritores hay esa incertidumbre, esa vaguedad propias de quienes producen, indecisos, en un período de transición. En las poesías de Cuenca, como en las de Navarrete, se puede seguir no sólo la transformación del escritor, sino también la evolución de la poesía, en un momento de inconformidad y renovación literaria.

Por esta circunstancia, se insiste aquí especialmente en algunos aspectos de la técnica de la versificación, al examinar las poesías de Cuenca.

Como acontece con otros escritores del siglo pasado, cuya revaloración aún no se ha emprendido, Agustín F. Cuenca nos interesa ahora por motivos diferentes de aquellos por los cuales conquistó en su época estimación y simpatías.

No ha pasado Cuenca, sin embargo, por esas etapas sucesivas de admiración y desdén, por las cuales han atravesado otros escritores de la misma centuria. Esto se debe, en parte, a la relativa proximidad de la fecha de su muerte, apenas anterior, en once años, a la de Gutiérrez Nájera.

Poco más de medio siglo ha transcurrido desde su fallecimiento; no se halla, pues, ni demasiado lejos ni muy cerca de nosotros, como acontece con varios de los escritores del pasado, a quienes aún no se juzga en forma definitiva.

Además, el hecho de que su viuda y algunos de sus amigos le sobrevivieran —la primera, hasta 1928 y los demás casi hasta el presente—, explica en buena parte por qué no cayó en olvido Cuenca, a principios del presente siglo; sin prescindir, por supuesto, de la calidad de varias de sus poesías.

Durante ese período, en torno de algunos de sus coetáneos se hizo el silencio, mientras se efectuaba la revisión salvadora; después, su recuerdo, gracias a los aciertos personales, ha sobrevivido. Otros, quizás igualmente merecedores de que se emprendan en torno de su obra trabajos análogos, esperan todavía el momento de salir de esa oscuridad injusta, en que hoy se encuentran.

EL ESCRITOR Y SU EPOCA

Si algún lector actualmente se asoma a las páginas de los periódicos de mediados del último tercio del siglo XIX, se sorprenderá un tanto al ver por cuáles razones aplaudían y admiraban, sobre todo, a Cuenca sus contemporáneos.

El valor personal, más que el literario, del periodista de combate, del escritor que se gana a la vez amigos y enemigos, con su pluma, fué indudablemente la primera cualidad que en él alabaron aquéllos.

En seguida, se sintieron atraídos por el vigor puesto en las escenas dramáticas de la única obra de teatro que produjo; obra que bastó para que el maestro Altamirano lo situara al lado de las primeras figuras de la escena de entonces, y por encima de los dramaturgos locales, después de la voluntaria desaparición de Acuña.

El ensayista biógrafo, hoy casi olvidado —con cierta razón, pues su biografía de Angela Peralta ni siquiera aparece mencionada en las bibliografías—, mereció el honor de que Eduardo L. Gallo incluyera, entre otros, el nombre de Agustín F. Cuenca, en la portada del último tomo de *Hombres ilustres mexicanos*, a pesar de que esa obra no contiene biografía alguna salida de la pluma del escritor aquí estudiado; detalle que, por cierto, ha inducido a algún catalogador de nuestras bibliotecas a suponer escritas por Cuenca "varias biografías" de esa obra.

El lugar que el poeta ocupó, en las apreciaciones críticas —o consideradas como tales, por aquellos que le conocieron—, se encuentra a una altura muy modesta, en relación con aquellas otras actividades. Se elogió a Cuenca, poeta; pero no sin reservas, como se verá en este trabajo.

Las causas que influyeron en esa desigual valoración del hombre y el escritor, hecha con tanta buena fe como desacierto, por quienes le tuvieron demasiado cerca —proximidad que les indujo a error, precisamente por la falta de perspectiva, necesaria para un juicio exacto—, pueden explicarse hoy en día, si quien intente hacerlo se sitúa en la época en que tales juicios fueron escritos o pronunciados.

Era lógico que se estimara al periodista de combate, capaz de defender con pasión una causa que le parecía legítima y de rectificar, después de haber comprendido su error, en una época en que no abundaban los escritores del tipo de Cuenca, a quien se consideró como el *único* entre los periodistas independientes de México.

Cuenca, periodista, se ganó por ello no sólo la admiración sino también el respeto a que se hace acreedor el hombre de convicciones definidas, firmes, que se ve injustamente perseguido y castigado, como nos lo harán ver sus biógrafos. No es aventurado afirmar que esa valentía, ese valor civil, le hizo acreedor a la estimación personal de escritores como el apóstol cubano José Martí, que desde 1875 puso su talento al servicio de la política en México, en el campo contrario, y que sin embargo se contó entre sus amigos leales.

La amistad de Cuenca y Martí, se mantuvo firme por encima de posibles disensiones, debidas a pareceres opuestos en política, con esa dignidad que los enemigos de entonces ponían en sus polémicas, sin afectar —ni enturbiar siquiera— su amistad, gracias a ello inalterable. La de Cuenca y Martí no se empañó por semejante causa, como lo demuestran los cordiales versos que Cuenca dedicó a la señora doña Carmen Zayas Bazán de Martí, esposa del poeta cubano.

Conviene advertir desde luego que, en esa estimación del periodista, en el caso de Cuenca y Martí, para nada entra la calidad del estilo del primero que, como prosista, no puede compararse con el segundo. El valor individual de Cuenca estaba, en ese aspecto, muy por encima del valor de sus artículos, como se dijo antes.

En la prosa de Agustín F. Cuenca, no hay demasiadas proyecciones de estilista; no es un creador de giros; no se propone

sino expresarse con claridad, a veces con elocuencia; pero sin pretender que su prosa alcance la admirable calidad lírica, la manera personal de Martí, quien por ello resultaba ininteligible para sus enemigos, que hablaban de su enigmática sintaxis.

Fué éste quizás otro de los motivos por los cuales se exaltó a Cuenca, periodista: era todavía un periodista a la manera descuidada, romántica, de Fernández de Lizardi; un tanto desmañado, aunque digno, sin la agresividad exaltada de Juan Bautista Morales.

Cuenca no pone en circulación nuevas frases; emplea las que todos usan, y su misma facilidad de expresión, su vehemencia romántica —no refrenada, como la de Martí, por el poeta vigilante—, le favorecen para ser comprendido, y leído por todos.

Los artículos de Cuenca, publicados en los periódicos de México —desde que llegó a la mayoría de edad, hasta el año de su muerte—, no han decidido a alguien a sacarlos del lugar en que se encuentran, porque muy poco de ellos podría salvarse: de tal manera se hallan ligados con las circunstancias que los produjeron, con el momento en que fueron escritos.

Agustín F. Cuenca merece, como periodista, una mención especial en la historia del periodismo independiente de México; no la merece en la historia de nuestra literatura —caso análogo al de otros periodistas de combate—, y con tranquilidad puede prescindir de ese aspecto de su obra, quien lo estudie desde un punto de vista semejante al adoptado por el autor de este trabajo.

No sucede lo mismo con Cuenca, como dramaturgo, y por ello se le concederá, después de haber estudiado al ensayista biógrafo de Angela Peralta, la atención debida; aunque es oportuno asentar que los juicios del maestro Altamirano acerca de *La cadena de hierro*, parecen ahora excesivamente favorables en muchos de sus conceptos.

Por las circunstancias en que fueron trazados, deben aceptarse con alguna reserva, como un documento que descubre al buen defensor del teatro mexicano y de una actriz española que lo alentó generosamente, al estrenar obras como la de Cuenca.

Se explica la benevolencia del maestro, aparte las razones de simpatía y de amistad, por el momento —a raíz del triunfo escénico de *La cadena de hierro*—, en que tales juicios fueron publicados. En ningún caso, por falta de preparación de quien los emitió, suficientemente capacitado para juzgar las obras clásicas de los teatros extranjeros —como en varias ocasiones lo hizo—, con la misma claridad de visión con que examinó las obras de un teatro, el nuestro, aún ahora incipiente.

El maestro Altamirano, como el crítico argentino Juan María Gutiérrez en su época, lucha ante todo por consagrar inciertos valores propios, que alguna vez coloca por encima o al lado de legítimos valores de las literaturas europeas.

Comprendía seguramente, como lo comprenden ahora quienes se hallan en su mismo caso, que sólo con esas concesiones podía no sólo estimular a los dramaturgos que tanto necesitaban de ese aliento, como Cuenca, sino también llamar la atención del público —reacio, ayer lo mismo que hoy—, a presenciar las representaciones de obras nacionales.

La cadena de hierro, a pesar del éxito obtenido, sólo se representó dos veces. Los dramas mexicanos se hallaban situados, por el ambiente y la psicología de los personajes, fuera de la tradición del teatro español, entonces como ahora predominante; de la afectuosa comprensión de los intérpretes —doña María Rodríguez era una excepción que confirmaba la regla— y, por todo ello, lejos del interés y el aplauso de los espectadores.

La causa principal de lo que a nosotros nos parece desmesurado en esos elogios, es la falta de autores. Si había pocos dramaturgos en México, pensaba indudablemente el maestro Altamirano al escribir su revista laudatoria, había que alentarlos y había que despertar, en los espectadores, el deseo de aplaudir sus obras en el escenario. Lo elogiaba, pues, como algo excepcional, como se estima lo que no abunda.

Lo anterior no quiere decir, como se verá más adelante, que se niegue a Cuenca todo valor como dramaturgo. Únicamente significa que, entre su época y la nuestra, ha pasado algún tiempo —casi tres cuartos de siglo—, y la sensibilidad ha cambiado: sobre todo, en cuanto a la manera de entender el teatro, después de Ibsen y otros autores modernos.

Debemos considerar que Cuenca se movía, también en el campo dramático, sobre terreno poco firme. Todavía admiraba, mas ya no podía seguir, a los románticos —De Musset, Zorrilla—, y aún no presentía el nuevo teatro. En España, se oscilaba entre Adelardo López de Ayala y Echegaray: en Francia, entre Dumas y Sardou. En México, habían triunfado Acuña, Peón y Contreras, Martí; pero aún no aparecían los dramaturgos realistas de fines del siglo.

Las razones por las cuales le elogió abiertamente el maestro Altamirano, han desaparecido ya para nosotros. Ahora nos limi-

tamos a saber que fué uno de los más destacados dramaturgos mexicanos de su época; pero no el mejor de todos los de la segunda mitad del siglo XIX.

No podemos coincidir con las razones por las cuales fué, en realidad, sobreestimado como dramaturgo. En buena parte, porque de los problemas que le inquietaban —adulterio, duelo—, el último no tiene validez para los mexicanos de ahora. En buena parte, también, porque la exaltación —todavía romántica—, de sus personajes, está muy distante de la sensibilidad contemporánea.

Menor atención aún requiere Cuenca como biógrafo. No sólo por lo exiguo de su obra en la cual tenemos que basar nuestra opinión: la biografía de Angela Peralta, sino además por otras causas.

Cuenca, periodista de combate, no llega a dominar otras zonas del periodismo, otros aspectos del ensayo en prosa; para él es más fácil, por razones de temperamento, atacar o defenderse, que elogiar mesuradamente pesando las alabanzas, eligiendo los mejores aspectos del biografiado.

Probablemente, si Cuenca hubiese tenido más ocasiones de ejercicio en este campo, su ensayo biográfico habría sido menos imperfecto. Como aparece ante nosotros, tampoco justifica el hecho de que se haya incluido a su autor entre los de biografías de *Hombres ilustres mexicanos*.

Examinaremos, pues, rápidamente, en este trabajo, un aspecto de la obra de Cuenca, prosista, como autor de esa biografía que ha permanecido ignorada.

Puesto aparte lo que para nosotros es secundario de la obra de este escritor —las tareas imperativas del periodista de combate que Cuenca fué, por época y profesión; la labor esporádica, eventual, del dramaturgo, autor de una sola obra, conocida al menos: *La cadena de hierro*, que suscitó ataques de “la prensa ultramontana”; el trabajo, nacido del entusiasta admirador de la cantante, en la biografía mencionada—; aislados el prosista, el dramaturgo, nos hallaremos frente al poeta lírico.

La obra de éste queda limitada a unas treinta y cinco poesías originales —no definitivas, según la versión que de ellas conocemos—; dos más, traducidas del francés y del italiano, respectivamente, y otras tres, que fueron escritas en colaboración con Juan de Dios Peza y publicadas con nombre supuesto, como el de la poetisa que “inventó” el general Vicente Riva Palacio.

Las razones por las cuales Peza le elogia, como Altamirano en lo que se refiere al drama, no son precisamente las mismas por las cuales nosotros podemos admirarle. Aquello que censura Peza es, en parte, lo que despierta en nosotros interés: su gongorismo —aunque no se halle del todo justificado, al menos por las poesías de Cuenca reunidas en volumen.

De las treinta y tantas composiciones —que fueron seleccionadas por quien se halla capacitado para hacerlo, entre los originales que poseía la viuda de Cuenca—, apenas unas cuantas han sido, justificadamente, reproducidas en las antologías de la poesía mexicana.

En las que restan, no obstante, hay varias que nos interesan más que algunas otras de las conocidas: son aquellas por las cuales consideramos decididamente a Cuenca, entre los que Onís clasifica como poetas de la “transición del romanticismo al modernismo”, al lado de los precursores e iniciadores de ese movimiento.

Para Cuenca, como para otros escritores de la segunda mitad del siglo pasado, la prosa era sólo un instrumento de labor, el más adecuado de los útiles que empleaban en su trabajo. Nada más.

La poesía era, en cambio, la palabra puesta al servicio de ideas elevadas; el medio de divulgar la filosofía —nacida casi siempre de la experiencia—, y también la mejor camarada en las horas de descanso.

La complacencia con que el poeta habla de la musa, no es puro convencionalismo. Sabe que tiene, en la poesía, una aliada fiel, una excelente compañera, en las horas —que a veces se reducen a minutos— de esparcimiento.

Cuando no le obligan a escribir versos los compromisos ineludibles, de orden social o político, en el mejor sentido, en la acepción más noble del vocablo: bodas del amigo; velada de obreros de la capital, o de provincia; fallecimiento de la actriz predilecta, del director de un diario en que se ha escrito, del poeta que decidió marcharse del mundo; cuando la oportunidad, en fin, no dicta los versos, el poeta los traza para sí, para la musa.

La poesía es, entonces, el descanso en medio de la tarea periódica, a veces abrumadora; el recreo tras el trabajo; el reposo después de la labor cotidiana: un placer, una tregua en las obligaciones.

Cuenca escribe algunos de sus versos, para sí; con alegría o con tristeza, pero desligado del pensamiento editorial. Por eso, muchas poesías jamás se corrigen; varias no se publican; otras no se terminan.

No hay para él apremio, obligación de que pasen a manos ajenas. Tampoco existe la imperiosa necesidad de publicarlas en un libro. Cuenca no constituye, en este sentido, una excepción, entre sus contemporáneos: es el poeta inédito, el poeta sin libro de versos.

Cuando el poeta Agustín F. Cuenca —no el prosista, dramaturgo, periodista— aparece; cuando sus primeros versos se publican en las columnas de un periódico, la literatura mexicana se halla aún bajo la influencia del romanticismo.

Son aquéllos los versos juveniles: versos anteriores a los veinte años, versos del estudiante de leyes; del joven que, cuando era niño, quizás conoció a José Joaquín Pesado y a Manuel Carpio; del amigo de otro poeta, bohemio estudiante de medicina: el soñador incorregible Manuel Acuña, y del inconsolable Juan de Dios Peza. También conoce, si no trata, a don Alejandro Arango y Escandón, al *Nigromante*, a Prieto. Se mueve entre clásicos y románticos mexicanos.

Pronto la reacción realista, positivista, razonadora, que deriva hacia el prosaísmo, penetrará en las letras de México. En la poesía importada de España, Campoamor será su representante —escéptico, humorístico—, para los que ignoren a Bartrina. Poco antes, han llegado los suspiros de Bécquer: nuestros románticos imitaron los *Pequeños poemas* y las *Rimas*. Pero Cuenca, por entonces, parece ignorar a Campoamor, a Bécquer, a Núñez de Arce. Todavía no despiertan aquí ecos los *Gritos del combate*, ni "La visión de Fray Martín" se prolonga en "El Beato Calasanz".

Martí ha pasado por España, mas aún no llega a México; habla el político, y el poeta canta de vez en cuando: el periodista se forjará en medio de nuestras luchas. Ha sonado la ingenua música de "Playeras", bañada en las indefinidas melancolías de la adolescencia: según los biógrafos de Justo Sierra, venía en su bolsillo, desde la Campeche natal; pero el futuro precursor del modernismo olvida pronto esa manera sencilla, para complicarse con odas victorhuguescas.

La poesía que daba su nota dominante, era otra: más bien que la mesurada de Luis G. Ortiz, la apasionada de Manuel M. Flores. Tal nota se prolongará aun después de extinguida la lámpara de Acuña, tras el éxito teatral, el "Nocturno", y el trago de tósigo del poeta norteco.

Entre esas voces, va a alzarse una voz nueva, romántica también: la de Cuenca, llena de incertidumbre.

A juzgar por las fechas que aparecen al pie de varias de las poesías de Cuenca, su producción lírica debe situarse entre 1868 y 1884, en el cual muere. Dieciséis años de una existencia que terminó a los treinta y cuatro.

De estos años, los más fecundos, naturalmente, habrían sido los últimos.

En 1868 escribe "Mi deseo", en cuartetos endecasílabos; en 1869, "A Cuba", en cuartetos decasílabos, dos sonetos y una poesía en sextetos.

En 1870 están fechadas la "Oda leída en la distribución de premios de las escuelas lancasterianas" y la elegía "Ante el cadáver del señor don Anselmo de la Portilla". Tres años después escribe su "Aeternum vale", en la muerte de Acuña. Transcurren otros dos años, antes de que escriba un romance heroico: "Historia de muchos".

En el mismo año de 1875, escribe las redondillas tituladas "Carmen", todavía románticas.

Al año siguiente, otra elegía: "A la memoria de Pilar Belaval", que va a influir en versos del mismo género, de Gutiérrez Nájera.

El año de 1877 marca el principio de la evolución. En él escribe "Sol de agosto. A una serrana", quintillas en las cuales afirma su dominio en el verso de arte menor.

En ese año escribe una de sus mejores poesías descriptivas, "La mañana", con acertada adjetivación y efectos de rima, ya logrados.

Hay en las fechas una laguna de cinco años. Traduce "Madríd", del poeta Alfredo de Musset, en 1882.

En 1883 escribe su soneto "Al cumplir treinta y tres años" —los románticos se sentían viejos desde los treinta—, y el romancillo "Rosa de fuego", con reminiscencias gongorinas.

Por último, el mismo año de su muerte, 1884, escribe otros sonetos: los dos de "Pasionaria".

Pero fuera de las fechas, comprobadas, que corresponden a esas poesías, quedan todas las restantes, completas o truncas.

El lector debe buscar en ellas la trayectoria del poeta, entre el romanticismo y el modernismo, y situarlas a lo largo de su vida, tras un atento examen.

Las publicaciones de la época ayudan en la empresa de fijar el probable orden cronológico de esas poesías de Cuenca.

A pesar de que la incertidumbre de Cuenca, explicable por el momento de transición en que escribe, le hace oscilar entre antiguos y modernos bajo la influencia de románticos y de clásicos, trataremos de situar sus composiciones dentro de un orden que, aunque no haya sido el mismo que se siguió en la publicación de sus versos, responde a la evolución poética, desde el punto de vista de la técnica de la versificación, y de los metros empleados.

Debe tomarse en cuenta que él hace el recorrido en sentido inverso: parte de lo romántico y se dirige hacia lo neoclásico y clásico; porque no es, como Navarrete, un poeta neoclásico que evoluciona hacia lo romántico, sino un romántico que va, sin saberlo, hacia el modernismo, y procede como procedieron después los iniciadores y realizadores de este movimiento.

Surge, inevitable, una interrogación, cuando se estudia la vida y la obra de algunos poetas precursores del modernismo, en México:

¿Por qué esos poetas —Sierra, Gutiérrez Nájera— no se preocuparon por ver publicados sus versos, reunidos en un tomo?

Si Gutiérrez Nájera imprime su silva "Al Sagrado Corazón de Jesús", para estampar en ella la dedicatoria al huésped con título nobiliario, don Carlos de Borbón, en 1876, y si Justo Sierra lanza, aisladamente, su poema a Cristóbal Colón o la "Epístola al autor de *Los murmullos de la selva*", ninguno de los dos publica, en un libro, sus versos.

En cambio, uno y otro publican obras en prosa: el breve libro de *Cuentos frágiles*, el primero; casi la totalidad de sus prosas, el segundo.

Ciertamente, por entonces, como ahora —aquí y en todas partes—, había mayor facilidad para publicar prosas que versos, en un libro, a menos que se tratara de una obra de valor excepcional; pero antes de Cuenca, de Gutiérrez Nájera y de Sierra, los poetas mexicanos, clásicos o románticos, encontraron siempre editores entusiastas, admiradores dispuestos a costear las ediciones de sus libros de poesías, cuando ellos no lo hacían de su propio peculio. Y después de ellos, ha sucedido lo mismo: no todas las ediciones de los poetas mexicanos, del romanticismo a la fecha, han sido, por fortuna, póstumas.

Debió existir, para ello, alguna otra razón que conviene hallar. Tratemos de hacerlo.

Hay que partir del siguiente supuesto: el poeta, al escribir, no piensa en la utilidad pecuniaria que sus versos pueden propor-

cionarle. Tampoco los publica por vanidad u orgullo, para recrearse en su propia obra, o para conocer opiniones ajenas, sobre lo que ha escrito: si desea esto, le basta leer sus versos a los amigos. El ejemplo de Díaz Mirón, después de *Lascas*, es muy elocuente, a este respecto: el orgulloso poeta recitaba sus versos, en vez de publicarlos.

No obstante, el poeta, aun el gran poeta, rara vez se conforma con escribir para sí mismo, o para la posteridad: necesita un estímulo: escuchar el aplauso; conocer las opiniones verbales, si no escritas, que le den ánimo para seguir escribiendo, que le orienten acerca de sus preferencias, en relación con las de sus contemporáneos; que le indiquen si debe tomar otro rumbo o seguir por el que ha escogido —aunque generalmente haga poco caso de las opiniones acerca de su obra, o finja desdenarlas.

Si se reconoce esa necesidad de ser leído, ¿por qué el poeta, en este período de transición, no siente el deseo de ver publicados sus versos, en volumen?

Quizás porque es un poeta que duda de sí mismo, un poeta insatisfecho, según apunta Onís, en las palabras puestas como epígrafe, al frente de este trabajo.

Un poeta de transición como Cuenca es, forzosamente, un poeta insatisfecho, inseguro de su obra, disgustado consigo mismo y con lo que escriben los demás; porque quien escribe en tales épocas, no está conforme con lo que se produce.

Cuenca sabía, y podía, hacer con facilidad versos como los que escribían los poetas románticos y post-románticos. Era capaz de alternar versos graves y agudos, en estrofas largas o breves, como lo habían hecho los románticos. Escribía estrofas semejantes a las de otros poetas coetáneos, aunque su oído, bien afinado, le hiciera huir, por ejemplo, de la octavilla romántica. Por la misma razón, quizás, se apartaba de la octava real, solemne, rotunda.

Equidistante de una y otra formas estróficas —con igual temor hacia esas cárceles del verso, aunque sometido voluntariamente a las limitaciones: quintilla, cuarteta, redondilla, y, sobre todo, a la cárcel de oro del soneto—, Cuenca revela su inconformidad, al variar de medida, al buscar rimas nuevas y nuevos efectos

de sonoridad. Aun con la décima, que prefriere, se atreve a romper, en su poesía descriptiva "La calleja".

Es, pues, un inconforme, un poeta descontento de lo propio y de lo ajeno, que busca nuevos caminos, aunque no pueda encontrarlos aún, como los modernistas lo harán más tarde.

En su inquietud, romántico al fin, trata de evadirse, en el espacio, con las traducciones, como otros románticos seducidos por lo exótico. Lo mismo que a los modernistas, otra evasión le conduce hacia Góngora.

Descontento, inconforme, Cuenca observa a los demás, escribe en parte como los demás, pero no quisiera parecerse mucho a ellos. Trata de renovarse, y renovar la poesía, por "propia insatisfacción", aunque esté capacitado para escribir espinelas, quintillas y romances, y domine la silva castellana.

En esa incertidumbre, ensaya combinaciones de rima y elige los moldes adecuados, como el serventesio español, en el que va a vaciar sus ideas más nuevas y a poner su música más delicadamente lograda.

Pero, mientras lo hace, mientras logra lo que intenta, como los demás precursores mexicanos del modernismo —también, como él, insatisfechos de su propia obra e inconformes con la de los demás—, Cuenca se abstiene de publicar el libro de versos, como pudo haberlo hecho antes de morir.

En ese período de transición, análogo al que hemos vivido en años recientes, Cuenca aplaza el día en que dejará de hallarse inédito su tomo de versos, y no alcanza a ver roto ese círculo en que sólo abren una brecha los admiradores, amigos o comentadores de un poeta, cuando éste se decide a facilitarles el acceso a sus poesías.

Entonces, el poeta —seguro de sí, apoyado en las opiniones alentadoras, en contacto con público y crítica— muestra el camino a otros poetas. La indecisión termina.

Cuenca no alcanzó ese momento de certidumbre. No llegó a tener confianza en su obra: la confianza indispensable del poeta que se decide a imprimir su libro, a sacar a luz sus versos.

Probablemente, la misma insatisfacción que le impulsaba a renovarse, le aconsejaba también, como a otros poetas inconformes, que guardara sus versos, para pulirlos, cuando pudiese, y lanzarlos cuando estuviera seguro de haber logrado lo que se proponía.

Quizás, en su atareada existencia de periodista, no tuvo tiempo de retocar, de afinar sus versos, y la muerte se adelantó a sus propósitos: falleció, dejando inédita parte de su obra.

Precisamente Juan de Dios Peza, amigo y colaborador eventual de Cuenca, es quien proporciona, en su "revista contemporánea", de 1878, *Poetas y Escritores de México*, algunos datos biográficos. Los recoge *El Parnaso Mexicano*, en su segunda serie (Núm. 4 del tomo III), entrega correspondiente al 15 de enero de 1886, al frente de la cual puede verse, en litografía de Iriarte, el retrato del poeta. Al pie de éste, se reproduce, en facsímile, también litográficamente, la firma de Agustín F. Cuenca, con la clara caligrafía de aquella época de buenos amanuenses.

Tales datos biográficos principian así:

Hijo de don Albino Cuenca y doña Paula Coba, nació en México el 16 de noviembre de 1850. El señor su padre, con un celo digno de elogio, le enseñó todas las materias que constituyen la instrucción primaria, y tan ventajosamente que Cuenca concurrió sólo algunos meses a un plantel de enseñanza pública, para obtener después de los exámenes, el certificado que acreditara su aptitud para emprender los estudios profesionales.

Lo mismo que Gutiérrez Nájera, su otro amigo —que le dedica una de sus poesías— Cuenca tuvo, como primer profesor, a su propio padre. La escasez de buenas escuelas, en aquellos agitados tiempos, los inmediatamente anteriores a la Intervención francesa, en que todavía no se difundían las escuelas lancasterianas en México, explica en parte esa circunstancia.

Peza continúa:

En enero de 1865, se matriculó en el colegio nacional de San Ildefonso, dirigido entonces por los jesuitas, y en ese año cursó los tres de latinidad, que exigía el Plan de Estudios vigente.

Tal facilidad nos dice, elocuentemente, que Cuenca fué un estudiante excepcional por su capacidad de aprender, y que entró a la escuela bien preparado por su padre. El biógrafo agrega:

En 1866 hizo el curso Enciclopédico que le correspondía, conforme a la nueva ley sobre instrucción pública, expedida por el señor Artigas; pasó después al Seminario Conciliar, y en 1867 y principios del de 68, estudió todo el curso de Filosofía.

Menos de dos años, pues, bastaron para que hiciera este curso, que era de los más áridos. En esos estudios se apoyaron sus futuras poesías de carácter filosófico.

La parte de la biografía relativa a los estudios, termina así:

Atraído por las bellas letras, se dió entonces a la lectura de los poetas, y, sin quererlo, abandonó sus estudios hasta 1870, época en que entró a la Escuela de Jurisprudencia, y estudió Derecho Natural y Romano, pero, impulsado por su tenaz afición a la vida pública, cambió el Ortolán y el Arhens por la pluma del gacettillero.

El mismo Juan de Dios Peza, después de una digresión de carácter personal, vuelve a la biografía de Cuenca, para darnos los siguientes informes, acerca de las actividades que éste desarrolló, en el periodismo:

Cuenca ha escrito en los principales periódicos de México, y tiene la satisfacción de haber ocupado durante dos años un puesto en la redacción del *Siglo XIX*, a la que sólo han pertenecido los hombres más notables del país.

Ha redactado también el *Eco de Ambos Mundos*, el *Porvenir*, la *Sombra de Guerrero* y el *Interino*, siendo de notarse, que Cuenca era el redactor en jefe de este periódico, y que le escribió durante el aciago período en que fué suprimida la libertad de imprenta, habiéndole acarreado esta circunstancia muy graves dificultades, pues él era entonces el UNICO escritor de oposición, que en la capital de la República continuaba dando a la luz pública sus artículos, de los cuales uno de ellos fué multado por el gobierno del señor Lerdo.

Hemos buscado en las colecciones de periódicos de nuestras hemerotecas *El Interino*, sin encontrarlo. Quizás más adelante lo-gremos dar con él, en alguna biblioteca aún no explorada.

Peza insiste en el valor civil de Cuenca, con estas palabras:

No dejaremos de hacer notar, en honor de la independencia de carácter y amor a las doctrinas liberales del joven escritor que nos ocupa, que así como fué el UNICO que se mantuvo firme en las filas de la oposición de la prensa, así también fué el único de todos los escritores ministeriales, pues Cuenca pertenecía a ellos, que públicamente hizo una solemne protesta contra las arbitrariedades del gobierno, cuya defensa abandonó para atacarle de una manera que se hizo notable por su vehemencia.

Tal actitud explica la admiración y el respeto que aun sus enemigos sentían por tan íntegro opositorista.

En seguida, Juan de Dios Peza entra en otras consideraciones personales y hace una crítica, discutible, de las poesías y de la obra dramática *La cadena de hierro*, de la que se hablará después.

En *El Parnaso Mexicano*, los rasgos biográficos terminan con la fecha en que murió Cuenca: 30 de junio de 1884.

A los anteriores datos de Juan de Dios Peza, hay que añadir los siguientes, que proporciona Manuel Toussaint, en el prólogo de los *Poemas selectos*:

Cuenca formaba parte de una agrupación literaria denominada *Sociedad Netzahualcóyotl*, que, naturalmente, no dejó de publicar su periódico, el *Andhuac*, nombres que bien indican por sí solos el romántico arqueologismo de sus redactores y socios, manía literaria que viene a ser, acaso, la más visible herencia que nos legaron nuestros antepasados prehispánicos y que, por las trazas que lleva, no terminará nunca. Un buen racimo de nombres olvidados, fuera de los de Cuenca y Acuña, constituye el núcleo de la agrupación: Francisco Ortiz, Sandoval, Cosmes, Gerardo M. Silva, Domínguez, Rafael Rebollar, Javier Santa María, Alfredo Higareda... La presidia Ricardo Ramírez, cuyo único prestigio consistió en haber sido hijo del gran *Nigromante*.

Omite, además, Peza lo referente al matrimonio del escritor con Laura Méndez. Tres años menor que su marido, pues nació

en 1853, Laura Méndez de Cuenca llegó a los setenta y cinco de edad.

La esposa de Cuenca fué también escritora. Como poetisa —en la antología que prologa José María Vigil, en 1893, figuran cuatro composiciones suyas: “Nieblas”, “Adiós”, “Invierno”, “Magdalena”, precedidas de un retrato litográfico—, maneja con soltura el endecasílabo, en tercetos; traza alejandrinos románticos, que recuerdan los de Acuña, en la composición que lleva el título “Adiós”, usado también por su marido y otros poetas de entonces; combina endecasílabos y heptasílabos, en sextetos, en la misma forma en que lo hicieron, antes, Zorrilla en los versos “A un águila” y Núñez de Arce en varias de sus poesías y poemas, y escribe un soneto en que hablan Cristo y la Magdalena.

Son, en general, versos muy superiores a aquellos que las poetisas de México escribían por entonces; confirman su buen gusto y el del escritor que casó con ella.

Laura Méndez de Cuenca fué, además, novelista —produjo *Espejo de Amarilis*, *Simplezas*, *Vacaciones*— y autora de *Cuentos cortos*, de unas *Impresiones de viaje*, de la comedia *Hacia la dicha* y de obras políticas y didácticas, pues fué maestra en varias escuelas y directora de la Normal de Profesoras, de Toluca. Comisionada por el Gobierno, viajó por Europa y Norteamérica. Fundó y dirigió, en San Francisco, California, la *Revista Hispano-Americana*. Colaboró en otros periódicos. En 1919 cursaba sanscrito y alemán, en la Escuela de Altos Estudios, de la Universidad. Cercana a los sesenta y cinco años, aún enseñaba literatura, en la Escuela Normal para Profesoras, de México.

Como poetisa, no reunió en un libro sus versos: siguió el ejemplo de su marido.

Es de lamentar que no haya escrito una biografía de éste.

LA BIOGRAFIA OLVIDADA

Angela Peralta fué la primera cantante de prestigio que México dió al teatro mundial. Por esta razón, es natural que Agustín F. Cuenca, a quien interesaba el arte escénico en sus dos aspectos, lírico y dramático, se propusiera escribir la biografía de la artista.

La modestia del subtítulo —“rasgos biográficos”— y la temprana fecha —1873— en que escribió su ensayo biográfico *Angela Peralta de Castera*, explican y disculpan, en parte, las deficiencias de ese trabajo.

En cincuenta páginas, reúne Cuenca datos de la primera época de la vida de Angela Peralta, pareceres de la crítica y comentarios de los periódicos, acerca de la biografiada. Las cuatro primeras páginas, contienen vaguedades de aquellas que los escritores de la época juzgaban indispensables para situar el tema.

Cuenca principia así:

Nos felicitamos porque bajo el cielo de México, la libertad y el patriotismo han tenido héroes y sus mártires, la indignación del derecho en Hidalgo, y el ímpetu de su omnipotencia en el caudillo de Cuautla, fusilado por España y conducido a la inmortalidad por la justicia de la historia; nos felicitamos porque la ciencia para acercarlos al cielo, ha encanecido a muchos de nuestros hermanos, cuyos trabajos han sido la escalación de lo insondable y cuyo nombre es un canto: dioses inmortales que desde el átomo de la tierra han contado las estrellas, y desde la inmensidad de los cielos han descendido al nido del ave o al milagroso palacio de la abeja; nos felicitamos porque entre los naranjos de nuestro valle y los palmeros de nuestras costas, abanicos inmensos que saludan al mar y refrescan los aires, han resonado las cadencias del idilio y de la égloga, la ovidica elegía y la canción filosófica, los himnos del heroísmo y la epopeya de la libertad; porque en las artes divinas de Van-Dick y Rembrandt, de Beethoven y Thalberg, tenemos a Cabrera y Cordero,

a Beristáin y Paniagua; porque hemos luchado y vencido, porque abandonamos la tierra de Egipto en que ha sido esclava la idea, y solidarios de la aspiración infinita, ascendemos al ideal de los pueblos; nos felicitamos por esto, felicitémonos también, porque nuestra patria es la de Angela Peralta.

La humanidad no es sólo inteligencia, sino también sentimiento, ha dicho el célebre poeta de Macon, y como él, no nos detendremos en demostrar la verdad de sus palabras: en los polos del universo moral encontramos, en un lado, a Galileo, Guttemberg, Fulton y Morse; en el otro, a Cristo, Eloísa, Chateaubriand y Bellini; la inteligencia en sus más gloriosas manifestaciones, el sentimiento bajo las divinas formas de la caridad, el amor, de la poesía y la alada tristeza de un proscrito del cielo.

En el libro que guarda los nombres de estos seres extraordinarios, nacidos para creer y amar, para hacer de su corazón un altar al sentimiento, y esperar mucho del porvenir con la fe inapagable de los mártires, que hace del sacrificio el último paso a la victoria; en ese libro escrito por los siglos, compaginado por la celebridad y guardado en el relicario infinito de la gloria, debemos registrar el nombre de la mujer que, sin más perspectiva que el claro-oscuro de la humildad de su cuna, sin más tesoro que su corazón, ni más poder que su genio asombroso, ha robado fuego al cielo y forjado en él su corona de diosa inmortal.

Su nombre, podemos decir imitando al Mr. de Lamartine, no es el de una artista sublime, sino el del arte mismo.

Tal es nuestra convicción, y no creemos que la posteridad la derribe, como al ídolo torpe de una falsa y grosera idolatría.

Siempre y en todas partes, Angela Peralta será el nombre de la piedad por la dulzura de un acento inefable, de la tristeza sonriente por un himno seráfico, del amor por los cantos del cielo, de la sublimidad por el concierto de todas las armonías de la tierra, en unión milagrosa con todas las del mundo invisible.

La célebre artista tocó con el poeta las estrellas, y bañada en sus dulces destellos iluminará el libro de sus victorias y disipará las sombras de su sepulcro.

Nosotros en el incensario que la admiración ha colocado en sus altares, quemamos nuestro grano de incienso y sonreímos por el gozo de la República al abrigar bajo el palio de su orgullo a una reina del arte.

Su historia es la leyenda de una apoteosis sublime, que con audacia atrevida nos proponemos trazar a grandes rasgos: trabajo muy superior a nuestras fuerzas, y para el que si no es una barrera el tiempo, si no tenemos que desvanecer las sombras que envuelven la vida de muchos de los hombres ilustres de la antigüedad, si no es necesario desenterrar de entre tantas flores y de entre tantos laureles que los cubren, los hechos que más determinan la cons-

tancia sin límite, la fe inquebrantable, el vigor poderoso y siempre invencible, que el genio de la Sra. Peralta ha desplegado en sus mejores conquistas.

¡Ojalá que cumplamos nuestra tarea, como lo quiere la exigencia imperiosa de nuestros deseos!

Como podrá verse, la parte propiamente biográfica, tampoco está exenta de digresiones:

Angela Peralta, hija del Sr. D. Manuel Peralta y de la Sra. Da. Josefa Castera, nació en la capital de la República Mexicana, el domingo 6 de julio de 1845.

Su cuna, mecida en la penumbra que da límite, por un lado al esplendor de la aristocracia, por el otro a la tiniebla que envuelve al pueblo desheredado, que es y será siempre con nobles excepciones, la clase más abyecta de las sociedades humanas; su cuna, adorable por su humildad, es la primera antítesis que consideramos al no alcanzar toda la altura a que ha podido colocarse la Sra. Peralta. Pero no nos sorprende: la clase media es el foco de casi todas las apariciones sublimes que con la inteligencia o el sentimiento, han mejorado a la humanidad, y que la conducirán a su perfeccionamiento absoluto: la clase media ha dado la mano derecha a la aristocracia y la izquierda al pueblo, para hacer subir a éste, y descender a aquélla a el ara de oro de la santa igualdad.

Lo repetimos: la Sra. Peralta pertenece a esta clase privilegiada.

Al hablar de su iniciación en el canto, escribe:

Como en la célebre condesa de Rossi, desde muy niña se reveló en ella su profundo talento para el arte prodigioso que todas las edades han venerado; que con Orfeo arrastra en pos de sí las arboledas inmensas, y con Anfion construye en un soplo grandes ciudades, que salva a Saúl de la muerte, y derrama la vida con Arion y Asclepiades.

Desde muy niña arrancó aplausos y justas alabanzas de cuantos escucharon los acentos de su voz celestial.

Tenía apenas ocho años de edad cuando cantó la Cavatina de Belisario en una distribución de premios verificada en el establecimiento de la Sra. Galván; su frente de niña sintió entonces la primera caricia del triunfo que había de seguirla a todas partes. En esa misma época, Enriqueta Sontag cantaba en nuestro Teatro Nacional; la divina prima donna oyó hablar de una niña que procuraba imitarla, e inmediatamente manifestó su deseo de verla y oírla. Angelita Peralta fué llevada a la casa de la Sontag, la que, sabedora de sus pretensiones y viéndola tan niña, no pudo menos que echarse a reír. La hizo después ejecutar varias escalas y algunos pasos muy difíciles, que sólo

la garganta de la hermosa alemana alcanzaba a vencer. La niña atrevida vengó las risas de que había sido objeto: soltó al viento sus dulcísimas notas, y la artista extranjera, hondamente conmovida, dejó sobre su frente infantil una corona de besos, la elogió con transporte y regalándola una pieza de música, la dijo: "*Si tu padre te llevase a Italia, serías una de las más grandes cantantes de Europa*".

Esto sólo basta para dar una idea de la disposición admirable que nuestra artista querida manifestó desde sus primeros años para el canto.

Su apreciable maestro el Sr. D. Agustín Balderas, temeroso de que se lastimase la voz de su predilecta discípula, la consagró al piano, y sólo tres años después, Angelita Peralta volvió a ser la delicia de quienes entonces la oyeron.

Tenía once años y su fama de artista había invadido ya muchos círculos de la sociedad mexicana.

Dice después, acerca de sus primeros triunfos:

Transcurría el tiempo y la hora de su primer triunfo espléndido se acercaba. Oyó un día la voz de la caridad, sufrió con los desgraciados y ansiosa de favorecerlos y consolarlos, tomó parte en una función organizada a beneficio de los pobres. En efecto, el 18 de julio de 1860, cantó en el Teatro Nacional *Il Trovatore*, desempeñando el papel de Leonor. Tomaron también parte en esta función la Srta. Angela González y los Sres. D. Manuel Arrigunaga, D. Antonio y D. Agustín Balderas y D. Constancio Tornel. Todas y cada una de estas personas conquistaron el doble laurel del arte y la beneficencia; pero quien más cautivó con los acentos de su angélica voz, quien arrancó el laurel más valioso, fué la célebre artista de quien nos ocupamos. Durante toda la ópera fué aplaudida con grande entusiasmo, y elogiada después por la prensa de la capital. En uno de los varios artículos que se publicaron en elogio de las personas que desempeñaron la difícil ópera de Verdi, se compara a la Sra. Peralta con la Rachel, la Ristori y la Grissi; en ese mismo artículo hallamos estas elocuentes palabras:

"México que debe al mundo la muerte de Enríqueta Sontag, le da en su reemplazo una Angela Peralta".

Tales alabanzas deben haber sido muy lisonjeras para la joven artista, y en oposición con lo que generalmente acontece, por ellas redobló sus desvelos e hizo del estudio un imprescindible deber.

El 22 de febrero de 1861, siete meses después de la representación del *Trovador*, el Sr. Peralta, en armonía con los consejos de sus amigos y las indicaciones de la prensa, dejó acompañado de su hija la capital de la República, con el exclusivo objeto de establecerse en Italia y consagrar al estudio a la que había dado sus primeros pasos en la senda del arte, protegida por la

diosa del canto y alentada por su primera conquista. El Sr. Peralta para llevar a cabo su viaje, tuvo que allanar grandes dificultades, que eliminar un cúmulo de obstáculos y no omitir ningún sacrificio; su voluntad inquebrantable pudo vencerlo todo, y la recompensa de sus afanes la recibe aunque indirectamente, en la perpetuidad de su nombre.

En este viaje la Sra. Peralta pasó a Cádiz y permaneció allí algunos días; su nombre y su fama fueron muy pronto conocidos en el suelo español, en donde algunos años después había de fanatizar a cuantos se arrobasen con la dulzura de su voz deliciosa. En Cádiz sólo cantó en su casa y para sus amigos, se la elogió extraordinariamente y fué comparada con Cruz Gasier; allí recibió el nombre con que la saludan los poetas y la aclama la multitud; leámoslo en el párrafo siguiente, tomado de un artículo escrito en su honor, y que podemos llamar la acta de su primer triunfo en Europa.

"Si es verdad como aseguran, que la señorita Da. Angela Peralta va a Italia a completar en Milán y en Roma su educación musical y se dedica alguna vez al teatro, desde ahora le predecimos que su nombre no será conocido, porque dondequiera que vaya no la conocerán sino con el de RUISEÑOR MEXICANO".

En mayo del mismo año llegó a Milán, donde completó sus estudios bajo la dirección del célebre maestro italiano Francisco Lamperti, quien la llamó *Angelica di voce e di nome*.

Si, "Angélica", porque su voz dulce y apasionada hace creer en el cielo y revela que hay algo divino en el hombre; algo como la inmensidad de lo desconocido para que pueda caber en él la presencia infinita del genio.

En los primeros meses del año de 1862 tuvo lugar en el teatro de Santa Radegunda una función a beneficio de la Karsch, en la que la Sra. Peralta cantó el rondó de la Sonámbula y la polaca de los Puritanos. Ejecutó ambas piezas con gusto delicado y maestría inimitable, y la atención que le prestó su auditorio fué interrumpida por nutridos aplausos, y por parte de la prensa recibió las más justas alabanzas.

Su presentación, en el teatro de la Scala, de Milán, se halla descrita por Cuenca, de este modo:

A trece de mayo del mismo año se presentó en el gran Teatro de la Scala de Milán, desempeñando el papel de protagonista en Lucía de Lamermoor.

Mucho ha de haber sufrido la joven artista ante la terrible consideración de que el mundo de sus sueños, de sus esperanzas e ilusiones, podría despedazarse en esa vez, como un frágil juguete de cristal. La idea de un aplauso atronando el recinto del *massimo* teatro, la ha de haber fatigado y hecho ver el prosenio, a veces como un abismo espantoso, abierto para ocultar hasta las letras de su nombre; a veces, como un altar inmenso, sin más idolo que ella

y sin otras flores que las de la admiración, ni más palmas que las de la victoria. Su presentación en Milán era indudablemente un duelo con el destino, un asalto a la inmortalidad, del que podría lisonjearse, como también llorar tristemente las lágrimas de la decepción a su solo recuerdo.

En tal situación la Sra. Peralta no tuvo por único escollo, el temor natural que invade a todo el que se presenta por primera vez con el nombre de artista ante un público respetable; sino que descubrió otros de inminente peligro: la severidad del público dilettante de la Scala y la hostil actitud de los enemigos del maestro Lamperti. Estos, impulsados por su carácter rudo y exigente, habían organizado un partido en contra de la distinguida discípula, con el fin de hacerla silbar.

El rayo funde los bronces y las tempestades minan las rocas; el obstáculo no disculpa a una mala voluntad y la derrota es vergonzosa porque para alcanzar la victoria basta un latido de entusiasmo en el corazón, un átomo de aire, y querer agitarlo con las alas del genio. El verdadero talento domina y enajena, hace de todos los corazones uno solo, de todas las alabanzas una palabra inmensa de gloria, y conquista y agota laureles y palmas, símbolos de la inmortalidad alcanzada en el triunfo.

La Sra. Peralta se sobrepuso a su temor, como una oleada de incienso a las corrientes glaciales; por el temor, descendía a la tierra; por sus nobles esfuerzos para vencerlo guiada por el sentimiento, no distaba sino muy poco del cielo; hizo también de la exigencia del público un mito de humo, y a semejanza del Deucalión de la fábula, por cada nota dulcísima que moduló su maravillosa garganta, sopló una corriente magnética que estremeció a su auditorio, y preparó la explosión del aplauso: las maquinaciones de los enemigos de su maestro quedaron de rodillas, avergonzadas y mudas, y la artista, ebria de felicidad, adivinando la admiración de las generaciones futuras y levantándose sobre el reloj despedazado que debería contar las horas de su nombre.

Durante toda la ópera cantó enajenando, y enajenó para vencer: el éxito que obtuvo excedió a todas sus esperanzas y dió vuelo a sus aspiraciones. Poco se aplaudió en el Teatro de la Scala, y mucho se aplaudió allí mismo a la admirable Lucía, encarnada en una hija de México. Después del rondó fué llamada seis veces a la escena, y durante veintitrés noches consecutivas arrebato en la misma ópera al público milanés. Desde entonces su reputación artística quedó afirmada para siempre.

Vencido el plazo de su contrata, se presentó por última vez en el hogar de sus triunfos; se la ofreció entonces una hermosa corona, fué objeto de grandes ovaciones, y aplaudida y querida de todos, pasó en el mismo año a Turín, para cantar en el Teatro del Rey.

En seguida, pregunta Cuenca:

¿Qué vez el sol ha brillado más en la aurora que en el cenit?

Son suaves y dulces sus reflejos en los primeros instantes de la mañana: visten los colores del oro y la púrpura al extenderse en los horizontes, deslumbran al alzarse por el espacio, y son reverberación infinita cuando llenan la inmensidad.

El genio de la Sra. Peralta, que podemos decir así, había derramado sus dulces destellos en Milán, acaudaló sus más ricos cambiantes, para hacer de ellos una lujosa ostentación en Turín. Fué recibida allí, con general regocijo; pero el río en donde nace no atruena como en la quebrada inminente, en cuyos flancos rompe sus aguas y de cuyo borde salta al abismo; el primer aplauso que saludó a la Sra. Peralta fué inmenso, y tributado a su afamada reputación: cuantos la coronaron después, podemos asegurar que fueron alcanzados por derecho de conquista. En Turín, la Sra. Peralta debutó cantando la *Sonámbula*; de esta divina ópera hizo ella un magnífico talismán, y subyugó todos los corazones y fanatizó todas las inteligencias. En la primera representación encantó, fascinó, electrizó a los menos entusiastas, y entre un torbellino de aplausos se la hizo salir treinta y dos veces a la escena. Uno de nuestros más ilustrados escritores, el Sr. D. Alfredo Bابلot, podría explicar fácilmente tal entusiasmo al que dudase de la verdad de nuestras palabras, presentándole una de sus revistas musicales escritas el año pasado y publicadas en el *Siglo XIX*. Este distinguido crítico asegura, hablando de una de las representaciones de la *Sonámbula*, que tuvo lugar en este tiempo, y en la cual la Sra. Peralta hizo una *Amina milagrosa*, que desde que cantó *Enriqueta Sontag* la melancólica égloga de Bellini, sólo nuestro *Ruiseñor* ha interpretado de la misma manera que aquella divina mujer, las melodías inefables del cisne cataniense.

La sigue en su recorrido triunfal, por Alejandría, Reggio y Pisa:

De Turín pasó la Sra. Peralta a Alejandría, (Piamonte), donde en compañía de la Alba, Pardini y Ciarlino, cantó admirablemente *Il Bravo* y la *Sonnambula*. De Alejandría fué a Reggio, contratada por Scalaberni, y como en el Tetaro de la Scala, obtuvo su más brillante triunfo en el desempeño de Lucia, acompañada del tenor Massimiliani y del baritono Orsini. Durante su permanencia en Reggio escribía un periodista a un amigo suyo estas palabras: "Oid cantar a la Sra. Peralta la música soberanamente bella de la Lucia. . . la pasión, el sentimiento de su canto *e cosa che si sente e non si dice*: la facilidad de su voz recuerda los fáciles trinos y armoniosos arpeggios del ruiseñor. Cuando la Sra. Peralta está en la escena, todo enmudece como por

encanto, todo calla fascinado con el melódico y muy simpático canto de la joven artista". Reggio fué un altar más para la Sra. Peralta, como poco después lo fué Pisa, en cuyo teatro cantó la Marta y los Puritanos, acompañada de Binaghi, uno de los barítonos más celebrados entonces. Alejandría, Reggio y Pisa quedaron unidos para todas las flores que caían a los pies de la Amina adorable, de la Lucía sin rival que tantos triunfos obtuvo en estos lugares en los meses de noviembre y diciembre de 62 y los cuatro primeros de 63. En la primavera de este año regresó a Turín, y la armonía de su voz seductora renovó todas sus primeras victorias alcanzadas allí.

En seguida, el triunfo en Bérghamo:

Contratada después para la grande feria de Bérghamo, patria de Donizetti, la historia de la Sra. Peralta se enriqueció con una página de oro, que nosotros leemos y admiramos, pero de la cual no nos atreveremos sino a dar una ligerísima idea.

Allí en Bérghamo, el genio creador de nuestra artista ya era la luz que asciende en aureolas inmensas a la soledad pasmosa del cielo: desarrollo emanado de su origen angélico, porque nacida en la sencilla humildad de su clase bajo un soplo divino, ha cuidado bajo él las flores de su esperanza y en sus horas de éxtasis ha sentido el deslizamiento de unas alas suavísimas que animan la llama de su fe, que perfuman el aura de sus ilusiones y dilatan los ecos del himno que suena en el último asilo de un vencedor inmortal: anticipación soberana del día de su apoteosis.

En el Ruiseñor mexicano, todos reconocen las dotes riquísimas de un ser privilegiado, que gime como una brisa de estío entre las frondas de un bosque escondido, a la hora en que sobre el último cielo del día va dejando caer sus joyas la noche; que solloza y suspira como una doncella enamorada en el silencio de una noche de plata bajo la lámpara inmensa de la luna; que canta y sonríe como la juventud en los festines, en que es cada alma una aroma que se exhala y divaga entre una ola de flores. Por esto, siempre y dondequiera, el corazón es una lira que canta sus triunfos por el sentimiento, y la inteligencia una llama que la ilumina en su entrada al santuario adonde la conducen el estudio y la fe.

Contratada como hemos dicho, para la feria de Bérghamo, la sola relación de todas y cada una de las ovaciones que recibió, ocuparía el espacio de que podemos disponer. La hermosísima partitura en que tantos laureles ha merecido el privilegiado talento de la humilde y modesta mexicana, fué la ópera de la temporada; y con razón: ¿Quién ha cantado Lucía como la Sra. Peralta? En todas y cada una de las representaciones que se dieron en Bérghamo, se la aplaudió con delirio, haciéndola salir a la escena un gran número de veces. Una noche se presentó el hijo de Donizetti, en el cuarto de la sublime prima

donna, y conmovido hasta las lágrimas, le dirigió estas sentidas palabras: *"Hoy más que nunca, siento la muerte de mi padre, pues que no oyó a la mejor intérprete de su divina ópera; permítame usted que a su nombre, bese la mano de la gran artista"*. Este incidente es una de las mayores alabanzas, más aún, una de las mejores coronas que la Sra. Peralta ha recogido. En su función de beneficio, un torrente de flores cayó a sus pies al presentarse en el palco escénico; una nube de versos oscureció el ámbito del teatro, y perdonémosen la expresión, los aplausos con que fué saludada, no pudieron caber en el vasto recinto. Esa misma noche le fué ofrecida una rica corona de oro, y concluida la función, el pueblo, en el vértigo del entusiasmo, quitó los caballos del carruaje que ocupaba la diva sublime y la condujo en triunfo hasta su habitación.

Parte después, para Cremona y Lisboa:

La Sra. Peralta partió de Bérghamo para Cremona, y de este lugar se trasladó a Lisboa.

Por donde pasa la primavera, es inevitable que los campos se cubran de flores.

El genio desdeñaría su augusta misión siempre que no entretetiese un lauro más en su corona, por cada huella que estampa en su camino a lo desconocido.

También en Cremona como en Lisboa, Angela Peralta fué recibida con emoción, y coronada tantas veces cuantas se presentó en la escena. Entre los varios regalos que recibió, el más notable fué el de la Reina de Portugal.

Regresa a Italia. Cuando se halla en Bolonia, dice Cuenca:

Escriturada en 1864 para el Teatro del Corso pasó a Bolonia.

Aun estaba latente el entusiasmo que muy justamente había excitado Erminia Frezzolini, cuando el Ruiseñor Mexicano se presentó en Puritanos. Es indudable que dominada por su modestia, ha de haber desconfiado del éxito, que le ha de haber temido y juzgado desfavorable por las comparaciones que su auditorio podía establecer entre ella y la célebre prima donna que hemos mencionado. Pero el destino de la Sra. Peralta es avasallar a todos los públicos y arrancar los más difíciles laureles; hacer cubrir de flores la tierra que pisa y ser proclamada, acaso, la mejor cantante del mundo. . . .

Después, el biógrafo agrega:

En la inmensa zona que ha recorrido Angelita Peralta, cada grano de tierra ha dado una flor para sus triunfos, cada átomo de aire ha sido a su

paso un perfume. En agosto de 1864, Piacenza se estremecía a sus dulcísimos cantos; en septiembre del mismo año, durante la feria, se le tributaban en Lugo las mismas ovaciones que alcanzó en Bérgamo la noche de su beneficio; el 29 de noviembre inauguraba en Alejandría de Egipto, el teatro *Zizinia* . . .

Sigue la peregrinación, hasta llegar a México:

Contratada por el Sr. Biacchi para cantar en México, abandonó los jardines de Italia y llegó a la capital de la República la noche del 19 de noviembre de 1865.

Sus triunfos alcanzados en Europa habían atravesado los mares y llenado de regocijo y noble orgullo a su familia, a sus amigos y en general a sus compatriotas . . .

En aquella época, el soldado de la República desafiaba la ira del soldado francés; la patria oía el canto de la esperanza en el disparo de los cañones, y la libertad afilaba las garras de nuestra águila herida. En esa noche espantosa, el canto del Ruiseñor Mexicano era el del ave que ve desde su nido la primera agonía de las estrellas; era el himno del triunfo levantado a la grandiosidad de la patria, por una peregrina del cielo, en la intuición soberana de nuestras futuras victorias . . .

Era entonces, la noche en el cielo de nuestras libertades; era entonces, el estremecimiento de muerte en el corazón de la patria; era el pabellón francés el sudario tendido sobre el sol de Dolores; era en fin, el combate de la majestad del derecho ultrajado con la hidra devoradora de la usurpación . . .

En seguida, viene la nueva ausencia, el viaje a Cuba:

La hora de su ausencia llegó, y su partida dejó un vacío inmenso en nuestra sociedad; pero sus nuevos laureles conquistados en países extraños, enaltecieron el nombre de su espléndida México.

En el interior, y más tarde en el puerto de Veracruz, causó un entusiasmo febril, justificado, poco tiempo después, por el público de la Habana y la prensa de New York.

Al abandonar las playas de Veracruz, ya era su genio la reverberación infinita del sol llenando la inmensidad, ya eran suyas las flores del mundo, porque a cualquier lugar donde hubiese ido, las habría visto a sus pies; ya era débil todo elogio, porque su milagrosa garganta cantaba las armonías del cielo, y en la expresión humana no cabe la cadencia divina de una gloriosa alabanza a la voz de los ángeles. Pero el pensamiento, cuando más, se fatiga, pero nunca se rinde. El cerebro de Cuba lleno de vida en sus escritores, no dejó a la palabra en silencio; saludó al ángel del canto y le consagró sus más preciosas flores.

Continúa el biógrafo:

De la Habana pasó a New York, contratada por Maretzek. El éxito que tuvo es indescriptible. En la noche de su presentación, el público de *la Academia* no pudo contener sus transportes, y los aplausos que resonaron, parecían desquiciar el teatro; nubló el llanto todas las miradas; de todos los labios salían entusiastas aclamaciones, y tanto las señoras, haciendo ondear sus pañuelos, como los hombres levantando sus sombreros, saludaron a la distinguidísima artista . . .

New York es uno de los altares en que más incienso y más flores ha tributado la admiración a la suprema cantante que siempre y en todas partes, sabe el camino del corazón para conmoverle, y sabe que enajena y transporta a la inteligencia, para encadenarla bajo las alas de un arrobamiento del cielo, en el ara de sus victorias espléndidas . . .

Y prosigue el recorrido:

En 1868 regresó a Europa, los horizontes de su vida artística quedaron llenos de nuevas estrellas, que sólo la omnipotencia del genio alcanza a encender para su gloria, y que sólo la lira de los grandes poetas puede ensalzar . . .

En el otoño del mismo año fué invitada por la Emperatriz de Rusia, que se encontraba en Italia, a tomar parte en un concierto, en compañía de los artistas de San Petersburgo; la Sra. Peralta aceptó y este incidente le procuró un triunfo extraordinario; la emperatriz la felicitó con palabras muy lisonjeras, la obsequió con un fístel de perlas, rubies y brillantes, de gran valor y de gusto exquisito, y al día siguiente mandó que se le presentase un contrato para San Petersburgo, que la Sra. Peralta no aceptó por estar ya escriturada para Madrid.

Antes de trasladarse a la capital de España, cantó la *Dinorah* en Módena *I Puritani* en Brescia, e *Il Conte Ory* en el Teatro Cariguano, donde también estrenó la ópera de Petreno, donde también estrenó la ópera de Petrella "I Promessa Sposi", en la que el mismo maestro la declaró su protagonista *insuperable*. Módena la dió sus laureles, Brescia sus flores, Turín una palma inmortal . . .

El 18 de diciembre de 1869, precedida de su alta reputación, se presentó en el Teatro de Jovellanos, y el público madrileño se esforzó en aplaudir y elogiar como ella sola se merece; a la escogida de la celebridad, a la reina de las sopranos.

Tantos y tan esplendentes fueron sus triunfos en Madrid, que según un periódico español, sólo artistas como la Penco y la Patti pueden haberlos alcanzado en su gloriosa carrera.

Después de transcribir elogios de *La República Ibérica*, dice:

Es indudable que tan justos elogios hubiesen sido repetidos por la prensa de París, si la guerra franco-prusiana no hubiera impedido que la señora Peralta cumpliera con su contrata hecha para el invierno de 1870, en el Teatro Italiano.

Había sonado su hora: la hora del triunfo que deja los hechos escritos en bronce, y coronada la frente de una aureola que envuelve en su purísima luz de oro el immedible camino de la humanidad; la hora de su augusta apoteosis en el que el himno mejor flotaba en las notas de su seráfico acento, y la gloriosa inmensidad de su historia encontraba un sinónimo egregio: su nombre...

Más adelante, escribe:

Sobre las alas de una inspiración poderosa toca el límite del cielo y ve desde allí, que para ella es un pedestal la tierra, a cuyo pie hay olas de flores y nubes de perfume, brisas con todos los suspiros que arranca al sentimiento con la divina armonía de su voz, y cantos de todos los poetas, que encuentran en su acento la clave de los himnos inmortales.

Después de tanta gloria, México tuvo la felicidad de verla arribar a sus playas, y desde el mes de mayo de 1871 hasta los últimos días del siguiente, la señora Peralta permaneció entre nosotros...

Acaso otro día describiremos sus nuevas victorias, que tal vez con el tiempo lleguen a colocarse en el dominio de la fábula.

La señora Peralta pertenece a un gran número de sociedades, tanto filarmónicas como literarias; durante su carrera ha recibido más de 500 coronas, en las que se cuentan muchas de oro y plata.

Tras un recuento de sus actuaciones, enumera las composiciones originales de Angela Peralta, resume sus mayores éxitos, dedica palabras de agradecimiento a sus maestros, y termina con estas palabras:

A grandes rasgos hemos delineado la vida artística de la señora Peralta, y aunque muy imperfecto, le ofrecemos nuestro trabajo como un humilde testimonio de admiración acendrada.

Dentro de algunos meses habrá partido de nuestro suelo en pos de los laureles que aun tiene que ceñir en su frente, y en el que el invierno del año próximo. San Petersburgo será la arena lírica de su talento. Hoy al darle nuestro último adiós, nos permitimos estampar estas líneas:

"Bajo el cielo en que tus ojos se bañaron en la luz de la vida, será nuestro último orgullo, que despliegues tus alas, para alzarte al apoteosis que aguarda a los muertos inmortales. Ve, y vuelve".

Por lo transcrito de este folleto —que se ha querido dar aquí con la suficiente amplitud para que pueda apreciarse la prosa de Cuenca, en esta etapa de su evolución, en que aún aparece como escritor romántico—, se comprobará que tales "rasgos biográficos" tienen más del entusiasta elogio de un aficionado a la música, admirador de la artista, que de la ponderada apreciación de los méritos de ésta.

Cuenca emplea en él frases que circulaban entonces libremente: tierra baldía que hollaban todos los prosistas.

Tal ensayo biográfico fué escrito, no hay que olvidarlo, en 1873, el mismo año en que moría Acuña, y Cuenca pronunciaba, ante el cadáver del amigo, una de sus primeras poesías elegíacas.

La distancia que media entre la prosa y la poesía de Cuenca, puede apreciarse mejor por la comparación de estos fragmentos con los que se hallarán después, de su poesía "Aeternum vale".

EL DRAMA

El 15 de julio de 1876 se presenta ante el público de México, en el Gran Teatro Nacional, la actriz española María Rodríguez.

Se halla en su plenitud, en cuanto a belleza y facultades, y cruza el mar, después de haber sido aplaudida en Madrid, como primera dama, con actores como Romea y Arjona.

En su repertorio figuran dramas y comedias, de autores españoles y franceses, preferentemente. No es un repertorio muy selecto; pero se ha formado, para lucimiento de la actriz —a quien algunos llaman la "Ristori española"—, tomando en cuenta los elementos, de segunda categoría, que la rodean.

Con aquellos dramas y comedias —*Adriana Lecouvreur*, *Marcela o cuál de los tres*—, alternan obras de las llamadas "de espectáculo", como *El anillo del Diablo*, que estrena el 1º de agosto siguiente.

Al mismo tiempo que esta compañía dramática, actúa en el Teatro Principal la del primer actor español Enrique Guasp, que tiene como primera figura femenina a la actriz mexicana Concepción Padilla. Uno y otra tienen abundantes admiradores.

Esta compañía ha sido subvencionada por el Gobierno, con trescientos pesos mensuales, a cambio de la obligación de estrenar algunas obras mexicanas. Guasp —que no llega a cobrar la subvención todos los meses, por la escasez de fondos del erario—, cumple su compromiso y estrena, entre otras, obras de Peón y Contreras, de Gustavo A. Baz, de Rosas Moreno, y *Amor con amor se paga*, del apóstol cubano José Martí, que por entonces se halla en México.

Entre una y otra compañías, se entabla una reñida competencia. Cuando María Rodríguez triunfa en una obra como *L'Heure*, la compañía del Principal anuncia ésta, en seguida.

Los autores que admiran a Guasp y a Concha Padilla, elogian a la actriz y al actor. Peón y Contreras encabeza al grupo que los defiende. La Sociedad Alarcón lo apoya.

En torno de María Rodríguez se forma otro grupo. Las sociedades literarias y musicales —Gorostiza, Netzahualcōyotl y Filarmónica— también la apoyan. Como se enfrenta, a pesar de que sufre pérdidas económicas, con la compañía subvencionada por el Gobierno, en este grupo figuran los escritores de oposición, con Ignacio M. Altamirano a la cabeza.

Las cualidades y las deficiencias de una y otra compañías, se ponen de relieve, en la propaganda y en los comentarios, de los que no salen ilesos los autores de las obras estrenadas.

En aquel agitado año —en que el gobierno de Lerdo se derrumbaba ante el triunfo del Plan de Tuxtepec, reformado en Palo Blanco—, se estrenan algunas de las mejores obras mexicanas de la época: *Hasta el cielo*, *Impulsos del corazón* y *La hija del Rey*, de Peón; *Los Maurel*, de Roberto Esteva, *Sor Juana Inés de la Cruz*, de Rosas Moreno.

Por su parte, la compañía de la actriz María Cañete, en el teatro Nuevo México, estrena el drama *Los martirios del pueblo*, de Alberto G. Bianchi, Secretario de la Sociedad Gorostiza, a quien se encarcela, porque esa obra, que trata de las injusticias de la leva, instiga a la rebelión, según el Gobierno.

Protesta la oposición y pronuncian discursos, en favor de Bianchi. Altamirano, Vigil y otros escritores; entre ellos, Cuenca, que en una asamblea se expresa "con dignidad, indignación y valentía", según un diario de entonces.

A mediados de agosto de 1876, María Rodríguez anuncia el estreno de un drama social mexicano, *La cadena de hierro*, de Agustín F. Cuenca.

El reparto de los cuatro primeros papeles de la obra queda hecho en esta forma: *Clemencia*, María Rodríguez; *Andrés*, Gabriel Galza; *Ricardo*, Tomás Baladía; *Fernando*, Felipe Palomera.

De la impresión que ese drama produjo, en la crítica y los espectadores, se habla más adelante.

María Rodríguez estrenó, después del drama de Cuenca, *Un epílogo de amor*, de Juan de Dios Peza, y otras tres obras escritas aquí; pero tal labor no encontró eco; la actriz española tuvo que despedirse del público de la capital, el 8 de octubre del mismo año, después de haberse beneficiado el 27 de septiembre, en función resonante, en la cual recibió joyas de valor, coronas y un diploma y en la que leyó unos versos Juan de Dios Peza.

Se marchó a recorrer ciudades del interior de la República. El 20 de noviembre, Lerdo salía, para siempre, de México: don José María Iglesias lo había desconocido; el general Porfirio Díaz avanzaba triunfante.

En el Gran Teatro Nacional de México, se estrena *La cadena de hierro*, la noche del 20 de agosto de 1876. Se repite la representación días después.

El efecto causado por la obra de Cuenca, en quienes la vieron representar, fué magnífico, según se desprende del artículo que publicó en *El Federalista* el maestro Altamirano.

La cadena de hierro es un drama en tres actos, breves —de menos de media hora de duración cada uno de ellos—, divididos en trece escenas el primero, cuatro el segundo y seis el tercero; actos que debieron parecer más breves aún, al público de entonces, acostumbrado a ver obras en más de cuatro actos.

La acción, en ellos, se halla comprimida. El primero bien pudo dar asunto para dos actos, o dos cuadros, por lo menos.

El personaje principal se halla descrito por Altamirano, en esta forma:

El doctor Andrés, marido de Clemencia, es un hombre de edad madura, de una honradez austera, de una firmeza de principios incontrastable, pero todo ello templado por una benevolencia que va hasta la filantropía, y por una amplitud de miras que toma origen en sus opiniones liberales y que se ilustra en su humanitaria profesión de médico; afectuoso y tolerante es, sin embargo, susceptible en materia de honor y abraza sobre el particular, opiniones que si no están conformes con una filosofía serena, sí están arregladas a las exigencias de una sociedad rigorista y preocupada...

La acción se desarrolla en la ciudad de México, en la época en que el drama fué escrito. Refleja, pues, las preocupaciones dominantes en aquella sociedad que condenaba, naturalmente, el adulterio y veía con desdén a las mujeres culpables —así lo demues-

tra *El pasado* de Acuña, estrenado pocos años antes—, y aprobaba el duelo, como medio de limpiar las "manchas del honor", según el concepto que de aquél se tenía, a la manera calderoniana, española, tradicional, heredada.

Como en el drama de Acuña, *El pasado*, en el de Cuenca se respetan las unidades de lugar y de tiempo: la decoración es la misma, en los tres actos; entre el primero y el segundo, pasan algunas horas; pero el último sigue a éste, casi sin interrupción, pues se supone que, después del segundo, sólo hay una tregua de contados minutos.

La acción ha sido narrada por el maestro Altamirano, en forma que induce a reproducir sus palabras:

El doctor, llamado una vez para socorrer con los auxilios de su ciencia a un herido en desafío, se encontró con Fernando, a quien curó y aun lo trajo a su casa para que se restableciera. Fernando y Clemencia volvieron a encontrarse después de diez y ocho años de ausencia. No habiendo olvidado su amor ninguno de los dos, pronto brotó la chispa de las cenizas mal apagadas, y produjo el incendio. La adúltera siguió engañando al marido; el amante pagó bajo la influencia de una pasión devoradora, con una perfidia los beneficios de su salvador. Así estaban; la convalencia empujaba ya del hogar al amante, cuando Ricardo, llegó de M. . .

Este contratiempo interrumpió aquella serie de goces punzantes y embriagadores, que por algunos días había vuelto a aturdir a los amantes. . . a favor del silencio, del misterio impenetrable y de una confianza que honra el carácter humano.

En vano Clemencia había enviado a su hija María fuera de México, so pretexto de salud y a fin de quedar más aislada; el hijo, Ricardo, estaba allí cuando menos se le esperaba, iba a vivir bajo el mismo techo, y su presencia tenía que ser incompatible con el misterio. Era preciso terminar, romper aquella vida de encanto sombrío, inagotable y criminal.

Pero Fernando resistía ahora. Su pasión delincuente y tenaz se irritó, se exaltó, le fué imposible resignarse a la ausencia de otro tiempo. Clemencia, más fuerte y más asustadiza, lo exigía. Fernando se negó, aun pudo obtener de la mujer subyugada una cita, tal vez para convenir en sus entrevistas futuras, tal vez para apurar el cáliz postrero. Apenas hubo tiempo de convenirse en una señal que serviría para la reunión, pues el doctor llegaba con su hijo.

Después de algunas escenas de una sencillez natural en semejante situación, el doctor sale llamado urgentemente por uno de sus enfermos. Clemencia

cia queda sola y hace la señal convenida; Fernando acude y va a acariciar a la esposa infiel, cuando Ricardo, que ha visto olvidado el estuche del doctor en su cuarto, entra con él y sorprende la actitud de su madre y de Fernando, inexplicable si no es por un crimen, y se lanza sobre el seductor.

Clemencia se interponc, hay una lucha momentánea a tiempo que sobreviene el doctor. Calcúlese el conflicto que trastorna el espíritu de Ricardo. El doctor interroga suspicaz, el joven hace una explicación verosímil atendido su carácter personal, y declara que ha recibido una ofensa de parte de Fernando, ofensa grave que nadie que se estima deja de reparar con una satisfacción caballerosa, y que el doctor, menos que ninguno, puede permitir que quede impune. Ricardo reta al que finge ser su agresor y está resuelto a matarlo por el motivo verdadero. No hay medio, el drama se complica inmediatamente y se excita el interés de un modo tan hábil como natural.

El segundo acto, es un acto de lucha incesante, desesperada entre todos los personajes, a fin de evitar el duelo, el lance espantoso cuyo fin inevitable tiene que ser un doble crimen, no sólo una violación de las leyes que no admiten más desagravio que el que resulta del fallo de la justicia social, sino también el parricidio. Pero la lucha es inútil, dado el carácter inflexible del doctor y de Ricardo, y el indómito orgullo de Fernando que, colocado en una situación extrema por la notoriedad del desafío, agravada por una nueva ofensa de Ricardo, no quiere ceder; pasaría por cobarde, y eso en momentos en que se le acaba de reponer en su alto empleo en el ejército. Clemencia, pues, pide en vano a su hijo que desista; nada obtiene tampoco de Fernando que sólo admite esquivar el duelo si ella abandona el hogar y parte con él, lo que explicaría su cobardía aparente, pero a trueque de la deshonra pública de la mujer que ama. De modo que el secreto guardado de adulterio y el orgullo del seductor son los obstáculos invencibles. Fernando, a lo sumo, se resigna a dejarse matar por su hijo. Ante tamaña resolución, tiembla la adúltera y llega al extremo en que la hipocresía cede, en que el orgullo de la dama se rompe y en que se levanta en su corazón el último resto de virtud que quedaba, para impedir el horrible crimen. Clemencia viendo a Ricardo más obstinado a cada instante, sintiendo acercarse la hora del desafío, atropella por todo, se posterna ante su hijo, agonizante de dolor y de vergüenza, y le declara que ella es culpable y que él es hijo de Fernando.

Las escenas que siguen son indescribibles y renuncio a hablar de ellas. Sólo diré que al concluir el acto, señalando el reloj las doce, que es la hora de la cita de honor, cae el telón, y el público que ha creído, aterrizado, en la inminencia de una catástrofe segura, no sabe, no puede adivinar todavía cuál será, y duda de que el tercer acto le reserve un grado más de emoción. Y, sin embargo, así es:

Alzase el telón y no ha pasado más tiempo que el instante de aturdimiento de todos al oír sonar la hora. Es preciso tomar un partido para evitar

el ridículo, ya que no es posible un duelo entre el padre y el hijo reconocidos. Ricardo se decide y ofrece a Fernando ceder y buscar una solución si él promete abandonar para siempre a Clemencia y si ésta promete abandonar a un esposo a quien no ama. Fernando, atolondrado, lo promete al fin; Ricardo entonces envía a Fernando al lugar de la cita y ofrece seguirlo después. ¿Qué es lo que piensa hacer? De seguro matarse. Los adúlteros vacilan y a ese tiempo llega el doctor, que viendo que su hijo no parece en el terreno convenido, viene a buscarlo. Sorpréndese de encontrarlo en unión de su adversario y pide explicaciones, Ricardo no las da y, sin embargo, se resiste a marchar. Entonces el doctor, indignado, anuncia a Fernando que él ocupará el lugar de Ricardo. Este, desfallecido, moribundo, queda inmóvil y frío en su asiento. El doctor cree que sufre un ataque y después de reconocerlo corre a su cuarto por una medicina. Antes de que vuelva, Ricardo por una reacción nerviosa se levanta y acude al último recurso, se lanza sobre su cuchillo de monte, que aún está sobre la mesa, para matarse, cuando Clemencia se apodera de él, y en terrible lucha se resiste a darlo a su hijo o a su amante que lo disputan. Este recuerda súbitamente la sala de armas y en el instante corre hacia ella, cerrando tras sí la puerta. Entonces Ricardo y Clemencia que comprenden su intento, corren a la puerta gritando y con el afán de impedir ese otro crimen. Suena una detonación y Ricardo, loco de angustia, grita: ¡Fernando! ¡padre mio! ¡padre mio!

¡Su padre! — repite atónito el doctor que vuelve en ese momento.

La escena final es sólo para vista.

Como puede verse por este resumen de la obra, la acción en que intervienen los cuatro personajes principales de *La cadena de hierro*, gira en torno de un problema creado por el adulterio. El fruto de éste, a quien se hace pasar por hijo de quien no lo es, desafía a su propio padre. Ni uno ni otro pueden dejar de batirse; sólo hay una solución posible: la muerte de alguno de los dos.

Tanto el hijo como sus padres y el marido, se enfrentan desde cuatro ángulos opuestos. De la diferente manera de ver las cosas, resulta el conflicto. El autor lo plantea con decisión, pero le falta experiencia para desarrollarlo. Le preocupa más el efecto inmediato, la impresión teatral, que el análisis de los sentimientos. La acción se despeña, en vez de deslizarse. Apenas se detiene en los momentos de crisis: sin profundizar en el alma de los personajes, sólo exterioriza sus emociones, y no en la forma que nos parecería más delicada.

La intransigencia de Andrés, al empujar al hijo hacia el campo del honor, parece inhumana. Es un padre demasiado duro, lo mismo que ha sido un marido incomprensivo, ante su mujer.

Ricardo no parece menos inhumano, al condenar a la madre y al que, según el testimonio de ésta, es su propio padre. Sólo está abierto su corazón al amor materno. La gratitud que debe al que ha creído que era su padre, no arranca de sus labios una frase para implorar perdón. Bastaría ésta, para que Andrés comprendiera y olvidara.

Fernando no parece menos egoísta, al empeñarse en conservar el amor de la mujer sacrificada, sin afrontar, en forma noble, las responsabilidades. Su proceder para con Andrés, que le salvó la vida, es también indigno.

La única figura humana, aunque borrosa, es la de Clemencia. Su silencio, en el primer acto, se halla justificado, y revela su falta en el momento oportuno, en los dos actos restantes; pero sus indecisiones resultan incomprensibles, ilógicas, en otros momentos de la obra, y no inspira piedad en su desgracia.

Las cualidades del drama han sido puestas de relieve por el mismo crítico, Altamirano, que dice:

Yo creo que el drama de Cuenca puede colocarse sin vacilación al lado de esas obras notables de los teatros francés e italiano, así como el nombre del autor mexicano figurará de hoy en más al lado de aquellos autores atrevidos. La adúltera de Cuenca, aunque ofrece algunos rasgos locales, conserva una fisonomía que es común a los países que tienen nuestra civilización. Ese debe ser también, tratándose de un asunto general, uno de los objetos del poeta. Por lo demás, la mujer del drama mexicano es menos excepcional que la adúltera de Girardin, menos cínica que la de Dumas, menos elevada que la de Feuilleter, menos depravada que la de Sardou y, por eso mismo, más real que todas ellas, lo que es una ventaja en favor del autor de México.

Como el asunto es de por sí complejo, Cuenca lo mismo que los autores citados, ha tenido también que tratar las cuestiones del duelo, del suicidio, de la separación, como compañeras inseparables de la crisis conyugal, y las ha tratado profundamente. No es necesario hacer más comparaciones, pero baste decir que el pavoroso punto del suicidio ha sido en la pieza mexicana

más natural, más fatal puede decirse, que el suicidio de *Blanca de Chelles* en la pieza nueva de Feuillet, por más que en ésta sea más heroico y más conmovedor.

En cuanto a sus defectos, son los del teatro de la época —precisamente aquellos que el público de entonces tomaba por virtudes—: los caracteres no se definen; inútilmente esperamos que salga de cada personaje de los mencionados, la honda, sincera, voz humana, en cada momento. Hablan siempre detrás de una careta, demasiado preocupados por los convencionalismos, como si en realidad actuaran frente a esa sociedad que tanto temen —la que impone *La cadena de hierro* del título—; como si el drama real también se desarrollara ante el público que presencia la representación.

El teatro, según expresión de Jules Romains, "cristaliza" entonces en otra forma. Entre el escenario y la sala, se interpone una cortina invisible y ésta impide que haya comunicación de uno a otra. Los personajes hablan estudiadamente, como después de haber pesado las palabras de cada frase y escogido no la expresión sincera sino la falseada, insincera. No hay estilización dramática en el sentido moderno, ni realismo veraz. Es, todavía, la deformación romántica; pero sin la exasperación que existía en el teatro de 1830.

La preocupación dominante, en los personajes, es la de aquella sociedad varias veces aludida, como puede comprobarse por estas frases:

RIC. La sociedad tiene exigencias insensatas que deben rechazarse. ¿O has hecho un tratado de moral de las exigencias sociales?

FERN. Sólo teniéndote a mi lado me siento capaz de desafiar a la sociedad, y la sociedad llegaría a saber lo bastante para condenarnos y disculparnos al mismo tiempo.

CLEM. ¡Nunca, Fernando, nunca! Una cadena de hierro me ata a mi deber. . . He sido débil; pero la culpa. . . ¡no es mía! La culpa es de la sociedad que ha hecho inquebrantable esa cadena, y engendra la desesperación en quien la arrastra, en quien falta al deber porque le falta la esperanza de un día de libertad! . . .

Son, en fin, como los personajes de las obras de tesis, instrumentos obedientes, en manos del autor; fantoches, más bien que seres humanos, porque en vez de oír los dictados de su conciencia, escuchan sólo la voz del autor, que habla por boca del apunador, en el escenario.

Las influencias perceptibles son, pues, las del peor teatro de la época; un teatro locuaz, que no aprovecha el monólogo como elemento lírico, y que tampoco pone poesía en el diálogo.

Agustín F. Cuenca, tan fino poeta voluptuoso, no ha merecido ser llamado poeta dramático, porque en sus mejores momentos sólo produce tiradas como éstas:

AND. Siéntate y escucha. Tuve hace dos meses la humorada de ir a Chapultepec y pasear sus alrededores; hízelo así y serían las doce del día cuando vagaba al azar por un sendero estrecho y umbroso; la perspectiva del lugar me encantaba, y sentía palpitante mi fibra de poeta, ya contemplando viejos sabinos que me parecían una falange de reyes salvajes entregados a sombrías meditaciones, ya viendo a un tornasolado colibrí, que se agitaba nerviosamente sobre la corona de un lirio pálido y lastimado por el sol. . .

Sin embargo, para el gusto entonces imperante, aquella obra era superior a otras.

Peza corrobora esta impresión:

Ya muerto Acuña, Cuenca escribió un drama social "La Cadena de Hierro", que según los buenos censores, es una de las mejores obras dramáticas mexicanas. Fué representado dos veces en el teatro Nacional de México y dió motivo a más de quince artículos, todos acordes en la calificación de la obra considerándola como una de las mejores del teatro mexicano. "La Cadena de Hierro" valió a su autor virulentos ataques por parte de la prensa ultramontana.

Los versos de Cuenca, tan inspirados siempre, tienen una riqueza de lenguaje, y tal elegancia de estilo, que particularmente sus décimas, recuerdan las de Calderón de la Barca, en su comedia "La Vida es Sueño".

Para concluir lo que hemos dicho acerca de este escritor, agregaremos que como poeta, ha obtenido altísimo puesto, y como autor dramático, ha tenido la satisfacción de que el severo crítico Lic. Ignacio M. Altamirano, haya asegurado en un artículo que publicó en el *Federalista*, que de hoy en adelante, el nombre de Cuenca figuraría entre los de Dumas, Feuillet y Girardin. Alguien que también escribió un juicio sobre "La Cadena de Hierro", y

cuyas opiniones son bien aceptadas, colocó a Cuenca al lado de Adelardo López de Ayala, asegurando que el escritor mexicano había comenzado por donde todos acaban.

Olavarría y Ferrari confirma el éxito, al escribir:

La obra fué de la completa aprobación del público, que dispensó a Cuenca una entusiasta y muy merecida ovación, apoyada y confirmada con los elogios unánimes de la prensa imparcial e ilustrada.

Cinco años después de estrenada *La cadena de hierro*, el autor la publica —en la Imprenta de “El ferrocarril”—, en Orizaba. Por algunas poesías de Cuenca, sabemos que tenía amigos en el Estado de Veracruz, al que probablemente, emprendió viajes.

La dedicatoria dice: “Al Sr. D. Ignacio Manuel Altamirano, en testimonio de grande y sincero afecto”. El drama ocupa 40 páginas, y en las últimas 15 páginas se halla el comentario que el maestro publicó en *El Federalista*.

No siguió Cuenca el consejo de sus amigos; no escribió otra obra —¿temió no poder superar el éxito, ya que no la calidad de la primera?—; pero, años después, aún retoca su único drama.

En la Biblioteca Nacional de México existe un ejemplar de *La cadena de hierro* (B - VII - 11 - 7), que lleva escrita, en la falsa, arriba del título, la palabra “Mío”, con la misma caligrafía del facsímile que aparece al pie del retrato, en *El Parnaso Mexicano*.

En ese ejemplar suyo de *La cadena de hierro*, Agustín F. Cuenca hizo retoques y correcciones, más abundantes al principio que al final de la obra; lo cual parece sugerir que no acabó de corregirla, como deseaba.

Esas correcciones están hechas, en parte con tinta y en parte con lápiz. Las primeras revelan, sobre todo, preocupaciones del escritor, del dramaturgo; las segundas parecen más bien anotaciones del momento, hechas quizás en el teatro, ante los intérpretes, en un ensayo posterior a la publicación del drama, por otra mano.

He aquí algunas de las variantes:

ACTO PRIMERO

Sala lujosamente amueblada. Puertas al fondo y a la izquierda, balcones a la derecha. Una mesa a la izquierda en primer término, en la que hay varios álbumes y libros; a la derecha, en segundo término, un piano; en el fondo un gran cuadro que representa un paisaje. - Es de noche.

Sala lujosamente amueblada. Puertas al fondo y a la izquierda del actor; balcones a la derecha. Por la puerta del fondo que conduce al exterior se descubre un jardín; por la otra un gabinete. En la escena en primer término y a la izquierda un velador; a la derecha, en segundo término, un piano; en el fondo un gran cuadro que representa un paisaje. - Es de noche.

ESCENA I

CLEMENCIA Y ANDRÉS

ANDRÉS Y CLEMENCIA

Clemencia hojea un álbum y a poco aparece Andrés que llega de la calle.

AND. Buenas noches.

CLEM. Buenas noches. *Pausa.*

AND. *Aparte.* Siempre la misma. - Amiga mía, prepárate a recibir una sorpresa.

CLEM. ¿Una sorpresa?

AND. Sí, toma y lee este mensaje.

AND. Amiga mía, prepárate a recibir una sorpresa.

AND. Sí, toma y lee este mensaje. - Es una agradable sorpresa que va a llenarte de alegría. - ¿Qué tal?

CLEM. *Con emoción.* Esta noche!... Pero me extraña que Ricardo haya hecho el viaje sin consultarte.

CLEM. Pero me extraña que Ricardo haya hecho el viaje sin consultarte.

AND. No era necesario; Ricardo tenía la libertad de regresar cuando quisiera. - Irás a recibirle.

AND. No era necesario; Ricardo podía regresar cuando quisiera. - Iremos a recibirle.

CLEM. No puedo... me siento un poco enferma y...

CLEM. No puedo... me siento un poco mal...

AND. ¿Qué tienes? No parece sino que te ha contrariado la noticia.

CLEM. *Aparte.* Y ahora ¿qué debo hacer?

- AND. ¿En qué piensas?
- CLEM. ¿En qué pienso?... En mi hijo; en qué he de pensar si no es en la felicidad de verle... ¡Hace ya tanto tiempo que nos abandonó!
- AND. Tú sufres y me lo ocultas.
- CLEM. Déjate de niñerías.
- AND. Sé franca; hablemos con lealtad, con entera confianza... ¿Qué tienes?... ¿Qué te aflige?
- CLEM. Has dado en la manía de creerme desgraciada, y no sé por qué.
- AND. Hace ya mucho tiempo que te veo triste, retraída... me riñes o me esquivas, y esto es injusto.
- CLEM. ¡Bah!
- AND. No; es necesario que expliques tu conducta; tu aspereza conmigo es cada día más grande y... tanto, que resolvería nuestra separación si no fuera dañosa a tu decoro y a mis hijos.
- CLEM. *Levantándose.* Resuélvela; pero ten entendido que no la aceptaré; detesto el escándalo y la murmuración me hace temblar.
- AND. ¿Por qué te enfadas?
- CLEM. ¿Por qué pretendes reñir como de costumbre?
- AND. No es esa mi intención; por lo contrario, me duele que nuestros disgustos sean más que frecuentes.
- CLEM. La culpa es tuya.
- AND. Acaso; pero si bien lo meditas, la culpa es de los dos, sí, de los dos: ni tú ni yo hemos podido es-
- AND. Vamos, qué tienes?... En qué piensas?
- CLEM. En Ricardo... En mi hijo. ¡Hace tanto tiempo que nos abandonó!
(Clemencia queda profundamente pensativa; Andrés la contempla; pausa larga.)
- AND. Clemencia, tú sufres y tratas en vano de ocultármelo.
- CLEM. Estás en un error.
- AND. Sé franca.
- CLEM. Siempre lo he sido.
- AND. Háblame con lealtad, con entera confianza.
- CLEM. Déjate de estas cosas.
- AND. Sé sincera una vez, y dime lo que tienes... lo que te aflige.
- CLEM. Vuelves a tu manía?
- AND. No es esa mi intención; por lo contrario, duéleme que nuestros disgustos sean más que frecuentes.

tar una sola vez de acuerdo; tu manera de pensar es diferente de la mía, y sientes de un modo, que mal puede agradarme.

CLEM. Tal vez.

AND. No lo dudes!

CLEM. *Con ironía.* Si me lo ordenas...

AND. Te lo ordeno.

ESCENA II

DICHOS Y FERNANDO

FERN. Si ustedes dan permiso...

AND. ¡Mi querido Fernando!

FERN. Señora...

AND. La convalecencia es más peligrosa que la enfermedad; pasee usted, pero nunca a esta hora.

FERN. Así lo haré; pero he interrumpido a ustedes y me retiro.

AND. No hay necesidad; hablaba a Clemencia del regreso de mi hijo, de Ricardo, a quien usted no conoce.

FERN. Efectivamente.

AND. Antes de media hora estará aquí. Es un guapo mozo de veintiún años, forzudo como un león y dócil con nosotros como un recién nacido. ¡Oh! es una envidiable felicidad tener un hijo como Ricardo.

CLEM. Andrés, si te detienes no llegarás a buen tiempo a la estación.

CLEM. Andrés, si te detienes no llegarás a tiempo a la estación.

AND. ¿Te olvidas de que vivimos en San Cosme? - A *Fernando*. Ricardo posee dos secretos: el de hacerse querer de cuantas personas le tratan, y el de hacerse respetar de cuantas le quieren.

FERN. Tendré la satisfacción de ser uno de sus amigos.

AND. Gracias, Fernando. Usted reconocerá sus méritos: pinta acordándose de Rubens, y cuando tira la espada cualquiera diría que es un Saint George. Tú le has visto, Clemencia.

CLEM. Sí... yo le he visto.

AND. Es artista por inclinación y conoce el manejo de las armas por voluntad mía. Este paisaje es una de sus mejores obras: el estudio es acabado: hay expresión, firmeza, valentía...

FERN. ¡Hermoso cuadro!

AND. Como hombre de armas, mi hijo posee tres buenas dotes: calma, agilidad y un puño de bronce. Acaso el pincel y la espada no se hermanen; pero el artista y el hombre son inseparables, y si hay horas de felicidad para el artista hay horas de prueba para la dignidad del hombre. Por eso encuentra usted en mi casa el estudio del pintor al lado de la sala de armas del caballero. *Señalando la primera puerta lateral.* Ricardo, como yo, es fanático por la dignidad, y la más leve ofensa, qué digo, una simple descortesía le irrita y le subleva.

FERN. Pero esa susceptibilidad...

AND. Es la hermosa debilidad de mi hijo, y me enorgullece. Ricardo es incapaz de inferir una ofensa; pero incapaz también de no reparar la más insignificante.

FERN. *Aparte.* Conozcamos a Andrés. - Pero entiendo que hay ofensas irreparables, y cuando se reciben, saber o no saber tirar una estocada es lo mismo. ¿Es usted partidario del duelo?

AND. Sí señor; y algunas cicatrices lo acreditan.

FERN. La prueba es elocuente y lo deploro; pero dice usted que es partidario del duelo y, vuelvo a preguntarle: ¿partidario del duelo... en todo caso?

AND. En todo.

FERN. *Aparte.* Conozcamos a Andrés. - Bien! Muy bien! Pero pongamos, señor doctor, los puntos sobre las íes. - Es usted partidario del duelo?

AND. Sí, señor.

FERN. ¿Partidario del duelo en todo caso?

FERN. Señor doctor, la filosofía lo condena, la ley lo castiga...

AND. *Interrumpiéndole.* Y la sociedad lo mantiene caballero.

FERN. De manera, que si alguien infiriese a usted uno de esos agravios que infaman y convierten al ofendido en objeto de risa y cuchicheos ¿no moriría a manos de usted como un perro rabioso?

AND. No.

CLEM. *Aparte y por Fernando.* ¿Qué se propone este hombre?...

FERN. ¿No?

AND. No; eso sería cometer un crimen, y la reparación de las ofensas es demasiado noble para que se confunda con el delito. El duelo, Fernando, es el medio aceptado por la sociedad; el único a que se ape- la, y el único capaz de poner a salvo de la maledicencia y el desprecio la conducta de un hombre honrado; la sociedad rechaza el asesinato y hace bien: el duelista castiga y se reivindica; el asesino satisface su venganza con menosprecio de las leyes y con escándalo de las costumbres; el duelista es la dignidad ofendida, pero serena y razonada; el asesino es el ciego instrumento de sus pasiones, y esto me repugna; pero tengo que irme y aplazo la discusión si usted no la rehusa.

AND. No; eso sería cometer un crimen, y la reparación de las ofensas es demasiado noble para que se confunda con el delito. El duelo, Fernando, es el medio aceptado por la sociedad; el único a que se ape- la, y el único capaz de poner a salvo de la maledicencia y el desprecio la conducta de un hombre honrado; la sociedad no vacila entre el duelista que mata para castigar y reivin- dicarse; y el asesino que satis- face su venganza con menos- precio de las leyes y con es- cándalo de las costumbres; el duelista es la dignidad ofen- dida, pero serena y razonada; el asesino es el ciego instru- mento de sus pasiones, y esto me repugna; pero tengo que irme y aplazo la discusión si usted no la rehusa.

FERN. Por lo contrario, la deseo. Mi fuerte es la polémica, y teniendo un adversario de la talla de usted...

AND. Gracias. El tren no ha de tardar, y abandono a usted dejándole en buena compañía. Hasta la vista.

FERN. Hasta la vista.

AND. Adiós, Clemencia, y prepárate a abrazar a tu hijo.

Fernando acompaña a Andrés hasta la puerta derecha del fondo y Clemencia cierra el libro que ha estado hojeando; al desaparecer Andrés, Clemencia se levanta y Fernando se dirige a ella rápidamente.

Revelan éstas, como puede advertirse, el buen gusto del escritor, que mejora con ellas las frases, da mayor movimiento al diálogo —ya flexible, desde antes— y precisa algunos conceptos. Muestran, sobre todo, su reacción ante lo que sonaba mal, prosaicamente. Los prosaísmos, casi han quedado suprimidos.

Otros retoques fueron, quizás, resultado de su experiencia como autor que ha pasado por las pruebas del estreno y que ha sorprendido alguna sonrisa disimulada, de espectador o espectadora, que él toma en cuenta después, cuando ya se ha enfriado el entusiasmo, al extinguirse los aplausos y los elogios.

Así, por ejemplo, el cambio en el mensaje en que se habla de un accidente en la vía pública, que resultaba grotesco:

RIC. *Leyendo.* "Apreciable doctor: Carlos ha sido atropellado por un carro de las líneas urbanas; su vida está en grave peligro y necesita de usted, que tan bueno es con nosotros. Perdone usted la molestia y mande lo que guste, etc. - Mercedes García."

RIC. *Leyendo.* "Apreciable doctor: Carlos se ha herido accidentalmente; su vida está en grave peligro y necesita de usted, que tan bueno es con nosotros. Perdone usted la molestia y mande lo que guste, etc. - Mercedes García."

Esas correcciones son, pues, resultado de sus escrúpulos de escritor, en los últimos años de su vida; consecuencia de sus observaciones y de su experiencia personal.

Comparado con varios dramas de la época —españoles, franceses y mexicanos— *La cadena de hierro* resulta, como apuntaba Altamirano, superior a muchos de ellos.

No es superior, sin embargo, a varias obras de los románticos franceses: Dumas lo supera en eficacia dramática, en *La dama de*

las camelias; De Musset lo deja muy atrás como poeta, en *El cardero*. Mas si se compara con los antecesores y aun coéteos autores locales —exceptuado Peón y Contreras, en sus mejores momentos—, sí resulta Cuenca superior a ellos. Su discreción, su sensibilidad son indudablemente las de un mexicano culto.

Por eso, Altamirano concluye:

La cadena de hierro es un drama de trascendencia moral, porque se inspira en la verdad y desenvuelve un pensamiento profundo; es bello porque el autor ha tenido la habilidad o la buena suerte de tratar un asunto que pudo ajustarse a las más estrictas reglas del buen gusto, y es clásico porque es bueno.

Busquen en buena hora los formalistas la manera de clasificarlo en tal o cual escuela por ciertos signos de estructura, como se clasifica a las gentes por sus trajes; yo que no quiero detenerme en hablar de escuelas *formales* y que no reconozco en el fondo más que la escuela útil y la inútil, no vacilo en opinar que pertenece a la primera.

LAS POESIAS

En la poesía de Cuenca se han distinguido y comentado, de preferencia, dos elementos: el erótico y el descriptivo, que en varias de sus composiciones se hallan combinados, porque uno y otro se resuelven en emoción sensual, plástica. El poeta, frente al paisaje —formas, colores gratos—, piensa en la mujer, y pasa de la contemplación a la emoción amorosa.

Cuenca no es ya, aunque todavía romántico, un poeta de soledad: es un poeta de soledades; de diálogos, en vez de soliloquio. Admira el paisaje, ama a la mujer, y, si no la invita a la contemplación de la naturaleza, funde ambas sensaciones: objetiva una, subjetiva la otra. Paisaje y mujer, o mujer ante el paisaje. En ambos casos, pintura moderna.

También es pintor de interiores; pero sus interiores no son reales, sino imaginados. Son interiores románticos, en los que el vocabulario es afectadamente arcaizante, a veces.

La misma inclinación, le lleva a describir paisajes imaginarios. De los barrocos interiores, cargados de detalles, como en las poesías de Arolas, pasa a los exteriores no menos románticos, semejantes a los que aparecen en las poesías orientales de Zorrilla, emparentadas con las de Hugo, por idéntico exotismo: el de los salvajes del aduar y de los caballeros cristianos, frente a las melancólicas moriscas.

En *El Parnaso Mexicano* se encuentran poesías de Cuenca anteriores a 1870. La más antigua, "Mi deseo", es de 1868.

Escrita en cuartetos endecasílabos —molde predilecto de la época, del que se hablará después—, es de un tono acentuadamente romántico, según puede verse por las siguientes estrofas:

No quiero, no, la pompa de los reyes,
ni el falso brillo de mentida gloria,
ni a los pueblos legando sabias leyes
vivir en los anales de la historia.

Ni arrancar a los ángeles su acento
y al mundo arrebatar con mis canciones,
y soñador gigante, un firmamento
llevar en mi cerebro, de ilusiones...

A los dieciocho años de edad, el poeta lanza exclamaciones como ésta:

Juventud, y riquezas, y hermosura
e ilusiones de gloria, ya no os creo!
Me hicisteis apurar negra amargura,
y uno es ahora mi feliz deseo...

Por entonces, su ambición es vivir alejado del mundo, a la manera predilecta de Fray Luis de León, el que elogió la vida retirada:

Vivir lejos del mundo, en un retiro...

Entre aves y fuentes; donde se escuche

...el balar de las ovejas,
al pie de la montaña en la espesura.

Pero vivir allí, con sus padres y con la amada, coronada de
flores; en un paisaje idílico, donde

a Dios eleve mi plegaria a solas.

Todavía, en tales versos, la adjetivación es vulgar, semejante
a las de otros poetas románticos; las ideas carecen de originalidad,
y el poeta no domina la forma que ha escogido en el repertorio de
sus modelos.

Siguen a "Mi deseo", cronológicamente, la poesía "A Cuba" y dos sonetos y otra poesía —las tres; con dedicatoria a la misma mujer— fechados en 1869.

La primera, escrita en cuartetos decasílabos, con rimas agudas en los versos pares —molde romántico—, tiene el mismo ritmo, letra de barcarola, de "Playeras":

L'ave que a extraños sitios se interna,
si la esperanza nunca perdió,
cuando le quedan plumas que cierna,
vuelve a la tierra donde nació.

Si no existió un modelo común para las composiciones de Sierra y Cuenca —modelo que sería posible hallar en las canciones de la época—, son resonancias fácilmente perceptibles.

Aun las palabras se repiten en una y otra poesías. Justo Sierra escribió —final de la penúltima estrofa y principio de la última de "Playeras":

ven y careyes tendrá tu trenza,
y tu albo cuello rojo coral.

La dulce niña bajó temblando,
bañó en el agua su blanco pie...

Cuenca dice, como un eco:

índica virgen que el blanco pie
del mar bañase l'agua argentada,
coral llevando, perla y carey.

No es sólo la repetición de palabras. También hay economía de ellas; parquedad obligada, por falta de dominio de la técnica: el poeta tiene que amputar lo que le sobra, para que el verso ajuste.

En otra de las estrofas se lee:

...sin suspirar,
libre mañana verás tus flores
y entre tus palmas el sol brotar.

Con estos mismos versos, como estribillo —recurso empleado también en la anterior composición, que va a repetirse en otras de Cuenca—, termina esta poesía publicada en *El Renacimiento*, en 1869.

El escritor mexicano piensa en la libertad de Cuba, antes de la llegada de Martí a México.

A la misma persona —una mujer, la amada—, que se oculta bajo la inicial de su nombre o diminutivo, dedica los dos sonetos y una poesía en sextetos, que rematan en pareados, como la octava real.

Los tres son marcadamente románticos, por los sentimientos y por la adjetivación. Véase, como ejemplo, uno de los sonetos:

Tan cariñosa y apaciblemente
fijaste en mí tus divinales ojos,
que estremecido y lleno de sonrojos
pensé adorarte con pasión ferviente.

Fijé entonces mis ojos en tu frente,
vi tus mejillas y tus labios rojos,
y no me puse ante tus pies de hinojos
por temor de encontrarte indiferente.

Un año ya pasó, y en mi camino
lánguida y pura hoy vuelvo a contemplarte,
y excitado el amor en que me inflamo

y obedeciendo a mi feliz destino,
me arrodillo a tus pies para entregarte
mi rojo tulipán, porque te amo!

Los sextetos dicen:

Para tu frente cándida y serena
lirios busqué por la pradera hermosa,
y en el valle la flor de la verbena
y la encendida y perfumada rosa;
y sólo en la pradera y en el valle
de yerba venenosa hallé una calle.

Amante, en los arbustos de las lomas
y en abetos y fresnos colosales,
quise hallar para ti blancas palomas,
colibrís, ruiseñores y zorzales;
y en los frondosos árboles erguidos
hallé las aves muertas en sus nidos.

El poeta quiso buscar ofrendas de la naturaleza, para la
amada; pero vino la decepción —prematura— ante la realidad.
Como el poeta de "Playeras",

perlas y conchas encontrar quería.

Mas sobrevino la decepción, nuevamente:

y del mar y el arroyo en lo profundo
vi al través de sus linfas lodo inmundos...

Después, soñó con riquezas en abundancia.
Por eso concluye:

Y muriendo de pena y amargura,
arrastró una existencia de dolores,
sin poder ofrecerte, en mi ternura,
ni oro, ni perlas, ni coral y flores,
ni aves, coronas de laurel, placeres!...
¡Soy más pobre que Job!... ¿así me quieres?

Al leer esta poesía, se explica por qué no la publicaron tam-
bién Altamirano y Esteva, en *El Renacimiento*.

Tampoco merecen mayor atención ni comentario extenso otras de las poesías incluídas en esa colección, como la "Oda leída la noche del 24 de enero en la solemne distribución de premios de las escuelas Lancasterianas", que lleva fecha de 1870.

Sirven de epígrafe a ésta dos versos de Acuña:

Yo canto a Atenas enseñando a Roma,
no canto a Roma conquistando a Atenas.

Su iniciación es de abolengo victorhuguesco:

¡Ala del rayo que flamante ondeas
de negra nube en el ardido seno,
desmoronando las espesas brumas!
¡A mí, bardo del pueblo,
presta encrespadas tus caudales plumas!
Tu aliento dame y tu vigor gigante,
y como el cóndor que hasta el cielo sube,
rápido me alce en vuelo resonante,
y la que vaga sobre plúmbea nube,
de las edades trípode flotante,
linde la curva de mi vuelo toque.
¡Y a ti, pueblo valiente,
cante mi voz tu porvenir de gloria;
a ti, triunfal cuadrilla que en el bronce
tu nombre incrustas de inmortal historia,
en hoy que llevas a la joven frente
blanco lauro de luz indeficiente
tremolando estandartes de victoria!

En el mismo tono grandilocuente, prosigue:

Fuego inmortal de fulminante rayo
la sombra espesa que cubrió tus ojos
torna en venda de luz, cual sol de mayo
que en la mañana tras los altos montes
de su radiosa lumbre derramando
excelsa catarata
transfigura los negros horizontes
en violáceos linderos escarlata.

Triunfos quisiste ambicionando gloria,
quisiste gloria ambicionando triunfos,
y el camino que lleva a la victoria,
fijo en el linde que alumbró tu estrella
valiente mides con la fe del mártir
que va a la muerte sin pensar en ella.

Beber el fuego de la ciencia quieres
y el espacio medir del infinito,
seguir el vuelo de luceros grandes
y en tu vuelo tocar ígneos cometas,
para dar a la tierra como Newton
el celeste reloj de los planetas.

Y anhelas con Arquímedes, tranquilo,
sin tizonos de fuego ni metrallas,
de extraño pueblo las guerreras flotas
quemar desde la arena de tus playas.

Y con la sombra de Bompland gloriosa,
rayo de sol en el terráqueo abismo,
los antros negros de la tierra ansías,
genio admirar en mudo paroxismo.
Y con los picos y las hachas rudas,
allí sin tregua remover calcáreos
sus anchos senos y romper sus mudas
estalactitas grandes
que bate el mar y el aquilón que ruge,
y abrasa, y tuesta el escondido foco
de roja lumbre que se agita airado,
y el globo lanza con gigante empuje,
del sol girando a respirar el fuego,
entre Venus y Marte encadenado.

Después, viene la erudición científica e histórica, incorporada en la oda. No está muy lejos el Díaz Mirón que va a cantar al poeta de Francia, en forma análoga a ésta:

Con Humboldt quieres las espesas cimas
tocar del Himalaya y Chimborazo
y a la cumbre elevarte de los Andes,
y despertar de su letargo al fósil

que el sueño duerme de lejanos siglos,
en la roca inminente
donde anidan las águilas, y bordan
los palmeros la margen del torrente;
y de viejas edades que en lo negro
cobijada la luz de su existencia
dejaron del arcano,
con la mágica lente de la ciencia
el origen leer en los frontales
de tu fósil - vestigio - diluviano.

Y en tu anhelo sin tregua ante tus ojos
quieres que el genio sus secretos abra,
y tú lanzarte a conquistar laureles
esclavizando la veloz palabra
del plomo en los cordeles,
alzando estatuas y erigiendo torres,
fundiendo bronces y tirando rieles.

¡Sí, falange de libres, adelante!
Y en tu afán ateniense, vigoroso
el raudo vuelo ensaya
y el linde toca de tu fin glorioso;
donde pone la frente el que desmaya
polvo dejan los pies del victorioso!

Es, sin embargo, la más vigorosa de las poesías que por entonces salen de la pluma de Cuenca. Termina así:

¡Marcha a tu fin, a tu destino avanza,
pueblo atrevido, con heroico anhelo!
"Adelante" es el lema de tu siglo,
y quien atrás se quede, en el futuro
será de los retrógrados vestigio
condenado a vivir entre lo oscuro!
¡Aurea la luz del porvenir te brinda
verdes coronas de inmortal victoria!
¡Torna al santuario de la ciencia, y baña
tu joven frente en su esplendor de gloria!
¡Torna a las fraguas de tu augusto templo!
¡Allí el saber en manantial fecundo
brota rasgando el tenebroso caos
que con sus nieblas encapota el mundo!

¡Vuelve, y aspira la embriagante esencia
de la verdad y del talento; vuelve!
Allí el genio se nutre
con el pan de la vida que es la ciencia:
allí tienes tu Dios, para tu frente
allí trabaja el siglo tu corona
de granítica piedra,
donde radia esplendente
de la inmortalidad la lumbre pura:
allí tienes tu asiento, allí tu exedra,
taller del sol donde la edad presente
la luz engendra de la edad futura!

Y cuando el ángel del Señor te marque
las florales barreras
que el fin señalen de tu larga vía,
de los pueblos que luchan y trabajan
eternos guarden tu gigante historia
los bronces soberanos,
tu frente bañe con su luz la gloria,
cobíjete en su manto la victoria
y su palma se agite entre tus manos!...

Es el torrente romántico, sin diques. Las imágenes se atropellan y las ideas están expresadas en forma confusa. Al imitar a Víctor Hugo, Cuenca pasa de lo sencillo a lo complicado, se mete en un laberinto del que tardará en salir. Es una nueva oscilación del péndulo, entre un extremo y otro, que se explica por la incertidumbre del poeta, en aquel período de transición en que se halla.

"Palma" es el título de otra poesía de *El Parnaso Mexicano* dedicada a honrar la memoria del joven escritor Juan Díaz Covarrubias, "médico y poeta, uno de los mártires fusilados por Márquez, en Tacubaya", según aclara, para el lector no enterado, una nota al pie de la página en que comienza.

Está escrita "Palma" en quintetos alejandrinos, con rima aguda —forma predilecta de los románticos—, en los versos segundo y quinto. Las demás rimas son graves: el mismo molde que Manuel Acuña emplea en su "Nocturno".

Las imágenes son menos precisas, y los versos un tanto deslocados:

Valiente por tus venas de sangre mexicana,
la voz de los cañones se hizo palpitar;
su estruendo fué un saludo, "fiat lux" de tu mañana
y al son de los disparos, la turba soberana
te vió tirando el arpa, tu acero desnudar.

El romántico se deja arrebatar por el primer impulso y no pesa las palabras:

Rugiente como cielo de mar que centellea
la muerte fulminaba sus rayos al herir,
y hablando a tus oídos la voz de su tarea,
luchaste, y fué un aplauso tu empuje en la pelea,
tu espada de progreso Judith del porvenir.

Tus ímpetus mediste con tigre sanguinario,
y la hostia de la vida llevando al hospital,
hiciste del enfermo su mágico Sagrario...
Tu ciencia y tus arrojós subieron al Calvario
y el INRI de tu leño fué un lábaro inmortal.

Tu frente hecha pedazos marcastes en el suelo,
sus cárdenas heridas la libertad besó:
el sol envuelto en sangre dejó de espanto el cielo:
y en su orbe de tinieblas como un inmenso velo
la noche de los muertos tu espíritu envolvió.

Hoy, rompe de tu huesa la lápida mortuoria:
al sol del apoteosis, levántate a vivir;
coronen la Haceldama los rayos de tu gloria
y entre humo de perfumes y cantos de victoria
tu espíritu levante su vuelo al porvenir.

Son versos, en fin, de oportunidad, que no merecían pasar de la tribuna al libro.

Tampoco hay progreso perceptible en la evolución del poeta, en otras poesías de la misma colección publicada en 1886.

"Al trabajo" nos ofrece un corto dato que agregar a la vida del poeta, pues fué una "poesía recitada en el teatro Llave, la noche del beneficio a favor de la primera Exposición Veracruzana", según se lee en el encabezado de esa composición.

Cuenca, pues, dedicó esta poesía a los obreros del puerto que florecía, gracias al estímulo del ferrocarril recién inaugurado.

Las quintillas de "Al trabajo" prueban sólo que era amigo de los trabajadores y poeta hábil en la versificación, que manejaba con soltura el metro breve:

En nuestro siglo inventor
que es asombro de la historia,
un pueblo trabajador
sufre y lucha con valor
para cubrirse de gloria.

Ser libre y ser grande espera;
guerra mueve al retroceso,
y no sigue más bandera
que la que flota altanera
sobre el altar del progreso.

Forja el hierro incandescente
y el sudor su frente baña;
sujeta al rayo estridente,
salva el río con el puente,
con el túnel, la montaña.

La erudición, fácil también, reaparece aquí:

Puede con robusto aliento
a través del mar profundo
transmitir el pensamiento;
si es Montgolfier, burla al viento,
si es Colón, descubre un mundo.

Así su esperanza abona:
de raíz el mal descuaja,
y el mismo pueblo pregona
que alcanza mejor corona
quien más sufre y más trabaja.

Y en estas embravecidas
luchas de honra y nobleza,
del obrero tan queridas,
las manos encallecidas
son títulos de grandeza.

Y laureles da la tierra
al hombre que lucha audaz,
que ante el deber no se aterra,
que es magnánimo en la guerra
y es laborioso en la paz.

La poesía termina con una exhortación al pueblo veracruzano:

Tú, pueblo veracruzano,
que el deber tienes por norma,
pueblo libre y soberano
que fuiste junto al océano
baluarte de la Reforma:

Trabaja con fe y aliento,
y en la lucha que te espera,
pueda tu noble ardimiento
sobre el altar del talento
clavar tu vieja bandera.

Otra ciudad del Estado de Veracruz, Orizaba —donde fué impreso su drama *La cadena de hierro*—, acude al poeta, cuando los periódicos agasajan a una artista.

“La prensa de Orizaba a la inteligente artista Emilia Toscano de Solórzano”, es el largo título de esta poesía también escrita en quintillas, en cuyas rimas predominan las voces agudas, para lograr el efecto buscado por los románticos:

Sentir... amar... padecer...
Arte y victoria a la par
en vago sueño entrever...
Batallar para vencer
y vencer para llorar.

Ser envidia y desamor:
queja de alma apasionada;
lágrima y voz del dolor;
y el infierno del rencor
encender en la mirada.

Dice, después, a la actriz:

Ser caricia y golpe aleve,
súplica y marcial arrojó,
valor que a todo se atreve,
la piedad que se conmueve,
la vergüenza y su sonrojó.

Ser amante galanteo
que en la reja solitaria

sopla el fuego del deseo;
en el salón devaneo,
y en el santuario plegaria.

Dar arranque al sentimiento,
dar impulso a la pasión,
esplendor al pensamiento,
sombras al remordimiento,
borrascas al corazón.

Es ser poeta... ¡es llorar!
Es ser artista... ¡es sufrir!
Nacer y no despertar,
y soñar, siempre soñar
la visión del porvenir.

Y concluye con estos versos:

Tú también... fuerte y serena
luchando estás... Dios asista
tu alma de esperanzas llena;
¡proteja Dios en la escena
los laureles de la artista!

Versos flexibles, ligeros, que responden al propósito con el cual los escribió Cuenca.

Aunque poeta descriptivo, de preferencia, con el matiz suavemente voluptuoso ya observado, Cuenca ofrece en su obra otros aspectos.

Al ordenar cronológicamente sus poesías, se mencionaron en segundo lugar las elegíacas: "Ante el cadáver del señor don Anselmo de la Portilla" y "Aeternum vale, En la muerte de Manuel Acuña". En ellas y en la dedicada "A la memoria de Pilar Belaval", según Toussaint observa, el pensamiento de la muerte se reviste de cierta velada gravedad, que no produce horror ni cae en lo macabro, como era frecuente en aquella época.

Le impresiona profundamente la inmovilidad definitiva, en contraste con la actividad que ante él desplegaban poco antes los desaparecidos. La muerte es, antes que aniquilamiento y extinción,

inmovilidad, quietud. Esa quietud sugiere paz, silencio. El poeta enmudece, después de manifestar su dolor, de pronunciar quejas por la pérdida del amigo, del compañero de lucha.

Al dar su adiós definitivo a la artista Pilar Belaval, enumera las gracias, cualidades y virtudes que poseía y de las cuales la despojó la muerte, con la crueldad de una tormenta que arrasa un jardín.

Si esta poesía de Cuenca no tiene esa profundidad de los grandes elegíacos, hermanos de los místicos en la literatura castellana, sí da una nota medida, equilibrada.

Ha pasado, parece sugerir, el tiempo de los lamentos en alta voz: hay que llorar en silencio, y no a gritos como las antiguas plañideras:

Tres coronas tenía
su frente victoriosa; ¿acaso, nunca
una corona la hermosura ha sido?
Si en perpetuo combate se ha vencido;
¿no es la muerte en presencia del olvido
la irradiación de la mejor corona?
Las tres sobre el cadáver fulguraron.
¿A qué llorar sobre el despojo inerte,
si en la escarlata de su boca ondea
risa que fugitiva centellea
la vanidad de su gloriosa suerte?
Cobarde amor a pasajera forma
es el amor que en el sepulcro gime
de un inmortal, y sin cesar suspira...
¿Cuándo el cobarde llanto fué sublime?
¡Rasgue su manto de crespón la lira!
Su círculo de fuego
temblante y funerario
esconda al cirio en la tiniebla densa,
y de la gloria el esplendor palpite
y alce el incienso en espiral inmensa...
La túnica flotante al sol tendida,
y sobre el lino de la blanca veste
la negra cabellera descogida;
del arte el cetro de oro
resplandeciendo en la robusta mano;

y en polvo de diamante que chispea,
marcado el sello del triunfal coturno;
en épico ademán, trágica musa
fué la divina artista; hija del genio,
a luchar y vencer predestinada,
la frente irguió de mirtos coronada
bajo el dosel del español proscenio.
Si amaba, sonreía
por un sueño invisible acariciada;
y un sol de amor en su pupila ardía
si su pecho a otro pecho respondía
con su palpitación acelerada.
Amando, entre sus labios
fingió su acento con volubles giros
querella de románticos agravios;
música de tristísimos suspiros.
¡Oh triste soñadora!
Más que bella y gentil infortunada,
el arte que te canta no te llora:
la tumba para tí no está cerrada;
es una puerta que abrirá la aurora.
La edad presente de tu gloria somos;
este incienso, estas palmas, estas flores,
son primicias triunfales;
aguarda a que la gloria soberana
que es la posteridad, te dé mañana
coronas inmortales.
Queda en paz en tu lecho funerario;
y mientras canta el porvenir tu nombre
y es lámide de triunfo tu sudario,
junto al ciprés de tu sepulcro amigo,
como una melancólica violeta,
este humilde cantar quede contigo.

Al lado de esa poesía elegíaca se sitúa, en su obra, la que hace
confinar la filosofía con la historia. Esta última, hermana a veces
le elegía con la nota épica —objetiva, realista—, como en "His-
toria de muchos":

Donde está una cureña hecha pedazos
y cubierto el reducho de metrallas;
donde corre con ímpetu la sangre

y se ve un torbellino de pisadas;
donde ha sonado el último disparo
con el último grito de venganza;
envuelto en el jirón de una bandera
y aún apretando el puño de una espada,
herido el corazón yace un cadáver
como un mármol olímpico de Esparta.

El final recuerda la elegía de Gray; parece sugerido por ella:

Quando la luna apareció, perdida
de un dorado celaje entre las gasas,
echaron el cadáver en la fosa,
y entre la tierra que bajó a llenarla
echaron para siempre y sin saberlo
el nombre del valiente y sus hazañas.

El pensamiento de la muerte, le lleva a ahondar en el misterio del no ser, en los fragmentos de su poesía póstuma titulada "Muerte".

¡Nacer! ¡Vivir!... En la frondosa olmeda
de alegres nidos el vivaz concierto...
¡Morir! ¡Desaparecer!... ¡La hoja que rueda,
la errante bruma y el zenzontle muerto!

Todo es fugaz, perecedero, vano;
la muerte, oculta en la materna entraña,
sigue al nacido, y con escueta mano
de la cuna al sepulcro lo acompaña.

La misma inquietud aparece en las décimas "Sol entre sombras"; pero ni en ésta ni en sus elegías, incurre en los desplantes razonadores de Acuña. Dice:

Luz de lo desconocido
que se pierde en lo ignorado...
Sol de la cuna lanzado
y en el sepulcro caído.
¿Qué es el hombre? Es el olvido
del pasado, la ignorancia

del porvenir, y en su estancia
fugaz ante lo presente,
su vejez en occidente
y en lo pasado su infancia.

Lo más débil de este aspecto se halla en la poesía dedicada a la memoria de Manuel Eduardo de Gorostiza, "Apoteosis", en redondillas, poco adecuadas para el objeto:

Suele en peñón de basalto
colgar el águila el nido,
y tenerlo suspendido
del negro peñón más alto.

Así la engalana el sol
con su primera corona
y cuando el sol se destrona
pinta en ella su arrebol.

Así tras de aquella cuna
la tempestad resplandece
y después, allí parece
un beso de amor la luna.

Suprema ley de belleza
que da al águila rampante
por nido el peñón gigante
que más cuadra a su grandeza:

Que el relámpago violento
da a la nube atronadora;
que hace a la palma señora
de los dominios del viento.

Ley que grandezas aduna
en soberano concierto:
las palmas con el desierto,
con los sepulcros la luna.

Que en las lágrimas matiza
el reflejo que las hiende,
y a orillas del mar suspende
la cuna de Gorostiza.

También es débil su poesía titulada "La vuelta al hogar"
—título que aparece con frecuencia en las obras de los poetas de la

segunda mitad del XIX—, en que habla de la mujer que faltó a sus deberes:

¡No! no es un alma en el error caída
roca sobre un abismo abandonada;
la nave en las arenas encallada
no es la nave en las ondas sumergida.

¡No! no es una alma que rastrea el vuelo,
tiniebla impenetrable sin oriente,
como no es una sombra el sol poniente,
ni deja nunca de volver al cielo.

Del cieno se alza si salvarse quiere:
la perla desprendida de la rosa
rueda también al cieno y vaporosa
se alza y es iris cuando el sol la hiere.

Culpable es el espíritu y terrible
su vida de expiación; pero si el vuelo
del cieno arranca, matará su anhelo
quien grite entre sus sombras: ¡imposible!

Oculto pena es el social reproche
y en ella un áspid su licor destila...
no quiere en sus tinieblas la pupila
falta de luz las sombras de la noche!

No quiere así el espíritu caído
hiel en su cáliz, hierro en sus cadenas;
redimen al espíritu las penas
y quiere en nombre de ellas el olvido.

Si el rayo aquieta su estridor sonoro
y el temporal las nubes abandona,
del iris brilla la triunfal corona,
viste el cielo su azul y el cielo es de oro.

Como este examen se limita a la obra original de Cuenca, no se incluyen los sonetos escritos en colaboración con Juan de Dios Peza: "La muerte de Balzac", "A los héroes del 2 de mayo", y una poesía religiosa, de aquellas que los periódicos publicaban entonces, durante la Semana Mayor: "La primera aparición", en los cuales no sería fácil deslindar lo que a cada poeta pertenece.

En cambio, es característico del poeta romántico, el soneto titulado "Al cumplir treinta y tres años":

Vuélvome a ti para buscar tus flores
y oír el son de tu ramaje umbrío,
y beber en tus hojas el rocío
que beben tus alados ruiseñores.

Arrúllenme tus lánguidos rumores
y tu sombra protéjame, árbol mío,
tronco robusto que hallará el estío
plantado en la heredad de mis mayores.

Arbol pomposo de mi errante vida,
vuélvome a ti cuando al pasar los años
los dones busco de la edad cumplida:
mas ¡ay! que en triste y silencioso yermo,
te hieren sin piedad los desengaños
y al polvo inclinas tu ramaje enfermo.

La poesía amorosa de Cuenca ofrece variados matices. En
"Pasionaria", habla un alma:

Tiemblo en las redes de tu amor cautiva,
sufro el desdén con que de ti me arrojas,
y me pliego al dolor como sus hojas
pliega la delicada sensitiva.

Cuanto más callo mi pasión se aviva,
crecen, cuanto más ruego mis congojas,
y una alma soy que sin que tú la acojas,
más te desea cuanto más te esquiva.

Irán a menos mis alegres años
pero no mis amantes desvarios
ni tampoco los tristes desengaños:
que irán, por ley de la contraria suerte,
a más para matarme tus desvíos
y a más mi amor para encontrar la muerte.

"Luces del prisma", soneto dedicado a su esposa, se inicia
magníficamente:

Septulpa en horizonte de escarlata
su carro de oro el fulgurante día,
y en el tocado de la noche umbría
prendes ¡oh Venus! tu florón de plata.

¡Rica joya del cielo! en ti retrata
ya su amarga aflicción, ya su agonía
quien duelos llora de la suerte impía,
quien dichas debe a la fortuna ingrata.

Te ve radiante la inocencia pura,
melancólica y triste el desconsuelo,
gloriosamente bella la hermosura,
voluptuosa el amor, fúnebre el duelo,
que doliente o feliz cada criatura
tiene un cristal para mirar el cielo.

El final es, como se ve, campoamorino.

“Nieve de estío” es réplica, en décimas, a unos versos de Peza:

Con odio a torpes amaños
y venciendo tu altivez
me has mostrado la vejez
que agobia tus veintiún años;
y sin tener desengaños
ni temer fieros desdenes,
déjame besar tus sienes:
vano fuera tu temor
cuando sé que son de amor
todas las canas que tienes.

Por último, dice el poeta erótico, en sus alejandrinos románticos “¡Adiós!”:

Sacude tu indolente, tu tropical belleza
caída entre mis brazos con laxa postración;
mañana el hondo tedio, la íntima tristeza,
ahora el encendido volcán de la pasión.

¡Adiós! pero no olvides la boca que te besa,
la mano con que enjugo tu llanto de mujer;
no olvides esta aurora que en broche de turquesa
prendió los blancos velos del último placer.

Estamos frente a un romántico. “¡Adiós!” lo demuestra, por el tono y la forma.

Es inevitable pensar, al leerlo, en el principio del "Nocturno" de Acuña:

Pues bien! Yo necesito - decirte que te adoro.
decirte que te quiero - con todo el corazón...

Y en el final:

Mi lira de poeta, - mi juventud ¡adiós!

Obras de románticos, la forma es semejante en ambas; pero el tono varía. El de ésta es discreto.

El poeta se afirma, sobre todo, en lo descriptivo.

Véase el principio de "La calleja", poesía en cuya parte final —aquí omitida—, hay reminiscencias de una leyenda becqueriana.

La calleja era sombría,
verdes álamos había
de un lado junto al convento
gigante, que se escondía
tras el gótico ornamento.
Con las relucientes rejas,
jugaban rayos de luna:
allí te dije mis quejas...
Entre todas las callejas,
como aquélla, ya no hay una.

El convento estaba a un lado
con su muro desconchado,
sus cruces y sus labores,
y el hueco ojival cerrado
con vidrieras de colores.
Allí la oración alada
flotaba, entre los cristales
de los anchos ventanales
que vierten luz atenuada.
Allí en la torre cuadrada
ya borrados los blasones,
en los calados festones,
la hierba escondida apenas.

los grifos y los leones
y las macizas almenas.

Allí el silencio tenía
su inmensa boca cerrada
que de vez en cuando abría
la agua clara que corría
susurrando alborozada:
aquella agua que serena,
entre los arbustos frescos,
parecía una cadena
de argentinos arabescos:
allí el bronce repentino
de sonoras campanadas,
lengua franca del destino,
en el mundanal camino,
cuenta las horas pasadas.

El convento estaba a un lado
con su muro desconchado,
sus grifos y sus almenas,
y por entre el arbolado,
la agua clara y sus arenas.
En la abierta galería
de vidrieras venecianas,
asomaban las tempranas
rosas en su lozanía...

Véase, también, este fragmento de "Rosa de fuego":

Gané un callejón torcido
por las sombras frecuentado,
y en el muro que lo cierra
una puerta halló mi paso.
Sobre el gonce enmohecido
giró la puerta lanzando
un lamento, un ¡ay!, un grito,
y me tuve cabizbajo...

Vi una triste galería,
vi sus vidrios empolvados,
las sombras como pendientes

de los espaciosos ángulos;
como en alerta el silencio,
como en acecho el espanto,
el aire sin renovarse,
y frente a un viejo retablo
un viejo altar sin blandones,
sin atriles y sin paño...

Dentro de éstas, son personales las poesías descriptivas que remata un toque amoroso, como "En el valle de México":

En el matorral bravío,
en el seto y los alcores
no se despiertan las flores
mientras no llega el rocío.
Llega del Oriente umbrío
que más tarde el sol decora
y en la flor que se colora
en la espiga y en la rama,
vuelca un cáliz y derrama
los diamantes de la aurora.

Ya en setos y matorrales
se despertaron las flores,
y los pájaros cantores
son alados madrigales
a las luces matinales
del cielo azul sin riberas.
Parecen barcas veleras
las nubes arreboladas,
parecen torres caladas
que enarbolan sus banderas.

Sus fantásticos encajes
fingen con sus cien colores
muchas deshojadas flores,
muchos pájaros salvajes:
lagos limpios, oleajes
que empurpura el sol naciente.
Allá un casco refulgente,
acá un dorso de gigante,
y junto a un león rampante
una alígera serpiente.

Ya en lumbrosa catarata
baja la luz a los montes
y brillan los horizontes
como diademas de plata.
Su crespón ya desbarata
la neblina en los pinares,
ya zumban los colmenares
sedientos de miel y aromas,
ya dejaron las palomas
los angostos palomares.

Bien vengas ¡oh sol! nacido
tras la cancela oriental
de tu alcázar de cristal
en los aires suspendido.
Eres el rumor del nido
y el tronar de la cascada,
monte abrupto y hondonada,
campo abierto y espesura;
sí te pones, noche oscura;
sí amanece, alborada.

Del tronco la verde lama
cuelga, rebosando flores
y es una ánfora de olores
que en el aire se derrama;
pez de matizada escama,
en la agua que el tronco riega,
bulle alegre y cuando llega
la pomposa rama a ver
más se agita y de placer,
más entre sus ramas juega,

Más rápido entre ellas gira,
y radiante, azul, redonda,
sus cristales quiebra la onda,
en que la lama se mira...

.....
Rodando alza sus rumores
y en sus prismas tembladores
muestra al sol enamorado,
blanca espuma, iris listado,
verde fronda y rojas flores.

Otra de las poesías de este género es "Mediodía en la costa".
Comparada con la anterior, se observa el contraste de antiplano y
trópico:

Ven: ya desmayan de calor las flores:
¿escuchas? No gorjea
la turba de los pájaros cantores,
ni sus hojas el plátano menea,
ni el aura gime y trascendiendo olores
los súchiles de fuego balancea.

Al sol de mediodía,
no oírás el grito del alción marino
ni la trompa del tábano; la araña
su red de encaje con pereza enhebra;
duermen escarabajos y alacranes
y en círculo de ricos tafetanes
se enrolla aletargada la culebra.

Conmigo pasa el abrasante día:
aquí del bosque en la quietud sombrosa
de entre las ramas que intrincó el verano
junto con la guanábana jugosa,

cuelgan la pomarosa
el rubio nanche y el mamey temprano.

Cerca un arroyo límpido murmura,
y corre entre los brotes y las frondas
la matinal frescura
que se derrama de sus claras ondas.

Conmigo pasa la abrasante siesta;
en el asilo de mi bosque umbroso
de mal alguno el corazón se duele,
por bien alguno el corazón se afana;
suavízase la luz y el aire huele
a flores de la India americana.

Al bosque ven; en el recodo umbrío
que tupe la parásita olorosa
y de músicas llena el son del río,
del tronco de los árboles lozanos
colgué tu hamaca con tenaz empeño,
y allí a los tumbos de la mar lejanos
los ojos negros cerrarás al sueño.

Deslumbra el sol con abrasante llama
reverberando en la caliente costa,
tuerce el bejuco la flexible rama,

mustia el cafeto sus nevadas flores,
el agua corre en prismas de colores
y más la sangre a su calor se inflama.

¡Oh tú, la descorde
lira de mis canciones juveniles,
hoy mi musa y mi gloria,
urna de aromas que el dolor consume,
estremécete y canta! Sé perfume,
sé rayo de oro y arboleda, y nido...
sé clemátide y nube... sé armonía...
Tú eres, bien mío, ruiseñor del alma,
eres la dulce claridad del día.

Tú, la que inspiras cuando el alba asoma
y entre diamantes y jazmines tiende
las blanquísimas alas de paloma...
cuando en las horas de la estiva siesta
refleja la honda azul el floripondio
y es tálamo de aroma en la floresta...

Tú la que inspiras cuando el sol deshoja
todas las rosas de oro de su frente,
y al cielo de la tarde las arroja;
y en el airón flotante es cada hoja
un pétalo de fuego transparente;
cuando la noche al descorrer sus velos
parece sobre el limbo del espacio
la negra trinitaria de los cielos,
que ostenta en sus lujosos terciopelos
lágrimas tembladoras de topacio.

Conmigo ven; huyamos del rescoldo
que sopla ardores; el reposo tarda;
ven a mi lado a descansar inerte;
velaré junto al ángel de la guarda
que te dice al oído: "duerme, duerme".
Te cuidaré de la nerviosa abeja
que zumba adormecida en los ramajes,
del suavísimo roce de las flores
y el graznar de los pájaros salvajes.

Se ha censurado, en ella, el empleo de voces aborígenes.

Tales palabras —que el prologuista llama "palabrotas"—
son, no obstante, las únicas que el poeta podía haber empleado;
como las emplearon, desde el siglo XVI, los que tuvieron que es-

cribir sobre flora indígena mexicana. Así lo hicieron Juan de la Cueva y Salazar de Alarcón, en sus epístolas. En el siglo XIX, dentro del nacionalismo renaciente, Altamirano emplea, en "Los naranjos", alguna de las voces usadas por Cuenca.

Uno de los versos de éste es hermano de otro de Bello; aquél en el cual dice que el banano

desmaya al peso de su dulce carga

Cuenca escribió:

mustia el cafeto sus nevadas flores.

Todo ello ennoblece el afán indianista que llevaba a algunos de los miembros de la Sociedad Netzahualcóyotl, a la cual pertenecía Cuenca, a pretender escribir versos nahoas, en castellano.

Recordemos, a este respecto, lo absurdo de aquel "Cantarcillo azteca", de José Sebastián Segura.

Al lado de "La mañana", "A orillas del Atoyac" y "En el valle de México", es "Mediodía en la costa", la que merece especial atención, si no por su tropicalismo, que el poeta trató de acentuar con los nombres propios indígenas de los frutos, sí por la forma en que la composición fué construida.

Alternan, equilibradamente, en la primera mitad, la contemplación de la Naturaleza y la mujer —formas ambas de un sensual, delicado, erotismo del poeta—, y en la segunda parte, la exaltación romántica.

Desde la invocación con que inicia esta parte, Cuenca se desborda; no podía frenar su emoción, que estallaba en tiradas prolijas, con exclamaciones vehementes.

Fuera de esos aspectos, quedan aún otras poesías, como la ya mencionada "En el álbum de la señora doña Carmen Zayas Bazán de Martí", en la que dice a la dama:

Sólo sé que eres tórtola sentida,
de las palmas de Cuba bien venida,

de esas palmas que el viento balancea
sus penachos de jalde, entrelazadas;
sólo sé que eres tú, noble señora,
alondra de los campos de la aurora,
ruiseñor de las noches estrelladas.

Y sé que tu blancura
su casta luz de tu inocencia toma
y afrenta en hermosura
los cálices de mármol en las flores,
las alas de alabastro en la paloma.
Del rojo mirto que suspira amores
la dulce miel destilarán tus labios;
pero sé que la miel de tu ternura
al mirto causa agravios;
que el sol que apaga del lucero errante
con rayo de oro la vislumbre inquieta
no nubla tu mirada,
y que tu himno mejor de desposada
es tu alma en comunión con un poeta.

Poesía cortesana, despojada de erotismo —tanto como aquella en que Nervo, cerrando los ojos, deja pasar a la mujer a quien hubiera podido amar con locura—, es la titulada "Pasa".

Parece, por su tono menor, un madrigal en que está presente, al lado de Cetina, la sombra de Gustavo Adolfo Bécquer:

Pasa, me ve, y en ola turbulenta
se precipita al corazón la vida,
tiembla la entraña y se revuelve herida
como al rayo de sol que la calienta
el ave entumecida.

¡Cuánto mis ojos al pasar recrea!
la palabra en mis labios enmudece,
suspensa queda la amorosa idea;
después... la que pasó se desvanece,
y mirándola en sueños me parece
que amor a mis espaldas aletea.
Quiso ponerla Dios en mi camino
para magnetizar el sentimiento:
¡de lejos, la presiento,
y cerca, la adivino!

de esas palmas que el viento balancea
sus penachos de jalde, entrelazadas;
sólo sé que eres tú, noble señora,
alondra de los campos de la aurora,
ruiseñor de las noches estrelladas.

Y sé que tu blancura
su casta luz de tu inocencia toma
y afronta en hermosa
los cálices de mármol en las flores,
las alas de alabastro en la paloma.
Del rojo mirto que suspira amores
la dulce miel destilarán tus labios;
pero sé que la miel de tu ternura
al mirto causa agravios:
que el sol que apaga del lucero errante
con rayo de oro la vislumbre inquieta
no anubla tu mirada,
y que tu himno mejor de desposada
es tu alma en comunión con un poeta.

Poesía cortesana, despojada de erotismo —tanto como aquella en que Nervo, cerrando los ojos, deja pasar a la mujer a quien hubiera podido amar con locura—, es la titulada "Pasa".

Parece, por su tono menor, un madrigal en que está presente, al lado de Cetina, la sombra de Gustavo Adolfo Bécquer:

Pasa, me ve, y en ola turbulenta
se precipita al corazón la vida,
tiembla la entraña y se revuelve herida
como al rayo de sol que la calienta
el ave entumecida.

¡Cuánto mis ojos al pasar recrea!
la palabra en mis labios enmudece,
suspensa queda la amorosa idea;
después... la que pasó se desvanece,
y mirándola en sueños me parece
que amor a mis espaldas aletea.
Quiso ponerla Dios en mi camino
para magnetizar el sentimiento:
¡de lejos, la presento,
y cerca, la adivino!

Piénsese en el contraste que ésta ofrece, por su exquisita delicadeza, con aquella exaltación del otro romántico:

Tú pasas, y la tierra voluptuosa
se estremece de amor bajo tus huellas...

Cuenca está más próximo a Nervo, cuando éste escribe, en "Cobardía":

cerrando los ojos, la dejé pasar!

Tomando como iniciación romántica las composiciones de 1868 y 1869, puede seguirse, a través de otras poesías, la forma en que evolucionó Cuenca, desde el punto de vista de la métrica.

Al principio, el poeta se halla sujeto al molde romántico:

La noche entre jirones de negro terciopelo
se lleva y desvanece su pompa funeral,
y el alba ostenta pura como una flor del cielo,
su broche de hojas de oro y estambres de cristal.

Después, como poeta de transición, ensaya otras combinaciones, de arte menor.

Van a continuación, copiadas a dos columnas, en el orden en que fueron escritas, las primeras estrofas de dos composiciones de Cuenca: "Nube nácar" y "En los cármenes". Frente a cada una de ellas, se ha anotado, con las iniciales correspondientes a las palabras *grave* y *aguda*, la que corresponde a los vocablos que el poeta eligió para rimar cada estrofa.

Puede apreciarse que no se suceden esas estrofas indistintamente, sino sujetas al mismo orden en ambas composiciones, lo cual revela una intención determinada, un propósito de técnica bien definido:

Cayendo el sol recibí
tu última carta, y no sé
lo que en el alma sentí:
sólo sé que la leí
después de que la besé.

Tanto mis ojos lloraron
cuando tu carta leyeron,
que la vista me nublaron
las lágrimas, y borraron
las letras en que cayeron.

No podía sollozar
ni mi llanto reprimir,
ni tu carta abandonar,
y ahora vuelvo a llorar
para poderte escribir.

¿Por qué tu mano querida
puso *Rosa*, sólo *Rosa*
y no *Rosa* de mi vida,
si aunque escriba de corrida
es galante y cariñosa?

En las estrofas que siguen, de cada poesía, se mezclan, a veces, rimas graves y agudas; pero predomina la forma anterior.

El poeta romántico prefería la rima aguda, que reforzaba el efecto sonoro, en los versos y vocablos finales. Cuenca, romántico, aceptó la rima aguda, en la estrofa alejandrina; pero el poeta de transición procuró obtener nuevos efectos de musicalidad, en las quintillas.

En "Sol de agosto, A una serrana", se ha libertado ya de la anterior sujeción. Entre varias estrofas terminadas con voces graves, se desliza una sola, en rimas agudas:

En tu aliento abrasador
de tu seno de mujer
brote el juvenil ardor:
la colmena zumba amor
cuando empieza a amanecer.

A
Asomóse al ajimez
del fujoso camarín
y columbróle una vez,
sobre un potro de Jerez
galopando hacia el jardín.

G
Era él que, caballero
en un potro jerezano,
iba ganando ligero
las quebradas del otero
las arboledas del llano.

A
Y mirándole venir,
viendo al potro galopar
viéndole sin tregua herir
los pedernales, y huir,
la crin tendida al bufar:

G
En un bosque de copados
árboles que el sol doraba,
perdióle con apenados
ojos de gracia colmados
en que el amor se miraba.

O bien, combina graves y agudas:

Otra vez vuelve el torrente
del placer a desbordar
nuestro amor adolescente
¡cuánto abrasa el fuego ardiente
de este sol canicular!

Esos ejercicios pueden considerarse como preparatorios para lo que va a lograr en "La mañana".

Esta composición principia:

Tiende el sol cuando amanece
gasas de oro en la esmeralda
de los campos, la humedece
con sus perlas, y parece
cada campo una guirnalda.
Caen sus nacientes fulgores
sobre el templo solitario,
y es florón de resplandores
la vidriera de colores
del esbelto campanario.

Del monte incendia el selvoso
laberinto de retamas,
y se alza el monte boscoso
como se alzara un coloso
con un turbante de llamas.
Matiza el cristal del río,
y lleva el río en sus ondas,
copiando un pinar sombrío,
ramajes en que el rocío
se envuelve en doradas blondas.

Al mediar la poesía, el poeta desliza sabiamente una sola estrofa con rimas agudas, en las que sólo varía la vocal tónica:

De carmín tiñe al rosal,
de oro tiñe al girasol,
y es la escarcha matinal
una hamaca de cristal
bajo un velo de arbol.

Y continúa con rimas graves:

Sobre la cumbre ríscosa
en los témpanos de hielo
pinta ráfagas la rosa,
y hace de la mariposa
un iris que cruza el cielo.

Abrense cuando desata
a la fuente, cuyo rastro
es un estela de plata,
junto a adelfas de escarlata
floripondios de alabastro.

Presta al rizado plumaje
de los pájaros, colores;
da colores al encaje
de las nubes, y al paisaje
perlas, pájaros y flores.

Todo es luz, aves, aromas;
fuego el sol, llanto el rocío,
flores el juncar, las pomas
roja grana, las palomas
blanca nieve, espuma el río;

La oscura selva rumores,
el torrente, centelleos
de divinos esplendores,
la alameda ruiseñores,
los ruiseñores gorjeos.

Hasta que vuelve a deslizar estas rimas agudas que alternan con graves:

Toda la naturaleza
cuando el sol le da calor,
palpitaciones, grandeza,
es mujer cuya belleza
entra a un tálamo de amor.

Para terminar, con graves:

Lasciva, al placer arroja
del pudor los blancos velos...
cesa su febril congoja,
y cuando ella se sonroja
ya tienen bajo los cielos,

Los arroyos, más cristales
y los cardos más espinas,
más flores los florestales,
más espigas, los triguales,
el torreón más golondrinas.

De modo semejante procedió Giovanni Pascoli, al escribir,
con rimas llanas:

*Che hanno le campane,
che esquilano vicine.
che ronzano lontane?*

Versos que sirvieron de norma a Lugones, para su "Repique matinal", en que extremó aquel efecto, al insistir —en treinta y seis versos— hasta agotar, casi, las dos únicas rimas.

Pero esas conquistas no apartan a Cuenca de las normas fijas, inalterables.

Esto se observa claramente en "Don Juan", poesía escrita en versos dodecasílabos:

Villano me creyeras, mal caballero,
si yo que con el alma tanto te quiero
negándome a las voces de tu reclamo
negara el fuego ardiente con que te amo.
¿Qué anhelas? ¿Qué ambicionas? ¿Cuáles antojos
tienen tus dulces labios, tus negros ojos?
¿Por qué esas perlas puras de tus pupilas?
que rueden y a mis labios bajen tranquilas;
mas habla; dueño mío, blanca paloma;
aurora donde el cielo sus tintes toma.

De los románticos españoles, fueron Zorrilla y Espronceda quienes influyeron más perceptiblemente en la obra lírica de Cuenca.

El primero, como ya se advirtió, en las poesías descriptivas, de asunto caballeresco.

En ellas se descubre aun el uso de palabras empleadas por Zorrilla frecuentemente.

Los efectos de sonoridad logrados con las rimas, se deben en parte a Zorrilla y en parte a Espronceda.

En la misma forma que éste, alterna en sus versos las rimas graves y agudas, reservando éstas últimas para rematar las estrofas, a la manera romántica, que gustaba de ese martilleo, como si el punto final y las pausas mayores necesitaran reforzarse.

Sin embargo, la excesiva sonoridad de Espronceda no se repite en Cuenca: sólo hay en él un eco, moderado por la discreción y la distancia.

La mayor deuda que con Espronceda contrajeron Cuenca y otros poetas mexicanos de fines del siglo XIX, es la del uso de un molde que aquél heredó de uno de sus maestros, el poeta Lista, y con el que logró mayores efectos de sonoridad: la estrofa de cuatro versos endecasilábicos, en la que alternan las dos rimas (*a, b, a, b*), el llamado serventesio español.

En esta forma escribe Espronceda varios pasajes de "El Estudiante de Salamanca" y otros poemas; entre aquéllos, el preámbulo a la carta de amor, en octavas, de la heroína, donde dice:

Mas despertó también de su locura
al término postrero de su vida,
y al abrirse a sus pies la sepultura,
volvió a su mente la razón perdida.

Después de Espronceda, fué Campoamor quien volvió a usar, con mayor dominio, esa forma estrófica, en otra carta —inspirada en la de Elvira, que a su vez tenía fuentes byronianas—: la de “El tren expreso”, que principia:

 Mi carta, que es feliz pues va a buscaros,
 cuenta os dará de la memoria mía...

Tal poema, impreso con otros tres de *Los pequeños poemas* de Campoamor —“La novia y el nido”, “Los grandes problemas”, “Dulces cadenas”—, en la edición madrileña salida de la Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, lleva al pie de la advertencia preliminar, firmada por E. A. Soulère, la fecha 1º de octubre de 1871.

Circuló, pues, en España e Hispanoamérica, por los años en que Cuenca principiaba a dar a conocer sus poesías. Al mismo tiempo que él, la usaron Sierra y Gutiérrez Nájera. Después, Díaz Mirón la perfeccionó, en sus poesías más conocidas: “A Gloria”, “A Byron”, etc.

Rubén Darío, a su vez, la heredó de ellos.

Es forma predilecta de los poetas mexicanos y de algún hispanoamericano que escribe en México, en el último tercio del siglo XIX.

En las poesías de José Martí, por ejemplo, puede advertirse cómo, lo mismo que en los españoles que siguieron a Quintana, los cuatro versos endecasílabos con que se inicia o termina una silva, rimados en la forma indicada antes, se van aislando de ella. Primeramente los separa la puntuación, con una pausa; después, se independizan por completo. Otro tanto sucede en las odas de Díaz Mirón, correspondientes a su época de imitación de Víctor Hugo.

Martí, desde su llegada a México, prefiere esa combinación métrica: el serventesio español. Después, al marcharse de aquí, raras veces la emplea.

En México, pues, quizás en parte por razones de altitud —la altiplanicie acorta la respiración y disminuye, por consiguiente, la amplitud y el aliento, en los versos destinados a leerse en voz

alta, públicamente—, el poeta prefiere este molde lacónico, expresivo, apto para vaciar en él pensamientos contrastados con antítesis y desarrollar una idea en cada estrofa.

De igual manera, el romance destinado al canto, se fragmentó, entre nosotros, en grupos de cuatro versos octosílabos y adoptó la forma de la copla popular, al convertirse en el corrido.

Ya sea por las razones apuntadas o por otras que ignoramos, el hecho es que el serventesio español se aclimata en México, desde el siglo XIX. Cuenca también llega a él, a través de la silva, en la elegía a don Anselmo de la Portilla. En el grupo de versos que sigue, los cuatro finales riman en la forma indicada:

Siluetta inmóvil de nocturna sombra,
sueño fugaz, o mentiroso engendro,
ahí te miro y la implacable duda
cede a la garra del dolor su presa,
¡ay! que en tus ojos apagado el fuego
del humano poder, como ave herida
que muere y calla en funeral sosiego
yace el arpa admirable de tu vida.

En tal forma, el poeta realiza varias de sus mejores poesías.

Al hablar de la deuda que Cuenca tenía con Góngora, Juan de Dios Peza escribió:

...sus primeros versos, llenos de imágenes elevadas pero confusas, le valieron amargas críticas, que pesaron de tal modo en la balanza de su buen juicio, que poco a poco fué despojándose de su arraigado gongorismo, hasta perfeccionar de tal suerte su estilo, que es hoy elegante y rico en bellezas.

No es, sin embargo, tan gongorino como aquél le supuso; al menos, en las poesías publicadas. Ya Toussaint dijo:

Los críticos de su tiempo, llamémosles de algún modo, condenaron la poesía de Cuenca con el anatema de que era gongorina. Si así fuera me parece que habría en ello una razón más para sentirlo cerca de nosotros; pero sabemos ya el criterio que normaba a nuestros abuelos acerca de la literatura gongorina.

Cuenca goza, pues, del mérito de haber asimilado, en un tiempo en que todos abominaban de ella, las excelencias de la poesía de Góngora. Eso es todo.

Se advierte la presencia del modelo clásico, hacia el cual fué para escapar del romanticismo declinante, en versos como éstos:

Iba de negro ataviada
como la noche más negra...

Tal principio recuerda el de algún romance de Góngora; pero en el de Cuenca se trata de lograr un efecto, por contraste, entre lo negro y lo blanco.

Se halla quizás más cercana la fina sombra de Sor Juana Inés de la Cruz, como se descubre en versos conceptistas y no culteranos —según Toussaint advierte—, escritos por Cuenca:

Aquí dentro los sonrojos
de los dulces devaneos
entornen tus negros ojos,
y do acaben los antojos
reaparezcan los deseos.

También hace pensar en Sor Juana el soneto "Quejas":

Más mi pasión tu indiferencia aviva,
se acrecienta mi afán con tu desvío,
y mi alma tiembla de dolor y frío
persiguiendo a la tuya fugitiva.

Me doblo como frágil sensitiva
que el viento azota y que descuaja el río,
y mientras más te rindo mi albedrío
más mis caricias tu desdén esquiva.

Oh, mi dueño, que al paso de la muerte
sólo puedan romperse las cadenas
que unieron tu destino con mi suerte!

Con tu rigor ablándense mis penas,
o mata en mí las ansias de quererte
o abrásate en el fuego de mis venas.

Otro de los clásicos españoles que admiró, fué Calderón de la Barca. Sus décimas, según Peza, recuerdan las de *La vida es sueño*.

Probablemente se refiere a las del monólogo de Segismundo.

**Al deslindar los campos, conviene comparar dos poesías que
el mismo río, el Atoyac, inspiró a Cuenca y Altamirano.**

El maestro Altamirano escribió, en alejandrinos románticos:

Abraze el sol de julio las playas arenosas
que azota con sus tumbos embravecido el mar,
y opongán en su lucha las aguas orgullosas,
al encendido rayo su ronco rebramar.

Tú corres blandamente bajo la fresca sombra
que el mangle con sus ramas espesas te formó;
y duermen tus remansos en la mullida alfombra
que dulce primavera de flores matizó.

Tú juegas en las grutas que forma en tus riberas
de ceibas y parotas el bosque colosal;
y plácido murmuras al pie de las palmeras
que esbeltas se retratan en tu onda de cristal.

En este Edén divino, que esconde aquí la costa,
el sol ya no penetra con rayo abrasador;
su luz, cayendo tibia, los árboles no agosta,
y en tu enramada espesa se tiñe de verdor.

Aquí sólo se escuchan murmullos mil süaves,
el blando ruido que hacen tus linfas al correr,
la planta cuando crece, y el canto de las aves,
y el aura que suspira, las ramas al mecer.

Osténtanse las flores que cuelgan de tu techo
en mil y mil guirnaldas para adornar tu sien;
y el gigantesco loto, que brota de tu lecho,
con frescos ramilletes inclínase también.

Se dobla en tus orillas, cimbrándose, el papayo,
el mango con sus pomas de oro y de carmín;
y en los ilamos saltan, gozoso el papagayo,
el ronco carpintero y el dulce colorín.

A veces tus cristales se apartan bulliciosos
de tus morenas ninfas jugando en derredor;
y amante las prodigas abrazos misteriosos,
y lánguido recibes sus ósculos de amor.

Y cuando el sol se oculta detrás de los palmares,
y en tu salvaje templo comienza a obscurecer,
del ave te saludan los últimos cantares
que lleva de los vientos el vuelo postrimer.

La noche viene tibia; se cueлга ya brillando
la blanca luna, en medio de un cielo de zafir,
y todo allá en los bosques se encoge y va callando,
y todo en tus riberas empieza ya a dormir.

Entonces en tu lecho de arena, aletargado,
cubriéndote las palmas con lúgubre capuz,
también te vas durmiendo, apenas alumbrado
del astro de la noche por la argentada luz.

Y así resbalas muelle; ni turban tu reposo
del remo de las barcas el tímido rumor,
ni el repentino brinco del pez que huye medroso
en busca de las peñas que esquivaba el pescador.

Ni el silbo de los grillos que se alza en los esteros,
ni el ronco que a los aires los caracoles dan,
ni el *huaco* vigilante que en gritos lastimeros
inquieta entre los juncos el sueño del caimán.

En tanto los cocuyos en polvo refulgente
salpican los umbrosos yerbajes del *huamil*,
y las oscuras malvas del algodón naciente
que crece de las cañas de maiz entre el carril.

Y en tanto en la cabaña, la joven que se mece
en la ligera hamaca y en lánguido vaivén
arrúllase cantando la *zamba* que entristece
mezclando con las trovas el suspirar también.

Mas de repente, blandos empiezan los bordones
del arpa de la costa con incitante son;
al preludiar distantes la flor de las canciones,
la dulce *malagueña* que alegra el corazón.

Entonces, de los *Barrios* la turba placentera
en pos del arpa el bosque comienza a recorrer,
y todo en breve es fiestas y danza en tu ribera,
y todo amor y cantos y risas y placer.

Así contento duermes y sin sentir las horas;
y de tus gratos sueños en medio del sopor
escuchas a tus hijas, morenas seductoras,
que entonan a la luna sus cántigas de amor.

Las aves en sus nidos, de dicha se estremecen,
los floripondios se abren su esencia a derramar;
los céfiros despiertan, y suspirar parecen;
tus aguas en el álveo se sienten palpar.

¡Ay! ¿Quién en estas horas en que el insomnio ardiente
aviva los recuerdos del eclipsado bien,
no busca el blando seno de la querida ausente
para posar los labios y reclinar la sien?

Las palmas se entrelazan, la luz en sus caricias
destierra de tu lecho la triste oscuridad;
las flores a las auras inundan de delicias...
y sólo el alma siente su triste soledad.

Adiós, callado río: tus verdes y risueñas
orillas, no entrístezcan las quejas del pesar;
que oírías sólo deben las solitarias peñas
que azota, con sus tumbos, embravecido el mar.

Tú queda reflejando la luna en tus cristales,
que pasan en los bordes tupidos a mecer
los verdes ahuejotes y azules carrizales,
que al sueño ya rendidos volviéronse a caer.

Tú corres blandamente bajo la fresca sombra
que el mangle con sus ramas espesas te formó,
y duerman tus remansos en la mullida alfombra
que alegre Primavera de flores matizó.

Con diferente metro, Cuenca principia así, en "A orillas del
Atoyac":

Pasa como mis sueños delirantes,
fugaz como mis dichas engañosas,
esmaltando los mimbres elegantes,
besando las acacias olorosas.

Llorando pasa cual mi vida triste,
hija del sol que en las perpetuas nieves
de reflejos y lágrimas hiciste
tu manto azul y tus encajes leves.

Pasa bajo las palmas cimbradoras
que sombra dan a tus revueltos giros,
onda de las espumas brilladoras
que ruedas desgranándote en zafiros.

Pasa y lleva a regiones apartadas
tus ritmos y tus luces refulgentes,
esquife de las rosas deshojadas
camarín de las náyades turgentes.

A mí me deja contemplando a solas
lejos del patrio hogar y de los míos,
cómo al fuego del trópico arrebolas
la pompa de tus regios atavios.

Cómo voluble tu furor aquietas,
cómo el cielo purísimo retratas,
cómo el iris se quiebra en tus facetas,
y, radiante y azul, pérfida matas.

Cómo creciendo tu rumor sonoro
te rompes ciega en el peñón salvaje
y avientas tus moléculas de oro
entre las esmeraldas del ramaje.

Y calla el son de tu lamento triste,
y apresurando tu correr violento
de púrpura otra vez el sol te viste
y tus espumas encarruja el viento.

Y suspiras, y cantas, y recreas
flores y palmas, y tu ritmo ensaya
el dulce epitalamio antes que seas
salobre tumbo en la marina playa.

¡Oh! cuál reflejas el vivir mundano,
como tú, tiene luz, amor, canciones,
tiene cauce de flores y va ufano,
rumbo a la tempestad de las pasiones.

Ni retrocede a los pasados días
ni pára nunca a recobrar aliento,
ni vira en las vorágines sombrías
el timón de su eterno movimiento.

Desgarra como tú su vestidura
del camino en los ásperos breñales,
tiene el ímpetu audaz de tu bravura
y la fragilidad de tus cristales.

Pasa y me deja en la ribera agreste
a solas viendo en mí quietud sombría
cómo lleva tu clámide celeste
luces que tiene la esperanza mía.

Cómo las ilusiones que me faltan
son, si vislumbro su fulgor escaso,
como las flores que tu seno esmaltan
sin aromar el cristalino vaso.

Pasa y corre fugaz, embravecida,
a otro valle, a otros montes, a otros ríos,
irónica parodia de mi vida,
brillante imagen de los sueños míos...

Cuántas nácares nubes, cuántas flores
al sol dibuja tu radiante velo,
esclava de los vientos bramadores
que vas al mar y subirás al cielo!

Cuánto refleja tu cristal hirviente
que preso corre y entre guijos huye,
la volcánica vida que a mi frente
la sangre agolpa y por la arteria fluye.

Cuánto las rocas tu furor golpea,
cuánto bate mi sien con fuerza vana
la onda refulgente de la idea,
que busca el mar de la palabra humana.

Libre siguiendo tu fatal camino
cuánto mi libertad vas remedando,
pues caída en el cauce del destino
sin poderlo torcer lo va cruzando.

Ni retrocede a los pasados días
ni pára nunca a recobrar aliento,
ni vira en las vorágines sombrías
el timón de su eterno movimiento.

Desgarra como tú su vestidura
del camino en los ásperos breñales,
tiene el ímpetu audaz de tu bravura
y la fragilidad de tus cristales.

Pasa y me deja en la ribera agreste
a solas viendo en mi quietud sombría
cómo lleva tu clámide celeste
luces que tiene la esperanza mía.

Cómo las ilusiones que me faltan
son, si vislumbro su fulgor escaso,
como las flores que tu seno esmaltan
sin aromar el cristalino vaso.

Pasa y corre fugaz, embravecida,
a otro valle, a otros montes, a otros ríos,
irónica parodia de mi vida,
brillante imagen de los sueños míos...

Cuántas nácares nubes, cuántas flores
al sol dibuja tu radiante velo,
esclava de los vientos bramadores
que vas al mar y subirás al cielo!

Cuánto refleja tu cristal hirviente
que preso corre y entre guijos huye,
la volcánica vida que a mi frente
la sangre agolpa y por la arteria fluye.

Cuánto las rocas tu furor golpea,
cuánto bate mi sien con fuerza vana
la onda refulgente de la idea,
que busca el mar de la palabra humana.

Libre siguiendo tu fatal camino
cuánto mi libertad vas remedando,
pues caída en el cauce del destino
sin poderlo torcer lo va cruzando.

Ser misterioso que del llanto naces
y con lágrimas sólo te engalanas,
mis dichas son como tu luz, fugaces;
mis quejas son como tu pompa, vanas.

El sol se va, y al declinar el vuelo
de su fausto imperial haciendo alarde,
con amatistas sujetó en el cielo
los velos transparentes de la tarde.

Onda clara, onda azul, onda turgente
que de este valle tu rumor alejas
y te lanzas al mar indiferente;
e indiferente a mi dolor me dejas.

Lejos ya de estas ramblas arenosas
otro cielo refleje tus cambiantes,
otras aves te adulen y otras rosas
beban en tu salpique de diamantes.

¡Adiós! yo quedo en mi dolor pensando
que eres fugaz como la vida triste,
pues viéndote venir, fuiste pasando;
y viéndote pasar, desapareciste.

La semejanza se debe al motivo que inspira los versos de uno
y otro poetas, ya que ambos se dirigen al mismo río.

Cuenca, ante la Naturaleza, se vuelve hacia el interior de sí
mismo; y, como resultado de esa introspección, guiado por sus pen-
samientos filosóficos, pasa de lo objetivo a lo subjetivo, de lo des-
criptivo a lo lírico.

En esta poesía, Cuenca logra versos de una modernidad que
sorprende, como el que sigue, de sonoridad parnasiana, compara-
ble a alguno de los que rematan los "Trofeos" de Heredia:

salobre tumbo en la marina playa.

y este otro, al que imprime singular ritmo la voz aguda de cuatro
sílabas, en la parte inicial del verso:

y la fragilidad de tus cristales.

La inquietud de los poetas modernistas que los llevaba a inventar palabras, a crear neologismos, cuando las exhumaciones de voces arcaicas no satisfacían sus deseos de lograr nuevas frases, ya aparece en Agustín F. Cuenca, que emplea, entre otras palabras: orgiástica, auriespléndida, irruyente . . .

"Primera página" —que muestra los diversos caminos que recorrió Cuenca— ofrece, al lado de reminiscencias neoclásicas, mitológicas, y de evocaciones románticas, ejemplos de ese helenismo, tomado de Francia, que el modernismo acoge:

Déjame con mis palmas cimbradoras,
mis faunos en la lóbrega espesura,
mis fuentes y mis aves cantadoras,
mi alcor florido y mi montaña oscura.

No pares en mis campos silenciosos
a la meditación siempre risueños;
déjame con mis silfos vaporosos,
mis dulces dichas y mis tristes sueños.

A su paz funeral mi asilo aduna
extraños seres que con formas varias
a los pálidos rayos de la luna
cruzan las arboledas solitarias.

Visiones de la noche en imposibles
sombras que de misterio se rodean;
incorpóreos fantasmas intangibles;
duendes que fugitivos travesean.

Aquí dialogan los saúces yertos
con las escarchas del invierno helado;
con la retama funeral los muertos,
el fatuo fuego con el duende alado.

Dos poetas de lengua extraña, a los que Cuenca volvió los
ojos, para traducirlos, nos indican sus preferencias: De Musset y
Stechetti.

Del primero tradujo, así, "Madrid":

Madrid, Princesa de las Españas,
en tus floridas verdes campañas,
que el sol que mata sus resplandores
envuelve en leves nácares tules,
brillan radiantes y encantadores
ojos muy negros y ojos azules.

Ciudad hermosa de las verbenas,
de los romances de amantes penas,
de las tapadas, los galanteos;
cuántos pies blancos como jazmines
huellan las flores de tus jardines,
alzan el polvo de tus paseos!

Ven en la plaza tus picadores
mil rebocillos provocadores,
mil blancas manos que palmotean
cuando tus toros embravecidos
la arena escarban, el lomo arquean,
braman, embisten, y huyen heridos.

Ven los luceros en tus callejas;
festivas sombras junto a las rejas,
ven embozados tus caballeros;
ven que de prisa y enamoradas,
la oscura calle cruzan tapadas
damas que llevan sus escuderos.

Madrid, asilo de la ventura;
Madrid, emporio de la hermosura;
calado alcázar que maravillas
con tus palacios y tus jardines,

las blancas blondas de las mantillas,
y el negro raso de los chapines.

Todas tus rubias y tus morenas,
las que caminan de gracia llenas,
cimbrando el talle, la cara ufana,
no valen juntas lo que un cabello
de aquellas crenchas que sobre el cuello
deja caídas mi sevillana.

Es una bella rubia española
joven y viuda que vive sola:
—calle escondida, vetusta casa,
portón cerrado, dueña que cela—.
Si el rey la ha visto y amor le abraza
no fie en el oro de su escarcela.

Llame... y aguarde si así lo quiere.
Llame cien veces y desespere:
a todas horas silencio grave,
casa desierta, puerta cerrada;
pero, si llego, mi enamorada
quita el cerrojo, tuerce la llave.

Porque me arrulla cuando me besa,
porque es la blanca rubia princesa
que ha coronado mi fantasía:
ágil, flexible, siempre nerviosa;
demonio y ángel, avispa y rosa,
donaire y fuego de Andalucía.

Cae en mis brazos y se estremece;
beso sus ojos y desfallece;
con soplo ardiente su pecho late;
rompe violenta los dulces lazos,
y en las delicias de tal combate
huye y se escapa de entre mis brazos.

—¿Qué me hizo dueño de su hermosura?
¿Qué me ha valido tanta ventura?
Mi árabe y negra cabalgadura,
su casco de oro, su estampa real;

mis alabanzas para Sevilla;
mis cumplimientos a su mantilla,
y aquella dulce miel con vainilla
de aquella tarde de carnaval.

Compárese con el original, y se verá cuánto ha mejorado en la traducción libre de Cuenca, cuyo verso decasilábico anuncia ya, con el cambio de ritmos y la preferencia por las rimas graves, la transformación del romántico.

*Madrid, princesse des Espagnes,
Il court par tes mille campagnes
Bien des yeux bleus, bien des yeux noirs.
La blanche ville aux sérénades,
Il passe par tes promenades
Bien des petits pieds tous les soirs.*

*Madrid, quand tes taureaux bondissent,
Bien des mains blanches applaudissent.
Bien des écharpes sont en jeux,
Par tes belles nuits étoilées,
Bien des señoras long voilées
Descendent tes esculiers bleus.*

*Madrid, Madrid, moi, je me raille
De tes dames à fine taille
Qui chaussent l'escarpin étroit;
Car j'en sais une par le monde,
Que jamais ni brune ni blonde
N'ont valu le bout de son doigt!*

*J'en sais une, et certes la duègne
Qui la surveille et qui la peigne,
N'ouvre sa fenêtre qu'à moi;
Certes, qui veut qu'on le redresse,
N'a qu'à l'approcher à la messe,
Fût-ce l'archevêque ou le roi.*

*Car c'est ma princesse andalouse!
Mon amoureuse! ma jalouse!
Ma belle veuve au long réseau!*

*C'est un vrai démon! c'est un ange!
Elle est jaune comme une orange,
Elle est vive comme un oiseau!*

*Oh! quand sur ma bouche idolâtre
elle se pâme, la folâtre,
Il faut voir dans nos grands combats
Ce corps si souple et si fragile,
Ainsi qu'une couleuvre agile,
Fuir et glisser entre mes bras!*

*Or si d'aventure on s'enquête
Qui m'a valu telle conquête,
C'est l'allure de mon cheval,
Un compliment sur sa mantille,
Puis des bonbons à la vanille
Par un beau soir de carnaval.*

Ante la traducción de "Madrid", de Alfredo de Musset, hecha libremente, cabe preguntarse por qué eligió esta poesía Cuenca, en vez de escoger cualquiera otra de las composiciones del romántico francés.

En la misma colección en que figura aquélla, entre sus *Primeras Poesías* (1829-1835), se hallan otras que pudieron haber tentado a quien se inclinaba hacia la poesía amorosa.

El delicado erotismo de Cuenca, seguramente halló notas y acordes que respondían a los suyos, en poesías como "Le lever", "Madame la Marquise", y aquellas que tienen un nombre de mujer: "A Pepa", "A Juana", "A Julie", "A Laure".

De las *Nuevas Poesías* de Alfredo de Musset, bien pudieron atraerle, como poeta romántico, "Las Noches", "Lucía". Las estancias "A la Malibran" pudieron tentar a quien había entonado una elegía a la muerte de otra actriz —Pilar Belaval—, elegía en la que hay posibles resonancias de aquélla.

Sin embargo, no tradujo ni unas ni otras. ¿Por qué?

Lo que probablemente sedujo a Cuenca, en esa poesía, fué el tema español, visto por un francés. Madrid, evocado por Alfredo de Musset, con la estilización propia del artista viajero, tiene para Cuenca —que cantaría, en colaboración con Peza, a los héroes del

2 de mayo, en un soneto— el atractivo del tema; y no sólo por ser obra de un autor a quien mencionaba en el soneto a la Francia de 1865, como representante de la poesía francesa. En aquél se lee:

...de Musset la lira.

Madrid tiene, sobre todo, el aliciente de lo exótico, de la evasión en el espacio —y, en este caso, también en el tiempo, ya que, con él, retrocedía al Madrid del apogeo romántico.

Le atrajo, pues, probablemente, el exotismo. Un exotismo doble: lo español, entrevisto por un francés; lo que era casi propio —y lo propio, entonces, resultaba exótico: exotismo de exotismos—, contemplado a través de la visión captada por otros ojos.

La traducción del poeta italiano es menos interesante para nosotros, que conocemos su verdadero nombre, Olindo Guerrini, y sabemos que fué un simulador afortunado, a quien suponían enfermo de tuberculosis, como un genial romántico.

Las poesías de Lorenzo Stechetti provocaron honda, sincera admiración, al finalizar el siglo XIX. Entre nosotros, baste decir que le rindieron inmerecido tributo varios poetas de prestigio.

Probablemente sedujo a Cuenca no sólo la leyenda del autor de *Póstuma*, sino también la actitud rebelde contra lo consagrado, que adopta en sus poesías.

A Manuel Toussaint, que tan útiles investigaciones ha realizado en beneficio de quienes estudian la literatura mexicana, debemos la publicación de los *Poemas selectos* de Agustín F. Cuenca, que se imprimieron en 1920, precedidos de un atinado prólogo del mismo Toussaint, al cual nos referimos frecuentemente en este trabajo.

Hizo la selección de poemas, en vista de los originales que poseía la viuda del escritor, doña Laura Méndez de Cuenca.

Esos originales, sin embargo, como Toussaint advierte, "no son perfectos, ni contienen, siquiera, la totalidad de los versos de Cuenca".

Tal afirmación se puede comprobar, al leer los *Poemas selectos*, en los que varios aparecen truncos, incompletos.

En el desarrollo de este trabajo, se han hecho, además, las observaciones que siguen:

Faltan palabras en el 2º verso de "Aeternum vale" y en el 17º de "A la memoria de Pilar Belaval".

Faltan versos en la 6ª estrofa de "En los cármenes" y en la última décima de "En el Valle de México".

De la afirmación de Toussaint y de las anteriores observaciones, se desprende que el mismo poeta, y por consiguiente su viuda, no poseía una colección completa de los versos que había escrito.

Algunos de ellos pueden hallarse en las publicaciones en que previamente aparecieron, como *El Parnaso Mexicano*, que publicó poesías de Cuenca, en varios de sus tomos.

Otros, habrán quedado en manos de admiradores y amigos.

Todo esto confirma lo ya escrito, acerca de la insatisfacción del poeta frente a su obra lírica.

Antes de que el romanticismo llegara a Hispanoamérica, su literatura había sido eco fiel, prolongación respetuosa —y lejana— de la literatura española. Cada país era sólo una rama del tronco hispano, y cada cantor, fuera de España, un poeta de sus provincias literarias. Con el advenimiento del romanticismo, algunos escritores buscaron su camino, a través de las letras francesas e inglesas, preferentemente. Por esto, Cejador y Frauca afirmó: "la literatura hispanoamericana realmente comienza con el romanticismo".

Sin embargo, hubo escritores hispanoamericanos que prolongaron la tradicional influencia española, a lo largo del siglo XIX, como otros volvieron a ella, con el postmodernismo. La aseveración del crítico español, se vería confirmada hasta el momento en que aparecieran los poetas modernistas; pues si los poetas románticos de Hispanoamérica frecuentemente repiten, en coro, las sonoras imprecaciones de Quintana, e imitan los arpegios verbales de Zorrilla, un acento inconfundible, una voz que suene con timbre propio y no como eco de otras voces, sólo podrán escucharse hasta que se inicie en América la alborada del movimiento modernista.

Después vendrá, con el predominio de una de estas voces —la de Rubén Darío—, la influencia de Hispanoamérica en España; pero antes de llegar a tal influencia, debe reconocerse la primacía que corresponde a algunos de los precursores e iniciadores de ese movimiento literario. Fueron éstos —los iniciadores— quienes simultáneamente percibieron las conquistas realizadas, tanto en la literatura española como fuera de ella; porque tan absurdo es afirmar que el movimiento modernista nació como algo propio,

autóctono, de América, sin antecedentes en otras literaturas —prescindiendo de la influencia, sucesiva o simultánea, de los poetas románticos y parnasianos de Francia—, como asentar que todo lo debe a éstos y a los simbolistas —con los que, en su aparición, coinciden algunos modernistas hispanoamericanos—, u olvidar la deuda contraída con los poetas españoles del pasado.

Los poetas modernistas exploraron la obra de propios y extraños, para adoptar lo mejor de cada siglo, de cada país, y enriquecer con el fruto de esas expediciones, el caudal poético español e hispanoamericano.

Agustín F. Cuenca, en la literatura mexicana, se encuentra situado entre Manuel Acuña y Manuel M. Flores, por una parte, y Justo Sierra y Manuel Gutiérrez Nájera, por la otra.

Su poesía se coloca entre el descuidado torrente romántico y el pulcro, excepcional, decoro de los precursores del modernismo, en México. Más próximo a aquéllos, en su primera época; más cercano de éstos, en la segunda, como corresponde a un poeta de transición.

Indudablemente, en sus poesías, preludia la música de Manuel Gutiérrez Nájera, como lo adivinó Manuel Toussaint; pero hay algo más: si se examinan los rasgos comunes a los poetas que inician la renovación modernista, los caracteres colectivos —antes de que, individualmente, cada poeta siguiera un rumbo propio—, veremos que muchos de ellos se encuentran ya en Cuenca.

Entre esos rasgos y caracteres, los críticos del modernismo coinciden en señalar, entre otros, los siguientes:

Insistencia en el pensamiento de la muerte —recrudescimiento romántico, wertheriano, ya que el modernismo es la liquidación del romanticismo—, como presentimiento de la propia, prematura, muerte.

Escepticismo melancólico; tristeza racial —árabe, español e indígena de América—, aun en aquellos poetas en quienes existe un sedimento religioso, que no excluye cierta indiferencia moral.

Sensualismo plástico, parnasiano, que se complace en la descripción de formas —paisaje, mujer—, a la manera pagana, de igual modo que el escultor aborigen talla con inusitada técnica, sin herramientas, la piedra más dura, para darle el volumen deseado.

Rebeldía, además desafiante ante la sociedad; actitud nacida de la lucha contra el ambiente limitado, estrecho, para temperamentos excepcionales, que se sienten aislados.

Exotismo —evasión romántica, en el espacio—, para ir en busca de nuevos temas y paisajes; a veces, sólo por el deseo de ver lo propio a través de impresiones ajenas.

Arcaísmo —evasión también romántica, en el tiempo— que retrocede hacia el pasado, para exhumar giros e imágenes.

Afán —que también había experimentado el romántico— de crear voces nuevas; deseo de renovar la lengua, por medio de neologismos que expresen algo nuevo, en forma nueva, de acuerdo con una sensibilidad nueva también.

En cuanto a las aspiraciones concretas de los iniciadores del modernismo, pueden resumirse en esta palabra: renovación, que pretende realizarse por medio de la selección de vocablos; amor a la forma —plástica métrica—; transformación del ritmo, cambio de rimas, con adjetivos nuevos; desdén hacia imágenes y expresiones vulgares; refinamiento; nuevas armonías y comparaciones más expresivas.

Todo lo escrito responde a una impresión transitoria —reacciones emocionales efímeras—, al afán de expresar nuevas sensaciones.

El pensamiento de la muerte se halla en varias de las poesías de Cuenca. No sólo en aquellas de carácter elegíaco —“Ante el cadáver del señor don Anselmo de la Portilla”, “Aeternum vale, En la muerte de Manuel Acuña”, “A la memoria de Pilar Belaval”—, sino también: en “Muerte”, fragmentos (poesía póstuma)”, en “Rosa de fuego”, en “La muerte de Balzac” (en colaboración con Juan de Dios Peza)” y en la traducción de Stechetti. Se habla de cosas sepulcrales —románticamente— en varios versos de

otras composiciones, como "Primera página": "con la retama funeral los muertos"; "Historia de muchos": "herido el corazón yace un cadáver", "echaron el cadáver en la fosa"; "Pasionaria": "a más para matarme tus desvíos — y a más mi amor para encontrar la muerte"; "Apoteosis, A la memoria de don Manuel E. de Gorostiza": "y tuviste al combatir — entrevistas con la muerte"; "La primera aparición" (también en colaboración con Peza): "fué conducido con dolor y llanto — del sepulcro a la bóveda sombría"; "Sol entre sombras": "lucha . . . y en ese combate — el destino lo sepulta".

El mismo escribió:

ya doblegada la gentil cabeza
tres coronas tenía...

anticipándose, en cuanto a elección de palabras, a los versos de Gutiérrez Nájera:

...antes que destruya
el tiempo aleve la gentil corona.

Murió a los treinta y cuatro años, casi a la misma edad que aquel poeta y otros de los iniciadores del modernismo que apenas alcanzaron los treinta y cinco años.

Menos desolador que el de Acuña — "Ante un cadáver" — es, sin embargo, su pensamiento, frente a la ley de las transformaciones:

Naturaleza que el mortal despojo
ágil transforma en el terráqueo limo
para que al soplo del ambiente sea
en las rosas de mayo miel hiblea,
verde retoño en el frutal racimo.

("Ante el cadáver...")

Cuenca escribe, melancólicamente, versos como éstos, en que se descubre su escepticismo:

la vida en el no ser se precipita;
un estremecimiento nos la trae
y otro estremecimiento nos la quita.

Antítesis casi tan amarga como la del *Nigromante*:

nací sin esperanza ni temores,
vuelvo a ti sin temores ni esperanza.

En las estrofas que siguen, de aquella composición —“Muerte”—, hay también antítesis que recuerdan las características del *serventesio diazmironiano*:

Suena al par del adiós la bienvenida,
y vense en giro infatigable y vario
unas luces llegar: las de la vida,
y otras luces partir: las del osario.

Y altivo rey como león salvaje,
que herido brega y que muriendo ruge
de la existencia en el revuelto oleaje
forzando aún el agotado empuje.

Ríndese el hombre; y el vigor perdido
en el músculo débil se aniquila,
en la caliente viscera el latido
y el toque de la luz en la pupila.

El poeta sensual, pagano, aparece en los siguientes versos —precursores de otros de Darío— que se complacen en alusiones mitológicas; pero ya no a la rígida manera neoclásica, sino con la agilidad del endecasílabo moderno:

acechan a los faunos triscadores
con ojos de esmeralda las ondinas.

asoma en los collados Galatea
y Diana fugitiva en los oteros.

a Sileno entre pámpanos caído
de mármol blanco en la columna griega.
("Primera página")

¿Robaste a Venus la gentil espalda?
¿Hebe se queja si la brisa leve
descubre entre las blondas de tu falda
bajo rojo chapín tu pie de nieve?

("En el álbum...")

El poeta aislado, el rebelde —que prolonga la actitud del orador, en la defensa del autor encarcelado—, aparece en los versos siguientes:

No pares en mis campos silenciosos
a la meditación siempre risueños;
déjame...

("Primera página")

Su exotismo —que le lleva a traducir los versos de Alfredo de Musset— se halla también, además de la preferencia por nombres propios extraños, en estos versos:

que en tí se llama Palissy el invento,
Marat la furia, de Musset la lira,
Voltaire la risa y Mirabeau el acento.

("México a Francia")

un rival de Moratín
y de Scribe la inspiración

("Apoteosis...")

Y también nombres de lugar, referencias geográficas:

sobre un potro de Jerez

("En los cármenes")

.. el Manzanares
va corriendo más ligero.

(“Apoteosis...”)

oreada encantadora que vió Sevilla.

mi palafrén de Arabia, mi barquichuelo...

(“Don Juan”)

y aun voces extranjeras:

del *moaré* que lo velaron

(“Rosa de fuego”)

Su inconformidad con la época en que vive, le conduce a los
poetas del siglo de oro, y le hace escribir:

junto a adelfas de escarlata
floripondios de alabastro

(“La mañana”)

O bien:

...era un cisne de verano
envuelto en plumas de nieve.

(“Nieve de estío”)

y en el tocado de la noche umbría,
prendes ¡oh Venus! tu florón de plata

(“Luces del prisma”)

en el asilo de mi bosque umbroso
de mal alguno el corazón se duele,
por bien alguno el corazón se afana.

(“Mediodía en la costa”)

La onda al mar, rodaba ufana
y al rodar copiaba la onda

claro cielo, oscura fronda,
mirlo alegre y flor galana

("Carmen")

Presta al rizado plumaje
de los pájaros, colores;
da colores al encaje
de las nubes, y al paisaje
perlas, pájaros y flores.

("La mañana")

En cuanto al deseo de crear nuevas palabras y emplear vocablos cultos, aparece en las siguientes frases:

vuelve a tu fiesta orgiástica...

pasan en su auriespléndida carroza.

("Primera página")

Denuedo de irruyentes explosiones

("Historia de muchos")

Rubia cabellera undosa

("Carmen")

Fruto que nace y que inmaturo cae

("Muerte")

Por último, de su deseo de renovación puede juzgarse por los siguientes versos, que revelan cómo escogía las palabras, cómo embellecía la forma, transformaba el ritmo y prefería los adjetivos precisos, las nuevas imágenes; todo ello, consecuencia de una distinción espiritual, de un refinamiento cercano ya al de los poetas modernistas:

...Sé perfume,
sé rayo de oro y arboleda, y nido...

...en círculo de ricos tafetanes.
se enrolla aletargada la culebra.

("Mediodía en la costa")

beban en tu salpique de diamantes...

Onda clara, onda azul, onda turgente...

("A orillas del Atoyac")

las erráticas llamas del pantano
y el eléctrico lampo del estío.

("Muerte")

...era palma de topacio
bajo un cielo de diamante.

Cada pájaro en la enhiesta
arboleda era una lira...

("Carmen")

como un mármol olímpico de Esparta

("Historia de muchos")

viste el cielo su azul y el cielo es de oro

("La vuelta al hogar")

En cuanto al deseo de renovación, Goldberg afirma, en *La literatura hispanoamericana*, por lo que se refiere a "La renovación modernista":

Al comienzo de la última mitad del siglo XIX, los escritores hispano-americanos verdaderamente originales, sentían la necesidad de nuevos medios de expresión y de nuevos impulsos intelectuales.

Más adelante señala, entre las características del período de transición:

...un nuevo retorno a la madre Naturaleza, un anhelo de sencillez... y una nota de interrogación dirigida al enigma de la existencia.

Acerca del exotismo, dice:

Cierto que había exotismo —en su sentido de anhelo— y también afán de novedad...

Sobre la renovación técnica, opina:

el nuevo procedimiento técnico no es sino la secuela de una visión alterada.

Y finalmente:

una más amplia expresión de sí mismo, requiere más amplios medios de expresión.

Todo esto se halla confirmado en las poesías de Agustín F. Cuenca.

A pesar de que se distinguió por el refinamiento de algunos de sus versos, Cuenca no fué hombre de gabinete, poeta encerrado en torre de marfil. Como periodista, orador y autor dramático, participa activamente en diferentes medios, luchando con la pluma desde las columnas de los periódicos: *El Porvenir*, *El Interino*, y con la palabra, con la acción, desde la tribuna, desde el escenario.

Defiende a los perseguidos, combate en favor de los humildes. Aun como poeta, estimula y alienta, en versos vibrantes, a los trabajadores, cuya vida era entonces positivamente dura. Se interesa por ellos, con el humanitarismo sentimental propio del romántico.

Un hombre como él, que señalaba los errores de la sociedad y se enfrentaba al Gobierno, tenía que vivir entre amigos y enemigos. Si éstos le veían con admiración respetuosa, aquéllos cambiaban mensajes con él. Acuña y Peza —su colaborador eventual—; Martí —a cuya compañera elogia en versos que hacen perdurar la belleza de la dama—; Gutiérrez Nájera —que seguramente lo admiró desde la adolescencia—; el maestro Altamirano, que vio en él al discípulo que más prometía como dramaturgo.

Cuenca supo corresponder a esas amistades. Lo demuestra el hecho mencionado por Altamirano, en su "Dramaturgia de México", al hablar de la muerte de Acuña:

Cuenca pareció, por un tiempo, como aturdido por la catástrofe de su hermano querido y se eclipsó para las letras. Después, volviendo a emprender el camino que había comenzado en unión de su amigo infortunado, pareció recogerse, meditar, estudiar...

De repente, apareció, en una solemnidad literaria y en presencia de un concurso asaz severo, y allí se reveló, con sorpresa de los que habían conoci-

do sus primeros débiles ensayos poéticos, como un buen poeta lírico. Se había verificado una gran evolución en su talento, el dolor había madurado sus aptitudes y un trabajo incesante había depurado su gusto y ensanchado la órbita de sus estudios. Desde aquella vez y con el consentimiento de todos formó en primera línea en el mundo literario de México.

Juan de Dios Peza corrobora, en los "rasgos biográficos" de Cuenca:

íntimo y quizá el más querido amigo de Acuña... Ya muerto Acuña, Cuenca escribió un drama social...

Después del suicidio de Acuña, Cuenca pasó por una crisis. Quizá ésta contribuyó a apartarle paulatinamente de los románticos, al palpar las consecuencias de las evasiones, del aislamiento y la soledad de los incomprendidos, que podían terminar con una evasión definitiva.

Un amigo tan leal como Cuenca, tenía que provocar alabanzas en vida, y marcar, como hombre y como escritor, una huella después de su muerte.

De los primeros fué Acuña, que le dedicó, en 1869, un romancillo de corte popular —como correspondía a dos románticos— el titulado "Una limosna".

Manuel Gutiérrez Nájera le dedica, en 1877, "Valleto y Ca." —el fotógrafo de más fama entonces—: composición, escrita en el molde que ambos preferían: el serventesio, en que hay la misma delicada voluptuosidad de Cuenca. Recordemos que éste dijo, en una estrofa incompleta:

Pintor fuera y no pensara
de tal cuadro tal comienzo;
¡cuánto amor en una cara:
.....
fuera gloria de mi lienzo!

Juan de Dios Peza y Manuel Lizaliturri le elogiaron, al representarse por segunda vez *La cadena de hierro*; aquél en redondillas y éste en quintillas. El primero recuerda al poeta muerto, en los versos finales:

Quede mi flor en tu altar;
si nuestro Acuña viviera,
sería Acuña quien viniera
tus sienas a coronar.

Mas si el destino inhumano,
de Acuña nos separó,
te traigo en su nombre yo,
los aplausos de un hermano.

El segundo alude a las fatigas de Cuenca, con retorcimiento:

Bardo arrogante y fecundo,
altar será tu ataúd;
para tu marcha en el mundo
tienes anhelo profundo:
honrar a la juventud.

Tus ansias y tu quebranto
y tus horas de vigilia
cesan hoy, y por lo tanto,
secas tu sudor y llanto
bendiciendo a tu familia.

Después de su fallecimiento, Vicente David Llorente escribe en "Homenaje":

La lira mexicana
tuvo, en tu eterna ausencia, un triste acento.
¡Bardo de musa fácil y galana!
¡Tribuno popular de gran aliento!
¡Obrero de la fe republicana!
Aun el mismo rencor... rencor abierto
en instantes de lucha, ante tu fosa,
al saludar la majestad del muerto,
vertió una frase justa y cariñosa.
Ay! todos te han sentido;
y como Acuña, el de inmortal memoria,
se salvó del infierno del olvido,
tú también te salvaste; que ha crecido
en tu sepulcro el lauro de la gloria.

Y concluye:

Justo es que un premio al porvenir demandes,
tú, que fuiste soberbio con los grandes,
y todo corazón con los humildes.

Al pasar del ditirambo a la crítica, se advierte el cambio de tono, a medida que el tiempo avanza.

Peza escribió, a fines del siglo pasado, acerca de Cuenca:

...adoptó desde sus primeros ensayos, la escuela razonadora, donde cada cuestión es un problema social, donde nadie se conforma con lo que han dicho los maestros, y se discute y se arguye hasta encontrar la verdad. Cuenca, como Justo Sierra, tiene una inspiración torrenciosa...

Los versos de Cuenca, tan inspirados siempre, tienen una riqueza de lenguaje, y tal elegancia de estilo, que particularmente sus décimas recuerdan las de Calderón de la Barca, en su comedia "La Vida es Sueño".

Ya en el siglo actual, Amado Nervo y Luis G. Urbina lo juzgaron más certeramente. El primero dice que la poesía de Cuenca se distingue

...por la viveza tropical del color, por la sonoridad de la estrofa y por lo cálido de la inspiración.

Y Urbina:

Fué este poeta un cuidadoso modelador del verso, lo plasmaba con mucho arte y luego lo matizaba con muy buen gusto.

Toussaint, en 1919, afirma:

...deja la impresión agradable de lo que está exento de vulgaridad y ha llenado su propósito.

Después agrega:

Porque Cuenca nunca pretende realizar esas obras que llamaban "de aliento", lo que desde luego, le trae nuestra gratitud. Era un poeta erótico cuyo erotismo no carecía de distinción, ni gozaba en salirse de tono con aquellos arranques pasionales a que tan afecto era su contemporáneo Flores. Sa-

bía, en cambio, infundir tal voluptuosidad en sus palabras, rodear de tal ambiente arrobador sus escenas y sus paisajes, que alcanzaba la nota de un sensualismo más hondo, más vivo, más real. Luego, la vegetación candente del trópico está a merced de él, como una gran amante que le hubiese descubierto goces inusitados de nuevos paraísos, y se desliza por toda su obra con rumores de pies descalzos sobre felpa y aromas fuertes de yerbas de nombres extraños. Esa exuberante flora tropical casi llega a ser la razón de la existencia de Cuenca: sin ella no hubiera sido.

Más adelante dice:

La mujer, eterno asunto de poesía, vive en la obra de Cuenca fundamentalmente. Por ella respiran sensualismo sus versos, hasta los que no tratan de amor; no nos dará una nueva interpretación del alma femenina, pero hay tanta suavidad en su erotismo, tanta discreción casi refinada, que no podemos sino sonreír.

Jiménez Rueda, que fija en él la atención desde sus primeros estudios literarios, en su *Historia de la literatura mexicana* lo menciona en primer lugar, entre los poetas de su tiempo.

González Peña, por su parte, ha escrito:

Corta, aunque exquisita, fué su producción lírica. Revélase Cuenca en ella como un poeta de matices que en ocasiones llega a la sutileza; razón por la cual se ha creído vislumbrar en él algo de reminiscencias gongorinas cuando no conceptistas. En la poesía de Cuenca dominan y muy a menudo se funden dos elementos: el erótico y el descriptivo. Sus composiciones amorosas "Rosa de fuego", "Carmen", "Sol de agosto", son de grata suavidad y elegancia a las que realza discreta melancolía. En cuanto a sus paisajes "A orillas del Atoyac", "La calleja", "La mañana", sin apelar a recursos de exterioro y meramente artificioso nacionalismo, encontramos en ellos tal lozanía de visión, tan enérgico y armonioso colorido, y, sobre todo, una emoción tan sincera, que no vacilamos en considerarlos como verdadero trasunto de la naturaleza.

Y añade:

Por su eficacia técnica, por su refinamiento, por su musicalidad, por su elegancia, Cuenca prelude en cierto modo el modernismo: Manuel Toussaint sospecha que hay ya en él algo de influencia francesa. Habiendo muerto a los treinta y cuatro años, claro es que no pudo desarrollar del todo una personalidad que, no obstante, resulta vigorosa y original. Poco se le conoce, pues poco se ha publicado. En 1920 se editó una colección de sus *Poemas selectos*.

En las antologías, desde la que arreglaron Esteva y Dublán, se hallan "La mañana" y "A orillas del Atoyac", preferentemente, como se dijo al iniciar este trabajo.

Agustín F. Cuenca, como prosista, es aún romántico. Su prosa, puesta desde sus comienzos al servicio del periodismo —informativo, político—, tiende sólo a ser útil; no llega a depurarse.

El periodista romántico escribe como oye que los demás hablan; usa frases aceptadas por todos, adjetivos gastados, sin preocuparse por acuñar giros personales. Únicamente desea conmover y convencer, por cualquier medio, con los recursos de que dispone.

Como dramaturgo eventual —autor novel, que no dejó de serlo, responsable de un solo drama—, prueba que conoce la técnica teatral, que sabe mover los personajes y oprimir a tiempo los resortes dramáticos; pero, en cierto modo, hace también diarismo en el teatro. Se deja llevar por la corriente dominante —de Tamayo y Baus a Echegaray—, y sólo cuando han pasado más de cinco años de estrenada su obra, ya impresa ésta, advierte deficiencias de estilo, fallas de precisión, prosaísmos, que procura corregir y eliminar de aquel drama.

Como poeta, se inicia dentro del romanticismo, cuyos moldes acepta; después, insatisfecho, se adelanta a los iniciadores de la renovación modernista, y busca la manera de reaccionar contra el romanticismo que perdura y el realismo que, dentro del verso, vuelve los ojos hacia una llaneza prosaica, semejante a la de los fabulistas de fines del XVIII.

Su inquietud le define como poeta de transición que ofrece, aislados, aciertos de expresión moderna, hallazgos de musicalidad. Sus conquistas, dentro de la poesía descriptiva y amorosa, anuncian esa delicada voluptuosidad que Gutiérrez Nájera perfeccionará después de la partida de Cuenca.

OBRAS CONSULTADAS

- ALTAMIRANO, IGNACIO M. *Obras*, tomo I. *Rimas. Artículos literarios*.
- BLANCO-FOMBONA, R. *El modernismo y los poetas modernistas*. Madrid (1929).
- CAMPOAMOR, RAMÓN DE. *Los pequeños poemas*. Imprenta de la Biblioteca de Instrucción y Recreo. Madrid. s. f.
- CROCE, BENEDETTO. *Giovanni Pascoli*. (Estudio crítico.) Bari, 1931.
- DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO. *Introducción al estudio del romanticismo español*. Madrid, 1936.
- *La poesía lírica española*. Barcelona, s. f.
- ESPRONCEDA, JOSÉ DE. *Obras poéticas*. Ordenadas y anotadas por J. E. Hartzenbusch. París, 1875.
- GOLDBERG, ISAAC. *La literatura hispanoamericana*. Versión castellana de R. Cansinos-Assens. Prólogo de E. Díez-Cane-do. Madrid, s. f.

- GONZÁLEZ PEÑA, CARLOS. *Historia de la literatura mexicana*. México, 1928.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, MANUEL. *Poesías*. México, 1918.
- JIMÉNEZ RUEDA, JULIO. *Historia de la literatura mexicana*. México, 1928.
- LUGONES, LEOPOLDO. *El libro de los paisajes*. Buenos Aires, 1917.
- MUSSET, ALFRED DE. *Premières Poésies (1829 a 1835)*. París, s. f.
- *Poésies Nouvelles (1836 a 1852)*. París, s. f.
- NERVO, AMADO, *Lecturas literarias*. México, 1916.
- NÚÑEZ Y DOMÍNGUEZ, JOSÉ DE J. *Martí en México*. México, 1934.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, ENRIQUE DE. *Reseña histórica del teatro en México*. Tomo III. México, 1895.
- ONÍS, FEDERICO DE. *Antología de la poesía española e hispano-americana (1882-1932)*. Madrid, 1934.
- REYES, ALFONSO. *Pasado inmediato y otros ensayos*. México, 1941.
- SIERRA, JUSTO. *Poesías*. Prólogo de Julio Jiménez Rueda y estudio de Dorothy Margaret Kress. México, 1937.
- STECCHETTI, LORENZO. *Postuma. Polemica. Nova polemica*. Bologna, 1890-1892.

URBINA, LUIS G. *La vida literaria de México*. Madrid, 1917.

VIGIL, JOSÉ MARÍA. *Antología formada por encargo de la Junta de Señoras correspondiente de la Exposición de Chicago*. México, 1893.

VOSSLER, KARL. *Historia de la literatura italiana*. Barcelona, 1925.

INDICE

	<u>Págs.</u>
El escritor y su época	3
La biografía olvidada	25
El drama	40
Las poesías	61