ACADEMIA SALVADOREÑA DE LA LENGUA

BOLETÍN 32

El Boletín número 32 de la Academia Salvadoreña de la Lengua es una muestra de la permanente actividad académica, investigativa y de creación literaria de los miembros de la institución y de su influencia en los distintos ámbitos profesionales donde se desenvuelven. Asimismo, da cuenta de miembros que recientemente se han unido a la institución mediante la publicación de sus discursos de ingreso.



BOLETÍN32 ACADEMIA SALVADOREÑA DE LA LENGUA

ISSN 0567-6439







JUNTA DIRECTIVA 2022-2026

Mario Alberto García Aldana Director

Jorge Ernesto Lemus Vicedirector

Carmen Lovey Argüello Secretaria

German Cáceres Prosecretario

COMISIÓN EDITORIAL

Mario Alberto García Aldana Marlon Denys Fuentes Salinas Alexander Hernández

MIEMBROS CORRESPONDIENTES

- 1. D. Pedronel Girando Londoño, Medellín, Colombia
- 2. D. Alonso Zamora Vicente, Madrid, España
- 3. D. Günther Haensch, Augsburgo, Alemania
- 4. D. Tito Mosquera Irurita, Santafé de Bogotá, Colombia
- 5. D.ª Rhina Toruño, Thallahasse, Florida, EE. UU.
- 6. D. José Rodríguez Rodríguez, Manila, Filipinas
- 7. D. Víctor García de la Concha, Madrid, España
- 8. D.ª Marta Ivonne Galindo, San Francisco, California, EE. UU.
- 9. D.ª Rose Marie Galindo, Madison, EE. UU.

MIEMBROS HONORARIOS

- D. Mario Enrique Ancalmo
- D. Ovidio Villatoro Richardson

NÓMINA DE ACADÉMICOS

David Escobar Galindo Pedro Escalante Arce Carmen Lovey Argüello Carlos Alberto Saz Aída Márgara Zablah de Simán Manlio Argueta Roberto Rubio Fabián Jorge Ernesto Lemus Carmen González Huguet German Cáceres Mario Alberto García Aldana Eduardo Buenaventura Badía Serra Roberto Salomón Ricardo Roque Baldovinos Rafael Antonio Mendoza Mayora Amparo Marroquín Parducci María Cristina Orantes Huezo

Evelyn Yanira Soundy Trigueros

SUMARIO

Presentación	9
Obituarios	
En memoria de Alfredo Martínez Moreno —Por Mario García Aldana—	13
En memoria de Carlos Mendoza Carrillo —Por German Cáceres—	17
En memoria de Matías Romero —Por Eduardo Badía Serra—	19
Discursos académicos	
Filosofía y música en la antigua Grecia. Discurso de ingreso a la Academia Salvadoreña de la Lengua del Dr. German Cáceres, 28 de noviembre de 2013	23
La poesía, influencia y germen de la vocación. Discurso de ingreso a la Academia Salvadoreña de la Lengua de María Cristina Orantes, 17 de marzo de 2022	37
Herencia del cáliz y de la rosa. Respuesta al discurso de ingreso de María Cristina Orantes, por Lovey Argüello, 17 de marzo de 2022	55
La importancia de enseñar español a las personas sordas Discurso de ingreso a la Academia Salvadoreña de la Lengua de Evelyn Yanira Soundy, 27 de octubre de 2022	61

Respuesta al discurso de ingreso de Evelyn Yanira Soundy, por Jorge Ernesto Lemus, vicedirector de la Academia Salvadoreña de la Lengua, 27 de octubre de 2022	73
Artículos y ensayos	
Los primeros compositores modernistas de El Salvador Trabajo de ingreso como académico correspondiente a la Academia de Geografía e Historia de Guatemala, de German Cáceres, 22 de febrero de 2023	79
La humanidad marcha —Pablo Buitrago— Primer director de la Academia Salvadoreña de la Lengua (1876)	101
Homenaje al compositor Aurelio de la Vega —Por German Cáceres—	105
Nahuañol: un estudio del sustrato náhuat en el español salvadoreño —Jorge Ernesto Lemus—	109
Poemas	
Canción sentimental. Selección poética de Irma Lanzas	131
Cinco sonetos de Rafael Mendoza	139

Presentación

l Boletín nº. 32 de la Academia Salvadoreña de la Lengua brinda un panorama de las investigaciones y proyectos de la institución, y sobre todo da cuenta de los ingresos más recientes de miembros a la Academia.

En la primera sección "Obituarios" se rinde un sentido homenaje a quienes partieron en años recientes; para ello, diferentes académicos rememoran la vida y los logros profesionales de Alfredo Martínez Moreno (1923-2021), Carlos Ernesto Mendoza (1952-2021) y Matías Romero (1927-2022).

Como su nombre lo indica, la segunda sección "Discursos académicos" es un compendio de los discursos de ingreso de los nuevos miembros a la Academia. Acá encontramos "Filosofía y música en la antigua Grecia", que German Cáceres leyera en 2013; "La poesía, influencia y germen de la vocación", discurso de María Cristina Orantes, leído en 2022; y "La importancia de enseñar español a las personas sordas", de Evelyn Yanira Soundy, leído en 2022. También se ofrecen las respuestas a estos dos últimos discursos que hiciera Lovey Argüello y Jorge Ernesto Lemus, respectivamente.

En la tercera sección "Artículos y ensayos", encontramos el trabajo que German Cáceres presentó en su ingreso como académico correspondiente a la Academia de Geografía e Historia de Guatemala, 22 de febrero de 2023, titulado "Los primeros compositores modernistas de El Salvador". Asimismo, se incluye un documento que por su naturaleza resulta histórico, se trata de un artículo sobre el futuro de la humanidad que Pablo Buitrago, primer director de nuestra institución, escribiera en 1870. Su carácter profético y severo resulta idóneo para nuestro tiempo.

A continuación, German Cáceres rinde un merecido homenaje al compositor Aurelio de la Vega, recordando así parte de su vida, de su personalidad y de su importante obra. Para cerrar esta sección, se ofrece el trabajo "Nahuañol: Un estudio del sustrato náhuat en el español salvadoreño", de Jorge Ernesto Lemus, que responde al estudio de lenguas en contacto; en

este caso del español con las lenguas indígenas originarias del territorio que hoy es El Salvador, en especial el náhuat.

La última sección está dedicada a la poesía. De este modo, invitamos a la lectura de *Canción sentimental*, una selección poética de Irma Lanzas, y cinco sonetos de Rafael Mendoza.

Esta publicación es una muestra de la permanente actividad académica, investigativa y de creación literaria de los miembros de la Academia Salvadoreña de la Lengua y de su influencia en los distintos ámbitos profesionales donde se desenvuelven. Esperamos que disfruten la lectura.

Msc. Alexander Hernández Colaborador de la Academia Salvadoreña de la Lengua, Correspondiente a la Real Academia Española.

Obituarios

En memoria de Alfredo Martínez Moreno

(1 de septiembre de 1923- 2 de octubre de 2021)

-Por Mario García Aldana-

I doctor Martínez Moreno, a quien muchos le decíamos Alfredito, a pesar de su altura y corpulencia, por su trato gentil y agradable, ha sido uno de los profesionales más connotados, no solo por ser un jurisconsulto de fama internacional, sino por sus múltiples cualidades, su enorme cultura, escritor, orador, era todo un humanista considerado el "Erasmo de Rotterdam" de nuestro tiempo.

Era un conversador ameno y gran contador de historias. Su padre fue el doctor Francisco Martínez Suárez y, a pesar de que murió cuando Alfredito tenía 16 años, era frecuente que, al comenzar a contar una historia, decía: "Papá contaba..." y gracias a su prodigiosa memoria comenzaba a contar muchas historias interesantes.

Fue un estudiante sobresaliente, en su oficina, donde lo visité algunas veces, tenía un diploma como el mejor estudiante de la Facultad de Derecho de la Universidad de El Salvador. También hizo estudios universitarios en Drew University, Madison, New Jersey, Estados Unidos, donde fue distinguido con Cum Laude.

Comenzó a trabajar en el Ministerio de Relaciones Exteriores en diferentes cargos hasta llegar a ser ministro en 1967. En ese ministerio formó parte de diferentes misiones en España, La Haya (Países Bajos), Estados Unidos, Ginebra (Suiza). Fue el único diplomático que denunció la invasión del Tíbet por China comunista.

El famoso periódico *New York Times* destacó que El Salvador fue el único país que defendió el decoro de las Naciones Unidas y se granjeó el respeto del mundo. Es interminable la lista de misiones oficiales y no oficiales que Alfredito presidió

en todas partes, especialmente en misiones de paz, de límites territoriales y marítimos y de arbitraje.

De 1968 a 1970 fue presidente de la Corte Suprema de Justicia. Desde muy joven comenzó su labor docente en Derecho Internacional Público en la Universidad de El Salvador y, con el tiempo, fue profesor invitado en Madrid (España), Londres (Inglaterra), Edimburgo (Escocia), Brasil, Argentina.

Por su sabiduría y amplios y diversos conocimientos fue motivo de muchos homenajes nacionales y extranjeros. En El Salvador fue declarado Hijo Meritísimo por la Asamblea Legislativa; le concedieron la Orden Nacional "José Matías Delgado", entre otras distinciones. Es admirable la cantidad de homenajes internacionales que lo convirtieron en el salvadoreño más distinguido, por ejemplo: recibió la Orden Isabel la Católica de España, la Cruz de Oro Lateranense de la Santa Sede, la Estrella Brillante de China, la Gran Cruz de Brasil, Orden de Malta y la Orden del Imperio Británico, entre otras distinciones en Ecuador, Paraguay, Cuba, Perú, Panamá, Italia, Guatemala, China, Venezuela, Chile, Alemania, México, Colombia y Venezuela.

Sus artículos y estudios escritos son muchísimos sobre asuntos jurídicos y sobre la lengua española. Como fue director de la Academia Salvadoreña de la Lengua durante 37 años asistió a innumerables eventos de la Real Academia Española y de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) en España y en diferentes países de habla española.

Fue determinante su intervención para que la Casa Dueñas, que estaba destruida, fuera restaurada para que en el año 2004 pasara a ser sede de la Academia Salvadoreña de la Lengua y de la Academia Salvadoreña de la Historia. Dicha restauración fue costeada principalmente por la Agencia Española de Cooperación Internacional y fue apoyada por el entonces director de la Real Academia Española, ahora Director Honorario, Dr. Víctor García de la Concha y Concultura.

El Dr. Martínez Moreno fue director y miembro de la junta directiva de múltiples compañías nacionales y regionales, oficiales y privadas. Asimismo, escribió varios libros de su especialidad jurídica y de cuentos.

En sus últimos tres aniversarios: 2019, 2020 y 2021, el licenciado Carlos Alberto Saz, Marlon Denys Fuentes Salinas, administrador, y yo fuimos a visitarlo a su casa. Como don Carlos Saz decía que a Alfredito le gustaban las frutas y el pan dulce, siempre le llevábamos una buena provisión. Alfredito agradecía mucho nuestras visitas y siempre nos aconsejaba que no dejáramos morir a la Academia. En la última visita, notamos que le incomodaba mucho estar sentado y por ello se inclinaba hacia adelante; entonces un joven que lo auxiliaba le daba masajes en la

espalda, eso lo aliviaba del dolor y por unos minutos volvía a estar bien sentado, pero luego se agachaba por el dolor y nuevamente los masajes lo aliviaban. Fue necesario abreviar nuestra presencia para que descansara. Murió un mes después de nuestra última visita.

Don Alfredo Martínez Moreno ha sido uno de los salvadoreños más cultos, distinguidos y universales. Al retirarse como director de la Academia Salvadoreña de la Lengua se le nombró director emérito. Desde que ya no pudo asistir a los eventos de la Academia lo extrañamos mucho y seguiremos añorando su fresca personalidad y la gracia de su conversación agradable y sabia.

En memoria de Carlos Mendoza Carrillo

(22 de mayo de 1952-21 de octubre de 2021)

-Por German Cáceres-

arlos Ernesto Mendoza Carrillo, miembro de número de la Academia Salvadoreña de la Lengua, ocupó el sillón C. Nació el 22 de mayo de 1952 y murió el 21 de octubre de 2021. Licenciado en Filosofía por la Universidad de El Salvador, además poseía una Maestría en Educación. El académico Mendoza Carrillo fue un destacado pedagogo que enseñó en diversos centros educativos: Instituto Nacional Francisco Menéndez, Universidad de El Salvador, Universidad Dr. José Matías Delgado, Universidad Nueva San Salvador, Universidad Modular Abierta, Instituto Betania, Seminario Mayor San José de la Montaña, Escuela Americana, Colegio Lamatepec y fue director de la Academia Diplomática del Ministerio de Relaciones Exteriores. A su carrera de educador debemos agregar la de diplomático, pues fue representante de nuestro país ante la Organización de las Naciones Unidas, y Embajador Plenipotenciario de El Salvador en Suiza y República Dominicana (países en los que fundó Asociaciones de Salvadoreños residentes en esas tierras, además de contribuir al rescate de la Escuela República de El Salvador en Santo Domingo).

Nuestro académico perteneció al Ateneo de El Salvador y al Instituto Masferreriano. Como periodista escribió artículos para *El Diario de Hoy, Diario el Mundo, La Prensa Gráfica*, y fue corresponsal del periódico *ABC* de España, y jefe de redacción de la *Revista Análisis*, de la Universidad Nueva San Salvador (UNSSA). No menos importante es destacar que el Lic. Carlos Ernesto Mendoza Carrillo fue un políglota, pues hablaba francés, inglés e italiano.

La Academia Salvadoreña de la Lengua lamenta la muerte de tan distinguido académico, quien en el momento de su partida ocupaba el puesto de tesorero de la junta directiva de nuestra institución. Quiero cerrar esta nota necrológica,

recordando las palabras finales de su artículo "El optimismo, una de las características de las ideas salvadoreñas": "Hay por qué creer, ya que el hombre tiene sus raíces en lo eterno. Es desde estas raíces espirituales, metafísicas, donde aparece la novela *Yo soy la Memoria*, de Hugo Lindo, donde se concluye transfiriendo el saber espiritual. Es decir, se concluye transfiriendo el OPTIMISMO". (*Revista Análisis*, segunda época, año II, nº. 2 enero-marzo de 2022).

En memoria de Matías Romero

(24 de febrero de 1927-12 de junio de 2022)

-Por Eduardo Badía Serra-

atías Romero Coto, filósofo salvadoreño de recia concepción escolástica, prolífico como escritor, y expositor de una obra que utiliza un lenguaje sobrio y de fino corte clásico, nació en El Salvador en 1927, y murió en ese mismo país en 2022, justo a la edad de 95 años. En un largo camino como el anterior, y poseyendo, por propia naturaleza y también por sostenido estudio, un amplio sentido filosófico, era lógico esperar una obra de gran calidad y contenido. Y efectivamente, así fue. Romero debe estar, sin lugar a dudas, dentro de la historia de la filosofía salvadoreña como uno de los más destacados miembros.

No podemos aquí hacer una detallada exposición de su obra, pero sí quisiera destacar de esta la férrea y muy elaborada defensa que él hizo de la filosofía, que en su tiempo luchaba por no desaparecer del campo de conocimiento nacional. Decía don Matías, como sabíamos llamarle, en su libro Ha muerto la filosofía, que había un conflicto interior entre el hombre de ciencia y el filósofo, conflicto que realmente no es nuevo ni comenzó en los tiempos de Comte, sino que viene desde los griegos e incluso seguramente desde mucho antes. Siempre existió esa rivalidad entre la ciencia y la filosofía, e incluso entre esta y la religión. Primero, nos decía Romero, la filosofía se sublevó contra la religión, y luego, la ciencia lo hizo contra la filosofía. Este conflicto entre ciencia y filosofía tomó matices extremos con la llegada del positivismo, quien manifestó un odio político y demagógico contra la metafísica, odio que, por una ironía del corazón, no ha impedido que de vez en cuando, los científicos tengan respiros metafísicos.

En nuestros tiempos, decía Romero, el drama se ha vuelto tragedia porque la ciencia, pasando de las palabras a los hechos, se ha puesto a fabricar y disparar

armas mientras la filosofía sigue indefensa, pues su única arma es la palabra; palabra que, para poder ser escuchada, exige guardar silencio. Entonces, dice: "el hombre, así como un perro viejo y enfermo se lleva un hueso duro para roerlo en una apartada sombra, así él, casi furtivamente, como si fuera un delito pensar en Dios o en la muerte, se retira a filosofar".

Sin embargo, en el fondo, la ciencia y la metafísica anduvieron siempre juntas, despreciándose y combatiéndose a veces, pero siempre juntas; y entonces, tal afirmación le vale a Romero para plantear su argumento de que, señalando claramente sus direcciones contrarias, puede prepararse el único camino que conduce a su reconciliación y reunión.

En un detallado recorrido por la historia de la filosofía, Matías Romero va entonces identificando y encontrando ese camino reconciliatorio entre ciencia y filosofía, camino en el que duramente critica al positivismo y a sus posiciones posteriores, y ahonda en las preguntas que ambas formas del conocimiento tienen, por supuesto, con sus límites y características particulares de respuesta.

¿Dónde encuentra Romero ese camino reconciliatorio? En el lenguaje. Si bien el campo del lenguaje fue el escogido por los positivistas lógicos para dar la batalla definitiva contra la metafísica, es precisamente en este donde se demuestra que existe una cultura esencial y una metafísica inevitable. Los dos bandos enemigos, los científicos y los metafísicos, se entienden porque hablan el mismo lenguaje. El lenguaje es, para ambos, la ciudad de refugio y conciliación. El lenguaje, dice, se ha hecho para que nos unamos y no para que nos separemos.

El filósofo argentino Eugenio Pucciarelli se cuestionaba sobre si era posible que pudiera existir el filósofo puro. "¿Es autónoma la filosofía y el desarrollo mismo de las ideas filosóficas del hombre mismo que las despliega, de la cultura, y del desarrollo de las ideas?", se preguntaba. Kant sostenía que sí. Para Kant puede existir un tipo de hombre teórico en cuya conducta prevalezcan los actos cognoscitivos a los que se subordinan, de una manera establecida, todos los demás. Hegel también lo afirmaba, extremando esta posición al imaginar la historia de la filosofía como el despliegue autónomo de la razón que se exterioriza en el itinerario personal. Y muchos otros sostuvieron similares opiniones.

Yo diría que sí existieron y existen tales filósofos puros. Sí, como decía el Maestro García Morente, con la filosofía se trata de huir de las atropelladas generalizaciones de la sapiencia popular y de las no menos atropelladas generalizaciones de la ciencia, cuando se sale de los estrechos límites en que está recluida cada disciplina, existen hombres que llenan tales requisitos. Y creo que Matías Romero fue uno de ellos.

Discursos académicos

Filosofía y música en la antigua Grecia

Discurso de ingreso a la Academia Salvadoreña de la Lengua del Dr. German Cáceres, 28 de noviembre de 2013

> "Del seno de la Poesía surgió el ritmo, el tono, el modo, las voces, la melodía, la armonía... ¡el verso es todo!". Francisco Gavidia.

r. Director de la Academia Salvadoreña de la Lengua, Dr. René Fortín Magaña. Sr. Director Emeritus de la Academia Salvadoreña de la Lengua,

Dr. Alfredo Martínez Moreno. Señores miembros del cuerpo diplomático. Distinguidos Académicos. Señoras y señores:

En esta tarde de noviembre, de un noviembre que despide la lluvia refrescante y nos trae hoy una brisa veraniega, cuyo soplo invoca al sonido del arpa eólica, me siento muy emocionado al saber que la Academia Salvadoreña de la Lengua me ha honrado con incorporarme a su seno, como miembro de número.

Aunque no creo merecer tan distinguido nombramiento, agradezco a sus dignos miembros tal deferencia, y me sentiré sumamente honrado al contribuir en todo lo concerniente a esta ilustre Academia, que vela por el arte de la correcta dicción, cuyo instrumento es el oído, incluyendo en el lenguaje coloquial a los salvadoreñismos, que vienen a enriquecer el español, así como lo enriquecen los extranjerismos, principalmente los que ya se han españolizado.

Y al ser incorporado, habré de ocupar el sillón "A", letra que correspondía al bien recordado e ilustre abogado, Dr. Rafael Urquía, que honró a esta Academia de respetados intelectuales, impulsores de la cultura del lenguaje, a la que pertenecieron, como parte del grupo de sus fundadores, mi bisabuelo el Dr. Manuel Cáceres Arriaza y mi tatarabuelo el Dr. Pablo Buitrago Benavente.

Para los pueblos de la antigüedad, tanto del viejo mundo como del nuevo, la música tenía orígenes divinos, se le atribuían poderes mágicos, siempre estaba ligada a las ceremonias religiosas, podía curar enfermedades y purificar la mente y el cuerpo. De tal manera que David cura la locura de Saúl con el sonido del arpa; el estruendoso timbre del shofar derrumba las murallas de Jericó; además, son numerosos los casos en los que poetas-músicos cantaban poemas heroicos en banquetes, así lo encontramos en *La Odisea* y en muchos relatos de la antigüedad.

La historia de la música occidental comienza en Grecia. Si bien en la literatura de la Edad Media, la influencia de Roma pareciera ser más grande que la griega, sobre todo en los siglos XIV y XV, cuando se conocía un número mayor de obras romanas que griegas; sin embargo, el conocimiento de obras griegas aumentaba considerablemente. Los artistas medievales pudieron estudiar las letras y las esculturas griegas e imitarlas, no así la música; entonces, no se había descubierto ningún ejemplo de música griega o romana.

Todavía hoy solamente conocemos, aproximadamente, unos cuarenta ejemplos de música griega, muchos de los cuales son fragmentos de obras más extensas, y la mayoría pertenece a periodos tardíos; además, en cuanto a cómo realmente sonaban estas piezas musicales solo existen puntos de vista encontrados.

A pesar de ello, las noticias que tenemos de este arte se encuentran enmarcadas entre los siglos VII a. C. y II d. C., por lo que podemos especular que a través del tiempo hubo una evolución en cuanto a formas y estilos. El caso de la música romana es todavía mucho más oscuro, quizá porque cuando el cristianismo se estableció, las prácticas musicales de Roma fueron condenadas. No tenemos ejemplos musicales de ellas. No obstante, sabemos mucho sobre la teoría musical griega, algunos de sus aspectos intentaré explicar esta tarde.

La mitología griega también le atribuía a la música un origen divino, de ahí que entre sus inventores encontremos dioses y semidioses, tales como Apolo, Anfión y Orfeo. En el culto de Apolo, la lira (con cinco o siete cuerdas y más tarde hasta con once) fue el instrumento más importante, y en el de Dionisio (ditirambos), de donde algunos creen que se originó el drama, lo fue el aulos, y sus variantes: el aulos doble y el plagiaulos. Asimismo, la flauta de Pan o siringa pertenecía a la misma familia de instrumentos de viento. Es probable que estos aerófonos viniesen del Asia Menor. Ya en las culturas minoica y micénica encontramos instrumentos con tres cuerdas, parecidos a la lira, lo cual sugiere una tesitura limitada.

Célebres fueron los festivales o las competencias en los juegos píticos. En los correspondientes al año 586 a. C. sabemos que un tal Sakadas de Argos tocó en

el aulos un "Nomos Pythicos" que describía el combate entre Apolo y el dragón o pitón (probablemente, la primera obra programática de la que tenemos noticia). Otros compositores de *nomoi* para el aulos fueron Clonas y Polimnestos

Con el tiempo, la música instrumental se independizó de la vocal y se volvió más compleja; a finales del siglo V a.C. las innovaciones de Frinis de Mitilene y de Timoteo de Miletos llevaron la música a un refinamiento y a una sofisticación que fueron censuradas, ya que estaba en contra de la antigua sencillez.

Ferécrates (siglo V a. C.) en una de sus comedias representa a la música como una mujer llena de laceraciones, quejándose de Frinis con estas palabras:

Con la cólera de la tormenta

Y con un enloquecido torbellino, retorció toda mi forma;

Y con una maligna estratagema arrebata

Doce armonías de mis cinco sencillas cuerdas.

En el siglo IV a. C. Aristóteles (384-322 a. C.), en *La Política*, llama la atención al respecto, advirtiendo sobre el exagerado profesionalismo de los músicos, y escribe como sigue:

La medida correcta será obtenida si los estudiantes de música dejan el arte que se practica para las competencias profesionales, y no buscan adquirir aquellas maravillas de ejecución que son ahora la moda en dichas contiendas, y que han pasado a la educación. Dejen a los jóvenes practicar tal música, aunque la hemos proscrito, solamente hasta que ellos estén preparados para sentir el goce de nobles melodías y ritmos, y no solamente disfruten de esa parte común de la música, en la cual cada esclavo o niño y hasta animales encuentran placer.

La mayor parte de la música griega fue monofónica, aunque probablemente existieron obras a dos voces¹; sabemos que, cuando los grupos musicales crecieron, se practicó la heterofonía, esto sucede cuando una voz o instrumento ornamenta simultáneamente una melodía, esta práctica y el canto en octavas no se consideran verdaderas polifonías; es de suponer que en las ejecuciones la improvisación jugase un papel de importancia.

Aunque generalmente se sostiene que la polifonía nació entre el año 900 y el 1000 d. C., Longino (primera mitad del siglo I) en su obra "De lo Sublime" dice: "No habrá quién dude, creo, del efecto sublime de la perífrasis. Así como en música los llamados acompañamientos completan lo agradable del tono principal...".

La heterofonía funciona como, cuando el dibujante, por ejemplo, traza alrededor de la línea principal de un torso, otras líneas que le dan al dibujo movimiento y flexibilidad, perdiendo la dureza que de otra forma pudiera tener. Debo decir que en la orquestación moderna se utiliza la heterofonía en determinados momentos para darle cierta plasticidad misteriosa a las líneas de la obra musical.

La música griega estaba asociada a la poesía y la danza, la palabra tenía dos acepciones. Una que abarcaba toda la cultura intelectual o literaria y otra muy parecida a la de nuestros tiempos.

Para los griegos, los auténticos representantes de la "paideia" (educación, aprendizaje; y en el cristianismo temprano, humanitas) no son los artistas plásticos (pintores, escultores, arquitectos), lo son los poetas y los músicos, los filósofos, los retóricos y los oradores; en otras palabras, los hombres de Estado, para quienes el legislador y el poeta-músico están muy ligados porque ambos tienen una misión educadora: los dos usan la palabra (que es sonido) y las notas musicales, ya que estas son las fuerzas formadoras del alma. De tal manera que, el poeta, el hombre de Estado y el sabio son la más alta dirección de la nación.

La palabra "música" tenía para los griegos una acepción más amplia que ahora, derivó de "Musa". La música debía perseguir la verdad y la belleza. Para Pitágoras, música y matemáticas no estaban separadas, y no lo están aún. Los números eran la clave para entender lo espiritual y lo físico, el sistema matemático-musical era un ejemplo de la armonía del cosmos.

Platón se ocupa de nuestro tema sobre todo en *El Timeo*, el más conocido de sus diálogos en la Edad Media, y en *La República*, su influencia en el pensamiento musical cristiano medieval es de mucha importancia. Platón demanda que se comience por formar el alma por medio de la música, en el sentido amplio que esta significaba para ellos, no solamente abarcando el tono y el ritmo sino la palabra hablada, es decir el *logos*.

El interés de este filósofo debe concentrarse en saber si los testimonios verbales son verdaderos o falsos, de que de lo verdadero depende el conocimiento y el valor educativo de la palabra. Resulta paradójico que para Platón la educación comienza por la mentira, aludiendo a las historias y los mitos que se les relata a los niños, que no son totalmente verdaderos pero que guardan algo de verdad.

Además, para los pitagóricos, música y astronomía estaban relacionas, ya que para ellos algunos modos y notas musicales tenían una correspondencia con los diversos planetas. Platón les da forma poética a estas ideas con el mito de "la música de las esferas", lo cual resulta sorprendente en nuestros días, en los que

podemos escuchar los sonidos singulares que producen un quásar y los planetas de nuestro sistema solar.

Más sorprendente aún es el enorme parecido tímbrico de esta música sideral con la música electroacústica, la cual no se desarrolló sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Vemos así cómo las asombrosas concepciones cosmogónicas de los más antiguos pensadores se encuentran bajo el signo de una formidable intuición que contrasta a la ciencia contemporánea dominada por el experimento.

Otro aspecto fundamental en el pensamiento griego sobre la música es la unión que los griegos requerían entre melodía y poesía. Para ellos, ambas palabras eran sinónimos, la poesía y la música fueron los fundamentos de la formación del espíritu, incluían la educación religiosa y moral. Platón daba por sentado esto, quizá por ello no intenta explicarlo a fondo, pues para él resultaba algo natural.

"Poesía lírica" significaba poesía cantada y acompañada de la lira; uno de sus representantes es Arquíloco de Paros (712-664 a. C.), de él se dice que hizo avanzar el canto a un carácter más íntimo o lírico. Posiblemente, fue el primer poeta en tomar como referencia para sus poemas su propia vida, escribió himnos, elegías y poemas satíricos. Es de notar que *elegía*, *oda* e *himno* son también términos musicales.

La tragedia incorpora el verbo cantar ("aeidein"). Es posible que en el teatro la música tuviese su mayor desarrollo, y donde las partes corales se cantaban completas. En *Las Suplicantes*, de Esquilo, se pide un coro de cincuenta participantes, y más tarde este se convirtió en "dramatis personae".

También en el teatro había partes monódicas para solistas y diálogos hablados. Las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides y las comedias de Aristófanes eran composiciones dramático-musicales. Entonces no resulta extraño que, a finales del siglo XVI d. C. el grupo llamado "Camerata Fiorentina", al que perteneció Vincenzo Galilei (1525-1591), padre de Galileo, tratando de rescatar los valores de la tragedia griega creara la ópera; de hecho, el ideal del Renacimiento fue el de retomar el espíritu de los clásicos.

La doctrina del "ethos" trata sobre los efectos morales de la música en el hombre, y no solo en él sino en el Universo. Es decir que la música podía ejercer su influencia en la voluntad, el carácter y la conducta de los seres humanos. Aristóteles, en *La Poética*, nos lo explica por medio de la doctrina de la imitación, la música imita o representa las pasiones del alma: coraje, bondad, cólera, ternura, etc., de tal manera que, cuando alguien escucha música que imita determinada pasión, se invade de ella, y si escucha por largo tiempo música que imita bajas pasiones, su carácter se inclinará por los sentimientos innobles, y lo contrario sucederá si se escucha la música que eleva el espíritu.

Tanto Platón (427-347 a. C.) como Aristóteles creían que el hombre correcto nacería de un sistema de educación pública, cuyos principales elementos fuesen la gimnástica y la música; la primera para disciplina del cuerpo y la segunda para la de la mente.

En *La República*, Platón insiste en el balance de las dos: mucha música podría hacer al hombre débil y neurótico, y mucha gimnástica lo haría violento e ignorante, y un verdadero músico es el que sabe combinarlas adecuadamente. Agrega Platón que solamente determinado tipo de música es propio para la educación; melodías blandas, suaves e indolentes deben evitarse en la educación de los que están destinados a gobernar el Estado ideal; para ellos, las melodías en las armonías Dórica y Frigia resultan buenas, porque la primera nos ofrece la virtud del coraje, y la segunda, la virtud de la temperancia.

Además, Platón explica que, si bien el gobernante o fundador de un Estado no puede ser un poeta como tal, sí debe entender con claridad los temas de la poética.

Desde antes del tiempo de Platón, los griegos desarrollaron, por medio de los nomoi, un repertorio de frases o fórmulas melódicas consideradas como adecuadas para diferentes propósitos. Esto lo podemos deducir de pasajes como el siguiente, tomado literalmente de *Las Leyes*:

Entre nosotros, la música se dividía en diversas clases y estilos; un tipo de melodía era la de las plegarias a los dioses, las cuales recibían el nombre de 'himnos'; en contraste con ésta había otra clase, llamada 'trenos'; las 'alabanzas' daban pie a otra, e incluso otra más era el 'ditirambo', cuyo nombre deriva de Dionisio. El 'nomos' también recibía esta categoría, ya que era una clase distintiva de melodía, y éste también recibía el nombre de 'nomos citárico'. Así se clasificaron y definieron éstas y otras clases, y se prohibió el usar un tipo de letra determinada con una especie diferente de melodía; pero más adelante, con el avance del tiempo, surgieron como líderes de la ilegalidad antimusical unos poetas que, aunque eran poetas por naturaleza, ignoraban lo que era justo y legal en música; y éstos, desvariando y poseídos indebidamente por un espíritu de placer, mezclaron trenos con himnos y alabanzas con ditirambos, y fundieron cada uno de los tipos de música con todos los demás.

Es difícil renunciar a la tentación de comparar este sistema con el proceso de centonización en el canto gregoriano; es casi seguro que quienes organizaron la colección de fórmulas melódicas cristianas se inspirasen en los nomoi griegos.

La música complicada en su forma, ritmo y melodía y ejecutada por muchos instrumentos de afinación extraña debía excluirse del Estado. Para los griegos,

los fundamentos de la música establecida no deben cambiar, porque sin reglas (nomos o ley, además la palabra, como hemos visto arriba, designaba a una melodía cantada que era diferente al recitado) en arte y educación inevitablemente llegaríamos a la vida licenciosa y a la anarquía en la sociedad. Esto se encuentra relacionado con los conceptos platónicos generales sobre la importancia que tiene la educación en sus comienzos.

En la edad temprana es más fácil moldear al individuo, de tal manera que se le puede imprimir un determinado tipo. Platón sugiere que aquellos que cuenten cuentos y mitos o leyendas a los niños deben ser vigilados, pues dejan en ellos una marca indeleble.

Sin embargo, Werner Jaeger opina: "Platón no quiere referirse precisamente a la necesidad de que el poeta creador se oriente hacia un determinado número de esquemas preestablecidos, hacia una tipología escueta, sino que alude a la figura y al contorno de todas las representaciones valorativas, principalmente a las que se refieren a lo divino y a la esencia de la 'Areté' (diosa de la virtud y la excelencia humana)".

Debemos considerar que ya existía una tradición de censura poética antes de Platón. Al respecto, Aristóteles, en *La Política*, es menos severo y explícito que Platón, pues permite la música como diversión y goce intelectual, así como para la educación; pero admite que las leyes deben regular la música usada en la formación de los jóvenes.

Las Constituciones de Atenas y Esparta regulaban el uso de la música, es interesante observar que los padres de la Iglesia cristiana advertían sobre ciertos tipos de músicas, y algunos regímenes del siglo XX han intentado controlar la creación artística de sus pueblos; y qué decir de ciertas manifestaciones musicales actuales que provocan una verdadera histeria colectiva; o de la música de aeropuertos y supermercados que pretende tranquilizarnos y quizá inducirnos a un estado de abulia e indolencia.

La música en los servicios de Apolo debía elevar nuestro espíritu o alma, su instrumento por excelencia fue la lira, y la oda y los temas épicos fueron los preferidos. En los servicios a Dionisio se esperaba escuchar música que provocara excitación y entusiasmo, su instrumento fue el aulos y se cultivaron las formas del ditirambo y el drama. Del concepto apolíneo se derivó, más tarde en la historia, el ideal clásico, y el espíritu del romanticismo de lo dionisiaco.

Las teorías musicales griegas ejercieron gran influencia en la música de la Edad Media. Estas teorías fueron de dos clases: las que se ocupaban de la naturaleza de la música, su lugar en el cosmos, sus efectos y su uso apropiado en la sociedad humana; y las que explicaban sistemáticamente los materiales de la música y los patrones en la composición. Es decir, una teoría se ocupaba de la filosofía de la música y la otra de la ciencia de la música. Muchos de sus principios nos afectan hasta nuestros días.

En el devenir del tiempo podemos observar una evolución en el pensamiento musical griego, desde el primer gran teórico de la ciencia musical, Pitágoras (Circa, 500 a. C.), hasta Claudio Ptolomeo (II siglo d. C.), quien fue el último expositor importante de ese pensamiento.

Las principales fuentes históricas y teóricas están en los escritos de los filósofos y teóricos de la Grecia antigua. En *La Sección del Canon*, que se le atribuye a Euclides (c. 300 a. C.), es donde aparece la primera descripción completa de la teoría acústica de Pitágoras (siglo VI a. C.).

Pitágoras buscaba en las matemáticas la clave para resolver los arcanos del universo, el número era el comienzo de todas las cosas. Este filósofo sabía que, con cuerdas de un mismo grosor y tensión, la altura del sonido estaba determinada por su longitud; se dice que logró este conocimiento de los sacerdotes de Egipto, país que conoció; otros opinan que fue en Babilonia donde adquirió este saber.

Las distancias entre los astros, que producían la "música de las esferas", estaban relacionadas con las longitudes de las cuerdas en vibración que producen las notas musicales.

Euclides sabía que si una cuerda vibra a la mitad de su extensión (1:2), la altura de su sonido sería el de una octava arriba de la cuerda completa; si fuesen dos terceras partes las que producen el sonido (2:3), sería de una quinta justa (diapente) hacia lo agudo; si fuesen tres cuartas partes (3:4) la altura será la de una cuarta justa (diatésaron) ascendente. La relación de un tono sería 8:9, la de la tercera mayor 64:81, etcétera. De esta manera, usando las leyes de las proporciones, los pitagóricos descubrieron todos los intervalos que todavía usamos en la actualidad en Occidente.

Además, los griegos conocieron los intervalos menores al semitono, es decir, cuartos de tono. Tolomeo (90-168 d. C.) nos dice que el peripatético Aristóxeno (c. 354-300 a. C.), discípulo de Aristóteles, dividía el intervalo de cuarta justa en sesenta partes.

Es de notar que el microtonalismo desapareció en Occidente después de los griegos, y no fue sino hasta comienzos del siglo XX que el compositor mexicano Julián Carrillo experimentó con este, y el resultado de sus investigaciones fue su libro *El Sonido Trece*.

Los griegos consideraban los intervalos de octava justa, la cuarta justa y la quinta justa, consonancias básicas, y a la tercera y a la sexta las calificaban como disonancias. El intervalo de quinta más el de cuarta producen la octava (3:2 + 4:3 = 2:1), y la quinta menos la cuarta definen la segunda mayor o tono (3:2 - 4:3 = 9:8). La visión racionalista de Platón es similar a la de los pitagóricos.

La principal contribución de Aristóteles a la teoría musical fue la lógica inductiva basada en evidencia empírica, tal como lo reflejan los estudios de su discípulo Aristóxeno.

Probablemente, Aristóxeno de Tarento fue el más importante de los tratadistas de música de la antigüedad, se conservan dos libros de sus *Elementos Armónicos*, en donde por primera vez aparece el sistema de *tonoi* (tonalidades), y existen fragmentos de *Elementos del Ritmo*.

Podemos afirmar que Aristóxeno es el fundador de la estética científica en música. Su visión de la música se basa en el concepto geométrico del espacio musical, en contraste al concepto aritmético de los pitagóricos, pues su concepción de los intervalos es la de una línea con infinito número de subdivisiones, y de esa manera se podía producir un infinito número de intervalos.

Sin embargo, Aristóxeno consideraba que el intervalo más pequeño era el "diesis enarmónico" o cuarto de tono. La base de la construcción de las escalas era el tetracordio, el cual consiste en cuatro notas y tres intervalos, de los cuales existían diferentes versiones (genus) de acuerdo al lugar que ocupaban los tonos, semitonos y cuartos de tono dentro de este.

Un tetracordio era un sistema, y sistemas más extensos eran formados por la combinación de otros tetracordios, que podían ser conjuntos ("synemmenon") o disjuntos, refiriéndose a si tenían alguna nota en común o no, así se crearon los modos, o como actualmente decimos: las escalas musicales, y por añadidura el concepto de tonalidad, lo que se llamó entonces *tonoi* (estrechamiento).

Resulta de gran interés notar que modernamente, en la teoría de los conjuntos, aplicada a la música como herramienta de la composición y análisis, nos encontramos, entre otros, con el teorema de los hexacordios con notas comunes.

Aristóxeno nos habla de dos sistemas: el "sistema más perfecto", que constaba de dos octavas y estaba formado por cuatro tetracordios y un tono extra añadido ("proslambanomenos"). Además, había un "sistema menos perfecto", que permitía la modulación.

Cleónides (siglo II a. C.), seguidor de las ideas de Aristóxeno, en su tratado *Introducción a los Armónicos*, explica la modulación de un sistema a otro, por lo que podemos concluir que se asemeja a la acepción moderna de la expresión "movernos de una tonalidad a otra", la cual podemos apreciar en los himnos délficos que se conservan. Este sistema constaba de once notas.

Ptolomeo llamó "sistema inmutable" a la combinación de los dos sistemas.

Aristóxeno les asigna nombres étnicos a los *tonoi*, así: Dórico, Jónico, Frigio, Eólico y Lidio; a estos les agrega cinco, con el prefijo hipo-; y otros cinco, con el prefijo hiper-. La nota llamada "mese" (medio), que encontramos en cada *tonoi*, parece ser la de mayor importancia.

Al respecto, Aristóteles en *Los Problemas XIX* escribe que "en toda buena música el mese aparece con frecuencia, y todos los buenos compositores recurren con frecuencia al uso del mese, y, si lo abandonan, pronto regresaran a él, al contrario de lo que harían con cualquier otra nota. Tal como ocurre con la lengua; si eliminamos ciertas partículas de relación, ésta ya no es griega... El mese, por así decirlo, es una conjunción de los sonidos, y mucho más que la de las demás notas, ya que su sonido se escucha más a menudo".

Cleónides confirma esta idea, la cual funciona, quizá, como el moderno concepto de tónica. Para él existían siete diferentes *tonoi*: Mixolidio, Lidio, Frigio, Dórico, Hipolidio, Hipofrigio y Locrio o Hipodórico. No menciona el Eólico, el Hipereólico ni el Hiperlidio.

El romano Arístides Quintiliano (siglo II d. C.) fue un pitagórico-platónico. En su tratado *De Música*, dice que generalmente los *tonoi* son tres: Lidio, Frigio y Dórico. El primero es apropiado para el registro agudo y sirve para la poesía nómica; el segundo para la tesitura media y se usa en el ditirambo, y el tercero para lo grave, y es acorde a la tragedia.

Los tetracordios podían ser diatónicos, cuando no encontramos más de un semitono continuo; cromático, cuando tenemos dos semitonos seguidos; y enarmónicos, en donde están presentes los cuartos de tono.

Gracias a las tablas de Alipio (siglo IV a. C.), sobre las que existe mucha controversia, sabemos que la notación griega tenía dos métodos: el vocal y el instrumental. Lo que conservamos de los griegos es una notación alfabética, que en el caso de la música vocal se escribía arriba del texto poético. En el sistema instrumental, el más antiguo de los dos, se usaban letras griegas y otras que probablemente sean de origen fenicio, junto con signos arcaicos.

El alfabeto jónico es el que sirve de base para la notación vocal; este alfabeto se estableció oficialmente en Atenas alrededor del año 403 a. C., aunque había estado en uso desde el comienzo de la Guerra del Peloponeso (431-404 a. C.). Las letras, en ambos sistemas, podían aparecer en escritura normal, en reversa o formando un ángulo recto. Cada uno de los sistemas de notación proveen símbolos para cada nota de los quince *tonoi* disponibles en los tres géneros: Diatónico, Cromático y Enarmónico, cubriendo una tesitura de dos octavas y una nota.

Las tablas de Alipio representaban alturas, es decir, sonidos. El ritmo, por el que la música se desplaza en el tiempo, era indicado por símbolos no alfabéticos,

no completamente claros para nosotros. El historiador alemán Robert von Pohlmann (1852-1914) explica el tema de la siguiente manera: "es sabido que la musicalización de la poesía antigua griega, refiriéndose al ritmo, normalmente reproducía los patrones métricos de sílabas largas y cortas encontradas en las palabras del texto. Las excepciones debían señalarse".

En otras palabras, la notación rítmica de la música estaba ligada a los pies métricos de la poesía griega, concepto adoptado en la notación musical de la Edad Media con el nombre de "modos rítmicos".

La sílaba corta representaba el "protos chronos", es decir, la unidad de tiempo básica. Pohlmann y otros especialistas han acordado que el "protos chronos" podría equivaler a una corchea moderna.

Un símbolo alargado sobre una nota representaba dos unidades ("makra dichronos") o dos sílabas cortas; además, existían símbolos para tres, cuatro, cinco unidades y para el "estigma" (o punto) del cual Pohlmann opina que servía para marcar el tiempo.

Una línea curva sobre dos notas indicaba que ambas pertenecían a la misma sílaba, aunque existen dudas acerca de que si tenía el mismo uso en todas las piezas musicales; esto no aparece en el *Papiro Orestes* ni en los *Himnos Délficos*, obras que se conservan hasta nuestros días. Otros símbolos rítmicos fueron la coma y la limma, de forma redonda o puntiaguda, que probablemente representaba una pausa o silencio.

Quisiera examinar algunos de los fragmentos musicales que nos han llegado de la antigua Grecia. Mencionaré primero el fragmento de *Orestes*, de Eurípides, quizá la pieza musical griega más antigua que conocemos. Este fragmento, escrito en papiro, es muy pequeño y está desgarrado (c. 200 a. C.). Quizá la música sea de Eurípides (431-404 a.C.), en tal caso sería una auténtica joya del período clásico, ya que el ejemplo de Píndaro (n. 518 a. C.), que aún existe, es falso, esto es de acuerdo a investigadores.

Luego están dos himnos délficos a Apolo, descubiertos en 1893 por arqueólogos franceses en losas de mármol, entre las ruinas del tesoro de los atenienses en Delfos. El primero data del año 138 a. C., y tiene algunos signos borrados; de acuerdo a expertos, este es el modelo conocido de composición griega más importante, y contiene cromatismos anómalos.

El segundo himno data del año 128 a.C., compuesto por el ateniense Limenio; es extenso, pero se encuentra no muy bien conservado. Ambos están incompletos y son un buen ejemplo del sistema de escalas de Aristóxeno.

El epitafio de Seiquilos a su esposa Euterpe fue descubierto en 1883 en una losa en Tralles (Aidin), Asia menor. Es una melodía diatónica que se conserva

intacta y suena bastante familiar a nuestros oídos, esto de acuerdo a la traducción a notación moderna que se ha hecho. Algunos opinan que es del siglo II a. C., o anterior, otros refieren que pertenece al siglo I de nuestra Era.

Un himno al Sol y otro a Némesis, conservados en manuscritos bizantinos, fueron impresos por primera vez por Vincenzo Galilei en 1581, ambos han sido atribuidos a Mesomedes de Creta (c. 130 d. C.), quien fuera contemporáneo de Adriano (m. 138 d. C.).

A un himno cristiano del siglo III d. C., encontrado en Oxirincos, Egipto, se le considera una muestra de la influencia de la música griega en los primeros siglos del cristianismo. Debemos considerar que si bien la notación es griega no necesariamente la música tiene ese origen, probablemente esta sea del Oriente.

La influencia del pensamiento musical griego se deja sentir en los pensadores del cristianismo temprano, tales como Clemente de Alejandría (segunda mitad del siglo II d. C.), San Basilio (330-378 d. C.), San Juan Crisóstomo (c. 345-407 d. C.), San Jerónimo (c.340-420 d. C.) y San Agustín (354-430 d. C.), quien en su tratado *De Música* se ocupa de la métrica y la versificación; y en el capítulo XXXIII de *Las Confesiones*, trata sobre los placeres del sentido del oído y de los problemas de la estética musical. Sus trabajos en general son referencia de la práctica musical de la temprana cristiandad, particularmente del "Canto Ambrosiano".

Un poco más tarde, Boecio (480- 524 d. C.) es el autor más importante. A través de su libro *De Institutione Musica* se transmite el conocimiento griego musical a la Edad Media. También la primera obra de Descartes, *Compendium Musicae*, está inspirada en los aportes de los teóricos griegos. No menos importante fue la cultura musical que nos ocupa en el pensamiento del filósofo y compositor Frederich Nietzsche y en Arthur Schopenhauer. Para Hölderlin, de acuerdo a Karl Jaspers, "la Grecia lejana y anhelada se vuelve actual, y sus ideas de lo divino ya no se manifiestan en formas prestadas, sino como formas originarias presentes para él y para nosotros". Y en el drama musical de Richard Wagner, en el siglo XIX, la influencia de la tragedia griega es fundamental.

Ya en tiempos más recientes, la influencia musical griega la encontramos en el *Dr. Faustus, La montaña Mágica* y otras obras de Thomas Mann, así como en el *Juego de Abalorios*, de Hermann Hesse, y en muchos más autores. En nuestro país, Francisco Gavidia, además de escribir hexámetros, investigó sobre la música de la antigua Grecia.

Es así como vemos que el pensamiento musical de la antigua Grecia se extiende sobre todas las épocas. Como una muestra de ello quiero, para finalizar, referirme a la Sinfonía de Antígona, del gran compositor mexicano Carlos Chávez

(1899-1978), quien también se ocupó de los aspectos filosóficos de la música en sus conferencias escritas para la Cátedra de Poética Charles Norton, en la Universidad de Harvard, bajo el título de "El Pensamiento Musical".

Julián Orbón dice que es significativo que Chávez, en sus dos primeras sinfonías, se inspirara en dos culturas madres: la griega y la mexicana prehispánica. En su *Sinfonía de Antígona*, de 1933, este compositor hace uso de las escalas griegas, tomando en consideración el "ethos" que se le atribuía a los diferentes modos o sistemas. Chávez quiso expresar el conflicto de Antígona usando las escalas que son la base del sistema modal griego: el Dórico y su derivado, el Hipodórico, tanto en su forma diatónica como cromática; claro que con un lenguaje propio de la vanguardia de la primera mitad del siglo pasado.

No he encontrado todavía una definición totalmente convincente de lo que es la música, es obvio que se trata de un fenómeno físico-matemático, pero, ¿por qué nos emociona?, ¿por qué nos hace sufrir, nos hace gozar o nos entristece?, ¿tiene su propio tiempo?, ¿cómo funciona el pasado, el presente y el futuro en ella cuando escuchamos una composición? Los griegos estaban conscientes de estos misterios, aunque no fueron concluyentes. Nadie lo ha sido todavía.

Mucho se ha escrito sobre el tiempo y el significado de la música; sin embargo, el arte de Hermes permanece como un arcano, y quizá sea mejor así. Una de las reflexiones más conmovedoras sobre la música es la de Hugo Lindo cuando dice:

"Si se inclina la música al oído, Se encuentra en ella son de profecía: Canta lo que a decir no se atrevía La palabra en su pánico latido".

Y una de las definiciones más bellas es la de Jorge Luis Borges al llamarla "Misteriosa forma del tiempo".

¡Gracias!

La poesía, influencia y germen de la vocación

Discurso de ingreso a la Academia Salvadoreña de la Lengua de María Cristina Orantes, 17 de marzo de 2022

odos los seres humanos hemos percibido la influencia de algo en nuestra vida, en lo que nos gusta o nos disgusta, que al final no es otra cosa que el resultado de todo aquello que ha repercutido en lo que ahora somos.

Según el diccionario de la RAE, influencia es:

- Acción y efecto de influir.
- 2. Poder, valimiento, autoridad de alguien para con otra u otras personas o para intervenir en un negocio.
- 3. Persona con poder o autoridad con cuya intervención se puede obtener una ventaja, favor o beneficio.

También influencia, aunque actualmente el término se encuentra en desuso, significa "Gracia e inspiración que Dios envía interiormente a las almas".

Este último significado, no obstante su desuso, lo considero muy oportuno ya que este texto no es más que un testimonio personal acerca de la vida y obra de dos intelectuales, dos personas dedicadas a las artes, dos creadores con quienes tuve el privilegio y la suerte de convivir, a quienes amé profundamente y por quienes estoy en este mundo y soy quien soy, todo un cúmulo de virtudes y defectos, el resultado de la mezcla heterogénea de dos almas, de dos seres totalmente disímiles y al mismo tiempo afines.

Estos dos autores son Alfonso Orantes y Elisa Huezo Paredes, mis padres.

Alfonso Orantes nació en Guatemala, el 17 de julio de 1898, y estudió en el Instituto Nacional Central para Varones, entonces la institución de educación media para niños y jóvenes más prestigiosa del país y donde se destacó desde la adolescencia por sus poemas novedosos, algunos atrevidos para la época y artículos

de corte ágil y rebelde; allí comenzó a incursionar en la política escribiendo textos críticos contra la dictadura del gobernante Manuel Estrada Cabrera, tristemente inmortalizado por Miguel Ángel Asturias en su novela *El Señor Presidente*. En dicho instituto y todavía en la infancia, además de trabar amistad con Asturias, lo hizo con otros jovencitos como David Vela, Epaminondas Quintana y el salvadoreño Moisés Castro y Morales, quienes después se dedicaron, además de ejercer sus profesiones, al periodismo y en general a las letras.

Alrededor de 1916, aún en el instituto, comenzó a gestarse lo que más adelante cristalizaría en la llamada sociedad "El Renacimiento", con su órgano de prensa "La Juventud Centroamericana", cuyas primeras reuniones se llevaban a cabo en la amplia casa de Orantes, que por tener varios patios y una abundante arboleda se prestaba para las tertulias de los condiscípulos, quienes los sábados improvisaban una sala de sesiones y una tribuna y se reunían a conversar sobre asuntos literarios, artísticos y escolares, leer y discutir textos y poemas de grandes autores así como sus propias composiciones. Era lo que ahora se llamaría un taller literario.

En 1920 ingresó a la Escuela de derecho y notariado de la Universidad Nacional (San Carlos) donde alternó sus estudios con una serie de actividades literarias y políticas. Es recordado por haber sido quien tuvo el primer ejemplar en Guatemala del *Ulises* de Joyce, el libro era uno de los mil ejemplares de la edición original en inglés; reunió a un grupo de jóvenes, entre los que se encontraba el poeta Mario Monteforte Toledo y semanalmente se dio a la tarea de traducir párrafo a párrafo la obra.

Poco después formó parte de la llamada "Generación del 20", conformada por un grupo de jóvenes intelectuales que trataron de conseguir cambios en la sociedad guatemalteca, a través de las artes, especialmente de la literatura.

Fundó con otros jóvenes la Asociación de Estudiantes Universitarios, formó parte del "Honorable Comité de Huelga de Dolores", de la Asociación de Estudiantes de Derecho donde revivieron el periódico estudiantil "No nos tientes" que había sido cerrado por asuntos políticos; escribieron la letra de la canción de guerra estudiantil "La Chalana", en la que criticaban satíricamente a los miembros de la sociedad guatemalteca, y en 1921 reiniciaron el desfile bufo que con motivo de La huelga de Dolores en época de Cuaresma, hasta hoy día recorre las calles de la ciudad. Fue miembro fundador de la Revista CULTURA, órgano de prensa de la Asociación de Estudiantes de Derecho y redactor de la Revista estudiantil AMÉRICA Y ESPAÑA.

A la caída de Estrada Cabrera, dictadura que duró 22 años, un grupo de estudiantes, entre ellos Orantes, suscribieron, el 20 de agosto de 1922, el acta

de fundación de la Universidad Popular en donde, gratuitamente, impartieron diversas cátedras. Cabe decir que la Universidad Popular continúa activa hasta la fecha y precisamente en este año 2022 se encuentra celebrando su centenario.

Así entre estas peripecias y sus estudios se graduó como abogado en enero de 1927; dedicándose a ejercer su profesión. En 1928 ganó el premio a la poesía vanguardista y tres años después fundó la revista *Vida*. Luego estudió escultura en la Academia Nacional de Bellas Artes; viajó por Centroamérica, México, Estados Unidos y Cuba, viajes en los cuales se relacionó con numerosos escritores y artistas.

Una característica tanto en su manera de escribir como de hablar fue el constante e ingenioso empleo de juegos de palabras, razón por la que lo llamaban "malabarista de la palabra". En 1935 publicó su poemario *Albórbola*, el cual causó mucho revuelo entre los lectores por ser la suya una poesía insubordinada, un tanto cínica, en la que destacaban los efectos lúdicos y en ocasiones traviesos, convirtiéndose en un desafío para la poesía de la época. A continuación leeré, de este poemario, el poema titulado "tema".

amorfo amor – amargo amor amorfo amor amortigua amoroso amor amarga

amor amortiza amor

amordaza amor amante y el amorío amorata amor amortaja amor

amor – amor!
amor amargo!
amor amorfo!
amoricones!

;amor?

amortigua, amordaza, amorata, amortiza, amortaja...

; amor... amoral!

El poema anterior nos muestra una forma de escribir novedosa y fascinante para los años 30. En Centroamérica, la poesía vanguardista comenzaba a aflorar. Cabe decir que en sus trabajos de esa época, Alfonso manejó con suma destreza la jitanjáfora (texto, muchas veces sin sentido, compuesto por palabras tanto reales como inventadas cuyo valor estético estriba en su sonoridad). Por ejemplo, este es un fragmento de otro poema suyo llamado "sinfoneta con fuga de la madrugada":

pampa, pampera palurda, por pura pampirolada
ante su lloro llorosa rocío riega
y regada
va a la vega
vagarosa.
vaga el arrollo arrullado,
arrullo que arruga el ceño
de la barranca barrosa
boquiabierta por el sueño...

En su obra de entonces, Orantes prescinde de la métrica y por supuesto rompe con la rima, además de eliminar los signos de puntuación y las mayúsculas.

Su forma particular de manejar el lenguaje hasta para hablar cotidianamente no solo sirvió para sacarle una sonrisa a quien lo escuchara, sino que también puso en riesgo su vida en más de alguna ocasión, como cuando pronunció un discurso en el funeral del escultor Rafael Yela Günther durante el gobierno del general Jorge Ubico y concluyó con la célebre y cáustica frase que se ha atribuido a diferentes personajes: "¿Qué les da Guatemala a sus hijos? El encierro, el destierro y el entierro".

Elisa Huezo Paredes por su parte, nació en Santa Tecla el 24 de junio de 1913, siendo hija del Dr. Daniel Huezo Paredes, abogado y ferviente admirador de los clásicos, y Tránsito Sol Buitrago, mujer de aguda inteligencia y honda sensibilidad, pianista reconocida, que lamentablemente al casarse, como ocurría

con todas las mujeres de la época, dejó de lado los conciertos que acostumbraba dar y si bien siguió tocando el piano el resto de su vida, solo lo hizo en un entorno familiar.

En la Santa Tecla de principios del siglo XX, rodeada de colinas, neblina y frescura, la pequeña Elisa solía entretenerse en el traspatio de la casa, a la sombra de árboles frondosos a los que trepaba, y en donde permanecía ratos enteros mirando a los insectos y a los pájaros, cortando capulines, naranjas y mandarinas que comía allí mismo: sentada en la gruesa rama de algún árbol; un ambiente propicio para cultivar el silencio y la imaginación.

Sus primeros estudios los efectuó en el Colegio Santa Inés de la ciudad de Santa Tecla, aunque según lo dicho por ella misma en una entrevista dada a Mercedes Durand, cuando era muy joven aún, era reacia al estudio formal de banca y pupitre y prefería entregarse a la vagancia. Sus padres tuvieron que buscar profesores particulares a fin de iniciarla en los estudios.

Ya en la adolescencia comenzó a escribir los primeros versos, influenciada por autores como Bécquer y Heine, y cuando contaba con escasos dieciséis años fue acogida por la página literaria del "Repertorio del Diario del Salvador". Su nombre aparece tomado en cuenta en el libro *Trails to and through El Salvador (Senderos hacia y a través de El Salvador)* de David Saavedra, editado en 1931.

Después, la familia trasladó su domicilio a la capital; sin embargo, Santa Tecla se quedó presente en su memoria como se aprecia en el romance "Canto al oído de la ciudad natal" del que leeré un fragmento.

Ciudad de azules colinas y de avenidas desiertas, con los suelos empedrados y sus campanas de fiesta.

Las agujas del recuerdo en mi corazón se entierran y un agridulce sabor va recobrando mi lengua:

La misa de los domingos olía a pino y a cera, a pólvora de bengalas, humo, incienso, flores, velas, ¡Oh Santa mi santa clave, oh mi Santa Santa Tecla! Eres la nota más dulce que se ha quedado sujeta entre las solfas perdidas que se alejaron dispersas.

Es hora de que te diga cómo te llevo en mis venas y cómo este canto simple ha estado junto a tu yerba.

Recoge en tus manos de agua el reflejo que a ti llega de un rostro que está prendido a tu regazo de niebla.

Poco a poco continuó dándose a conocer en algunos medios tales como el periódico independiente de San Miguel llamado *La Hora*, alrededor de 1933, también en el *Diario El Comercio, Diario Nuevo, Patria, El Tiempo* y otros.

No hay que olvidar que la poesía en general, y más aún la escrita por mujeres, estuvo influenciada desde finales del siglo XIX por el Romanticismo, con el consecuente culto a la naturaleza y la exaltación de los sentimientos. Este movimiento llegó a nuestro país, ya entrado el siglo XX y repercutió considerablemente en la producción literaria de los autores de esa época. Elisa, en sus inicios, cantó a la naturaleza, al amor y a todo lo bello, aunque a medida que fue nutriéndose literariamente y ampliando los espacios para dar a conocer su obra, fue madurando en formas y recursos poéticos y comenzó a adquirir un estilo propio.

En marzo de 1938, fue invitada al agasajo que se ofrecía a una delegación de intelectuales guatemaltecos que visitaba El Salvador para intercambiar impresiones en torno al quehacer literario. En esa reunión conoce al hombre que habría de ser el gran amor de su vida: Alfonso Orantes.

Este encuentro según contaban ellos años después, les había producido a ambos una conmoción imposible de ocultar; esa noche descubrieron que habían llegado a su destino. Absurdo e inexplicable, pero fue un amor a primera vista. Pocos días después entre ilusiones y promesas los enamorados se dijeron adiós y Alfonso le cortó a Elisa un rizo de su cabello. Ese mismo día ella recibió, desde la frontera de San Cristóbal un telegrama que decía: "En el aire de un cabello

mi corazón es un dije". Un verdadero poema que auguraba tanto, en apenas dos octosílabos, si lo vemos desde el punto de vista de la métrica.

Para el tiempo en que se inicia el romance, Alfonso, era un abogado e intelectual de amplia trayectoria e ideología izquierdista, que contrastaba con el medio social en el que la joven poeta se desenvolvía; el conocimiento con Orantes provocó en Elisa emociones y riesgos nuevos, deslumbrándola por completo. Sin embargo, la situación de inestabilidad que caracterizaba la vida de Alfonso, fue la razón que les impidió concretar los planes de boda y el tan ansiado matrimonio fue postergándose una y otra vez. La relación entre ellos se convirtió así, en un largo noviazgo epistolar, una nutrida correspondencia amorosa en la que la poesía se volcó, latió y vibró durante cinco años convertida en emoción viva e intensa, la que, seguramente, de no haber atravesado este período, jamás habría existido. Las cartas de mi padre, de las cuales aún conservo una parte, están plagadas de reflexiones filosóficas, juegos de palabras, poemas, comentarios sobre libros y autores, párrafos referentes a la situación política por la que atravesaba Guatemala y claro está, de juramentos, esperanzas y anhelos.

Voy a leer unos parrafos de dos de las cartas de Alfonso fechadas ambas en 1938.

- 1. "Este viaje a El Salvador de 10 días, me ha dado una experiencia de 10 años. ¡Cuánto se vive en un minuto! Como que la eternidad es solo eso: el instante. Ya el espacio, el tiempo, la materia, sus relaciones son únicamente aumentos más o menos grandes de todo eso que está en el momento, en el instante. Por eso, si prolongamos el instante demasiado, es decir si lo vitalizamos, entonces le damos muerte; pero aquí vuelve lo mágico a estar presente: solo muriendo, puede haber inmortalidad; si el ser humano no se perpetuara en el preciso momento de morir o casi de morir, este es el sentido del gozo, no sería inmortal".
- 2. "Parece que se quisiera llenar de mucho ruido el mundo, de hojas volantes, de gacetillas, de anuncios, de colorines, de gallardetes, de flecos y banderolas; parece que siempre se quisiera estar de fiesta. La vida misma ya es una fiesta estupenda. Todos los días el sol viste el hall enorme del horizonte, lo deslumbra, nos deslumbra. Sí, por la mañana habría que arrodillarse. Sí. Por llegar al zénit, lo mismo, entonces botamos la sombra de nuestras preocupaciones. Por la tarde a la hora del crepúsculo, también tendríamos que arrodillarnos, sobre todo si se trata de una tarde como "aquella", en que nuestras almas, nuestras vidas estaban arrodilladas y extáticas".

Fue en este período, a principios de la década del 40, cuando en una parada de buses Elisa coincidió con Claudia Lars, dando así inicio su trato con ella, amistad que fue solidificándose con el paso del tiempo. Elisa solía decir que dicha relación la había enriquecido grandemente, la poeta acostumbraba leerle en voz alta sus propios poemas instándola a hacer lo mismo. En ella encontró una guía y un espíritu afín al suyo, Claudia no obstante estar consciente de ser la figura femenina de mayor realce en las letras salvadoreñas, era sencilla, generosa, diáfana, que no tuvo reparos en invitar a la nueva amiga a su casa y compartir con ella muchos de sus poemas inéditos. La amistad entre ellas creció con el tiempo, durando hasta la muerte de Claudia.

En 1943, después de cinco largos años de un noviazgo tormentoso e inestable, Elisa, que había conocido y padecido la dimensión de la espera, finalmente se decide y pone punto final a esa relación desgastante y deteriorada a causa de la distancia. Este hecho, aunado a la pena que le provocara la muerte de su madre en ese mismo año, dejó a la poeta sumida en una honda depresión como puede apreciarse en estos versos:

Yo te tuve clavado, Amor, como castigo en mi luz, en mi sombra, en mi ocaso de nieblas y me has dejado sola como el peor enemigo con las manos vacías revolviendo tinieblas.

A partir de aquí, los caminos de estos dos personajes se bifurcan y toman rumbos diferentes; Alfonso por estar perseguido por el gobierno tuvo que salir de Guatemala en ese tiempo y continuó su vida como exilado político en Costa Rica hasta la caída de Jorge Ubico en 1944. Poco después de esto retornó a Guatemala. En marzo de 1945, llegó a la presidencia Juan José Arévalo, y para Orantes comenzó una nueva era política y cultural, ya que fue llamado a colaborar con el gobierno como Enviado Extraordinario y ministro Plenipotenciario de Guatemala en Panamá, Ecuador y Venezuela y como Embajador en Chile en 1950. En este último país entabló amistad con el poeta chileno Pablo Neruda, se dedicó a sus actividades diplomáticas y culturales, leyó y escribió numerosos artículos sobre arte, crítica literaria y dio a conocer en el extranjero el trabajo de los artistas guatemaltecos.

En las elecciones de 1950 se eligió como presidente a Jacobo Árbenz Guzmán, militar progresista, cuyo gobierno se caracterizó por combatir los intereses económicos que los Estados Unidos poseían en Guatemala, cosa que no fue del agrado del gigante del norte, además de continuar con las reformas sociales iniciadas por su antecesor, como la institución de una reforma agraria,

lo que propició al régimen la animadversión de los grandes terratenientes guatemaltecos.

Alfonso también colaboró estrechamente con este gobierno; él era un demócrata, un humanista, defensor de los indígenas y enemigo de la explotación que las clases dominantes llevaban a cabo para con los más desamparados; predicaba la importancia de la diversidad cultural en Centroamérica gracias al milenario aporte de las diversas etnias cuyas historias, religiones, arte y patrimonio cultural deberían protegerse en vez de exterminarse.

Esta etapa de la vida de mi padre, si bien fue su época luminosa en lo que a política y diplomacia se refiere, desde el punto de vista poético permanece en el claroscuro de su historia, ya que es mínima la poesía suya que he logrado encontrar de entonces. De lo poco que he recuperado incluyo aquí este soneto sin fecha.

AMOR

Se eternizó el instante, porque al verte sobre ti se volcó toda mi vida. El amor es el bálsamo y la herida. Fuerza del movimiento y de lo inerte.

Ya que tan débil fui, renazco fuerte de la triste ambición desvanecida porque ya mi insipiencia adormecida ha entendido el problema de la muerte.

Si esto es ser inmortal, hallé el nirvana de verdad y mentira condensada en resumen de ayer, hoy y mañana

del que los hombres se hacen así dueños porque el amor es gracia humanizada y es tan irreal como los mismos sueños.

Ignoro quien era la destinataria de estos versos en donde Alfonso fusiona el amor, la muerte y la irrealidad.

Mientras tanto tan solo la aridez rodeaba a Elisa, sin embargo, en su interior, algo le decía que pronto habría de encontrar la ruta para encauzar su navío. Y esa

ruta le salió al paso el día que decidió entrar a la academia de pintura de Valero Lecha, en donde descubrió una dimensión del mundo que la hechizó y comenzó a llenar su espacio hasta cubrirlo todo. La pintura, según contaba ella, fue quien la rescató de la desolación.

Por ese nuevo rumbo dirigió su energía creadora y bajo la tutela del maestro Lecha, estudió con tesón durante cinco años, participó en convivios, experimentó con dibujos al carboncillo, apuntes, bodegones y demás temáticas y compartió, junto al resto de alumnos, la experiencia de adentrarse en el campo a descubrir la naturaleza. De sus manos nacieron imágenes diversas: mujeres sencillas, niños anónimos de rostros color de barro, así como figuras fantásticas y extrañas, un tanto mitológicas, habitantes de mundos imaginarios.

En la pintura encontró una nueva forma de expresar su temperamento ardiente y enérgico. Participó en exposiciones colectivas al lado de Mario Araujo Rajo y Noé Canjura y expuso individualmente al tiempo que estudió la vida y obra de los grandes maestros de las artes visuales. En 1948 egresó de la Academia; ese mismo año su cuadro titulado "Eva" obtuvo el Primer Premio en la Exposición Nacional de Pintura patrocinada por la Universidad Autónoma de El Salvador. El escritor y crítico de arte Alberto Guerra Trigueros declaró que las iniciales del nombre de la pintora. E. H. P. significaban *Elisa*, *Horse Power*, por la fuerza que emanaba de sus lienzos.

Valero Lecha se refirió a Elisa así: "su pintura es pintura intelectual, caricaturesca y a veces de sátira, su imaginación la lleva a poner en el lienzo sus sueños y quimeras, pesadillas e historias inventadas, producto de una imaginación rica en fantasías. No es común este caso en que se aparta de lo que casi todo el mundo pinta. Ella pinta lo que siente con verdadero fervor, sin hacer concesiones a nadie, aunque vaya en contra de sus intereses".

En este período, Huezo Paredes se destacó específicamente en la difícil tarea del retrato al óleo. También a lo largo de su vida hizo varios autorretratos a través de los que expresó su propia imagen, en las que puede apreciarse su evolución en la plástica.

Por desgracia en 1949, un voraz incendio consumió gran parte de su trabajo de varios años devorando su estudio y su casa. A raíz de esto se refugió por un tiempo en el espacio que Valero Lecha le ofreció en su academia y allí siguió adelante hasta encontrar un nuevo estudio; continuó pintando sin descanso, según contaba, durante noches y días enteros, sin tiempo ni horario. Cabe decir que el caso de Elisa fue un caso especial de ambidiestrismo en las artes, ya que, a pesar de su pasión por la pintura, nunca se desligó de ejercer su otra vocación: la poesía, y continuó colaborando en *El Diario De Hoy, La Prensa Gráfica, Diario*

Latino y Tribuna Libre, que años después se convertiría en Diario El Mundo, en el cual trabajó durante algún tiempo. También fue colaboradora del poeta Raúl Contreras cuando este fue director general de Bellas Artes.

Mientras tanto en Guatemala, mi padre había seguido dedicado en gran parte al quehacer político. Al ser derrocado Árbenz en 1954, Alfonso, no alcanzó a asilarse en la Embajada de México donde tenía pensado hacerlo, por estar la sede repleta, sino que el azar lo obligó a acudir a la Embajada de El Salvador. Y así, los hilos de la vida volvieron a trenzarse y debido a los mismos avatares de la política que los habían separado, nuevamente los destinos de Elisa y Alfonso se reencuentran, esta vez para siempre. Poco después, Elisa escribió este soneto:

SALMO

Dios bendiga el amor que trajo el llanto, aquel llanto de ayer, que Dios bendiga, si a mi puerta llegó la voz amiga Dios bendiga la luz de mi quebranto.

Bendita herida que rompió el encanto y bendita la boca que maldiga, si a cada quien ya le tocó su miga bendigo mi ración de azul y canto.

Dios bendiga mi pan, mi afán, mi lumbre, mi salmo, mi reposo y mi desvelo, la esperanza, las simas y la cumbre;

Ya la oscura ceniza de mi duelo ha encendido la estrella que me alumbre la incierta ruta y el brumoso cielo.

Orantes por su parte escribe estos versos sobre el amor:

Obscura definición, cruel e irreparable enigma, que dejas con un estigma señalado el corazón; tú das goce y aflicción y tu poder es tan fuerte, que así cambiando la suerte nos sueles dar para el alma, placeres, tormentos, calma, triunfos, vida, gloria y muerte.

Alfonso siempre consideró a El Salvador su segunda patria, a la que dedicó su poema "Salvador Cuscatlán, te hallé anoche dormido" y del que leeré un fragmento:

Salvador Cuscatlán a quien he visto
en el paisaje, estampa, en el volcán, cintura,
en la colina, pecho, en la arboleda, hirsuto,
en el café -que es color de tu piel- estimulante,
en tu nombre, varón; en el Izalco, ardiente;
fresco en las fuentes y en el aire claro.
A quien rebautizaran con un nombre de augurio: El Salvador
y en su consagración santificaron urbes.
Salvador Cuscatlán, te había visto así
y en los mil modos que muestras
y no acaban de ver, sin extrañar, los ojos...

Al hacer un alto en el camino, cuando nos invaden los recuerdos de infancia; muchos dulces, algunos tristes, otros divertidos y la mayoría nostálgicos, se nos remueven una serie de sensaciones y emociones, se nos despierta el deseo de querer traer hasta nosotros ese tiempo ido, traspapelado entre los años y la vida y jamás recuperado a no ser en ese maravilloso hueco que es la memoria. La infancia es el esplendor de la vida, el asombro en su máxima expresión, los ojos abiertos de la inocencia absorbiendo el universo. Por ello al pensar en esos días tan lejanos en el tiempo, pero albergados en el corazón, siento que mi niñez fue un verdadero privilegio ya que se desenvolvió en un ambiente mágico y de ensueño, pero al mismo tiempo real.

Las artes, enlazadas entre sí desde el inicio de los tiempos, repercuten las unas en las otras constantemente; la música, ese conjunto de sonidos combinados que producen un efecto estético y grato al oído puede ser una poderosa influencia en el alma humana para pintar o escribir; la poesía a su vez contiene su propia musicalidad ya que también es ritmo, melodía; y la pintura por su parte, siendo armonía lleva implícita su propia cadencia y su propia luz, generadora de nuevas

creaciones. Este fértil diálogo que brota entre las ramas artísticas puede moldear el espíritu y la manera de pensar, ya que se encuentra presente en la época en que el individuo se forja y lo acompaña durante ese trayecto en el que se perfilan sus huellas. Traigo esto a colación porque el otro miembro de mi familia más cercano era la hermana de mi madre, Graciela, cuyo seudónimo era "Iri Sol", ella fue el símbolo de la música que casi a diario entraba por nuestra puerta; había estudiado bel canto en Italia y cantado en la Scala de Milán. Aún guardo un par de discos de 78 revoluciones en los que se le escucha cantar. Al regresar a El Salvador, con el auspicio del gobierno abrió una academia de piano y bel canto en donde impartía clases; ella más que una tía fue para mí una verdadera abuela.

Los personajes que poblaron mi niñez son esos cuyos nombres ahora se estudian en los libros. Hace poco mi pequeño nieto me decía que debía "hacer una tarea sobre un señor que escribía y que se llamaba Salarrué". Al escuchar esa frase, se agolparon en mi mente tantos recuerdos, porque cuando yo tenía la edad de mi nieto, esos personajes no eran más que los amigos que frecuentaban mi casa, comían en mi mesa y a quienes se recibía con la mayor naturalidad, confianza y alegría.

Claudia Lars, nuestra inmensa poeta era simplemente "Claudia", quien se presentaba alegre y radiante siempre. Como era compañera de trabajo de mi padre, solía llegar al mediodía del brazo de este y quedarse a almorzar en nuestra casa; luego regresaban juntos a su oficina. Más de una vez en un cumpleaños o en navidad fui obsequiada con una hermosa muñeca bautizada por la poeta con el nombre de Claudita. El Dr. Pedro Geoffroy Rivas era tan solo "Pedro", ese amigo que llegaba de visita siempre impregnado de las noticias frescas del ámbito literario; erudito lingüista y antropólogo, y al mismo tiempo tan pintoresco y folklórico en su vocabulario cotidiano, que hacía que quien lo oyera se desternillara de risa o simplemente se quedara boquiabierto al escucharlo maldecir a sus enemigos literarios. Ricardo Trigueros de León, noble escritor y periodista a quien la muerte se llevó demasiado pronto. Imposible olvidar cuando me llevaron a ver pasar el cortejo fúnebre después de haber estado su cuerpo en capilla ardiente en el Departamento Editorial que dirigió por tantos años y el respeto de la gente que se detenía al ver pasar el carruaje que lo llevaba a su destino final. Otro camarada entrañable de mis padres fue el periodista Joaquín Castro Canizalez, mejor conocido como Quino Caso, quien junto con su esposa Haydee visitaban a menudo nuestra casa y con quienes muchas veces compartimos improvisadas tertulias, navidades y años nuevos.

Y cómo no tener presentes a aquellos cuyas noticias se conocían a través de la anhelada correspondencia como el gran nobel guatemalteco Miguel Ángel Asturias, llamado simplemente "Miguel Ángel" o "Moyas", su sobrenombre escolar, derivado del original "chirimoyas", mote dado por ser el más inteligente del grupo cuando aún estudiaba primaria en el instituto.

A propósito de este autor, y para reafirmar lo dicho sobre lo valiosa que es la influencia cultural y la cercanía espiritual que puede darse con las amistades de nuestros padres, recuerdo que en la adolescencia leí muchos de sus libros queriendo encontrar el que menciona Asturias en una carta para mi padre fechada en Roma el 4 de enero de 1966, que después me hizo pensar que se trataba de su novela *Viernes de dolores*, carta de la que leeré este párrafo:

Por otra parte, aunque no te he escrito, has estado viviendo a mi lado, y hasta te he soñado. Escribo ahora la novela que titulo "DOS VECES BASTARDO". La primera parte de la novela se desarrolla en la época en que fuimos estudiantes. La preparación de la huelga estudiantil, como nació La Chalana, como se preparaban los carros, etc. etc. y desde luego tú figuras, pero en un papel especial, el espíritu que no estaba muy de acuerdo con que la huelga fuera solo una fantochada, sino aspiraba a que plasmara en algo más efectivo. Es el personaje que anda siempre con los bolsillos llenos de poemas y las manos cargadas de revistas y libros extranjeros. Esta parte está casi terminada. Abarca 120 cuartillas. Luego haré un monólogo de unas 50 páginas, del personaje principal que es el que encarna un poco a nuestra generación, problemática, etc.

Y qué decir de las amistades que venían de fuera y cuya presencia representaba alegría y bullicio como Clementina Suárez, la notable escritora hondureña que tantas veces fue huésped en mi casa en sus estadías en El Salvador y a quien yo le pedía su cartera para hurgar en ella, atraída por la mezcla de olores a perfume y cosméticos. Clementina hablaba fuerte, por lo general riéndose y sin que le faltara en la mano un vasito con alguna bebida espirituosa para celebrar lo que fuera, en especial la vida.

Recuerdo también al escritor guatemalteco Mario Monteforte Toledo, con sus carcajadas y anécdotas de tiempos pasados como la vez que fueron juntos con Alfonso a visitar a un brujo en Sololá, historia que mi padre escribió años después bajo el nombre de "Una visita al brujo".

Y no podría dejar de mencionar al sacerdote jesuita y poeta español Ángel Martínez Baigorri, radicado en Nicaragua, quien me bautizó recién nacida y al que recuerdo en una visita que hizo al país, de pie en el altar de la Iglesia San José de la Montaña, mientras llevaba a cabo un inolvidable ritual improvisado, pero no por ello menos solemne. Sabiendo perfectamente que mi padre se proclamaba

no creyente, hizo que mi madre y él se tomaran de las manos y pronunció una oración indescifrable. Años después supe que fue una bendición en latín a la pareja y al hogar; entonces me enteré de que había asistido a la celebración de una peculiar ceremonia religiosa de unión entre mis padres, sin papeles y sin más testigos que yo. En ese recinto se respiraba la poesía, un suave olor a incienso y sin duda alguna también se esparcía un no sé qué de Dios.

El ambiente que fluye en el hogar marca nuestra vida, incide en lo que después somos y en cómo nos conducimos, en el lenguaje con que nos expresamos, en los libros que leemos, en fin, todo está determinado por las costumbres y cultura que rodearon nuestra infancia. En el caso particular de mi casa ese entorno resultó determinante para fomentar la inclinación a la poesía, más debo aclarar que fue mi madre ante todo quien me transmitió directamente el amor a las letras y educó el oído a través de la lectura de cuentos y poemas. Aprendí tanto en las largas charlas en las que se refería a la vida de muchos artistas; resultaban tan vívidas las historias que parecía que estábamos allí contemplándolo todo: Beethoven sordo y sin poder escuchar los aplausos atronadores del público al estrenarse su extraordinaria novena sinfonía; Van Gogh en su arranque de locura cortándose la oreja con una navaja y seguidamente entregándosela a una mujer; Aurora Dupin transformándose en George Sand para poder circular libremente por las calles parisinas, frecuentar lugares que estaban prohibidos para las mujeres y escribir con libertad. Muchas veces estas historias suplieron a los cuentos.

Los libros, repito, siempre fueron un elemento que estuvo presente en el entorno; como dije arriba, mi padre trabajaba en el Departamento Editorial del Ministerio de Educación. Muchas veces visité sus oficinas situadas en el Pasaje Contreras, muy cerca de donde entonces vivíamos, en la colonia La Rábida; allí me familiaricé con el olor a tinta y a papel nuevo. El intenso ruido de las máquinas al imprimir los libros y revistas aún es perceptible en el recuerdo, al igual que las letras que se usaban que eran de hierro o plomo y se guardaban en unos muebles de madera con unas gavetas muy angostas y curiosas. Llegar allí era como entrar a un país encantado; su sonido, su olor y la magia del papel producían una especie de embrujo; el mismo que se sentía cuando llegaban los libros a la casa; ese momento era una fiesta y como niña disfrutaba al observar a mi padre cuando tomaba los libros nuevos y separaba sus páginas; por lo general empleaba un cortapapel o un abrecartas con el que también abría los sobres de la correspondencia.

Esos olores y texturas como las del papel nuevo resultaron inolvidables, al igual que el aroma que emanaba de las pinturas al óleo y las paletas multicolores. Ver aquellos tubos de los que explotaba la magia vuelta color y contemplar

cómo se iban perfilando las imágenes después de haber sido un simple trazo en carboncillo hizo que disfrutara al mirar a mi madre pintar mientras se escuchaba como música de fondo, el tecleo de la máquina de escribir de mi padre. Esto era parte del quehacer habitual, al igual que las conversaciones que giraban en torno al mundo cultural de entonces: las exposiciones de pintura, la buena o mala calidad de la muestra, los nuevos libros que habían salido a la luz y los artículos aparecidos en las numerosas revistas que llegaban constantemente a la casa.

A medida que iba creciendo y curioseando en la biblioteca de mis padres me extasiaba ante las láminas de los faunos y las ninfas en los libros de mitología y de arte. Aún recuerdo la impresión al ver el nacimiento de "Venus de Botticelli", la confusión al ver el nombre de la obra y contemplar a una mujer adulta y no a un recién nacido como hubiera sido lo lógico; esto me sumía en una serie de elucubraciones y pensamientos; estampas así eran apasionantes, pero hubo otras terribles como fue la fotografía de un cuadro de Rubens en el que Saturno devora a su hijo: fue una lámina inquietante y violenta para una niña aún pequeña que por supuesto corría al lado de la madre a preguntar si eso había sido cierto. No recuerdo bien sus respuestas, pero siempre supo salir bien librada con sus explicaciones.

En mi casa se tenían sólidos principios morales y valores éticos, aunque como ya he dicho, se carecía de influencia religiosa ya que ninguno de mis padres creía mayor cosa en los dogmas de Iglesia; jamás se rezó un rosario y solo ocasionalmente asistimos a misa, pese a esto, paradójicamente, a pesar de la aversión que sentía mi padre por los curas y asuntos religiosos, por las noches me enseñaron a rezarle al angelito de la guarda.

Uno de mis recuerdos más gratos es la forma tan peculiar que tenía mi madre para responder alguna pregunta o hacer un comentario; por lo general solía responder con un fragmento de un poema o unas frases sueltas de algún texto. Esto no dejaba de resultar muy simpático a veces y otras tantas desconcertante para quien fuera testigo de la conversación. Por ejemplo, al comentarle lo agradable que se sentía la brisa, la respuesta más de alguna vez fue "aquel aire sencillo, aquel agrado, que va diciendo a todo el que lo advierte ¡Yo sí que estoy contenta con mi suerte!". Entonces resultaba divertido esa especie de juego aunque no supiera a que se referían esas frases; ya adulta alguna vez le pregunté a qué se debía esa forma de responder y únicamente sonrió y se encogió de hombros diciendo que esos versos pertenecían a una fábula de José María de Samaniego y que la había recordado y así, como este ejemplo, en medio de pláticas informales entre madre e hija, surgían de la nada, retazos de dichos, textos, nombres de autores y por supuesto, versos.

Mi padre por lo general era un hombre serio y dedicado a su quehacer intelectual, mi madre por el contrario era juguetona y tenía un humor sutil y una ironía fina y delicada; una excelente escucha y una persona apacible, prudente y con un carácter jovial, de mente muy abierta; no obstante, estos dos personajes se complementaban el uno al otro y tenían una afinidad total; conversaban durante horas, disfrutaban de las mismas cosas y compartían con alegría tanto la vida familiar como el arte. De esta manera envejecieron juntos. En 1984, mi padre tuvo la alegría de volver por unos días a Guatemala, esa estadía representó para él una verdadera emoción ya que logró reunirse con los pocos compañeros, tanto del instituto como de la universidad, que aún quedaban vivos, visitó a familiares y amigos y participó en una serie de entrevistas y actividades literarias que se hicieron en su honor; la Universidad Popular que fundó 62 años atrás le otorgó un reconocimiento, así como la Asociación de escritores de Guatemala. Un año después a unos días de cumplir 88 años falleció en San Salvador.

Recuerdo que en una ocasión en que David Escobar Galindo había llegado de visita, comentó que había conocido el nombre de Elisa Huezo Paredes años atrás a raíz de que Claudia Lars le dio a conocer unos poemas suyos y le dijo, "fíjese David que esta es una poeta a la que le ha dado por ser ama de casa". Siempre me ha parecido una anécdota muy simpática, aunque detrás hay una verdad que no lo es tanto, ya que el permanecer recluida en el hogar se debió no a un propósito doméstico sino, en gran parte, a una afección en los ojos causada por desprendimientos de retina que le fueron poco a poco limitando la capacidad para pintar y para enfrentarse directamente a la luz, tanto a la del sol como a todo tipo de luminarias intensas, por ello en sus últimos años prácticamente abandonó la pintura, sin embargo, aún con dificultades y auxiliada siempre por una lupa que era su compañera diaria en estos menesteres, jamás dejó de leer ni abandonó su vocación poética. En 1993 participó y obtuvo el Primer Lugar en el Certamen Nacional por la Paz y la Reconciliación con el poemario Apoteosis de la paz y continuó escribiendo, narrando historias y marcando su huella hasta su muerte en 1995.

Quiero cerrar este testimonio con un soneto de cada uno de estos dos personajes en los que se refleja su forma de pensar y de ver la vida, ya que estos versos son parte de su obra, que es el mayor legado que un poeta puede dejar.

BARRUNTO DE MI MUERTE (Alfonso Orantes)

Errante, sin moverme, en mi desierto le hallé sin encontrarle. Su presencia es el propio trasunto de la ausencia envuelta en las verdades de lo incierto.

Pasa quedando. Cierra y deja abierto. Es el solo poder de la impotencia y su existir, la pura inexistencia en la perpetuidad de lo ya muerto.

Vino a mí sin buscarme, y sin tenerle, la llevo en mi visible y escondida y estoy viéndole siempre, aunque sin verle,

que en este mi infortunio está mi suerte: pues llevando mi muerte entre mi vida, es inmortal la vida de mi muerte.

CANTO A LA RESURRECCIÓN Y A LA VIDA (Elisa Huezo Paredes)

Y Salvador te llamas, tierra ungida con el óleo bendito de la alianza: Salvador de ti mismo y la esperanza que nuevamente te ha vuelto a la vida.

¿Cómo no ser así, si siempre erguida tu llama te salvó de la asechanza? tu pueblo fiel espera la bonanza pues siendo Salvador, salvas la vida.

¡Tierra del Salvador, revienten huertos, frutos y verde campo florecido; dejemos reposar a nuestros muertos:

Su sangre con la nuestra se ha fundido. Ahora, Salvador, estamos ciertos: tu nombre es el de Cristo y cristo has sido!

Herencia del cáliz y de la rosa

Respuesta al discurso de ingreso de María Cristina Orantes, por Lovey Argüello, 17 de marzo de 2022

> "¡No le toquéis ya más, que así es la rosa!", Juan Ramón Jiménez

nte estos versos de Juan Ramón Jiménez, tuve que considerar mi acercamiento. Pero no puede hacerle caso. Había dado mi palabra y hubiera sido una ofensa retroceder en una tarea que involucra la poesía de la rosa, y no tuve más opción que intentar despojarla de algunos de sus pétalos. Así lo hice. Pétalo tras pétalo ella fue cediendo a mi tacto y aromando mis palabras que formaban pentagramas en mi alma. Las notas susurraban versos sutiles, cantos que se trasladarían a otro espacio con la docilidad propia de las flores.

Poco a poco fui descubriendo que ella, la rosa, se había transformado en alondra, sigilosamente al alba. Y anhelaba desaparecer. Pero, ¿cómo descubrir sus poemas, seda pura, sin deshojarla? Sin embargo, ella sabía que si no fijaba su creación, un día lo lamentaría porque su estadía sería en vano y, entonces, recordé los versos de Juan Ramón:

Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando; y se quedará mi huerto, con su verde árbol, y con su pozo blanco.

Todo sería olvido, todo. Por eso, sus espinas se replegaron. En ese momento fue cuando empecé a tratarla, con la delicadeza que ella se merecía; más bien, se merece.

Un maestro sufí comentaba a sus alumnos la belleza de las rosas. Muchos de ellos empezaron a elaborar teorías sobre su fragancia, una más atractiva que la otra. No obstante, cuando el sabio les dio un yeso para que dibujaran su aroma en la pizarra, después de varios intentos, ninguno pudo hacerlo. Así es nuestra rosa. ¡Pequeña tarea! Y yo me pregunto: ¿cuál sería la cosa que cesaría de existir si se pudiera definir y pintar a cabalidad, con todas sus cualidades, aromas y colores? El goce del artista, así como de la flor es íntimo, privado. Está lleno de matices, de sentidos de evocación. Y de misterios. No. No he encontrado todavía la respuesta. Sigo intentándolo.

A pesar de no haber acertado, intuyo que todo es revelación. Nos lo grita el mar con su oleaje, el río con su fluir, el cáliz con su soledad. Y es que un día, en que el duermevela me venció, la rosa y el cáliz coincidieron en un evento donde a este copón de vertieron vino para sellar un compromiso, y la rosa obsequió su aroma para dicho enlace. El cáliz se quedó perplejo al ver la elegancia de la rosa y le ofreció hospedaje. Ella, al sentir su insistencia, pensó que le vendría bien, pues necesitaba un cálido aposento. Se instaló dentro de él. Y fue un estímulo hermoso, refrescante. Los pétalos absorbían la caricia del agua y se ponía más alertas. Eso era lo que ella necesitaba: una protección que intuyera sus anhelos por ser una rosa que ameritaba comunicarse son su entorno, pero sin aspavientos. Así, después del despertar, después de volver de mi frágil sueño, la encontré flotando en el vino, con sus pétalos que cambian de color al contacto con los sutiles reflejos de la luz.

El corazón de la rosa y el del cáliz necesitaban ser inundados por la inspiración. Entre ellos se estableció un diálogo fluido, sosegado. Seda y plata se incitaban al unísono. Desde que la rosa lo habitó, el cáliz se volvió más cauteloso. Tenía una labor que ameritaba toda su atención y se propuso cumplirla.

Irresistible. Ese fue el tiempo de ellos. La rosa no se sentía enclaustrada. Ella era el alma de todo lo que inspiraba y alentaba, efluvio que los unió aún más. Ellos sabían que compartían un compás de tiempo definido. ¿Qué dejarían de su acoplamiento? Llegaron a la conclusión de que algo de ambos tenía que separarse, aunque doliese, para ser el testimonio de su historia. El cáliz fue el que puso la primera gota; la rosa, el pétalo menor.

Con ese pensamiento, el más pequeño de los pétalos fue impulsado fuera del cáliz. Al principio él se sintió sin cobijo, sin apoyo, sin punto de referencia. Pero, con el trascurrir del tiempo, supo que había nacido para ser la voz de las presencias que lo habían acogido. Todo lo terrestre se arrumbó hacia un sendero donde la poesía, los ideales y sí, también los momentos de gran tensión desembocaron en un predio que lo esperaba. Ya estaba afuera, ya estaba libre

de llamar a la rosa Elisa y al cáliz, Alfonso. ¿Sería esa su misión? Se sintió con deseos de hurgar, dentro de su memoria y entre los versos de Elisa. Y cual no fue su asombro cuando encontró cantos de amor, de belleza y de naturaleza jamás intuidos. Y el cáliz no la dejó menos sorprendida. ¡Qué presencias más audaces, más encantadoras y a la vez disímiles! ¡Qué entereza al mantenerse unidos! La plata, recia en su exterior, sugería que Alfonso poseía un temperamento fuerte, audaz. Dentro era fino, delicado. Alrededor del cáliz siempre hubo una aureola: la que mantenía el vino en un justo sabor. Y los pétalos se beneficiaban de ello.

Elisa lo manifiesta así:

Adherida a tu ser, a ti adherida como tu misma piel, como tu acento, apagada por ti, por ti encendida arteria, entraña, fibra, ligamento.

Juan Ramón, desde una nube, murmura:

Mira, Platero, qué de rosas caen por todas partes: rosas azules, rosas blancas, sin color... Diríase que el cielo se deshace en rosas... ¡Qué haré yo con tantas rosas? ¡Tanta luz lo baña en el crepúsculo naranja que las manos se le confunden con las rosas!

Estos versos venían a la mente del pequeño pétalo, y supo que en él había habido una transformación al sentir la capacidad de transmigrar y darse en ofrenda. Él era el crepúsculo ardiente, el que resolvería el enigma al entrelazar los momentos creativos de Elisa y de Alfonso hasta llegar a un adiós entre flores.

Él había declarado su amor a Elisa:

Se eternizó el instante, porque al verte sobre ti se volcó toda mi vida.

Y Elisa lo presentía:

Quién sabe por qué arcano filamento por qué ignoto designio fui fundida a tu esencia vital en tal medida que estoy en ti como tu propio aliento.

Pero, ¿dónde culminaría la esencia del cáliz y de la rosa? En el amor del pétalo a la palabra, ya de por sí heredada, creada también con su existencia. Esto es el punto invulnerable.

Ahora pienso: ¡qué hubiera pasado si yo no la hubiese acariciado? ¡Habré sido muy osada? Los versos iniciales insisten en repicar en mi mente, una y otra vez:

¡No le toquéis ya más que así es la rosa!

Sin embargo, esta rosa no es como las otras, me digo como excusa. La reciedumbre y, a la vez, el estallido poético de mostrados por el pequeño pétalo son solo un vestigio de su heredad. Él es el cúmulo de un tiempo cifrado en una visión de aurora que nos deslumbra por su afinidad.

Pero, ¿qué pasaba dentro del alma pequeño pétalo? Creo que se abrían las esclusas del recuerdo que, bajo la inundación mansa y copiosa, daban libre paso a unas flechas que se dirigen al centro de un pecho:

Nacimiento de la palabra

Hay un arcón que guarda las palabras acalladas: lo mucho que no dije cuando te tuve, padre, hoy que el musgo ha cubierto mi estación y mi conciencia y se alargan las hora de un tiempo impenetrable, ha llegado el momento de contártelo todo, de abrir la cerradura de mi piel y de mi carne para que en el espejo de mis ojos cansados se reflejen los ecos de tus viejas verdades. Me dejaste en herencia la caricia de siempre, tu corazón abierto, tu ser, tus ansiedades, la esencia de la tierra que impregnaban tus pasos, el llanto de su historia y su huella imborrable.

"... la caricia de siempre...", sí, el pequeño pétalo la añora. A la hora en que la luz desaparece, él siente los sonidos más fuertes, pero, se percata de que no hay ruidos... es su corazón, un crepúsculo en el que "el cielo se deshizo en rosas", como diría nuestro poeta. Con nostalgias en su centro de pétalo, nos pide como un niño que vuela hacia el cálido regazo de su madre:

Si me tocáis compartiré mi fragancia, todo mi ser.

En mi latente dos almas. debo hacer honor a la ternura de mi madre.

Por momentos te extraño como nunca quisiera reír contigo, escuchar tu palabra verdadera y sabia sin poses o ironías, sin venenos ni ripios. Llana, serena, diáfana repleta de una luz que te hacía quedarte en nuestra esencia...

porque ya era costumbre hallarte en el rincón con tu frágil mirada perdida entre los libros, rodeada de silencia, de cartas y aromas...

y a veces no te extraño porque sigues presente como ángel de la guarda.

Ángel de la guarda que me impele a velar por la belleza del idioma; tanto como mi padre, como su ejemplo, a preservar su pureza, independientemente de todos los avances tecnológicos de nuestra época.

Quizás por ello, y humorísticamente hablando, cabe pronunciar la siguiente invocación:

Invocación a San Web:

¡San Web! ¡San Web! ¡Asómate a mi ventana! Voy escribiendo tu nombre y descubriendo mi alma... Mientras se cierra el milenio, se inicia una nueva etapa: lenguaje de luz y sombra, nuevo lenguaje de máquinas. Entre tus virus cibernéticos que dejan limpia tu casa y mil carabelas nuevas que llegan de otras Espalas, vas revelándote quedo, ante mi voz apagada ¡San Web! ¡San Web! ¡Asómate a mi ventana!

Ante la invocación de nuestro pequeño pétalo, ¿qué le decimos?, ¿qué estamos conscientes de que su legado ha sido un canto cifrado en la cadencia musical y que por ello anhelamos escuchar su voz que ahora vibra en versos aún auténticos? No podemos quedarnos inertes, pasivos. No. El compromiso inicial nos sugiere que bebamos del vino y que, al adentrarnos en las entrañas del pétalo, sintamos la fragancia única: la heredad de María Cristina.

Aún me queda un interrogante: ¿me habrá perdonado Juan Ramón? Y, ¿el pequeño pétalo?

La importancia de enseñar español a las personas sordas

Discurso de ingreso a la Academia Salvadoreña de la Lengua de Evelyn Yanira Soundy, 27 de octubre de 2022

B s para mí, un orgullo ocupar la letra "C" que utilizó la señora Ana María Nafría Ramos, Licenciada en Filosofía y Letras (especialidad en Filología Moderna) en la Universidad de Salamanca (España) y con Maestría en Filosofía Iberoamericana en la Universidad Centroamericana "José Simeón Cañas" (UCA, San Salvador), estudios de posgrado en "Formación del Profesorado y Análisis de Textos en el Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Salamanca" (España), de Metodología para la Enseñanza de la Lengua Francesa con Métodos Audiovisuales, de Ética Profesional y Medios de Comunicación en la Universidad Internacional de Florida (Estados Unidos) y de Estrategias Didácticas en la UCA (San Salvador).

Me casé con la idea de formar una familia y fue así como tuve a mi primera hija, a quien enseñé a leer las vocales a los dos años de edad, inventado juegos con este fin. En ese momento, aún no comprendía, la misión para la cual me estaba preparando.

En mi segundo embarazo, tuve riesgos y un futuro incierto para mi bebé. Al "dar a luz", supe el verdadero significado de la palabra "impotencia". Ella, debía someterse a una operación con solo dieciocho días de nacida y ser medicada con un antibiótico muy fuerte, la hipótesis de los médicos fue que esa medicina le causó sordera profunda.

A partir de entonces decidí enfocar mi vida a sacar adelante a mis hijas. Luego llegó mi tercer hijo.

Con la sordera de mi hija, pasé por las etapas de duelo, aceptación y superación.

En los primeros cuatro años de la vida de Rebeca, desarrollé mi aprendizaje de Lengua de Señas Americana, y aprendí todo cuanto pude, por medio de cursos de correspondencia y luego por internet. Busqué orientación, pues quería estudiar Lengua de Señas Salvadoreña, pero me dijeron que era una lengua en desarrollo y mi hija aún estaba muy chiquita, que llegado el momento, al crecer, ella la aprendería y yo podría ir a "Escuela para padres". Para mí esto fue como una bofetada, pues sabía que los primeros años de vida, son los más importantes en el desarrollo del conocimiento y el lenguaje.

¿Cómo podían decirme que debía esperar?

Cuando caminaba muy decepcionada hacia mi auto, una empleada del lugar corrió para alcanzarme y me dijo que había una especie de Kinder, con Fátima Stübig, que fuera allí y que no me diera por vencida. Y fue en ese programa de Fundación Fátima, donde supe que los retos de educar y enseñarle a leer y escribir español a mi hija eran enormes.

Para lograr lo anterior, pensé que debía iniciar un proceso de sensibilización, para la toma de conciencia por parte de las autoridades educativas y sociedad en general. Orienté mis artículos, opiniones y reportajes en los periódicos, a la realidad social de las personas sordas y también abordé los derechos de todas las personas con discapacidad auditiva, además de los temas sobre derechos de la niñez, los jóvenes y las mujeres. Lo anterior me llevó a recibir el Premio UNICEF en Prensa escrita, en el año 1992.

Enseñé a mis otros dos hijos todo cuanto pude sobre inclusión y respeto, y continué con mi vida.

Conocí a una mujer y madre fabulosa, Ana María Ávila de Stübig, con una larga experiencia al formar a su hija Fátima, quien tiene también sordera profunda, ella me orientó en ciertos detalles, y aquella realidad, que parecía un túnel inmensamente negro, se convirtió en la fuerza espiritual que transformó gran parte de mi vida como mujer, madre, hija, escritora y profesional.

Continué escribiendo algunos libros de poesías y cuentos, y elaboré un proyecto educativo "Comunicación total para la niñez sorda", con el cual obtuve el Premio Santillana IPEC, otorgado por la Fundación Santillana para Iberoamérica, en el año 1998. En este método describía, entre otras cosas, muchos juegos para enseñar a leer español, recibir terapias del habla y signar.

Una tarde de domingo, en un paseo al Cerro Verde, cuando yo ya había aprendido lo básico de lengua de señas, le dije a mi madre que cuidará a mis otros dos hijos, pues yo tenía algo que hacer con Rebeca. Y así la llevé a un sendero con flores, mariposas, aves y ardillas curiosas. Nos sentamos juntas en la frescura de las hojas recién caídas, y para su sorpresa, mis manos empezaron de pronto a hablarle

con alas, pétalos y colores inmensos. De pronto, aquella luz nos bañó de gracias y Rebeca sonrió, reímos juntas a carcajadas. Le narré algunos cuentos qué vinieron a mi mente en ese mundo mágico y se nos fue el tiempo sin darnos cuenta. Entonces, me dijo: "Quiero ser cómo tú, escribir y contar historias". Mis ojos se abrieron como ventanas empapadas por la lluvia, y le contesté: "Serás mucho mejor. Pero para ello, debemos prometernos algo, tú aprenderás a leer y escribir bien el español, pues voy a enseñarte. Y yo aprenderé de ti, todo lo que pueda de lengua de señas".

A partir de ese domingo, las clases de español fueron todos los días, ya no solamente con tarjetas y señas. Inventé un método para enseñarle jugando con ella, y poco a poco, el español llegó a su mente como su segunda lengua. Mi hija asistía a una escuela de sordos, donde les enseñaban algunas cosas básicas, y aprendían en señas, versículos de la *Biblia*. Era un lugar bonito, "una burbuja " donde no había problema de ser excluidos, ni *bullying*.

Al finalizar el sexto grado, mi hija tendría que ser integrada en un colegio con oyentes, acompañada de una intérprete y de sus compañeros sordos. Todos debían ser admitidos para poder pagar juntos los servicios de la intérprete.

Por mi parte, sabía que en cualquier colegio de oyentes donde la integrara, las clases no tendrían los ajustes necesarios para el aprendizaje, ni un español de fácil lectura, no había intérpretes acreditados ni facilitados por el Ministerio de Educación, y junto a los otros padres y madres, tendría que hacer un gran esfuerzo económico para cancelar los servicios de interpretación.

Quienes interpretaban eran otras madres de jóvenes adultos bachilleres, ellas habían aprendido Lengua de Señas Americana (alterada) y trabajaban como intérpretes dentro de las aulas para ganarse la vida. Eran pocas personas las que se dedicaban a eso.

También sabíamos que la deficiencia académica del estudiantado sordo era enorme, y que esto se debía, a que no podían asimilar toda la información escrita en idioma español, pues no habían aprendido gramática, y mucho menos habían tocado un libro de lectura. A pesar de todo eso, así eran integrados en séptimo grado con oyentes, con la idea de nivelarlos académicamente y enseñarles español de alguna manera. La integración era un nuevo túnel negro ante nuestros ojos.

En nuestro caso, años antes, mi hija y yo, habíamos estudiado todos los grados escolares con los libros de sus hermanos para intentar nivelar su aprendizaje y que el choque no fuera tan fuerte. Yo ya le había enseñado un español básico y continuaba enseñándole todos los días, además de darle clases de acuerdo a su edad y nivel académico.

Realmente era difícil, pues la editorial española de los libros de texto, que habían usado mis otros hijos, tenía muchas palabras escritas en un español

avanzado o abstracto. Estas palabras no tenían señas o nadie en El Salvador las conocía. Entonces, investigaba en internet y cuando no encontraba nada, inventaba maneras gráficas o ejemplos concretos para explicarle y que comprendiera los significados. Ejemplos de esas palabras y frases fueron: lija, rasgado, liso, refrigeración, combustión, evaporación, sintaxis, trasladar, subrayar, encerrar, mencionar, sólido, líquido, solidificación, núcleo, célula, núcleo del sujeto, complemento directo, complemento indirecto, predicado, átomo, entre otras. Todo lo traducía en un español de fácil lectura, además de hacer diccionarios con imágenes por cada materia.

En el año 2001, recibí el reconocimiento como "Escritora del año" por el Centro Nacional de Registro de El Salvador. A pesar de todo el trabajo que representaba ser madre, esposa y profesional, había logrado publicar varios libros: En mi soledad, Tiempo sin ausencia, Sílabas Celestes, Invierno y participar en varias antologías. Este reconocimiento fue una llamada de atención para que no olvidara mis proyectos personales.

Luego en el año 2003, fundé una organización: Fundación Manos Mágicas y con un grupo pequeño de voluntarios, logramos crear un proyecto de enseñanza de español a niños y niñas con diferentes grados de sordera que signaban Lengua de Señas Salvadoreña y Lengua de Señas Americana (alterada), el proyecto de español lo desarrollamos gracias al apoyo de la Fundación Padre Arrupe y de Fundación Manos Mágicas, durante dos años. Mi hija se convirtió en voluntaria, ayudaba a las maestras a enseñar a los niños y niñas que eran atendidos en el proyecto.

Empezamos la secundaria, y el nivel de español requería un mayor aprendizaje de lectura comprensiva, así que le enseñé varios métodos de estudio, nuevo vocabulario, muchos sinónimos y estructuras gramaticales. También le expliqué que en el español, hay muchas maneras para decir las cosas, un lenguaje figurado que muchas personas sordas no comprenden y que se usa en chistes, fábulas, refranes, dichos, poesías, etc.

Yo era su tutora académica, y gracias a Dios, ella comprendió que debía sacrificar parte de su tiempo en estudiar el doble o triple que sus hermanos.

Para nosotras, era más que claro, la mayoría de niños y niñas con sordera, no sabían leer ni escribir español. Y por eso, al ser integrados en centros escolares con oyentes, aún con intérprete, no entendían las clases, pues los conceptos dados en idioma español les resultaban extraños. A esto se sumaba la falta de conocimiento sobre la sordera por parte de los docentes, quienes no habían sido preparados con didáctica para enseñar a personas sordas. "En el agua aprenderá a nadar" era la frase que escuchamos decirnos tantas veces.

El proyecto de enseñanza de español que hicimos con Fundación Manos Mágicas y Fundación Padre Arrupe fue vital para despertar en este grupo, el interés por salir adelante y aprender español básico. La autoestima de los niños y niñas mejoró y sus calificaciones en los exámenes y trabajos de investigación, también mejoraron.

Y fue en esta época cuando Rebeca y yo iniciamos el aprendizaje de la Lengua de Señas Salvadoreña.

Los problemas que enfrentan las familias y los jóvenes sordos o con discapacidad auditiva, cuando se integran en centros educativos con oyentes, son:

- No poseen una buena base académica.
- Su nivel de español es muy malo, no saben leer ni escribir español correctamente.
- No se dan a entender por escrito, aunque sepan las respuestas.
- Muchas veces no aprueban los exámenes escritos de admisión, por no entender las indicaciones o tener contenidos inaccesibles. Por ejemplo, las evaluaciones psicológicas, en las cuales se usan listados de palabras en español y sinónimos que la juventud sorda desconoce.

Por esto es tan importante, darles clases de refuerzo en casa. Sus familias deben asumir el rol de educadores, enseñarles español, ciencias, química, lenguaje, literatura, sociales, geografía y matemáticas, con los mismos libros que se enseña a las personas oyentes y trabajar ajustando los temas, desarrollando los mismos contenidos, pero con técnicas de enseñanza específicamente diseñadas para personas sordas. Esta es la clave del éxito para el futuro.

Lo ideal es formar equipos de estudio y trabajo de acuerdo a las habilidades o profesiones de cada padre o madre responsable y repartir el estudio de las materias para hacer las tutorías, pero el problema es que no todos los familiares o encargados de personas sordas han estudiado.

Debemos comprender que, al integrar personas sordas en los centros educativos de oyentes, trae consigo el enorme reto de aprender gramática castellana en corto plazo y leer muchos libros, tales como Don Quijote de la Mancha, La Ilíada, La Odisea, Cuentos de Cipotes, Popol Vuh, La Metamorfosis, Ollantay, Cartas de Relación, Tragedias Griegas, entre muchas otras obras.

¿Qué pasa si las personas sordas no tienen el apoyo y la tutoría académica de un familiar y no saben leer español de forma comprensiva? Reprueban.

Los jóvenes estarán solos a la hora de demostrar que leyeron las obras y que hicieron los análisis literarios y tendrán que examinarse en español escrito.

¿Qué les ocurre a las personas sordas, cuando se les pide responder exámenes, analizando una situación en un contexto sociopolítico o cultural, o exponer de forma clara el significado de las figuras literarias en el marco de las épocas, la filosofía o las tendencias de la literatura y no saben español? Reprueban.

En todos los casos académicos, la solución es la misma: enseñar español escrito a la población sorda como su segunda lengua. Esto es lo que llamamos "bilingüismo", enseñar lengua de señas y el idioma escrito de la mayoría lingüística, en nuestro caso el español.

Para lograr una inclusión educativa, necesitamos un verdadero "bilingüismo", además de capacitar y sensibilizar al personal docente, a las personas intérpretes y a las comunidades educativas sobre los ajustes y adecuaciones que deben hacerse.

Mi hija, al aprender el idioma español en un nivel intermedio, logró obtener excelentes notas. Gracias al español sobresalió en los cuadros de honor.

Siempre recordaré una tarde que regresé a casa después del trabajo, y me asusté al escucharla sollozar en su cuarto, entré para saber que le pasaba. Y allí estaba, recostada en su cama, con la novela *María* entre sus manos, y sus ojos cargados de lágrimas. Entonces, le dije: "-Si no entiendes el español, sólo subraya las palabras y hacemos el cuaderno de guía de lectura, con los significados". Ella me respondió: "-No mamá, no lloro por no entender el español, todo lo contrario. Es tan triste esta historia de amor, por eso lloro, ha tocado mi corazón. Y entonces sentí un enorme alivio y felicidad".

Otro día pasó algo parecido, entré a casa y escuché sus carcajadas, toqué el timbre de luz para entrar a su cuarto y ver qué le pasaba. Ella tenía la obra: *Luz Negra* encima de la cara.

- -¿Qué te pasa? -Le pregunté.
- —¡Ay mamá, este escritor es genial, me encanta su humor, la cabeza y el pañuelo! —Me dijo.

Luego de estas experiencias, supe que el camino para ella sería menos pedregoso. Y sentí paz.

Las personas sordas que la conocían se asombraban y decían que era así porque su mamá escritora le había enseñado, y que ellas no tenían esa suerte.

Entonces, decidí empezar mi voluntariado en Fundación Manos Mágicas, y enseñar español a otras personas sordas. Mi primer alumno fue un joven de Chalatenango, él nunca había ido a la escuela, no sabía lengua de señas ni español, tampoco sabía sumar ni restar, pero quería aprender. Le di clases dos días a la semana, durante dos años, y al mismo tiempo mi hija le enseñó lengua de señas y matemáticas. Pudo aprender lo básico, y trabajar en el mercado con su mamá, a ella también le enseñamos lengua de señas.

Después vinieron otros jóvenes escolarizados, y un grupo de adultos. Formé a tres voluntarios oyentes para que me ayudaran, pues cada persona tenía diferentes necesidades de aprendizaje.

Fueron dos grupos. En uno aprendieron sus nombres, las direcciones de sus casas, los nombres de sus familiares, sus comidas y lugares preferidos, supieron comprender indicaciones simples, comprar en una farmacia, pedir ayuda. Y en el otro, formado por personas universitarias, aprendieron la gramática de oraciones simples, indicaciones en los exámenes, cómo usar el diccionario y realizar cuestionarios para estudiar, marcando ideas principales. Les enseñamos todo cuánto quisieron aprender.

Entregué siete años de mi vida como voluntaria en la enseñanza gratuita a personas sordas, y decidí escribir el método de enseñanza del idioma español que inventé para educar a mi hija Rebeca. Ella en ese momento, ya era licenciada en Ciencias de la Educación, y había decidido formar dos proyectos propios, uno para enseñar Lengua de Señas Salvadoreña y otro para educar a personas sordas orientando a sus familiares y a los docentes. Así, unimos nuestras experiencias y conocimientos, para hacer un libro juntas, titulado: ¿Cómo educar a personas sordas? Método para enseñar español a personas sordas. Y lo publicamos con la Universidad Pedagógica de El Salvador, para formar a quienes estudian Ciencias de la Educación y aspiran poder convertirse en docentes. Mi método, de preferencia, debe ser usado a partir de los dos años de edad, pues su objetivo es enseñar a leer y escribir a personas sordas, desarrollando su memoria visual; pero también puede aplicarse a todas las edades.

En Fundación Manos Mágicas, formamos una biblioteca con literatura traducida en Lengua de Señas Salvadoreña (LESSA), en cuatro años del 2015 al 2018. Por primera vez las personas sordas pudieron disfrutar la poesía de Alfredo Espino, Ricardo Trigueros de León, Claudia Lars, por citar sólo ejemplos. Colocamos el texto en español y la persona modelo lingüístico de LESSA. Mostramos a la población sorda: textos, valores, galería de palabras, refranes, dichos, anécdotas, biografías, fábulas, cuentos, poemas, etc.

Por mi parte, también inicié la traducción de muchas de mis poesías y cuentos en Lengua de Señas Salvadoreña en mi colección "Voces de Colores" y en idioma inglés, con la Lengua de Señas Americana. Elaboré en el año 2015, el libro *Manos cuentacuentos y poemas*, con modelos lingüísticos que interpretaron los cuentos y poemas en lenguas de señas, con textos y audio con voz, un proyecto en DVD que desarrollé con el escritor José Antonio Castellanos, con el objeto de motivar a la juventud sorda a leer literatura.

En los años 2017, 2018 y 2019 realicé diversos recitales anuales de poesías y canciones con un grupo de poetas amigos y Fundación Manos Mágicas y su equipo de intérpretes. El objetivo de estos recitales era lograr establecer una conexión entre la literatura y las personas sordas.

Para resumir este discurso sobre el tema que nos ocupa, debemos comprender que, si las personas sordas no saben español, enfrentarán siempre muchos problemas y terminarán aislándose del mundo oyente. Algunos de estos problemas son:

- No alcanzan el éxito en sus estudios.
- Padecen de autoestima baja, ansiedad y depresión.
- No se dan a entender, aunque sepan las respuestas.
- No pasan los exámenes escritos de admisión, por no entender las indicaciones.
- No hay una interacción social real.
- No disfrutan del cine con subtítulos, y la lectura de libros.
- No son independientes.
- No hay inclusión social plena.

Por lo anterior, la importancia de enseñar español a las personas sordas es fundamental para el desarrollo cognitivo y la productividad de la población sorda; gracias al español pueden romper las barreras de comunicación con los oyentes, aprender con igualdad los contenidos académicos, conocer el hábito de la lectura y disfrutarla, acudir a citas médicas sin ser acompañados de una persona intérprete, comprar sus medicinas y realizar trámites en diferentes áreas, llenar formularios o bien, ser contratados con mayor facilidad al necesitar un trabajo. El idioma español abre muchas oportunidades para ser independientes y productivos al tener que enfrentarse a una sociedad que no sabe lengua de señas.

Pero hay algo que no debemos perder de vista, para aprender español, las personas sordas necesitan docentes preparados y una sociedad sensibilizada que les respete y valore, y comprender que el hecho de saber español como segunda lengua, no destruye su Cultura Sorda.

Para lograr una inclusión educativa es necesario que se den condiciones favorables, tales como la existencia de material para enseñar la Lengua de Señas Salvadoreña en forma digital y en internet accesible a todas las personas, por materias y grados, y el conocimiento de Lengua de Señas por parte del personal docente.

Los centros educativos deben aportar una o más personas intérpretes calificadas para los estudiantes sordos que están incluidos en sus aulas de clases, practicar ajustes y adecuaciones curriculares y el uso de un español de fácil lectura con indicaciones claras, impartir refuerzos académicos y la enseñanza de español. Por su parte, el alumnado oyente debe saber lengua de señas, y respetar los derechos de las personas con discapacidad auditiva y sordera profunda.

Las personas sordas deben poder comunicarse en idioma español. Y todos los espacios educativos y culturales, ser rotulados y con accesibilidad.

Por otra parte, para lograr una inclusión social es necesario promover la capacitación de las personas sordas que constituyen las bases de las organizaciones, y de los padres y madres o personas responsables de la niñez y juventud sordas, para que puedan incidir ante el Estado, con propuestas positivas en la enseñanza y aprendizaje del español, respeto a sus derechos, desarrollo integral de sus capacidades y de la Lengua de Señas Salvadoreña, con un sentido de pertenencia y más involucramiento.

Para finalizar, debo decirles que la clave del éxito para las personas sordas no solo radica en tener familias que les apoyen o el hecho de haber aceptado su sordera. El éxito se logra, al aprender desde bebés, una lengua de señas y el idioma español como su segunda lengua, en los países de habla hispana.

Pero sobre todo lo anterior, el éxito y desarrollo personal llegan, cuando las personas sordas logran entregarse en las manos de Dios, entonces se llenan de fortaleza y perseverancia para alcanzar sus propósitos.

En el año 2018, recibí de la Universidad de El Salvador un bello diploma de reconocimiento por mi trayectoria como escritora. El cual fue otro recordatorio para no dejar de lado mi creación literaria y publicar mis otros libros.

En el año 2020, recibí un homenaje por mi creación literaria y trayectoria como escritora, de manos del Colectivo Internacional Arte y Letras sin Fronteras. Esta fue la primera vez que me entregó un reconocimiento un grupo selecto de escritores, y después vinieron otros.

Al llegar el año 2021, ordené mi material y publiqué dos antologías de poesías y cuentos, un libro sobre la vida y obra del escritor Ricardo Trigueros de León titulado "Peña Blanca; mi primera novela "En la espiral del tiempo"; un libro de alabanzas "Aleluya"; un libro de poesía social "Los Niños Viejos"; un libro de cuentos "La guardiana del jardín"; "La muñequita y el sol", "El tesoro", "¿Cómo canta el mar?", "Luna de azúcar" y "Mica Polveada", cinco cuentos para la niñez.

Actualmente, la vida, ha puesto frente a mí, otra misión: hacer accesibles mis obras a las personas con baja visión; de esta manera ha nacido mi colección "Rayitos de sol".

Poseo veintitrés libros de cuentos y poesías diseñados para esta población y trabajo en otros ocho, que espero concluir en el próximo año. Este proyecto lo desarrollo con mi hija Camila y un equipo de personas diseñadoras, que han sido capacitadas por ella. Las obras también han sido realizadas en audio cuentos para personas ciegas.

De esta forma, quiero fomentar el hábito de la lectura del idioma español y defender el derecho al acceso a la información, la cultura y la educación tanto de las personas sordas, como de quienes tienen discapacidad visual o baja visión, pues todas poseen el derecho a aprender español, de acuerdo a sus capacidades individuales.

Al ver el progreso y desarrollo del aprendizaje del español, en las personas que capacitamos en Fundación Manos Mágicas, y de quienes se graduaron en diferentes universidades, así como los intérpretes que hemos formado y que trabajan hoy en áreas académicas, noticieros y acceso a la información, a mi hija Rebeca, graduada como Licenciada en Ciencias de la Educación y acreditada docente, con sus propios proyectos, libros de aprendizaje y diseños de juegos didácticos, enseñando español a jóvenes, niños y niñas sordos y Lengua de Señas Salvadoreña a oyentes y mi método publicado y disponible para la enseñanza de español a futuras generaciones de personas sordas, puedo decirles que me siento muy satisfecha de haber cumplido con esa misión.

En esta nueva etapa de mi vida, continuaré escribiendo mis libros en formatos y diseños accesibles para las personas con discapacidad sensorial.

Al finalizar este año 2022, tendré publicados veintiún cuentos más, escritos para fomentar valores de respeto, amor, familia, inclusión, equidad e igualdad en la niñez, una antología de poesía titulada *Alborada*, y un libro epistolar. Y en el año 2023, si Dios lo permite, continuaré con el diseño de nueve cuentos más, el libro *Mi voz no calla*, un libro de poesías y fábulas que despierta la conciencia social, una nueva novela, una autobiografía, un libro de gratitud *Tu Luz en la oscuridad* y dos libros sobre personas artistas y escritoras salvadoreñas.

Un gigante ha escondido mi voz en tu lonchera.

Y vistió mi azul con señas, para adornar tu cuarto con muñecas, cuentos, nubes y jardines de dulces.

Mucho tiempo, batallé contra él, para lograr que conocieras el canto de las aves, el sonido de la lluvia, la música de "los clásicos", el sonido de las vocales.

Pero un día, tú, te acercaste agarrada de su mano, y me lo presentaste feliz, como a tu mejor amigo. Venías con tus ojos sonrientes y una carcajada con dientes de perlas. Caminabas de puntillas para que el ruido no me tocará y poder

enseñarme por fin, esa Oración en tus manos, que en señas es más profunda. El silencio —gigante enormemente seco— sonrió.

Él nos cambió la vida y los sueños, colocó sentimientos de burbujas en medio de mi pecho y con sus alas roció nuestros rostros con el perfume de rosas celestiales. Besó mi alma con el halo de un tiempo irrepetible, llenándome toda con su magia.

Al despertar, todo era distinto. Vi nuevos los surcos, montes, caminos y ríos, y mis manos se alzaron al aire para hablarte de mi amor y de este campo por sembrar.

Había a lo lejos una antorcha en un faro frente al cielo y miles de sacos con semillas azules. El aire nos miraba en mi bullicio de colores, con una música interior en cada gesto tuyo.

Alas Blancas, Yanira Soundy

Respuesta al discurso de ingreso de Evelyn Yanira Soundy, por Jorge Ernesto Lemus, vicedirector de la Academia Salvadoreña de la Lengua, 27 de octubre de 2022

a comunidad de sordos en nuestro país, y en el mundo, es una comunidad lingüística minoritaria, no porque sean pocos sus miembros, más de 200,000 en el país, según diversos estimados, sino porque la sociedad sabe que están allí pero no los ve, por lo que los esfuerzos estatales y privados para su inclusión integral a la sociedad salvadoreña son mínimos, casi inexistentes, como nos ha revelado doña Yanira en su discurso, describiendo las vicisitudes que tuvo que sortear como madre para garantizar, primero a su hija, Rebeca, y luego a otras personas sordas, pudieran acceder a una educación de calidad y competir, en términos iguales, con el resto de la población.

La percepción generalizada del lenguaje es que es un fenómeno oral y aural; es decir, producimos sonidos (una señal acústica) que son decodificados por nuestros interlocutores asignándoles significado, la famosa relación significante-significado de Ferdinand de Saussure. Los sordos no producen sonidos para comunicarse: signan. Su mensaje no es oral sino visual. El emisor signa y el receptor decodifica las señas. Los sordos "ven voces", como decía Oliver Sacks. Pero, por esta concepción reducida del lenguaje como un fenómeno oral/aural es que persiste en la sociedad la expresión equivocada "sordomudos" para referirse a esta comunidad. No, no son mudos. Hablan con señas. Nosotros somos los que no les entendemos porque no hablamos su idioma. El significante para nosotros los oyentes es acústico, mientras que para los sordos es visual.

En los países más desarrollados, como los Estados Unidos y Europa, también existe un gran desconocimiento sobre esta comunidad lingüística. Pero en estos

países, sin embargo, existe un apoyo estatal significativo, por lo que los padres de hijos sordos tienen mayor asistencia para su propia formación y la de sus hijos. Pero en países como el nuestro, como nos lo ha narrado doña Yanira, los padres de hijos sordos están prácticamente solos. ¡Qué hacer cuándo diagnostican a tu hijo como sordo? Bueno, ella nos ha contado paso a paso su experiencia. Vemos en su narración que sin la intervención decidida de los padres de familia el niño sordo tiene pocas oportunidades de desarrollo integral. No solo eso. El mayor problema de una intervención tardía en el desarrollo del niño sordo es el aprendizaje del lenguaje de señas, ya que, sin un lenguaje completamente desarrollado, el desarrollo cognitivo del niño se ve retrasado y, por lo tanto, puede no llegar a alcanzar todo su potencial intelectual. La estimulación temprana para el aprendizaje del lenguaje de señas es vital para el desarrollo cognitivo del niño. Un niño que no adquiera una lengua en los primeros años de su vida, nunca lo hará completamente, como lo demuestran muchos casos de niños criados en aislamiento, sin contacto lingüístico, tales como los niños ferales o las víctimas de abuso infantil.

En una de las experiencias con su hija, doña Yanira nos cuenta cómo, en una ocasión, la encontró llorando en su cama con la novela *María* entre sus manos. Al preguntarle por qué lloraba, ella le respondió que era por la tristeza que le causaba la novela de Jorge Isaacs. Su comprensión del español había alcanzado niveles de hablante o lectora nativa. Aquí hay otro punto importante en la experiencia de Yanira. La lengua española es la segunda lengua o la lengua extranjera de los sordos. Para los sordos aprender a leer español y comprenderlo es como para un oyente aprender un idioma totalmente diferente al español. Las palabras escritas no suenan en la mente del sordo. Es otro código visual. Las letras no representan sonidos porque ellos nunca han escuchado sonidos. Son solo símbolos, como si nosotros tratáramos de leer jeroglíficos. Les podríamos dar significado, pero no sabríamos como pronunciarlos.

Los sordos no solo son una comunidad bilingüe, son también una comunidad bicultural. Doña Yanira nos explica, a través de su experiencia, cómo la comunidad sorda posee una cultura propia, como la de un grupo étnico distinto. Hablan (con señas) un lenguaje distinto al español, tienen una percepción propia de la realidad y se reconocen entre ellos como miembros del mismo grupo. Hace ya muchos años escribí un artículo sobre este fenómeno cultural, llamando a los sordos prelingüísticos como Sordos con "S" mayúscula y a los sordos adquiridos (postlingüísticos), sordos con "s" minúscula, para diferenciarlos como miembros de dos culturas distintas.

El lenguaje de señas es otro idioma. No es español hablado con señas, aunque sí se puede deletrear utilizando señas que representan las letras del alfabeto español. Cuando se deletrea utilizando señas, se está utilizando un código como la clave morse, en la que cada combinación de puntos y rayas representa una letra en el idioma que se está deletreando. Eso no es hablar lenguaje de señas. Es hablar español utilizando señas. La mayoría de sordos no aprenden a leer los labios, y los que lo hacen, infieren las palabras por el contexto. No hay diferencia entre la posición de los labios en la pronunciación de las sílabas ba y pa. Ambas inician con consonante bilabial. Lo que las hace diferente es la vibración de las cuerdas vocales: vibrantes para ba y sin vibración para pa. Esta diferencia solo es perceptible para los oyentes, por lo que las palabras beca y peca tienen la misma señal visual, aunque diferente señal acústica. Un sordo lector de labios entiende la diferencia solamente basándose en el contexto, si este es lo suficientemente claro.

Lo anterior nos lleva a otro problema cultural señalado por doña Yanira: la insistencia de los padres de familia para que sus hijos hablen con sonidos y lean los labios. Muchas veces, por dedicarle demasiado tiempo al oralismo (que el niño emita sonidos del habla), se descuida su aprendizaje del lenguaje de señas, causándole un daño irreparable al desarrollo lingüístico, y, por lo tanto, al desarrollo cognitivo, del niño. Doña Yanira ha convertido su experiencia en una causa noble: ayudarle a otros padres de familia de niños sordos a tomar decisiones tempranas que conlleven al desarrollo integral de sus hijos. Su fundación, *Manos Amigas*, ha venido trabajando por esta causa ya por mucho tiempo, y ella, personalmente, ha desarrollados métodos intuitivos para la enseñanza del español a niños sordos, pero, aún más importante, ha sido su ahínco porque los niños aprendan lenguaje de señas lo más temprano posible en sus vidas. Luego podrán aprender español.

Nuestro sistema educativo está diseñado para la persona "normal" y nuestros profesores reciben su formación inicial para trabajar con niños "normales" en comunidades homogéneas. Nada más aberrante y alejado de la realidad. Al encontrar el maestro a un estudiante con alguna discapacidad en su aula, en este caso, la sordera, asume que el niño debe aprender igual que los demás, y al notar que no lo hace, lo etiqueta como "retrasado" o de "aprendizaje lento". Ya quisiera ver a estos maestros que asumen que o aprende a nadar o se ahoga (sink or swim, como se dice en inglés) en una clase de chino u otro idioma totalmente desconocido para ellos en la que únicamente escuchen sonidos ininteligibles.

El niño sordo, sin embargo, tiene que enfrentarse a este problema todo el tiempo. Algo tan sencillo como darle la espalda a un niño sordo cuando se

está hablando, es catastrófico para el aprendizaje. No ver al profesor hablar es silencio total. Hace unos años visité la Gallaudette University en Washington, DC. Esta es la única universidad en el mundo, me atrevo a decir, exclusiva para sordos, aunque también reciben alumnos oyentes. Me sorprendió que las aulas no tenían ventanas. Le pregunté a una profesora por qué era esto y me contestó que era porque las ventanas eran "ruido" para los sordos ya que cualquier persona que pasara o, incluso, un cambio de iluminación era una distracción para el estudiante, y por volver a ver a la ventana, dejaba de ver al profesor, es decir, dejaba de escuchar al maestro. Por esa misma razón no había cuadros ni adornos en el salón de clases, solamente la pizarra. Si hay sordos en la audiencia que están leyendo mis labios, percibirán un silencio total si cubro mis labios. Sería para los oyentes, el equivalente a una larga pausa.

Nuestro mundo de oyentes está diseñado para oyentes y por oyentes. Para sobrevivir y triunfar en él, una persona sorda debe, obligatoriamente, aprender a leer español. Si no, como doña Yanira nos ha explicado, es excluido de la sociedad. Por lo tanto, el trabajo que hace y ha hecho por muchos años doña Yanira, de enseñar español a personas sordas es una ventana hacia la inclusión y el éxito de esta comunidad. El lenguaje de señas salvadoreño o LESSA es único y todo sordo y su círculo familiar más cercano (madre, padre, hermanos) debe aprenderlo antes que el español, que será su segunda lengua. El trabajo de Yanira ha ayudado a visibilizar a la comunidad de sordos salvadoreña y a insertar a muchos sordos al mundo del español. Su trabajo merece mi admiración y respeto. Le deseo mayores éxitos en el futuro. Ya su nombre ha pasado a la historia de los sordos de El Salvador. Gracias.

Artículos y ensayos

Los primeros compositores modernistas de El Salvador

Trabajo de ingreso como académico correspondiente a la Academia de Geografía e Historia de Guatemala, de German Cáceres, 22 de febrero de 2023

"Había, en verdad, ciertos sonidos por los que mi órgano de la voz y mi oído parecían tener predilección, y esa fue mi primera percepción, pero esta predilección me pareció puramente una cuestión de hábito. Imaginé que en otro sistema de música que no fuera el nuestro, con otro hábito de canto, la predilección del órgano y del oído habría sido para otro sonido", Démonstration du principle de L'harmonie, Jean Philippe Rameau.

I Modernismo fue un movimiento artístico que se dio en toda Europa a finales del siglo XIX. En Francia se llamó "Art Novueau", en Alemania "Jugendstill", en Austria "Sezessionstil", "Floreale" en Italia y "Modernismo" en España e Iberoamérica. Nació como una reacción al romanticismo decimonónico y al racionalismo de la Era Industrial, de acuerdo a algunos autores. Se manifestó en diferentes campos: en la arquitectura nos encontramos con Víctor Horta (1861-1947) en Bruselas, Hector Guimard (1867- 1942) en París; sobresaliente es Antoni Gaudí (1852-1926) en Barcelona, Otto Wagner (1841-1918) en Viena, El suizo Le Corbusier (1887- 1965), Henry Van der Velde (1863- 1957) en Bélgica y Alemania. En la decoración, en las artes gráficas podemos recordar los carteles de Ramón Casas (1866-1932); en la cerámica está Émile Gallé (1846-1904). También el Modernismo se manifiesta en la joyería, la moda, el vestuario, la tipografía, la publicidad, decorado de interiores, diseño, lámparas, muebles, loza, cubiertos de mesa etc... Y por supuesto en las artes plásticas: Gustav Moreau (1826-1898) de Francia, Gustav Klimt (1862-1918) de Austria; se dio entre los "Nabis" (profetas en hebreo) Paul Gauguin(1848-1903), Georges- Pierre Seurat(1859-1891);

en España importantes son Santiago Rusiñol (1861-1931), Ramón Casas, Isidre Nonell (1872-1911), Ricardo Opisso (1880-1966) y en especial Pablo Ruíz Picasso (1881-1973), en su época azul. En Iberoamérica, entre un buen número de artistas podemos mencionar a José Guadalupe Posada (1852-1913) de México, José Mejía Vides (1903-1993) de El Salvador, Diego Rivera (1886-1957) de México, Tarsila do Amaral (1886-1973) de Brasil, Rafael Barradas (1890-1929) de Uruguay, Juan Antonio Franco (1920-1994) y Roberto González Goyri (1924-2007), ambos de Guatemala, etc...

En Europa el Modernismo se interesó por otras culturas: China, Japón, Medio Oriente, Indochina, Turquía; además sintió la presión de la modernidad industrial, la cual quería que se les otorgara valor artístico a los nuevos materiales: hierro, cristal etc...

En la poesía, Centroamérica tuvo un papel destacado gracias a Rubén Darío (1867-1916) de Nicaragua, Francisco Gavidia (1863-1955) de El Salvador y al crítico literario, escritor, periodista y cronista Enrique Gómez Tible, mejor conocido como Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) de Guatemala. Rubén Darío reconoce en su autobiografía que Francisco Gavidia es quien le da a conocer a Víctor Hugo, pues juntos leían los versos alejandrinos en francés. Agrega que así nació en él "la idea de renovación métrica, que debía ampliar y realizar más tarde."

Gavidia, en la edición de "Versos" de 1884, dice:

Yo había oído leer versos franceses a franceses de educación esmerada, y por más que ahincara mi atención aquellos no me parecían versos de ninguna manera. Me parecía prosa distribuida a renglones iguales. El misterio no duró mucho, pues sin maestro ni otro auxilio que mi sensualismo pertinaz por todo ritmo, acerté a descubrir en el interior del verso francés el corazón de la melodía. Feliz con mi personal hallazgo, leí versos franceses para mi gusto y recreo; y los leía a quien quiso oírme, que no fueron pocos entre los estudiantes, compañeros de prensa que eran entonces pimpollos de literatos, médicos y abogados; y los imité en muchas composiciones que están en mi primer volumen.

Pero hubo uno que prestó una atención como yo deseaba, que me oyó una vez, y dos y más parrafadas de versos franceses, y un día y otro día; y finalmente leyó él a su vez como yo mismo lo hacía.

Este mi interlocutor era un gran palmino y un gran bequeriano. Nada había hasta allí en él de modernista; o mejor dicho de francés; este era Rubén Darío.

Y el poeta, narrador y ensayista salvadoreño Cristóbal Humberto Ibarra (1920-1988), refiriéndose a los méritos de los dos poetas, cita a Max Henríquez Ureña (1886-1968)² en su excelente ensayo: "Francisco Gavidia y Rubén Darío: Semilla y Floración del Modernismo":

Esta innovación no fue de Darío, sino de Francisco Gavidia, en unión del cual hizo Darío, de 1882 a 1884, numerosas lecturas francesas, pues Gavidia dominaba cabalmente el idioma, mientras que Darío ha confesado que, algunos años después, su francés era todavía precario. Francisco Gavidia fue el primero en adaptar la forma libre y desenvuelta del alejandrino francés al verso castellano de catorce sílabas, tradicionalmente sometido a una acentuación rigurosa y uniforme.

En cuanto a la música el término "Modernismo" ha sido usado con cierta laxitud, su duración y posición en el tiempo varía de acuerdo a diferentes autores. Para algunos la década de 1890 es significativa, porque en esa etapa compositores nacidos alrededor de 1860 como Richard Strauss (1864-1949), Jan Sibelius (1865-1957) y Gustav Mahler (1860-1911), entre otros, escribieron sus primeras obras de importancia. Otros opinan que esta tendencia se desarrolla a partir de 1913, año del estreno de "La Consagración de la Primavera", de Igor Stravinsky (1882-1971). Aunque la semilla del Modernismo quizá la podemos encontrar en el comienzo de la ópera "Tristán e Isolda" (1859), de Richard Wagner (1813-1883), con su "acorde de Tristán", mismo que no tenía clasificación en la armonía tradicional.³ El "acorde de Tristán" también fue utilizado por otros compositores del romanticismo: Robert Schumann (1810- 1856) en el primer movimiento de su concierto para cello y orquesta; Franz Liszt (1811-1886) en "Ich Mochte Hingehn"; Fréderic Chopin (1810-1849) en su "Primer Balada en sol menor op. 23"; L. van Beethoven (1770-1827) en su "Sonata en mib op. 31" (allegro), y Antonin D´vorak (1841- 1904) en el movimiento lento de su "Sinfonía №. 7.", por ejemplo. También el germen modernista está en la "Bagatelle sans Tonalité", S. 216ª, de Franz Liszt

² Max Henríquez Ureña, "Estudio sobre Rubén Darío, en Cuba contemporánea Tomo VIII, número 3".

³ El "Tratado de Armonía Reducida a sus Principios Naturales", escrito por Jean-Philippe Rameau (1683-1764), es la primera obra en la historia de la música que lleva el título de "Tratado de Armonía". Es un libro fundamental en el desarrollo de la música occidental, estudia las relaciones entre los acordes (equivalencia funcional). En este tratado se inspiran todos los otros escritos después (incluyendo el de Arnold Shonberg) sobre armonía tradicional (1600 a 1900).

(1811-1886), escrita en 1885 y publicada en 1955. Esta pieza, de acuerdo al belga Francois-Joseph Fétis (1784-1871), contemporáneo de Liszt, es "omnitónica" ya que carece de una tonalidad clara o central. Antes de seguir adelante quiero recordar un juicio del escritor, jurista, pintor y compositor prusiano E. T. A. Hoffmann (1776-1822) sobre la "Misa de Requiem" de Wolfang Amadeus Mozart (1756-1791), escrito en 1814 y que tiene que ver con el concepto "modernista": "El logro más sublime que la modernidad ha aportado a la religión, esta obra (Misa de Requiem) y el motete "Ave Verum Corpus": un camino nuevo."

El siglo XX y lo que va del XXI han sido las épocas más ricas en cuanto a tendencias estéticas, enmarcadas dentro de las corrientes innovadoras, En música nos encontramos con el Impresionismo, Neoclasicismo, Expresionismo, Atonalidad, Nacionalismo, Microtonalismo, Electroacústica, Neoromanticismo, Minimalismo y más tarde la música tomará las ideas de la postmodernidad, etc

Generalmente aceptamos que el Modernismo en música comienza con el Impresionismo, encabezado por el francés Claude Aquille Debussy (1862-1918). Este término prestado de la pintura no le agradaba a Debussy. Es relevante notar que este compositor se nutrió de músicas que no provenían de la cultura occidental. En 1889, en la Exposición Universal de París (6 de mayo al 31 de octubre), celebrada en el centenario de la toma de la Bastilla y en la que los países centroamericanos tuvieron sus respectivos pabellones, Debussy escuchó el Gamelán de las islas Bali y Java de Indonesia, además de la música vietnamita, mismas que lo marcaron fuertemente; ahí Debussy escuchó las escalas de cinco notas. También Debussy incorporó a su lenguaje los modos (escalas) medioevales, tomados de los antiguos griegos con nombres equivocados y la escala de tonos enteros. Así rompió con muchos aspectos de la armonía funcional. El impresionismo fue una reacción en contra del dominio que la música alemana tenía en Europa y América, especialmente fue en contra de las ideas de Richard Wagner; aunque me atrevería a decir que Claude Debussy nunca se liberó completamente de la poderosa influencia del teutón.

En El Salvador, los compositores nacidos en las últimas décadas del siglo XIX cultivaron un estilo a la manera del romanticismo europeo que dominó todo el siglo antepasado. En su repertorio abundan las piezas de salón, el popular vals de origen vienés y la música con intención religiosa. Algunos miembros de esa generación son: Ciriaco de Jesús Alas (1866-1952); su obra más conocida es "Dichosofui para violín y piano," luego orquestada por Esteban Servellón; también Felipe Soto (1885-1913) y David Granadino (18876-1933), ambos compositores de valses muy populares en su tiempo. Entre estos compositores debemos agregar a los de la siguiente generación: José Napoleón Rodríguez (1901-1986), quien en la

vena decimonónica escribió conciertos para violín y orquesta, y para violoncello y orquesta; una Suite para Cuarteto de Cuerdas subtitulada" Vida Amor y Paz", "Suite del Jiboa para orquesta", música religiosa y piezas de salón. Otro miembro de esta generación es Rafael Quintero (1890-1946),

Resulta curioso el caso de Domingo Santos (1892-1951). Se dice que desde los catorce años escribía música; posiblemente de esa época es su vals "Ensueños". Santos estudió en Italia de 1926 a 1930, gracias a una beca. El caso es que Domingo Santos no se impregnó de ninguna de las nuevas tendencias que se desarrollaban en la península itálica en ese tiempo. No sabemos si conoció las obras de los compositores italianos de la generación de 1880; es decir, la música de Alfredo Casella (1883-1947) o las de Gianfrancesco Malipiero (1882-1973), Ildebrando Pizzetti (1880-1968) y Ottorino Respighi (1879-1936), todos ellos figuras dominantes de la música en su país después de la muerte de Giacomo Puccini (1858-1924). No conocemos si Santos supo del movimiento futurista fundado por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) en 1909. Santos, a su regreso a El Salvador, siguió siempre cultivando un estilo decimonónico trasnochado. Escribió una "Suite" y una "Sonata para Piano", "Sinfonía de las Américas para orquesta", dos oberturas "Martita" y "Dorita" para orquesta, entre otras obras.

Mientras que en México Carlos Chávez (1899- 1978) y Silvestre Revueltas (1899-1941), en Brasil Heitor Villa-Lobos (1887- 1959), Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1949) en Cuba, Jesús Castillo (1877-1946) y su hermano Ricardo (1891-1966) de Guatemala, cultivaban durante las primeras décadas del siglo XX, un nacionalismo modernista para todo occidente y que era seguido con mayor o menor ímpetu en otros países del continente, y Julián Carrillo (1875-1965) investigaba sobre el microtonalismo desde finales del siglo XIX, en El Salvador los compositores vivían en el siglo del romanticismo. Claro que siempre podemos recurrir a la excusa de las difíciles comunicaciones de entonces.

Hubo en El Salvador dos personajes que fomentaron y difundieron las nuevas tendencias que se estaban forjando en el siglo pasado.

En 1950 viene a El Salvador el director coral y compositor rumano Ion Cubicec (1917-1999). Había estudiado en el Conservatorio de Timisoara, Rumania, en la Academia Real de Música de Bucarest y en la Academia de Viena, Austria. Cubicec se vio envuelto en la fundación y desarrollo de diferentes instituciones culturales de El Salvador: fundador del Departamento de Música y Coros Nacionales del Ministerio de Cultura; maestro en la Escuela Normal Superior, Director General de Cultura, profesor de música de la Escuela Americana, Instituto Salvadoreño-Israelí, Asociación Cultural Salvadoreña; Primer Festival Internacional de Música de El Salvador (1967), Festival de Música Vocal (1982), Festival de Teatro

Contemporáneo (1983), Festival de Arte (1984, 1985) y Asociación Pro-Arte. Su labor como director de la "Sociedad Coral Salvadoreña", fundada por él, fue de mucho provecho; introdujo entre otras obras para coro y para coro y orquesta: "Carmina Burana, del compositor modernista alemán Carl Orff (1895-1982), "Las Siete Palabras" de Joseph Haydn (1732-1809), "Requiem Alemán" de Johannes Brahms (1833- 1897) y la "Sinfonía Nº. 9" de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Con motivo del estreno de esta sinfonía el poeta y narrador salvadoreño Hugo Lindo (1917-1985) escribió su soneto "Novena" dedicado a Ion Cubicec:

Escucho la Novena Sinfonía Hoy por primera vez. Siempre es primera la vez, la voz, el haz de primavera, la luz, la faz, la integridad del día.

Cada vez que la oigo, se hace mía Más entrañablemente. Se apodera De mí, como la vasta tolvanera Del entusiasmo y la melancolía.

Y voy con ella, y en su ser navego Como un velamen tan antiguo y joven, Tan borracho de luz, que llega a ciego.

A ciego aciago donde la alegría Canta en el ciego oído de Beethoven La luz entera de la epifanía.

En el estreno de la Sinfonía "Coral," Cubicec contó como solistas a Irma González (1916-2008), soprano mexicana que debutó en el Palacio de Bellas Artes de México en 1941 y fue maestra en el Conservatorio Nacional de su país; también a la Mezzo-soprano Lorraine Caleagno (¿?); al tenor húngaro Gabor Carelli (1915-1999), discípulo de Beniamino Gigli (1890-1957), miembro de la Ópera Metropolitana de Nueva York de 1951 a 1974, en la cual participó en 1079 funciones, y fue profesor en Manhattan School of Music en Nueva York; y como bajo al húngaro Lorenzo Alvary (1909-1996), quien cantó en la Ópera Real de Budapest (1934), en la Ópera Estatal de Viena (1937), en la Ópera de San Francisco, California de 1939 a 1977, y en la Ópera Metropolitana de Nueva York de 1942 a 1972, y de 1977 a 1978.

Entre las obras de Cubicec están "Misa para Coro y Orquesta," compuesta especialmente para la Sociedad Coral Salvadoreña, un "Trío para Clarinete, Viola y Piano", un "Cuarteto para Cuerdas", ambos grabados en Viena. Su cuarteto refleja técnica sólida y se advierte su gran admiración por Béla Bartok (1881-1945), el gran compositor, pianista y etnomusicólogo húngaro. En esta obra, que no abandona la tonalidad, además de elementos nacionalistas, encontramos rasgos expresionistas, todos hábilmente combinados. En sus "Miniaturas para Piano," compuestas para sus alumnos, Cubicec recrea las diferentes corrientes musicales de la primera mitad del siglo XX. Esta obra, escrita con intención pedagógica, nos demuestra su pasión por la enseñanza. Además Ion Cubicec escribió un tratado de armonía tradicional, en el cual el que escribe estas líneas obtuvo sus primeros conocimientos en esa ciencia de la música. En 1993, Ion Cubicec recibió el Premio de Cultura Antonia Portillo de Galindo, en San Salvador.

Ion Cubicec me contó en una ocasión que la segunda guerra mundial lo sorprendió cuando estudiaba en Viena; fue enviado por los nazis a un campo de trabajo forzado. Cuando terminó la guerra, como muchos europeos, se vio en grave situación; además en 1946 las elecciones en Rumania las ganó el Partido Comunista. El rey tuvo que abdicar en 1947 y Ion Cubicec no quiso regresar a su tierra. Gracias a una amiga alemana quien por alguna razón había ido a vivir a Honduras, se enteró que existía una oportunidad de trabajo en El Salvador, en donde llegó aquí contratado por el gobierno del teniente coronel Oscar Osorio (1910-1966) como profesor de armonía, contrapunto y composición en el Conservatorio Nacional de Música, a esto hay que agregar que de entrada el Aeropuerto de Ilopango le pareció maravilloso. En El Salvador, Ion Cubicec vivió hasta el fin de su existencia.

Alejandro Muñoz Ciudad Real (1902-1991), fue una figura de enorme importancia para la música del siglo XX en El Salvador. Ocupó el puesto de Director de la Orquesta Sinfónica de El Salvador (primero llamada Orquesta Sinfónica del Ejército, ya que nació en el seno de la Fuerza Armada de El Salvador en 1922) desde 1941 hasta 1962. Gracias a la mente clara y ágil de Muñoz Ciudad Real, El Salvador entra al mundo de la música sinfónica del siglo XX. En 1921 Muñoz Ciudad Real había viajado a México D.F., en donde trabajó como contrabajista y estudió en la Escuela Libre de Música y Declamación, con José

⁴ Publicadas en la colección "Cuadernos de Música", Dirección de Publicaciones e Impresos del Ministerio de Cultura de El Salvador.

F. Vásquez (1896-1961), fundador de esa institución y de otras relacionadas a la música. Vásquez fue alumno de Julián Carrillo. Fue director de orquesta, educador y escribió operas, conciertos, sinfonías y otras obras.

En 1950, Muñoz Ciudad Real convirtió la Orquesta Sinfónica del Ejército en Orquesta Sinfónica de El Salvador, hecho de trascendencia histórica en el país, ya que la OSES es una institución sólidamente establecida. Durante la década de los 50, el maestro Muñoz hizo escuchar por primera vez a nuestro pueblo los ballets "El Pájaro de Fuego" y "Petrushka", de Igor Stravinsky; los poemas sinfónicos "Till Eulenspiegels Lustige Streiche" y "Don Juan", de Richard Strauss; las sinfonías, de compositores rusos: "No. 5" de Dmitri Shostakovich (1906-1975), "Clásica" de Sergei Prokofiev (1891- 1953), y los ballets "El Amor Brujo" y "El Sobrero de Tres Picos", del español Manuel de Falla (1876-1946); siendo estas las primeras audiciones públicas de música sinfónica del siglo XX que se realizaran en El Salvador. En 1962, el maestro Muñoz fue sustituido como director de la OSES por Esteban Servellón, quien era subdirector de la orquesta y a quien Alejandro Muñoz Ciudad Real alentó a que siguiera su vocación de compositor. Fue en su época como subdirector en la que Servellón presentó algunas de sus obras orquestales. Servellón ocupó el puesto hasta 1974. Quiero mencionar que el maestro Muñoz influyó en septiembre de 1979, siendo director emeritus de la OSES, para que el que escribe, dirigiera y estrenara su suite "Yulcuicat" (cantos del corazón), inspirada en poemas de Pedro Geoffroy Rivas (1908-1979).

Alejandro Muñoz Ciudad Real fue un estudioso incansable de la música; recuerdo que ya retirado, cuando lo visitaba, me lo encontraba leyendo y analizando partituras, estudiándolas como si las fuese a dirigir próximamente. Fue un gran conversador de fino y a veces irónico humor, muy apreciado por otros artistas que sabían de la importancia de su labor. El gran poeta Hugo Lindo, quien fue un gran amante de la música, y que escuchaba a los maestros modernos, de Debussy a la vanguardia de 1980, le dedicó, igual que a Cubicec, un soneto:

De la Música

Si se inclina la música al oído, Se encuentra en ella son de profecía: Canta lo que a decir no se atrevía La palabra en su pánico latido. Se atisbará un mañana que ya ha huido Antes de ser ayer, un hoy, un día. Se verá cómo pugna todavía Por nacer a la luz desde su olvido.

Un temporal de notas y segundos Cae de los atriles. Y se escucha, Se ve fluir hacia secretos mundos

Y empapar las esferas de tal suerte Que la armonía brota de la lucha genésica del tiempo y de la muerte.

Esteban Servellón (1921-2003) es el primer compositor salvadoreño que cultivó una estética de acuerdo al siglo XX; se reveló como compositor durante la década de 1950 con el ballet "Rina" y el poema sinfónico "Faetón". En 1952 fue becado para hacer estudios en Roma, en el Conservatorio de Santa Cecilia. La "Suite Retrospectivas" para orquesta sinfónica de Servellón fue escrita en Italia en el año de 1955. Esta composición evoca su infancia y utiliza algunos temas de carácter popular. Otras obras de Servellón son: "Música Incidental para la Fábula Poética El "Zipitín", del escritor salvadoreño Waldo Chávez Velasco (1933- 2005), y "Sonatina para Orquesta de Cámara", estrenada en 1962. De esta composición el autor nos dice: "es una obra cuya finalidad principal- además de la tácita incursión para explotar el terreno espiritual- es, estudiar posibles efectos mediante los variados recursos técnicos de la orquesta. Es así como las cuerdas por ejemplo, destacan- entre otros- los golpes de arco llamados spiccato, detaché y staccato volante y staccato legato".5 Es de interés en esta composición el empleo del trombón y la tuba como solistas., aprovechando, como ha dicho el autor "las posibilidades cantantes de estos instrumentos". El poema sinfónico "Sihuehuet" para narrador y orquesta, sobre un texto de Chávez Velasco, se estrenó durante el II Festival Internacional de Música en San Salvador (1973). Aquí el compositor se acerca a las técnicas de vanguardia. Durante la década de los 80, Servellón cultivó un estilo expresionista tal en su "Serenata para Cuerdas Soliniquital", ejecutada en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de

Ver "Los Golpes de Arco- Deviolines" recuperado de https://www. deviolines. Com los golpes de- arco

México en 1981, y en su "Concierto para Contrabajo y Orquesta," estrenado por la Orquesta Sinfónica de Xalapa, México, en este concierto actuó como solista el polaco Andrzej Kalarus, a quien está dedicada la composición. La obra consta de tres movimientos; el primero, en el cual el expresionismo es más pronunciado escuchamos los motivos generadores, asociados a instrumentos específicos: uno generalmente tocado por los contrabajos e instrumentos graves, otro generado por el arpa, un tercero relacionado a los timbales y un cuarto ejecutado por el solista. Además Servellón utiliza una escala sintética o "exótica". Este movimiento está asociado a la forma sonata, una sección con un carácter cantábile funciona como un segundo tema, en contraste con los motivos anteriores (compás 62), la recapitulación (compás 179) es muy clara, y el final de la "cadenza" del solista me recuerda los finales de algunas cadenzas del período romántico. Resulta curioso el escaso uso de silencios totales; los que hay son muy breves y en la "cadenza" nos encontramos con uno de cuatro tiempos con calderón.

El segundo movimiento nos presenta un ambiente que recuerda aquellos tiempos lentos de Vivaldi y Albinoni, por sus melodías expresivas acompañadas de jadeantes homofonías; el movimiento abre con un solo de oboe sobre un acorde de séptima de dominante en tercera inversión, seguido de otros acordes de séptima y tríadas, todos sobre un pedal de la nota sol (hasta compás 9). No hay silencios absolutos en este movimiento, la cuerda domina y el uso de los vientos en forma concertante es importante (resalta el empleo de la flauta en sol), el ambiente es como de música de cámara. Este tiempo es el más conservador de los tres movimientos.

El tercer movimiento (attaca) es una forma derivada del rondó; algunas secciones son estampas neo-nacionalistas y emplean la percusión con colorido. En este tiempo regresa el motivo de los contrabajos del primer movimiento, la sección con percusión (compás 32) utiliza timbales, teponaxtle, tambor indígena, cascabeles y flautas. Después de la "cadenza" del solista la orquesta regresa con un "ostinato" (compases 164 a 189), seguido por una sección en donde llama la atención las figuras en las cuerdas basadas en quintillos. La armonía se vuelve más compleja, los racimos de notas en los cornos franceses resultan efectivos (compases 257 a 262). La forma de este rondó es: A-B-C-A-cadenza- D-E-A coda. No hay silencios totales, la música fluye sin parar.

⁶ Una "cadenza" es un pasaje anotado en partitura o improvisado, interpretado por un solista, en un estilo libre y como exhibición virtuosística.

⁷ El Calderón es un signo musical que alarga la duración de las figuras a las que afecta.

Entre otras obras de Servellón, tenemos el poema sinfónico "Ollintonatiu" (1990) (sol en movimiento)⁸, estrenado por la Orquesta Sinfónica de El Salvador en 1992. Esta obra, con ritmos de marcha y "ostinatos", le debe al neoclasicismo de los años 40. Muy efectiva es la sección de contrabajos, "divisi", al comienzo y al final de la composición.

Sobre su cuarteto para cuerdas "Tres Alotrópicos" debemos primero citar la definición que el diccionario de la Real Academia de la Lengua da: "Alotropía f. Quim. Propiedad de algunos elementos químicos, debido a la cual pueden presentarse con estructuras moleculares distintas, como el oxígeno, que existe oxígeno divalente y como ozono; o con características físicas diversas, como el carbono, que puede aparecer en forma de grafito o de diamante." No he encontrado ninguna explicación dada por el compositor sobre el título del cuarteto. Esta es una composición en un movimiento; comienza alrededor de do menor natural, modo dórico,9 la mayor parte de la obra es tocada por los cuatro instrumentos al mismo tiempo, salvo algunos breves pasajes de solo de alguno de ellos. Tiene secciones contrapuntísticas combinadas con otras homofónicas. Al comienzo y en otros momentos cada uno de los instrumentos tiene su propia métrica. Los silencios totales son pocos y breves, en cuanto a la armonía tenemos tríadas, acordes de séptima y otras estructuras más complejas y disonantes; la armonía es libre sin abandonar del todo los elementos tonales y modales. La estructura es A-B-A-C-D senza rigore- E-F-G fugato- Coda. El cruzamiento de las voces, que al cuarteto de cuerdas da más tensión e intensidad, es poco usado. El registro sobreagudo se explota con reserva, no hay polimétrica.

Esteban Servellón fue director de la OSES y profesor de la Universidad Veracruzana en Xalapa, México. Sus restos descansan en su pueblo natal, San Esteban Catarina, San Vicente, El Salvador.

Gilberto Orellana padre (1920-2016). Inició sus estudios musicales en su ciudad natal, Santa Ana, El Salvador, con Guillermo Canizales (¿?), quien había estudiado en el Conservatorio de Música de Guatemala. Orellana estudió

⁸ El Dr. Eduardo Badía escribe al respecto lo siguiente:

Pero, además, los náhuatl agregaban otras categorías cosmológicas: la necesidad lógica de una fundamentación universal, esto es, la pregunta por la raíz de las cosas, que para ellos era Ometeótl; sus famosos "soles" como medida y estructura del tiempo, y entre ellos, el Sol del Movimiento, el Quinto Sol, que era en el que estaban cuando llegaron los españoles. El Portal de la Academia Salvadoreña de la Lengua. Las Visiones del Mundo en la Antigüedad. 1- 2023

⁹ Los modos en música se refieren a una clase de escalas musicales utilizados en la edad media. Los modos provenían de la cultura griega clásica.

el saxofón y fue miembro de algunas orquestas de música comercial. Viajó a Buenos Aires, Argentina, en donde estudió con Albert Fietta (¿?) y Marcelino Bettuzzi (¿?). En 1964 estudió en San Salvador con el estadounidense John Donal Robb (1892-1989), quien entonces realizaba un programa de asistencia cultural de Estados Unidos de Norte América en El Salvador. Orellana fue maestro de armonía en el Centro Nacional de Artes de San Salvador.

Gilberto Orellana se caracterizó por buscar nuevas sonoridades, inquietud que lo llevó a experimentar en el campo de la armonía y la orquestación, y lo convirtió en el compositor salvadoreño más experimental y original de su generación. Escribió más que todo poemas sinfónicos, entre ellos "Fantasía en el Bosque", "Enmanuel", "Ruta al Paraíso", "Psicosis", además las suites sinfónicas "Impresiones de un Viaje", "Transición", "Leyendas del Tazumal", "Santo y Grande Amor", "Revelaciones en el Infinito". Entre sus obras de música de cámara están "Quinteto para vientos", "Soliloquio para trompeta y orquesta", "Introspección para metales", "Música para un Corto Sueño para viola y piano", "Niño Triste para violín y piano" y "Transición para oboe y piano" de 1976; en esta última logra sonoridades muy satisfactorias y frescas. El compositor dice que esta obra "sigue los principios de la sonatina, caracterizándose por el empleo de un material armónico que considero una compleja extensión de la armonía tradicional." De su obra "Transición para guitarra sola" (1998), el compositor dice que sigue los mismos principios constructivos de su "Introspección" anterior. Esta obra fue estrenada en San Salvador por el guitarrista salvadoreño Walter Quevedo-Osegueda y está publicada en la Colección Cuadernos de Música del Ministerio de Cultura de El Salvador. Como en otras obras de Orellana los cambios de tempo y de humor o ambiente son muy frecuentes; estos, sin indicación metronómica, crean cierta inestabilidad a propósito. Aunque el compositor dice que la obra sigue los principios de la sonatina, quizá queriendo decir que se utiliza una exposición, un desarrollo más corto y no tan elaborado, me parece que la estructura está más cerca de la forma rondó. Las variantes de los pasajes que se repiten son mínimas. El tema del inicio es quasi dodecafónico, con la salvedad que la nota "si" se repite. Rara vez se usan acordes de seis notas.

Otros trabajos de Gilberto Orellana son: "Cuarteto para Cuerdas" y "Ensayo Bitemático para quinteto de vientos", ambas escritas en los años 60. En los siguientes años este compositor siguió desarrollando sus conceptos armónicos dentro de un expresionismo adusto en el cual el humor no parece tener cabida; de hecho escribió un texto sobre sus ideas de la armonía,

"Psicosis" es un poema sinfónico de gran dramatismo, basado en experiencias personales, con explosiones sonoras muy efectivas, aunque en algunos momentos

no podemos evitar recordar la "Consagración de la Primavera", de Stravinsky. A finales de la década de los 70 y primeros años de los 80, en Orellana se efectuó un fenómeno curioso. Sus obras renunciaron a esa búsqueda que lo caracterizaba y se encaminaron al nacionalismo. De esos años es "Ruinas del Tazumal", que más se acerca a la música escrita para películas.

Entre sus últimas obras podemos citar: "Introspección" (1991) para metales y percusión"; una versión orquestal, expandida de "Transición" (1991) de la cual Orellana explica: "la composición está dirigida a las congregaciones cristianas católicas y no católicas". Esta suite sinfónica se compone de tres movimientos: "Ignominiosa Conducta"; "Irrespeto a Dios" e" Inicio a la Verdadera Apostasía". La obra pareciera estar en contraposición al pensamiento de los filósofos pragmáticos, especialmente a las ideas sobre la culpa, vertidas por William James en su libro "Variedades de la Experiencia Religiosa." De esta partitura Orellana dice:

"El título se refiere a pasar de un estado irrespetuoso a otro aún más ultrajante y ominoso culminando en verdadera apostasía. Por esta razón el primer movimiento lo titulo "Ignominiosa Conducta"; al segundo "Irrespeto a Nuestro Señor Dios" y al último, "Inicio Hacia una Verdadera y Total Apostasía", en donde, tal como ahora vivimos, existe solamente lo sucio, lo inmoral, predominando la corrupción, la desobediencia y la perversidad, agregando a todo esto la manera ultrajante de alabar a nuestro señor Dios con música erotomaníaca, propia para borracheras, llenas de lujuria y acompañadas de movimientos danzantes que convierten la alabanza en una orgía de prostitución y burla a nuestro señor Dios y en la que desafortunadamente también son partícipes líderes religiosos de todas las denominaciones. Transición es la obra que antecede a mi poema sinfónico "Apostasía" y la considero primicia de esta última."

Los cambios de tempo y pasajes sin métrica son frecuentes, así como el uso de los racimos de notas. En el primer movimiento los silencios totales son escasísimos; en el segundo aparecen un poco más y en el tercero son de nuevo escasos y muy breves. La obra es mayormente de textura densa, los solos significativos no existen, los contrastes dinámicos son abundantes.

Gilberto Orellana padre, escribió un buen número de obras sin preocuparse si estas iban a ser ejecutadas o no.

Victor Manuel López Guzmán (1922-1993) es otro compositor de esa primera generación de modernistas salvadoreños. Su producción no fue abundante; entre sus obras orquestales podemos citar el tríptico "Cuadros (1974)", que evoca paisajes costumbristas del país y la Suite Sinfónica "Retablo para un Prócer" (1968). Su "Cuarteto para Cuerdas" fue escrito en 1960 y ganó el Certamen Nacional de

Cultura de ese año. En esta composición de cuatro movimientos (Adagietto, Andantino, Allegro y Allegro), más bien en la vena rapsódica, López Guzmán conserva la tonalidad; la armonía hace uso de las disonancias con libertad: en el Allegretto, con motivos musicales que parecieran venir de rondas infantiles, las armonías son por momentos ásperas, creando un ambiente grotesco e irónico muy efectivo, a lo que contribuye la introducción de una escala "exótica" y de otra muy cercana a la de tonos enteros.

La composición hace uso de escalas pentatónicas asociadas a las antiguas culturas prehispánicas (sobre todo en el primer movimiento), todos estos elementos acercan esta composición al espíritu de Claude Debussy y un poco al de Maurice Ravel. La escritura para las cuerdas es imaginativa; es curioso observar que los cuatro instrumentos tocan juntos casi todo el tiempo. Abundan los acordes de séptima, los silencios totales son escasos, la polimétrica y la polirritmia no son utilizadas y el registro sobreagudo se usa con mucha reserva y los cruzamientos de las voces son poco utilizados.

Otro compositor que debo mencionar aunque sea brevemente, ya que no hay mucha información sobre él, es Hugo Calderón (1917-¿?). Lo conocí en San Salvador hacia 1980; vivía en Estados Unidos de Norte América. Estudió piano y teoría de la música con Humberto Pacas- de quien me ocuparé más adelante- y más tarde en los Estados Unidos, composición con Hugo Leichtentritt (1874-1951), destacado musicólogo y compositor alemán quien vivió la mayor parte de su vida en el país del norte. Además, Hugo Calderón estudió con Nicolás Slonimsky, a quien me referiré después.

Entre las obras de Calderón encontramos: "Suite Centroamericana para piano", "Nocturno para Flauta y Piano", "Preludio Son y Final", la cual ha sido ejecutada por la Orquesta Sinfónica de El Salvador en numerosas ocasiones; la primera vez bajo la dirección del compositor en 1984, y "Sonata para Piano No1", probablemente la más lograda de sus obras; consta de tres movimientos, el primero presenta una especie de "forma sonata", el primer tema recuerda un poco al compositor alemán Paul Hindemith (1895-1963), uno de los más influyentes de la primera mitad del siglo XX; el segundo a Debussy y Ravel y obedece a la forma A-B-A, la primera parte es de carácter lírico y su armonía es rica y expresiva, en tanto B, es agitado. El tercer movimiento es un rondó es seis secciones.

Nunca más después de nuestro encuentro en San Salvador supe de Hugo Calderón; guardo la esperanza que sus partituras estén resguardadas en alguna biblioteca.

En todas las épocas los movimientos nuevos han tenido detractores y defensores. Edward Hanslick (1825-1904), importante musicólogo, crítico y abogado alemán fue un formalista opuesto al romanticismo, especialmente al de Richard Wagner y Franz Liszt (1811-1886). Para él la belleza prescinde de lo social, cultural o temporal; estuvo bajo la influencia del positivismo, a favor del método científico, de acuerdo con "Crítica del Juicio" de Immanuel Kant (1724-1804). Opuesto a Friedrich Hegel (1770-1831) y a Friedrich Schelling (1775-1854), prefería a Robert Schumann (1810-1856) y a Johannes Brahms (1833-1897). Hizo buenas críticas a Giuseppe Verdi (1813-1901) no a Anton Bruckner (1824-1896) ni a Gustav Mahler (1860.1911). Asevera en su libro "De lo Bello en la Música" que esta "debería ser estudiada científicamente y matemáticamente y no con respecto a los sentimientos, y que la melodía infinita (de Wagner) es la falta de forma elevada a principio, la embriaguez del opio en el canto y en la orquesta para cuyo culto especial se ha levantado un templo en Bayreuth". Y aunque parezca que el tiempo no le dio la razón, sus argumentos están respaldados por bases filosóficas y científicas.

El caso del maestro Humberto Pacas (1905-?) en El Salvador es un tanto diferente; fue un distinguido pedagogo, director de orquesta y violinista. Fue director de la Orquesta Sinfónica Salvadoreña (1930-1953), orquesta patrocinada por la empresa privada, y que tuvo como presidente al Dr. Orlando de Sola Maduro. Humberto Pacas acompañó con esa orquesta a importantes solistas:

El 17 de mayo de 1943, ejecutó con Yehudi Menuhin (1916-1999) el concierto en re mayor, de Ludwig van Beethoven.

El 23 de agosto de 1943, el Concierto N° . 5 para piano y orquesta de Beethoven, con Claudio Arrau (1903.1991) como solista.

El 22 de marzo de 1944 el "Concierto del Sur para guitarra y orquesta" de Manuel Ponce (1882-1948); el solista fue Andrés Segovia (1893-1987).

El 26 de noviembre de 1945 acompaño al violista Henryk Szeryng (1918-1988). El 6 de abril de 1948 tuvo como solista al violinista Jacque Thibaud (1880.1953).

El 1 de junio de 1949 ejecutó el "Concierto No.1 para piano y orquesta "de Félix Mendelssohn (1809.1847), con el pianista Rudolf Firkusny (1912-1994), y el 22 de febrero de 1949 acompañó al violista Ruggiero Ricci.

Estos programas pienso que dan fe del talento de Humberto Pacas como director de orquesta, y la carta que le envió Yehudi Menuhin el 4 de abril de 1955, que reproduzco a continuación, refuerzan su calidad de músico.

Mr. Humberto Pacas 1832 Fell St. April 4, 1955 San Francisco, California

Dear Mr. Pacas:

I was so happy to find you in San Francisco as I am certain you will not fail to find an opportunity of bringing to the musical life of this country your talent and your conscientious ability.

I will always remember our first and, unfortunately only, meeting in San Salvador some eight years ago when you conducted the Beethoven Concerto for me. You met me before the concert and said quite simply that you had rehearsed the orchestra every day for one month, and assured me that if nothing sensational was achieved, that, every note was in its right place and honestly played. It turned out to be one of the best performances I have ever heard of the orchestral part of this great work. This proved to me the importance of humility and conscientiousness in approaching a performance and the preparation of any musical work. With the relatively inexperienced musicians you had you produced a result that could hardly be surpassed wirh musicians of much greater experience.

I do hope that you willfind (sic) some young orchestra in one of the many growing smaller cities in this country who need a musician of your devotion and ability to organize and build their orchestra and the musical life of the community. In the meantime, I trust you will find an opportunity to give children's concerts at which you are so good, or to teach in some High school the piano and violin, and, in one way or another, bring music in an inspiring way to the younger generation.

With all best wishes for your success and with greetings to Mrs. Pacas. Yours sincerely Yehudi Menuhin

Además, Humberto Pacas fue profesor de violín y piano en el Conservatorio "Community Music Center"; y profesor de gramática castellana y literatura española en la Universidad de San Francisco. En 1982 publicó su libro "Historia de los Instrumentos Musicales y Breve Historia de la Música".

El maestro Pacas fue un detractor, bastante tardío, del modernismo. El 29 de abril de 1990 escribió en La Prensa Gráfica un desafortunado artículo titulado "El Modernismo Musical" en el que manifestó:

Tanto el Clasicismo como el Romanticismo, de que traté en artículos anteriores, son escuelas definidas, con características propias inconfundibles.

No sucede así con el Modernismo, en donde saltan al paso muchedumbre de ideas, de conceptos y tendencias.

Realmente el Modernismo no puede, a mi juicio, considerarse como escuela, puesto que carece de normas definidas e inamovibles; sino más bien como variedad de impresiones y tendencias, que se caracterizan por el abuso de los "ismos":

Impresionismo, Realismo, Simbolismo, Nacionalismo, Atonalismo, Politonalismo, Ultra Modernismo, etc.

A excepción del primero, o sea el Impresionismo, ninguno persigue un ideal de belleza definido. Son simples tanteos experimentales.

Sus mismos prosélitos no aciertan a explicar con claridad sus tendencias o propósitos, cayendo en vaguedades reveladoras de falta de sentido.

Se ha llegado hasta perder el concepto de belleza. Y ese sí es ya un síntoma morboso.

Y así, el Modernismo llevado hasta su extremo el Ultra Modernismo, no es otra cosa que un síntoma inequívoco de desequilibrio mental.

En estas breves apreciaciones me referiré, especialmente, al Impresionismo: el único que a mi modo de ver es digno de estudio. Lo demás sería discusiones que nunca llegarían a convencer.

Antes de entrar en apreciaciones me referiré de paso a Debussy, recalcando el hecho de que no fue un innovador improvisado, sino un hombre de amplísima cultura; conocedor de las ciencias musicales de composición y de la fuente clásica especialmente.

Y es natural. Para innovar, para buscar una ruta nueva, es indispensable conocer las anteriores. Como que no es posible saber lo que falta, sin conocer lo que se tiene.

Y esta circunstancia deben tomarla en cuenta los entrometidos a innovadores. Antes que todo, deben tener cultura. Y, tenerla, es conocer a fondo todas las escuelas que inmortalizaron las letras y las artes.

Querer innovar porque sí, es agregar a la necedad la audacia.

Con el derecho, pues, que da la competencia y la sabiduría, creó el Impresionismo Debussy. A ello me referiré en próximo y último capítulo.

En esta pieza periodística, Humberto Pacas parece ignorar que para entonces,1990, obras como "La Consagración de la Primavera (1913)" de Igor Stravinsky, el "Concierto para Orquesta" de Bela Bartok, sus conciertos para piano y violín, los de Sergei Prokofiev, sus sinfonías, la abundante obra de Paul Hindemith, la de Heitor Villa-Lobos, la de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, los cuartetos para cuerda de Arnold Schoenberg y de Bartok, las óperas de Alban Berg etc..., eran parte del repertorio de las orquestas, grupos de cámara y compañías de ópera del mundo. En El Salvador hacía más de tres décadas que Esteban Servellón había dado a conocer sus primeras obras modernistas; lo mismo se puede decir de Gilberto Orellana padre, sin que su música fuese causa de ningún escándalo. En 1990 la Orquesta Sinfónica de El Salvador ya había hecho escuchar al público un considerable número de obras compuestas bajo las diversas tendencias propias del siglo XX. El maestro Pacas olvidó que no se puede detener el devenir de las artes; estas correrán en el tiempo buscando nuevos medios de expresión. Claudio Monteverdi (1567- 1643) sorprendió a sus contemporáneos con el "basso continuo" y con sus armonías y disonancias propias de la "seconda pratica". Beethoven también fue un vanguardista sobre todo en sus últimas obras.

Dña. Eva Alcaine Cáceres de Palomo (1899-2001), gran maestra, poetisa y cuentista salvadoreña, recordaba que cuando se tocó en San Salvador por primera vez la música de Debussy, en la década 1920-1930, a la audiencia le pareció extraña. Dña. Eva reflexiona diciendo que ahora esa música le resulta natural a las audiencias actuales. Pareciera que siempre ha sido así. El artículo de 1990 del maestro Pacas resulta desconcertante, por los conceptos que expresa; está lleno de juicios de valor sin ningún apoyo objetivo, lo cual lo descalifica.

No es fácil ser compositor en nuestros días. Un país pequeño como El Salvador se ha visto a veces excluido, ignorado: en el libro "América Latina en su Música", parte de una serie de libros dedicados a Iberoamérica, El Salvador y sus músicos son completamente pasados por alto. El libro tiene como relatora a la etnomusicóloga Isabel Aretz (1909- 2005), y fue publicado por la Unesco y Siglo XXI editores en 1977. Cuando el musicólogo, Nicolás Slonimsky (1894-1995) escribe su libro sobre la música en Iberoamérica, en 1940, nuestros modernistas eran muy jóvenes y no son mencionados. Slonimsky le dedica un capítulo a El Salvador y a todos los países del hemisferio.

Creo que a la mayor parte de los compositores centroamericanos, así como a muchos de otras partes del planeta, se les puede aplicar las palabras del musicólogo Ramón Andrés, vertidas en su libro "El Mundo en el Oído":

Es sugerente observar cómo este arte cumple un itinerario paralelo al de nuestro desarrollo intelectivo y espiritual, y cómo traza, al mismo tiempo, un arco que abarca desde las más primitivas instancias del hombre prehistórico que entrechocaba unas piedras, unos palos, o frotaba unos huesos, hasta llegar al aislamiento del compositor en los albores del siglo xxi, convertido en un autor de depuradas y a veces complejas partituras que escribe a sabiendas de que no será escuchado y de que, consiguientemente, su trabajo interesa a una minoría cada vez más exigua.

En el transcurso del siglo XX y lo que va del XXI vinieron nuevos compositores salvadoreños interesados en las distintas corrientes, desde el nuevo romanticismo hasta la música electroacústica. En 1996 se realizó el primer Festival Internacional de Música Contemporánea de El Salvador; se completaron quince versiones, hasta que la Secretaría de Cultura (el actual Ministerio de Cultura) consideró que no era importante y suspendió el presupuesto designado (período 1999-2004), algo parecido sucedió con la colección "Cuadernos de Música", partituras de compositores salvadoreños; Concultura decidió no seguir publicándolas (período 1994-1999). Es difícil predecir el futuro, los nuevos compositores siguen su vocación creadora escribiendo nuevas obras, confío en que darán buenos frutos y en que serán apreciadas y valoradas por el mundo futuro.

German Cáceres Valle de San Salvador, noviembre de 2022.

Bibliografía

- Andrés, Ramón, "El Mundo en el Oído", Barcelona, Acantilado, 2008, (Primera reimpresión 2013).
- Aretz, Isabel, relatora, "América Latina en su Música", México, primera edición en español, Unesco, siglo XXI Editores, 1977.
- Golea, Antoine, "La Música de Nuestro Tiempo", México, Ediciones Era, S,.A., Traducción: Juan Vicente Melo, primera edición en español, 1967.
- Hansen, Peter S., "an introduction to TWENTIETH CENTURY MUSIC", second edition, Boston USA, Allyn and Bacon, inc. 1967.
- Darío, Rubén, del símbolo a la realidad, obra selecta, Madrid, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2016.
- Ibarra, Cristóbal Humberto, "Francisco Gavidia y Rubén Darío", San Salvador, El Salvador, Ministerio de Cultura Departamento Editorial, 1957.
- González Sol, Rafael, "Datos Históricos Sobre El Arte de la Música en El Salvador", San Salvador, República de El Salvador, Imprenta Mercurio, 1940.
- Machlis, Joseph, "Introducción a la Música Contemporánea", Argentina, Ediciones Marymar, traducción: León Mames, 1975.
- Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio, "La Búsqueda Perpetua: Lo Propio y lo Universal de la Cultura Latinoamericana 4", "La Música en Latinoamérica", México, coordinadora Mercedes de Vega, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.
- Orellana, Gilberto, "Introspección", San Salvador, El Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2001.
- Orellana, Gilberto, "Transición", San Salvador, El Salvador, Dirección de Publicaciones e Impresos, 2006.
- Panamá, Alex, "Pocos Minutos Antes de las Nueve de la Noche", Santa Tecla, El Salvador, Editorial Universidad Don Bosco, 2009.

Slonimsky, Nicolás, "La Música de América Latina", Buenos Aires, Argentina, Librería y Editorial "El Ateneo", traducción: M. Eloísa González Kraak, 1947. Gatkins, Gleen, "Soundings, Music in the Twentieth Century", USA, Schirmer Books a Division of Macmillan, Inc. New York, 1988.

Nota:

El resto de partituras consultadas permanecen inéditas.

La humanidad marcha¹⁰

-Pablo Buitrago-

Nota introductoria

El Dr. Pablo Buitrago Benavente (León, Nicaragua 1807- Santa Tecla, El Salvador 1882) fue el primer director de la Academia Salvadoreña de la Lengua (1876); asimismo, fue el primer Director Supremo (presidente) electo constitucionalmente, en elección popular, del Estado de Nicaragua de 1841 a 1843, y se dedicó por muchos años a la enseñanza del Derecho en la Universidad de El Salvador. Pablo Buitrago fue hijo del Lic. Nicolás Buitrago de Sandoval, quien fue miembro del grupo de fundadores de la Universidad de León, Nicaragua en 1816.

Por razones históricas y de homenaje, la Academia Salvadoreña de la Lengua publica en este boletín el ensayo "La humanidad marcha" del Dr. Buitrago, escrito en 1870 y publicado en 1883.

Para descender al reconocimiento de un principio tan importante como el que hoy proclamamos, es indispensable despejar de todo error la verdadera idea de la humanidad.

Si la mirásemos cual un conjunto de individuos independientes y diseminados, que sólo en el pensamiento formaran género, presentaría el más variado expectáculo; pero carecería de la unidad social que constituye su fuerza inextingible: si la considerásemos como una suma de individualidades numéricas, tendríamos el total que resultase aritméticamente; mas no la entidad moral que tiende esencialmente á su mejoramiento; y en todo caso que se imagine que cada

¹⁰ Transcripción fiel al documento original: Frutos de nuestro huerto. Trozos escogidos de autores centroamericanos, Managua, 1883.

uno de los individuos de la especie humana está dentro de un círculo aislado, sin relaciones comunes de vida, de movimiento y de acción, no es la humanidad, sinó la contradicción de las pasiones la que aparece contrastando los sentimientos filantrópicos y abortando la funesta discordia.

Es preciso, pues, como dice un eminente filósofo, ven en la humanidad un todo homogéneo, en el que todas las partes, dotadas de una vida distinta, saca sin embargo del todo los elementos de vida que se asimilan, en el cual hay acción y reacción perpetua del todo á las partes y de las partes al todo, en él |que hay comunicación. cambio incesante de luz y de movimiento de un individuo á otro: entonces solamente, hay variedad y unidad, entonces hay vida en un solo cuerpo.

El individuo, después de haber recibido de la sociedad, la existencia, la educación la ilustración conveniente, el bienestar y la protección de todos sus derechos, está obligado á retribuir á ella estos beneficios ensanchando su corazón que ha crecido bajo la tutela de la inteligencia, reemplazando el amor ideal con el efectivo y práctico.

Debe amar como ha sido amado, ser útil á todos, y llegar pro las afecciones íntimas de la familia á un amor generoso de sus semejantes.

La justicia, que da á cada uno lo que es suyo, lo que por sus obras merece, no basta para dar el lleno á la armonía del mundo: al reinado de la justicia debe unirse el de la caridad, virtud excelsa, ingeniosa y activa que se ha extendido bajo diversas formas por todas las partes del globo para aliviar las miserias de los hombres.

¿Quién puede controlar todos los establecimientos de beneficencia, ya públicos, ya privados; las sociedades de socorros formadas en todas las profesiones, en todas las clases, ¿para conocer con exactitud y mejor consolar todas las aflicciones? El hombre se ha libertado de los lazos de la servidumbre para unirse voluntariamente á sus prójimos por los del amor y el sacrificio. La caridad se extiende a medida que el infortunio se dilata.

Así establecida la armonía universal, la humanidad semejante á un sistema animado de astros misteriosos, ha descrito durante largo tiempo su inmensa revolución a través de los mundos que pueblan el espacio, siguiendo el camino que la ha señalado la mano providencial del Omnipotente.

Rodeada en veces por una atmósfera de tinieblas, oye rugir en torno suyo los vientos de la tempestad y elevarse del fondo del abismo sobre que flota, gritos de dolor, gemidos de muerte hasta el cielo; y desgarrado su seno palpitante, parece que ya va a perecer; pero no Cuando la tormenta estalla en el inflamado cielo, y su soplo terrible pasa sobre la naturaleza; ¿queda ésta para siempre anonadada? ¿No se ve pronto un rayo de luz benéfica penetrar las nubes, y las criaturas respirar nueva vida?

También hay tempestades del corazón: y la sociedad, lo mismo que el individuo, está sujeta a pruebas tremendas. Como él, tiene horas de cansancio y profundo abatimiento, al grado de perecer que hasta el soplo de Dios la abandona; pero esos instantes de tribulación permitidos por la Sabiduría Divina para moderar el orgullo del espíritu humano, lo preparan á recibir con sincero reconocimiento la reparación de las desgracias y lo hacen más digno de un porvenir grandioso.

A la manera que el globo terrestre ha tenido sus revoluciones, la humanidad opera las suyas, dejando no pocas veces tras de sí escombros y ruinas; y si las vicisitudes de este planeta jamás han detenido su curso natural, los trastornos sociales tampoco detendrán la marcha progresiva de la humanidad.

Lanzada en las esferas del mundo, cumplirá infaliblemente su destino, hasta que un día, levantándose de esta mansión que no le satisface, tienda su vuelo á los cielos nunca oscurecidos, y allá sometidas á las leyes de una nueva atracción, trace un círculo eterno al rededor del sol infinito.

Inesperado por estos sublimes principios el sabio escritor antes indicado, exclama: "¡Humanidad, prosigue tu noble peregrinación en el destierro!" Tus lágrimas y tu sangre son recogidas por ángeles que por tí velan, y las ofrecen al Ser tres veces Santo, como el sacrificio universal de la creación. El gemido de tus dolores sube de cielo en cielo hasta el trono de la misericordia infinita. Pontífice soberano del universo, tu oración se eleva á Dios con los himnos incesantes de los mundos, con los murmurios de todo lo que respira, acentos plañideros de melancolía ó suspiros de felicidad y de deleite, lengua con mil dialectos que bendice y celebra al Autor de la vida. Tu eres á quien representó la ingeniosa antigüedad en el mito del inmortal Prometeo, encadenado sobre un peñasco parido y solitario, batido sin cesar por la tempestad, expuesto al ardor del sol; pero levanta con orgullo la frente herida por el reyo; pero levanta con orgullo la frente herida por el rayo, deja que desangre el dolor tu seno palpitante, pues él te hará renacer á eterna vida de felicidad. Hasta ahora se han elegido para héroes de los poemas brillantes individuales; pero llegará un día en que tu peregrinación sobre la tierra, ó tus dolores y alegrías, tus victorias y tus derrotas, el poder de tu genio y los heroicos sentimientos de tu corazón, tu vida tan llena de angustias, de miseria y de grandeza, será el asunto de magnificas epopeyas. Bocetos de ellas son los mitos paganos; pilares para estos bastos monumentos. Sí, como el Tántalo de la fábula, la humanidad está sedienta de felicidad, tendidas las manos hacia los frutos de la tierra, mecida el alma por risueñas ilusiones. Con su instinto profundo de lo absoluto, se lanza hacia todos los objetos que le ofrecen su imagen, más su imagen se desvanece, y en todas partes encuentra los límites de esta relucida

esfera. El genio, expresión la más elevada del pensamiento humano, vislumbra en el cielo que se entreabre a veces á sus ojos, a través de los horizontes infinitos, misterios que no puede penetrar, signos simbólicos que ha sabido explicarse. Y ese es el manantial de sus profundas melancolías y de su aspiración a esas luces, á esos resplandores que nuestros ojos no podrían soportar en este mundo".

Es, pues, evidente, que los sacrificios inconmensurables que sufre la humanidad en su marcha natural hacia los altos destinos á que está llamada, no son otra cosa que la experiencia rectificadora de los medios que debe ir mejorando hasta alcanzar su felicidad perfecta; y que si bien merecen profunda compasión esos sacrificios de insondable labor no deben hacernos desesperar; sino inspirarnos firme confianza en la purificación y restauración de los grandes principios que impulsa la progresión irresistible del género humano á su glorioso fin.

1870.

Homenaje al compositor Aurelio de la Vega

-Por German Cáceres-

En los escritos de Francis Bacon se distinguen tres tipos de filósofos: los que creen conocer la verdad, o dogmáticos petulantes; los que creen que nada puede conocerse, o escépticos sin esperanza; y los que insisten en hacer preguntas con objeto de ampliar un conocimiento imperfecto, o indagadores persistentes. Creo que esta última categoría podría perfectamente aplicársele al compositor Aurelio de la Vega. Él es de esos compositores a los cuales su inmensa curiosidad, ese deseo de saber cómo y porqué, lo han llevado por múltiples senderos, ha querido conocer todas las corrientes estéticas de su tiempo y experimentarlas todas. Se me presenta Aurelio de la Vega como un Gog, solamente que, a diferencia del personaje de Giovanni Papini, Aurelio es lúcido y sus obras y posición estética, tienen una coherencia pocas veces encontrada en los artistas que han explorado diversas corrientes creadoras. Cuando todos, o casi todos en Cuba eran nacionalistas, él decidió, siguiendo su intuición, ser alemán. Y es allí donde comienza su carrera, en el postromanticismo teutón.

Su "Obertura para una Farsa Seria" (1950) revela ese deseo, los ecos de Richard Strauss están presentes, se trata de una obra de juventud en la que de la Vega ya nos muestra una técnica compositiva de gran formación y una orquestación sólida.

Luego de una etapa de atonalismo libre el compositor se mueve al serialismo; a mediados de la década de los sesenta se une a los movimientos de vanguardia: procedimientos aleatorios, formas abiertas, grafismos, collage y obras que combinan instrumentos acústicos con elementos electrónicos llenan su paleta.

A partir de los años ochenta una vena lírica-la cual nunca ha sido ajena a Aurelio de la Vega- se ha vuelto más evidente, a esto debemos agregar lo que él ha llamado la "nostalgia", en la que un sentimiento de total libertad invade al compositor y le permite hacer lo que le da la gana, es decir que sigue su intuición.

En su obra "Testimonial", para soprano, flauta, clarinete, piano, violín y cello, sobre poemas del vate cubano Armando Valladares, escrita en 1990, algunas de estas características son evidentes. La primera parte, "No han podido" es de gran dramatismo, llena de armonías densas y disonantes, combinadas con ritmos cubanos que soportan en carácter operático e intenso de la voz. La segunda parte, puramente instrumental, contrasta enormemente con la primera, esta es una pieza descarnada, casi monódica de un color sutil formidable, está dedicada a Alberto Ginastera y refleja algo de los scherzos fantasmagóricos de ese compositor argentino. La tercera sección, "Premonición", retoma los ritmos cubanos, esta vez, la línea vocal recuerda algo de la canción vernácula cubana y su lirismo, lo cual también contrasta con los movimientos anteriores. El Adagio instrumental que sigue, es un lamento en donde esa "nostalgia" se presenta sin dobleces, en la sección media el piano ejecuta una danza cubana, acompañada por un dúo de flauta y clarinete en un idioma atonal. El resultado es de gran efecto psicológico, pareciera que el compositor perdiera por un instante la concentración y se dejara llevar por recuerdos lejanos, la técnica resulta casi cinematográfica, cercana a una escena retrospectiva y contrapuntos literarios, como si uno de los hemisferios del cerebro del compositor continuara escribiendo el "Adagio" y el otro escribiera la "Danza". De repente, regresa de esa digresión y el movimiento encuentra su conclusión. La última parte "Yo tengo más", como la primera tiene un carácter dramático.

Ese estado de libertad al que me he referido, solo se alcanza después de largos años de disciplina, lo cual siempre ha sido una de las preocupaciones de Aurelio de la Vega, y no por la premisa que proclaman algunos contemporáneos sobre algún modo anti intelectual y anti cognitivo, que aspira falsamente a encontrar los manantiales instintivos de la expresión. Es ese deseo por s los arcanos de la composición, el que lo lleva a apartarse de un nacionalismo fácil, de tarjeta postal, que esconde debilidades en la formación del compositor. Un síntoma de esto es que mientras otros compositores latinoamericanos- y otros de otras partes del mundo- de su generación abusaron de los ostinatos rítmicos, esos recursos son manejados con gran sobriedad y prudencia en sus distintas etapas creadoras. De la Vega prefiere explorar las estructuras contrapuntísticas, el color y una fuerza rítmica no carente de algún tinte caribeño. En una carta al poeta cubano Gastón Baquero, dice que desea dejar obras que valgan por ellas mismas, sin compromisos políticos o sociales, que posean suficiente buenas cualidades como para vivir por ellas mismas. Nunca negando sus orígenes culturales.

Me parece destacar que de la Vega nunca ha renunciado a sus creencias estéticas por seguir modas; en esta etapa del arte en la que la posición postmodernista del "bienestar ligero y nihilista" no considera importante la disciplina, en esta "era del vacío", como la ha llamado Gilles Lipovetski. Aurelio de la Vega cree, cada vez más, que el compositor debe tener una formación sólida en su profesión y una cultura humanística amplia.

En una entrevista concedida a Mercedes Otero dice: "Nuestra época ha dado cabida a una gran cantidad de payasos y especuladores, y cuenta además con la riesgosa comercialización del arte. Se han roto todos los diques. No hay contención, sino una libertad ilimitada que pretende abarcar todo, convertir en arte lo más prosaico, lo más insólito... Hay tal variedad de proposiciones y tal confusión que ya nadie cree en nada. Estamos en medio de una crisis universal: en filosofía, en política, en economía, en el arte, en todo. Yo creo que la solución, por lo pronto, es seguir haciendo lo que con la más honda honestidad creamos que hay que seguir haciendo."

Quiero que me permitan comentar sobre dos obras de nuestro compositor, pertenecientes a diferentes etapas creadoras, y que confirman su credo estético: el "Cuarteto para Cuerdas" a la memoria de Alban Berg, de 1957, y sobre sus "Canciones Transparentes" de 1995.

El "Cuarteto para Cuerdas" es una obra de refinada técnica estructural. Me limitaré a señalar, solamente algunos aspectos de la construcción de esta composición, ya que un verdadero análisis de ella escapa a los límites de estos comentarios. La obra es dodecafónica, y utiliza el mismo material para los cuatro movimientos. El primero (Introducción) y segundo (Adagio), se inician utilizando la serie en su forma original, es de notar que las dos versiones del original tienen un carácter completamente distinto en cada uno de estos movimientos. El tercer tiempo (Scherzo), es más libre desde el punto de vista serial, sin embargo usa como motivo germinal, uno que aparece por primera vez en el primer movimiento (compás 18 en la viola) y que a través de la obra se vuelve conspicuo. Este motivo está relacionado a las notas 5,6,7 (contando de o a 11) de la serie original, y el motivo que aparece en el primer compás, en la parte del primer violín, está basado en las notas 9,10 y 11 del original. El último movimiento, se basa en el primer hexacordo de la serie original. Es aquí en donde el motivo de la serie original, formado por un acorde mayor (3,4 y 5), toma importancia al ser presentado con un ritmo derivado de la habanera. El "Cuarteto para Cuerdas" de Aurelio de la Vega, es una obra contrapuntística en la que el concepto del desarrollo motívico es explorado en todos los movimientos de la obra, de allí que cada frase tiene una función orgánica en la arquitectura musical del cuarteto.

Uno de los grandes retos que afronta un compositor, en todas las épocas, es el de no caer en lugares comunes, creo que en nuestro tiempo este problema se ha agudizado, sobre todo cuando el compositor decide emplear u vocabulario más tradicional.

Debo decir que las "Canciones Transparentes" de Aurelio de la Vega, basadas en poemas de José Martí, sorprenden por su originalidad, de la Vega sabe obtener sonoridades frescas de un lenguaje pantonal en el que los ritmos cubanos son abundantes. Diferentes estados de ánimo son explotados en las cinco canciones, la primera "Si tú ves monte de espuma" y la segunda ¿Qué es el amor?, son líricas, resulta interesante notar que en la breve introducción que abre la obra, un motivo tocado por el cello nos recuerda los comienzos postrománticos del compositor. En la tercera, "Dos patrias" la melancolía y el dramatismo están en constante oposición. En la cuarta "Sueño con los ojos abiertos" la vena expresionista del compositor se asoma, y en la última canción, "Cultivo una rosa blanca" predomina el humor.

Es así como he querido unirme a este homenaje que se rinde hoy a mi querido amigo, y admirado compositor Aurelio de la Vega, a quien quiero pedirle que nos siga obsequiando con su agudo humor, su intensa conversación, y sobre todo quiero decirle que-parafraseando a Heberto Padilla- siga colocando en las tierras del mundo su arte. Así sea la música del hombre, verde y serena y resonante.

German Cáceres Buitrago San Salvador, El Salvador 16 de marzo de 2001.

Nahuañol: un estudio del sustrato náhuat en el español salvadoreño

-Jorge Ernesto Lemus-

Introducción

Dado el carácter social del ser humano, siempre ha habido contacto entre personas, clanes, tribus, regiones, reinos, países, etc. Esto ha causado modificaciones tanto en la lengua como en la cultura de los pueblos en contacto, por lo que es imposible hablar de idiomas puros. No existen idiomas cuya gramática y lexicón tengan un solo origen filogenético, sin influencia de otras lenguas de su misma familia lingüística o de otras. La conquista y la colonia de América tuvieron un impacto grande en el desarrollo del idioma español, enriqueciéndolo con nuevos vocablos. Desde el primer viaje de Colón, se incorporaron algunos vocablos taínos al español, tales como cacique, guayaba, maní, barbacoa, maíz, y otros que son palabras de uso común en el español moderno. Era imposible que esto no ocurriera, dado el enorme número de lenguas amerindias con las cuales entró en contacto el español, la diversidad biológica (fauna y flora) del nuevo mundo y las numerosas culturas originarias con las que se encontraron los conquistadores. A medida el contacto se hizo mayor y más prolongado, el impacto de las lenguas amerindias en el español también lo fue.

Sin embargo, las transferencias fonológicas y morfosintácticas entre las lenguas en contacto son más raras, ya que implican la modificación de la lengua a un nivel estructural más profundo. La adopción de un fonema o un afijo nuevo a la lengua, por ejemplo, implica el cambio del inventario fonémico y

el morfológico del idioma receptor. La primera opción de la lengua receptora al encontrarse con un sonido extraño, por ejemplo, es adaptarlo al inventario fonémico de la lengua. Es decir, adaptarlo al sonido más cercano, fonéticamente hablando, existente en el idioma receptor. La segunda opción es calcar la palabra exactamente como se pronuncia en la lengua fuente, lo que no introduce nuevos sonidos al idioma *per se*, sino que los calca sin valor fonémico, solo con valor fonético, el cual varía según la pronunciación que cada hablante le dé, es decir, su adaptación fonética personal. Eventualmente, estos calcos llegan a tener una pronunciación normalizada y una escritura acorde a las reglas ortográficas del idioma receptor.

La lexicografía salvadoreña es una muestra del resultado de este contacto de lenguas. En ella se encuentran numerosos vocablos provenientes de las lenguas indígenas que se hablaban originalmente en el territorio que ahora es la República de El Salvador: náhuat o pipil, lenca, cacaopera, chortí, xinca, pocomam y chorotega. De las lenguas originarias, la lengua náhuat o pipil ha sido la que más préstamos le ha dado al español local. De forma cotidiana, los salvadoreños utilizamos palabras de origen náhuat para referirnos a la fauna y la flora locales, así como a la gastronomía y a los artefactos culturales de uso doméstico. Muchos de estos vocablos ya aparecen en el diccionario de la RAE o en el Diccionario de Americanismos, identificados como salvadoreñismos o centroamericanismos. Los préstamos lingüísticos a este nivel (léxico) son comunes y esperados en situaciones de contacto de lenguas.

En un contacto de lenguas prolongado, como el del español con las lenguas amerindias, los dos idiomas terminan prestándose vocablos unas a otras, de la lengua dominante a la lengua subordinada y viceversa. En este artículo, se hace un estudio del contacto del español con las lenguas indígenas originarias de El Salvador, especialmente el contacto del español y el náhuat.

Lenguas originarias de El Salvador

A la llegada de don Pedro de Alvarado y sus huestes a lo que ahora es El Salvador, se encontraron con varios pueblos indígenas de diferente origen étnico y pertenecientes a diferentes familias lingüísticas. El pueblo dominante en toda la región era el pueblo pipil, de la familia yutoazteca, emparentado con las lenguas nahuatlanas mexicanas. Los chortis y los poqomames, pueblos de origen maya, habitaban la zona occidental país, fronteriza con Guatemala al occidente y Honduras al norte. También en la zona fronteriza con Guatemala

había un enclave del grupo étnico xinca, cuya lengua es una lengua aislada (sin clasificar). En la zona suroriental, traspasando la frontera con Honduras, había grupos lencas de origen chibcha, así como ulúas, de la subfamilia misumalpa. En los alrededores del Golfo de Fonseca, fronterizo con las actuales Honduras y Nicaragua, habitaban grupos chorotegas, también conocidos como mangues. Todos estos grupos étnicos y sus lenguas fueron desplazados por la cultura y lengua dominante del conquistador: la española.

Las lenguas y culturas originarias de El Salvador quedaron registradas en los informes de los encomenderos distribuidos en todo el país. Cada encomendero daba cuenta del número de cabezas de familia que tenía a su disposición. En su informe detallaban, entre otras cosas, la lengua que hablaban. La siguiente tabla es una muestra de la información incluida en estos informes.

Tabla 1. Informe a la corona de la encomienda de la Provincia de El Salvador (muestra)

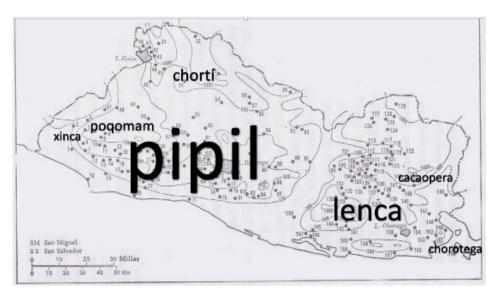
Pueblo	Identificación de pueblo actual	Número de casas	Información adicional	Encomendero
Tequeastepeque y Tecomaclán	Texistepeque y Tecomatán / Santa Ana	190	Habla nahuat	Juanes de Fuenterrabia
Tequezaquengo	Santiago y Santo Tomás Texacuangos / San Salvador	290 compartidas	Habla nahuat	Benito Méndez Pedro Gómez
Terniquetepeque	Talnique / La Libertad	65	Habla nahuat	Gonzalo Gallego
Tevtepegua	Taeotepeque / La Libertad	40 promedio	Habla nahuat	"Gabriel"
Texucla	Tejutla / Chalatenango	60	Pueblo chontal de habla chortí	Antonio Bermúdez
Toncla	Tonalá / Sonsonate	70	Habla nahuat	Christoval de Campos
Vyxaca	Belén Güijat / Santa Ana	40 promedio	Habla nahuat	"Gabriel"
Xaratena	Chalantenango / Chalatenango	120 compartidas	Pueblo chontal de habla chortí y no tributaba	Christoval Salvago Juan de Aguilar
Xayacatepeque	Jayaque / La Libertad	230 - 240	Habla nahuat	Christoval Salvago
Ystepeque	San Cayetano Istepeque / San Vicente	275 compartidas	Habla nahuat	Manzio de Herreras Pedro Alonso
Yzúcar	Huizúcar / La Libertad	240 compartidas	Habla nahuat	Benito Pérez Julián de la Muela
Zapotlán	Santa Isabel Ishuatán / Sonsonate	50 promedio	Habla nahuat	Julián de la Muela
Zihuatepeque	Sihuatepec / San Vicente	IIO compartidas	Pueblo chontal de habla lenca y no tributaba	Benito Pérez Ruy Vanegas
Ziti-la	Citalá / Chalatenango	100	Pueblo chontal de habla chortí y no tributaba	Gaspar de Zepeda
Zuacanclán	Zinacantán (Extinto) / La Libertad	165 compartidas	Habla nahuat	Sancho de Figueroa Christoval de Hierros
Zuzontepeque	Sensuntepeque / Cabañas	240 compartidas	Pueblo chontal y no tributaba	Benito Pérez Ruy Vanegas

Pueblo	Identificación de pueblo actual	Número de casas	Información adicional	Encomendero
Mazagua	San Antonio y San Pedro Masahuat / La Paz	170 compartidas	Habla nahuat	Francisco Cabezas Francisco de León
Mazagua	Santa Catarina Masahuat / Sonsonate	170 compartidas	Habla nahuat	Alonso de Arévalo Diego Ruíz
Metapa	Metapán / Santa Ana	318 compartidas	Habla nahuat	Pedro de Liano Pedro Cerón
Naozalco	Nahuizalco / Sonsonate	450	Habla nahuat	Gaspar de Zepeda
Nixapa	Nejapa / San Salvador	45	Habla nahuat	Juan García Matamoros
Nunualco	Región de los pueblos Nonualcos / La Paz	1000	Habla nahuat	Gómez de Alvarado
Oloquita	Olocuilta / La Paz	250 compartidas	Habla nahuat	Juan de Quintanilla Alonso de Oliveros
Opicón, Paluca y Chichigualtepegua	Opico y otros (¿?) / La Libertad	65	Habla nahuat	Juan de Molina
Ozotecle	Guacotecti / Cabañas	57 promedio	Pueblo chontal de habla lenca	Pedro Alonso
Panchimulco	Panchimalco / San Salvador	70	Habla nahuat	Pedro de Arévalo
Purulapa	San Martín / San Salvador y San Pedro Perulapán / Cuscatlán	660 compartidas	Habla nahuat	García de Contreras Pedro de Liano
Quezaltepeque	Quezaltepeque / La Libertad	40	Habla nahuat	Lorenzo Cuyas
Quezaltepeque	Concepción Quezaltepeque / Chalatenango		Pueblo chontal de habla chorti y en guerra	Benito Pérez Juan de Sedano
Tacachico	Tacachico / La Libertad	70	Habla nahuat	Padre Pedro Ximénez
Techonchongo	San Miguel de Las Mercedes / Chalatenango	105 compartidas	Pueblo chontal de habla chortí y en guerra	Benito Pérez Juan de Sedano
Tecoylata	Tecoluca / San Vicente	600	Habla nahuat	Antonio Docampo
Tepeagual	Tepeagua / Chalatenago	43 promedio	Habla nahuat	Antonio de Rojas
Tepezonte	San Juan y San Miguel Tepezontes / La Paz	200 compartidas	Habla nahuat	Alonso Gallego Juan García Matamoros

Pueblo	Identificación de pueblo actual	Número de casas	Información adicional	Encomendero
Mazagua	San Antonio y San Pedro Masahuat / La Paz	170 compartidas	Habla nahuat	Francisco Cabezas Francisco de León
Mazagua	Santa Catarina Masahuat / Sonsonate	170 compartidas	Habla nahuat	Alonso de Arévalo Diego Ruíz
Metapa	Metapán / Santa Ana	318 compartidas	Habla nahuat	Pedro de Liano Pedro Cerón
Naozalco	Nahuizalco / Sonsonate	450	Habla nahuat	Gaspar de Zepeda
Nixapa	Nejapa / San Salvador	45	Habla nahuat	Juan García Matamoros
Nunualco	Región de los pueblos Nonualcos / La Paz	1000	Habla nahuat	Gómez de Alvarado
Oloquita	Olocuilta / La Paz	250 compartidas	Habla nahuat	Juan de Quintanilla Alonso de Oliveros
Opicón, Paluca y Chichigualtepegua	Opico y otros (¿?) / La Libertad	65	Habla nahuat	Juan de Molina
Ozotecle	Guacotecti / Cabañas	57 promedio	Pueblo chontal de habla lenca	Pedro Alonso
Panchimulco	Panchimalco / San Salvador	70	Habla nahuat	Pedro de Arévalo
Purulapa	San Martín / San Salvador y San Pedro Perulapán / Cuscatlán	660 compartidas	Habla nahuat	García de Contreras Pedro de Liano
Quezaltepeque	Quezaltepeque / La Libertad	40	Habla nahuat	Lorenzo Cuyas
Quezaltepeque	Concepción Quezaltepeque / Chalatenango	-	Pueblo chontal de habla chorti y en guerra	Benito Pérez Juan de Sedano
Tacachico	Tacachico / La Libertad	70	Habla nahuat	Padre Pedro Ximénez
Techonchongo	San Miguel de Las Mercedes / Chalatenango	105 compartidas	Pueblo chontal de habla chortí y en guerra	Benito Pérez Juan de Sedano
Tecoylata	Tecoluca / San Vicente	600	Habla nahuat	Antonio Docampo
Tepeagual	Tepeagua / Chalatenago	43 promedio	Habla nahuat	Antonio de Rojas
Tepezonte	San Juan y San Miguel Tepezontes / La Paz	200 compartidas	Habla nahuat	Alonso Gallego Juan García Matamoros

Fuente: Audiencia de Guatemala 965. Citado por Erquicia, (2022). *Pueblos originarios de El Salvador*. UPES

Con la información contenida en estos informes es posible la elaboración de un mapa mostrando la distribución de las etnias y las lenguas originarias de El Salvador como se muestra a continuación.



Mapa 1 Distribución de las etnias originarias de El Salvador

El contacto de las lenguas autóctonas de El Salvador con el español las llevó a la obsolescencia y extinción, debido al desplazamiento sufrido a causa de las políticas lingüísticas asimilacionistas de la corona española. De las siete lenguas originarias de El Salvador, solamente una ha sobrevivido hasta la actualidad: la lengua pipil o náhuat, como se muestra en la Tabla 2. El náhuat/pipil es, sin embargo, una lengua que se encuentra al borde de la extinción, con menos de 100 hablantes adultos mayores y sin transmisión intergeneracional. Únicamente la hablan de la generación de abuelos en adelante.

El náhuat o pipil es también la lengua que más ha aportado al enriquecimiento del español salvadoreño, como se demuestra más adelante. Por su cercanía filogenética con las variantes náhuatl mexicanas, la lexicografía náhuat ha aportado nuevos vocablos no solo al español universal, sino también a la mayoría de las lenguas modernas. Palabras de origen náhuatl como aguacate, tomate, chocolate, cacao, chile y muchas más, son ahora parte importante del vocabulario de muchos idiomas.

Lengua	Familia	Estado actual
chortí	maya	extinta
poqomam	maya	extinta
xinca	lengua aislada	extinta
lenca (potón, chilanga)	sin definir, aunque generalmente se clasifica como chibcha	extinta
cacaopera (ulúa, matagalpa)	misumalpa	extinta
chorotega	otomangue	extinta
pipil (náhuat)	yutoazteca	obsolescente

Tabla 2. Lenguas y familias lingüísticas originarias de El Salvador

Sustrato lingüístico náhuat

El contacto lingüístico resultante de la conquista y colonia de América modificó tanto a las lenguas vernáculas del nuevo mundo como a las lenguas del viejo mundo. En la actualidad, el sustrato indígena en el español es inmenso. Basta con echarle un vistazo al Diccionario de Americanismos para ver la cantidad de vocablos provenientes de las lenguas amerindias que se utilizan cotidianamente tanto en América como en España. En esta sección, se analiza el sustrato lingüístico de origen amerindio presente en el español salvadoreño.

Topónimos

A la llegada de los españoles a estas tierras, encontraron numerosas poblaciones ya establecidas por los habitantes originarios, conocidas por sus nombres en lengua autóctona. La opción preferida de los conquistadores y, posteriormente, por los colonizadores, era nombrar a las nuevas poblaciones en honor a algún santo del santoral católico. Por ejemplo, las ciudades más importantes del país llevan nombre de santos, aunque tenían su propia denominación indígena. Así, la ciudad lenca de *Chaparrastique* se convirtió en San Miguel, la ciudad pipil *Siwatewakan* fue renombrada Santa Ana y a la ciudad capital, *Kuskatan*, se le cambió el nombre por San Salvador. En otras ocasiones, añadían el nombre

del santo al nombre original indígena: San Pedro Puxtla, Santa Catarina Masahuat, San Pedro Perulapán, San Antonio Nonualco, etc. También, debido a la tradición oral, muchas poblaciones y nombres de ríos, volcanes y otros accidentes geográficos mantuvieron su nombre en lengua original, aunque con una pronunciación adaptada a la fonología española. Así, se encuentran en el país diversos topónimos de origen indígena, tales como Intipucá (lenca), Goascorán (ulúa), Ataco (pipil), Acajutla (pipil). En la siguiente tabla, se da una muestra de los topónimos salvadoreños, señalando su probable etimología. Cabe señalar, que el origen etimológico de los topónimos coincide con la distribución de las lenguas originarias del país indicadas en el Mapa 1.

Tabla 3. Muestra de topónimos salvadoreños y su etimología

Lugar	Etimología	Departamento
Acajutla	náhuat: akat = caña, ayutzin = tortuga, -tla = locativo, "lugar de tortugas y cañas"	Sonsonate
Amapala	lenca: ámap = culebra, pala = cerro, "cerro de las culebras"	San Miguel
Anamorós	lenca: anam = lagartija, oros = lugar, "lugar de lagartijas"	La Unión
Anchico	lenca: an = lugar, shic = chile, co = piedra, "lugar de chiles y piedras"	San Miguel
Apanchacal	náhuat: apan = rio, chakal = camarón, "río de camarones"	Santa Ana
Apulo	náhuat: at = agua, pulu = lodoso, "aguas lodosas"	San Salvador
Ataco	náhuat: at = agua, ahku = alto, "rio alto"	Ahuachapán
Atiquizaya	náhuat: at = agua, kisa = salir, aya = nominalizador verbal, "salida de agua"	Ahuachapán
Cacahuatique	lenca: cacahuat (náhuat)= cacao, tique (lenca) = cerro, "cerro del cacao"	Morazán
Cacaopera	ulúa: cacau = cacao, pera= huerta, "huerta del cacao"	Morazán
Caluco	náhuat: calutía = hospedar, co = lugar, "hospedaje"	Sonsonate

Chapeltique	lenca: chapel = quebracho, tique = montaña, "cerro de los quebrachos"	San Miguel
Chilanguera	lenca: shilan = tristeza, guera = ciudad, "ciudad triste"	San Miguel
Chirilagua	lenca: chiri = estrella, lagua = tres, "las tres estrellas"	San Miguel
Cihuatehuacán	náhuat: siwat = mujer, teut = diosa, kan = ciudad, "ciudad de la sacerdotisa"	Santa Ana
Cuaguano	lenca: cua = ratón, guana = rio, "rio de los ratones"	San Miguel
Erentique	lenca: aran = alacrán, tique = cerro, "cerro de los alacranes"	San Miguel
Goascorán	ulúa: guas = sapo, caran = cerro, "cerro de los sapos"	La Unión
Gotera	lenca: got = alto, era = cerro, "cerro alto"	Morazán
Guatajiagua	Lenca: gua = tabaco, ta = cultivo, yagua = valle, "valle del tabaco"	Morazán
Güeripe	lenca: güeri = barriga, pe = dos, "las dos barrigas"	La Unión
Intipucá	lenca: in = boca, tian = arco, puca = grande, "el gran arco de la boca"	La Unión
Jocoro	ulúa: ju = bosque, cu = pino, ruc = el oriente, "bosque oriental de pinos"	Morazán
Lislique	ulúa: lisli = chispa, que = ciudad, "ciudad de las chispas"	La Unión
Lolotique	lenca: lolo = pavo, tique = cerro, "cerro de los pavos"	San Miguel
Meanguera	lenca: mian = jade, guera = ciudad, "ciudad de los jades"	San Miguel
Metapán	náhuat: meta = ágabe, apan = rio, "rio de ágabes"	Santa Ana
Puxtla	náhuat: puxti = comerciante, tlan = lugar, "lugar de comerciantes"	Ahuachapán
Torola	lenca: toro = cabeza, guayabo, la = locativo, "río de guayabas"	San Miguel
Witzapan	náhuat: witz = espina, apan = río, "río de espinas"	Sonsonate

Flora y fauna nativa de El Salvador

La mayor parte de la fauna y flora nativas de la región eran desconocidas por los conquistadores. Poco a poco fueron adoptando la nueva terminología al español, como préstamos lingüísticos que fueron eventualmente asimilados a la fonología española y enriquecieron su léxico. La cantidad de vocablos de origen náhuat, en particular, son tantos que podríamos decir que en El Salvador se habla *nahuañol*, una combinación del náhuat con el español. En la siguiente tabla se da una muestra de nahuatismos presentes en el español salvadoreño.

Tabla 4. Muestra de préstamos del náhuat-pipil al español salvadoreño

Náhuat (transcripción fonética)	español	Significado
amat	amate	Árbol frondoso (Ficus insipida)
atul	atole	Bebida de maíz
awakat	aguacate	Persea americana
ayut	ayote	Tipo de calabaza comestible
elut	elote	Mazorca de maíz tierno
e∫ut	ejote	Vaina verde que contiene frijoles inmaduros (Phaseolus vulgaris).
keke∫ti	quequeshque, quequesque, quequeishque	Planta de la familia de las aráceas cuyas hojas y tallo son urticantes
kuatmasat	masacuata	Tipo de boa (Boa constrictor imperator)
kumal	comal	Disco de barro cóncavo que se utiliza para cocinar tortillas
kutu	cuto	Manco
kuyut	coyote	Canis latrans
mapaʧin	mapache	Mamífero carnívoro (Procyon lotor)
nakatamal	tamal	Alimento hecho de masa de maíz con carne envuelto en hoja de banano o plátano
papalut	papalota	Mariposa
petat	petate	Estera de palma

piʃiʃi	pichiche	Ave zancuda que vive en aguas pantanosas. Dendrocygna autumnalis.
piſka	tapiscar	Recolección de las mazorcas de maíz en el campo
sakat	zacate, grama	Grama común (Cynodon dactylon)
∫ikama	jícama	Planta leguminoza. Pachyrhizus erosus
ſukuk	shuco	Atol de maíz negro fermentado
Sukut	jocote	Árbol y fruta comestibles. Spondias purpurea
∫ulun	julón	Morro o o jícara (Crescentia alata), recipiente hueco
∫uti	jute	Caracol pequeño de río
tak ^w a ts in	tacuazín	Zarigüeya (Didelphis marsupialis)
tekulut	tecolote, búho	Ave rapaz nocturna (Strigidae estrigiforme)
tekumat	tecomate	Vasija elaborada a partir de una calabaza de epicarpio duro y cuello alargado.
tsanat	zanate	Zanate (Quiscalus mexicanus)
t Saput	zapote	Pouteria sapota
tsapuyuluh	zapuyulu	Semilla del zapote
tsipit	chipe, cipitío (ser mitológico)	El hijo menor de una mujer embarazada
∯akalin	chacalín	Camaroncillo de río (Cambarellus)
∬akwat	chacuate	Saltamontes (Sphenarium purpurascens)
∬apulin	chapulín	Saltamontes (Sphenarium purpurascens)
f a f awat	chacho	Gemelo, endosado, dos iguales
f ikut	chicote (escarabajo)	Escarabajo (insecto coleóptero)
ţîl	chile	Capsicum annuum
ʧilat	chilate	Atol de harina de maíz
filtutut	chiltota	Ave pecireforme. Icterus Pectoralis
fìf ì	chiche	Pecho, mama
f ukulat	chocolate	Bebida o dulces hechos de cacao y azúcar
f umpi	chompipe	Pavo
tukayu	tocayo	Persona con el mismo nombre
tumat	tomate	Fruta Solanum lycopersicum

ulut	olote	La mazorca de maíz desgranada (solo el centro)
wahkal	huacal	Palangana hecha del epicarpio del morro o jícaro (Crescentia alata) partido por la mitad, o de plástico o metal en la actualidad.
wi∫ti	güishte (pedazo de vidrio)	Pedazo de obsidiana
witskilit	güisquil	Hortaliza. Sechium edule

Adaptación a la fonología española

La fonología española prohíbe las consonantes obstruyentes en posición final de palabra, excepto 'd' y 's' (y 'z' [θ] en dialectos ibéricos). Cuando la lengua española presta vocablos de otros idiomas que terminan en consonantes obstruyentes, los incorpora al idioma, generalmente, elidiendo la consonante violatoria, aunque se mantenga en la escritura. Así, palabras como club, carnet y mamut se pronuncian [klu:], [kar'ne:] y [ma'mu:], respectivamente, en el habla relajada, coloquial, e, incluso, la ortografía de la lengua permite que algunos se escriban sin la obstruyente final, como es el caso de carné. Los ejemplos anteriores también muestran que la elisión de la coda final causa el alargamiento compensatorio de la vocal que antecede a la consonante elidida. En el habla cuidadosa, formal, muchos hablantes tratan de pronunciar las consonantes finales. Esta regla aplica incluso para la /d/, que junto a /s/, son las dos consonantes obstruyentes permitidas en esta posición. Así, las palabras sed, usted, ardid y merced, pierden su coda final de palabra y se pronuncian [se:], [us'te:], [ar'di:] y [mer'se:], mostrando elisión de coda final de palabra y alargamiento compensatorio de la vocal terminal. En los dialectos españoles en los que se elide la "ese" final en palabras agudas, también presentan alargamiento compensatorio. Por ejemplo, en Nicaragua, el bus se pronuncia [el bu:] e *Inés* se pronuncia [i'ne:].

Otra estrategia común que utiliza la lengua española para incorporar las codas violatorias al final de palabra es la epéntesis. La vocal epentética preferida de la lengua española para este proceso es la /e/. No es casualidad que en español la mayoría de las palabras que tienen como vocal terminal [e], le anteceda a la vocal un racimo consonántico o una consonante obstruyente (P.ej., monje, jefe, noche, vientre, fuente, bosque, grande, caliente, cantante,

etc.).¹¹ En estos casos, al no haber elisión, tampoco hay alargamiento compensatorio.

La fonología náhuat-pipil, por su parte, sí permite las consonantes obstruyentes en posición final de palabra. En la Tabla 4 se puede observar que los sustantivos náhuat-pipiles terminan mayormente en [t]. En la morfología pipil, -t es un sufijo nominalizador. Siendo [t] una obstruyente prohibida en español, el hablante hispano tiene dos opciones: elisión o epéntesis. La lingüística diacrónica nos muestra que la opción preferida por los españoles durante la colonia fue la epéntesis. Todos estos neologismos náhuat se incorporaron a la lengua a través de este proceso, manteniendo la consonante violatoria, y respetando la estructura fonológica del español. Así, awakat se incorporó como aguacate, tumat como tomate y fukulat como chocolate. En el siguiente diagrama, se representa gráficamente este proceso.

Palabra en náhuat		Silabación española (la consonante obstruyente final [t] no se incorpora a la estructura silábica)		Epéntesis (se inserta la vocal [e] después de la consonante obstruyente sin silabear)		Neologismo incorporado al español de acuerdo a la fonología de la lengua
awakat	\rightarrow	a.wa.ka.t	\rightarrow	a.wa.ka.te	\rightarrow	aguacate

Epéntesis española para la incorporación de vocablos náhuat-pipiles

Cuando el problema no es la estructura silábica sino un fonema en la lengua fuente (el náhuat-pipil, en este caso) ajeno al español, este utiliza una estrategia diferente para su incorporación al idioma. Una de las opciones más utilizadas por la lengua es cambiar el fonema extraño por un sonido similar en la lengua objetivo (el español, en este caso). Así, el fonema africado, alveolar sordo del pipil /ts/ pasa al español como una fricativa alveolar sorda /s/12,que es el fonema más parecido en la lengua. Este cambio se muestra a continuación.

¹¹ Ver Lemus, Jorge (2008) *Fonología*. Editorial Universidad Don Bosco, San Salvador, para una mayor discusión de la estructura silábica del español.

¹² En el español salvadoreño es /s/, pero en dialectos ibéricos pudo ser la fricativa, interdental sorda /q/, por la ortografía, ya que las palabras en las que este sonido ha cambiado se escriben con 'z' o 'c'.

náhuat		español
tsunpupu	→	zompopo
tsanat	→	zanate
tsaput	\rightarrow	zapote
tsipit	→	cipitío
witskilit	→	güisquil
tsakat	→	zacate

(2) /ts/ náhuat → [s] española

La consonante fricativa alveopalatal sorda /ʃ/ es ajena a la fonología española, pero está presente en el náhuat. Los españoles utilizaban la letra "x" para representar este sonido, basándose en la escritura recomendada por el rey Alfonso X de Castilla quien estableció la Norma Alfonsí de la escritura en el siglo XII que establecía que el sonido /ʃ/ (equivalente a la 'sh' inglesa) debía escribirse con equis. Por eso, Méshiko se escribió México, con equis. Este sonido ya estaba por desaparecer en el español, y estaba siendo reemplazado por la jota, "j", consonante velar fricativa sorda. Este fenómeno se conoce en fonología autosegmental generativa como debucalización, es decir, la pérdida de los rasgos fonéticos bucales. Cuando la RAE publicó en 1815 la Ortografía de la Lengua Castellana, estableció que todas las palabras que se escribían con equis debían escribirse con jota, y pronunciarse como velar fricativa sorda, [x] en el Alfabeto Fonético Internacional (AFI). Esta norma se trasladó al náhuatl, el cual los monjes y otros estudiosos de la época escribían utilizando los valores del alfabeto español, así como las reglas ortográficas de la lengua. Así, México se convirtió en Méjico y Texas en Tejas. Sin embargo, por el uso y la identidad nacional, se ha rechazado el uso de la jota para este topónimo. Pero, por otro lado, las palabras náhuat que se escribían con la equis española que representaba /ʃ/, un sonido parte del inventario fonémico del idioma (hasta la actualidad), también se les aplicó la regla ortográfica de la RAE de 1815, por lo que se reescribieron con jota en español. La siguiente figura, ilustra estos cambios:

i ii icativa sorda /J/ 7 giotar c					
Náhuat		Español			
exut	\rightarrow	ejote			
xukut	\rightarrow	jocote			
xikama	\rightarrow	jícama			
xulon	\rightarrow	julón			
xuti	\rightarrow	jute			

(3) Alveopalatal fricativa sorda /ʃ/ → glotal deslizada sorda [h]13

No obstante este cambio ortográfico, que tuvo un impacto en la pronunciación de los neologismos nahuas, hubo un conjunto de palabras náhuat-pipiles que aún no habían sido escritas utilizando la ortografía española, por lo que entraron al idioma reteniendo su pronuniciación original. Estas palabras no cambiaron la equis por la jota porque aún no habían sido escritas ni incorporadas al español, por lo que mantuvieron el sonido alveopalatal fricativo sorda /ʃ/ original, escrito con el dígrafo "sh", como en el idioma inglés.

(4) /ʃ/ en préstamos náhuat-pipiles (5)

Náhuat		Español
xukuh	\rightarrow	shuco
xinax	\rightarrow	shinaste
zunxipe	\rightarrow	shipe
kuxuxah	\rightarrow	cushusha
wixti	\rightarrow	güishte
nexnah	\rightarrow	neshno
alwaxte	\rightarrow	alguashte

El idioma náhuat-pipil consta de cuatro vocales cardinales, [i, e, a, u], igual que sus parientes náhuatl mexicanos. La diferencia es que la vocal posterior en náhuatl es media, por lo que su inventario vocálico es [i, e, a, o]. Durante la conquista, don Pedro de Alvarado trajo consigo a un ejército formado

En las variantes ibéricas, el sonido es una velar fricativa sorda [x]. En El Salvador, y en la mayor parte de América Latina, este sonido no es fricativo y tiene características vocálicas (no es obstruyente) por lo que se le considera una deslizada o semiconsonante, más parecida a la [h] inglesa.

mayormente por mayas y nahuas. Los nahuas eran tlaxcaltecas de habla náhuatl. Estos corregían las palabras pipiles para que sonaran como en náhuatl, ya que consideraban que los pipiles hablaban náhuatl corrupto¹⁴. Como resultado de esta normalización, las palabras pipiles que contenían la vocal [u] ingresaron al español con [o], debido a la corrección de los tlaxcaltecas.

Náhuat		Español
exut	\rightarrow	ejote
xukut	\rightarrow	jocote
tukayu	\rightarrow	tocayo
tekumat	\rightarrow	tecomate
ulut	\rightarrow	olote
tekulut	\rightarrow	tecolote

(6) Cambio de /u/ pipil → a [0] náhuatl

Otras "correcciones" que los tlaxcaltecas hicieron al náhuat-pipil incluyen el cambio en algunos topónimos y nombres propios que incluían la /t/ pipil, la cual fue cambiada por la /tl/ náhuatl, ya que este sonido africado lateral sordo es ajeno a la fonología pipil. Así, *Kuskatan* se convirtió en *Cuscatlán* y *Atakat* en *Atlacatl*, por ejemplo.

Transferencias morfosintácticas del náhuat al español

Las transferencias a nivel sintáctico y morfológico son inusuales en situaciones de contacto lingüístico. En el español salvadoreño, sin embargo, he logrado identificar al menos un patrón morfológico náhuat presente en el español local que proviene del náhuat.¹⁵ En la morfología náhuat-pipil existe la posesión

¹⁴ En realidad, el náhuat-pipil se desprendió del náhuatl clásico más de 500 años antes de la venida de los españoles. Su evolución fue más lenta que la de las variantes mexicanas, por lo que se considera que el náhuatl-pipil es más arcaico, más cercano al proto-náhuatl que las variantes mexicanas.

¹⁵ En el pasado, algunos estudiosos como Pedro Geoffroy Rivas (Rivas, P. 2004. Lengua salvadoreña. El español que hablamos en El Salvador. San Salvador: El Salvador. Dirección de Publicaciones e Impresos) han relacionado erróneamente varias construcciones gramaticales

inalienable o íntima que consiste en que las partes del cuerpo, la familia, las partes de un animal o planta requieren un prefijo posesivo en la oración. Así, las palabras mamá, papá, esposo e hijo (nan, teku, siwat y kunet) necesitan el prefijo posesivo para ser gramaticales. Así, debe decirse nunan, nuteku, nusiwaw y nukunew utilizando el prefijo posesivo nu- (o cualquier oro posesivo náhuat). Es decir, equivalente a decir mi mamá, mi papá, mi mujer y mi hijo. De la misma manera, las palabras cabeza, pie, oreja y mano (tsuntekun, ikxi, nakas y mey) se poseen para ser gramaticales: itsuntekun, muikxi, inakas y mumey (su cabeza, tu pie, sus orejas y tus manos). Las siguientes frases en español salvadoreño muestran esta transferencia morfosintáctica.

 Náhuat
 Español
 Español salvadoreño
 Español internacional

 nunan
 (mi) mamá
 Le dije a mi mamá...
 Le dije a mamá...

 nuteku
 (mi) papá
 Invité a mi papá...
 Invité a papá...

Estoy en casa

Tabla 5. Posesivo inalienable en el español salvadoreño

En algunas frases también se puede observar la posesión inalienable con las partes del cuerpo, como se muestra en la siguiente tabla.

Estoy en mi casa

nukal

(mi) casa

Español estándar		Español salvadoreño
El profesor se frotó los ojos.	\rightarrow	El profesor se frotó sus ojos.

Tabla 6. Frases que muestran posesión inalienable en el español salvadoreño

y varias reglas fonológicas del español actual como sustrato náhuat. La aspiración del fonema ese [s] a [h] es un fenómeno presente en varios dialectos españoles, incluso ibéricos, cuyo origen no es amerindio. De la misma manera, Rivas afirma que algunos prefijos como a-, en- y des- (a-probar, en-palmar y des-bancar) son sustrato náhuat. En realidad, estos prefijos son productivos en la lengua española y tampoco tienen origen amerindio. Por último, la afirmación más aventurada de Rivas es cuando afirma que "Es en el dominio de la sintaxis donde los cambios han sido más numerosos y espectaculares, trasladando a la lengua que se les imponía no solamente sus procesos de pensamiento sino también sus formas de expresión". Esto es completamente falso, ya que, además de los casos del posesivo inalienable náhuat ejemplificados en las tablas 5 y 6, no se han identificado hasta ahora en el español salvadoreño rastros en un sustrato sintáctico náhuat.

El padre y la madre lo esperaban.	\rightarrow	Su padre y su madre lo esperaban.
Tengo los pies fríos.	\rightarrow	Mis pies están fríos.
El soldado levantó el rostro.	\rightarrow	El soldado levantó su rostro.
Los dientes le resplandecían en la oscuridad.	\rightarrow	Sus dientes resplandecían en la oscuridad.

Sustrato español en el náhuat actual

En situaciones de contacto lingüístico, las transferencias son de doble vía. Ambos idiomas comparten parte de su léxico. El náhuat contemporáneo muestra la influencia del español, especialmente en la fonología y la lexicografía. Las estrategias utilizadas por el náhuat para incorporar vocablos españoles son las mismas utilizadas por el español para incorporar vocablos náhuat.

El inventario fonémico náhuat no incluye las consonantes /f, b, d, ñ, r, θ /, por lo que estas fueron sustituidas por sonidos similares que forman parte de la fonología náhuat. En la siguiente tabla, se da una muestra de vocablos españoles que se han incorporado a la lengua náhuat.

Español	Náhuat	Español	Náhuat
fuerza	hwersa	fósforo	hóshoro
favor	hwawór	ojalá	hwalá
mesa	mesah	fuerte	hwerte
volcán	bulkán	infierno	inhiernuh
padre (cura)	paleh	lengua (idioma)	lenwah
perro	peluh	más	mas
duro	duruh	pero	peru
familia	hwamilia	mula	mulah
galán	kalan ¶ín	caballo	kawayu

Tabla 7. Préstamos españoles del náhuat

gringo	gringuh	bueno	wenu
fiesta	hiesta	para	pal
palabra	palawra	cerdo	kuyamet
vuelto	weltoh	gato	mistun
patio	patiuh	oveja	i¶kat
fumar	humar	dinero	tumin
pato	patuh	gracias	padiúx
vaca	turuh		

En la tabla 7 se puede observar cómo la lengua náhuat cambia la consonante española labidental fricativa sorda /f/ por una glotal sorda labializada [hw] ante una vocal posterior baja [a] y como glotal sorda deslizada [h] ante el resto de vocales. Así, tenemos hwersa por fuerza, hwabor por favor y hiesta por fiesta. También se puede observar el cambio de la bilabial oclusiva sonora /b/ española por la labiovelar deslizada [w], como en palawra por palabra, y kawayu por caballo. En ambos casos, las consonantes anteriores han perdido sus rasgos fonéticos anteriores dejando, sustituyéndo, por defecto, por rasgos posteriores; es decir, son un ejemplo de debucalización en náhuat.

Otra adaptacion fonológica del nánuat-pipil para incorporar vocablos españoles es la adición de una aspiración [h] leve al final de las palabras prestadas que terminan en vocal. Así, tenemos *peluh* por *perro*, *mesah* por *mesa* y *patiuh* por *patio*. Por otro lado, las erres españolas, tanto la vibrante [r] como la retrofleja [f], se sustituyen por la líquida lateral aproximante [l] en náhuat: *pelu* por *perro*. Sin embargo, en muchas palabras se ha incorporado la erre, aunque sin valor fonémico. Igualmente, se puede notar en la Tabla 7 que la vocal media posterior [o], inexistente en náhuat, se sustituye por la vocal alta posterior [u].

Por último, los españoles trajeron animales como gatos, cerdos y ovejas que no existían en América, pero que los indígenas relacionaron, por su parecido con animales locales ya existentes. Así, por ejemplo, al gato se le llamó *mistun* que significa cría de puma en náhuat, al cerdo se le llamó *kuyamet* que es el pecarí (*tayassuidae*), un animal nativo muy parecido al cerdo, y a la oveja, por su color y textura de su lana se le llamó *if/kat* que en náhuat significa algodón.

Conclusión

El sustrato náhuat pipil en el español es basto y no se limita a sustantivos, también se han agregado verbos como pepenar del náhuat pehpena (recoger). Igualmente, a nivel morfosintáctico se ha agregado al español el uso de la posesión inalienable náhuat para referirse a la familia, e incluso a las partes del cuerpo. La aspiración de la /f/ en el español rural salvadoreño podría también tener influencia náhuat (juerza por fuerza o jumar por fumar). Por esa cantidad de incorporaciones pipiles al español local es que se le ha llamado en este artículo nahuañol al español salvadoreño.

Por otro lado, también se mostró en este artículo la influencia que ha tenido el español en el náhuat. A pesar de ser una lengua obsolescente con menos de 100 hablantes, el náhuat pipil mantiene su sintaxis sin cambios después de casi 500 años de contacto con el español. Es solo al nivel léxico que el español ha influido en el náhuat pipil. Los préstamos del español entran al idioma a granel, especialmente palabras modernas referentes a la tecnología y organización social. La escuela y la universidad, por ejemplo, son concepto modernos para los que el náhuat ha creado neologismos basados en palabras ya existentes en la lengua. Así, el verbo náhuat para aprender/enseñar es tamatstia. Entonces, el profesor es ne tamatstiani (el que enseña), el alumno es ne mumatstiani, la escuela es ne tamatstiluyan que literalmente significa "lugar dónde se aprende y enseña" y la universidad es wey tamatstiluyan, escuela grande.

Por último, también se ha mostrado cómo ambos idiomas en contacto utilizan estrategias similares para incorporar ítemes léxicos inexsitentes. Estas estrategias incluyen el calco, la adaptación fonológica, la elisión y la epéntesis. Además, se mostró cómo la escritura de las lenguas indígenas utilizando el alfabeto y ortografía españolas generó cambios fonológicos en las transferencias léxicas. La regla de la RAE que cambió las equis por jotas, afectó los préstamos nahuas que se escribían con equis, a pesar de que el sonido alveopalatal fricativo sordo que representaba la equis siguiera siendo parte del alfabeto fonémico náhuat.

¹⁶ En muchos casos, el náhuat, siendo una lengua polisintética aglutinante, convierte los conceptos modernos a nuevas palabras náhuat. Estos neologismos utilizan la concatenación de varios morfemas nahuas que convierten el nuevo significado. Así, por ejemplo, en español las personas tienen nombre y apellido, pero en náhuat solamente se utilizaba el nombre. La palabra para nombre es tukay (nutukay Jorge= Me llamo Jorge). Para decir el apellido, se construyó una nueva palabra tsuntukay que literalmente significa cabeza+nombre, es decir, el nombre de la cabeza o familia: nutsuntukay Lemus = Me apellido Lemus.

Poemas

Canción sentimental

Selección poética de Irma Lanzas

Canto a la gestación

I

Era el seno del tiempo...

En la extensión remota del espacio las primigenias vibraciones iban gestando esferas.

Entre la linfa del vacío eterno flotaba el germen de otros tantos soles, iba surgiendo las constelaciones y se agitaba estremecida y fuerte la infinita armonía planetaria...

П

Era tu seno, Madre...
Sumergida en tu tiempo,
La sustancia inicial de mi semilla
iba abriendo un latido...
germinaba en tu pulso,
en el musgo tranquilo de tu entraña
dormitaba mi música incipiente,
mi voz de semiluna.
Era la suavidad de un mundo intacto,
de un insondable reino.
En tu esfera frutal brotaba el sueño
de mi primer raíz,
y allí sentía el transcurrir silente

de tus ríos internos,
el agitado paso de las horas
que alzaban su marea,
el entreabrirse lento y sigiloso
de invioladas corolas.
Allí mi polen claro respiraba
tu clima vegetal,
mientras juegos nutricios recorrían
mis diminutos tallos.
Era todo tranquilo...
blanda prisión, atmósfera serena,
palpitación de albúmina sensible
que recogía en ignorados cielos
su alta conjugación de mar y estrella.
Después...

el desgarrarse de tu barro, la floración de tu dolor que alzaba su estalactita sorda, interminable, mientras tu hoguera triste desbordaba llantos insospechados. Era tu inmensidad de campo fértil, tu surco amable en conjunción suprema, que iba rasgando su ondulante ritmo, para entregar mi brote al mundo de luz y del sonido. por fin llegó mi grito como eclosión final abierta y libre, y fueron mis pupilas navegantes absortas de otro espacio. Aquel era el milagro, tu gran milagro, Madre, el que llenó de pájaros tu sangre, el que hizo arder tus astros legendarios, el que encendió tus íntimos metales y concentró en tu cuenca pasajera, toda la eternidad del universo.

Van los niños descalzos

Bajo las golondrinas van los niños descalzos: son un presagio breve en medio de la tarde. Alto camino de alas se pierde en el espacio, hay un rastro de sombra... despedazando el viento van los niños descalzos, (cómo pesa la tarde, y cómo pesa el frio de esos pies). Posiblemente cerca esté ardiendo un crepúsculo, pero no puede verse, porque sobre los párpados se agolpan las miradas oscuras de los niños, con su carga de sales, con su cristal quebrado, y el contacto ardoroso de su llanto encendido. Arriba crece el canto de todas las bandadas. pero no puede asirse, porque sobre las manos se sienten mucha manos que van hacia la tierra. Son dedos de los niños con afán de raíces. es el barro sombrío. lo gris, lo silencioso, lo que aprisiona el miedo, caracolas alzando mareas de tristeza. Bajo las golondrinas corre un tropel de voces, y de manos heridas, y de pies sobre el lodo. Van los niños descalzos... ¡Ah, tambor! ;por qué suenas? Van los niños descalzos... ; Ah, clarín! ;por qué cantas? ¿Por qué pregonas gloria,

> por qué hablan de futuro? Por los niños descalzos.

por los niños desnudos, no veo la mañana ni puedo oír la aurora. Cuando no hay esperanza se ha perdido el camino, cuando un pueblo desangra las bocas de los niños mancha sus propias huellas y mata su destino. Van los niños descalzos ¡Cómo tiembla el sendero! Van regando la sombra con su alquimia de juegos. Arriba pasan siempre las mismas golondrinas, no hay un pájaro nuevo que nos anuncie el alba, y allí sobre la tierra donde pasan los niños sólo queda, tendida. la cicatriz del día.

Romance para Santa Ana

A la brisa pajarisa le ha nacido una campana, arrullo de cielo y mas viene murmurando el ala. ¿Qué cosa dice la luz? ¿Qué voces inventa el agua? Calla que interrumpes ti... ¡Le están cantando a Santa Ana A la ronda – ronda azul están jugando la hadas, descubren la risa – risa y encienden la caravana. Ya ensaya la primavera Su primer compás danza y un río de campanillas se tira por la barranca. Nadie cierra su ventana, que del río a la laguna y del llano a la montaña, con camisola de tul está jugando Santa Ana. La melodía del sol Se está quebrando en las ramas, los ángeles de la tarde se están desnudando el alma, el Lamatepec en flor se ha puesto túnica blanca y una estrella pequeñita le ha bordado una esperanza. Con su delantal de lino La está arrullando la nana, habla de un niño bribón, una leyenda de España, la golondrina en el nido

y el caracol en la rada... ¿Y quién apagó la luna? ¿y quién le quitó la llama? Shshsh... silencio. No hables tú. Ya está dormida Santa Ana.

Canción sentimental para Cojutepeque

Cojutepeque, al pronunciar tu nombre siento un temblor de espiga en la garganta; una inquietud de pájaro me sube, y mi imaginación florece en alas... Hoy estoy deletreando tu recuerdo, tu pequeño recuerdo que tiene dimensiones de nacimiento, eres el álbum de casitas blancas donde guardé la historia de mis primero días, en las líneas torcidas de tus calles dejé escrita mi infancia. Yo sé que comprendías la alegría inocente de mi vestido nuevo, aquel afán de escuela que me hacía correr todos los días repicando esperanzas... Ahora me doy cuenta de cómo te reías al mirarme llevando entre las manos mi centavo de dulces. ¡Qué buenas compañeras fueron las arboledas de tus parques! Y el atrio de la iglesia, aquel que convertimos en lugar favorito de nuestras recepciones... ¡Cómo ha pasado el tiempo!, sin embargo, aún sé aquellos días de memoria. Hoy estás casi igual, tal como amaneciste una noche que se quebró un racimo de luceros en las faldas del cerro. Siempre tu corazón palpita trinos, siempre tienes vestido de colores en los días domingos, y sabes completar tus alegrías con una borrachera de sombreros.

Y más allá, tu Cerro de Las Pavas, puerto maravilloso donde encallan la luz y la neblina, nido de la frescura y de la brisa, vigilante amoroso que te acuna y te duerme en su regazo con canciones de viento. Hoy estoy deletreando tu recuerdo, Cojutepeque mío: Tus iglesias, tus parques y alamedas, los viejos corredores de mi escuela, la casa en que nací, las gradileas, el amate del tiangue, el portal de la loca, y el esplendor azul de tus mañanas. Hoy sé también que tú te me has quedado en la circulación de mis raíces, que me bebí tu luz y tu armonía, y si hoy canta mi sangre es porque llevo música de tus calles en el alma.

Poemas del libro Canción de hierbas (2000).

Cinco sonetos de Rafael Mendoza

Con Antonio Machado

Quiero llevar guardada en mi cartera la savia de tu rama verdecida, que inclina hacia la luz, hacia la vida lo milagroso de la primavera.

Quiero esperar, sentado en la ribera con álamos de un río, la caída de las lluvias de abril, lavar la herida que te dejó la España charanguera.

Quiero viajar contigo por el Duero y ver que entre los olmos el sol brilla iluminando a Soria y sus alcores.

Quiero, por fin, devoto pasajero de tu cantar, llegar a tu Sevilla con la cartera llena de verdores.

Con sor Juana Inés de la Cruz

Esta tarde, Señora, cuando estaba pensando en su pasión de sacra vía, sentí que la palabra me exigía hacer este soneto que la alaba.

Yo no sé de ese Amor que la quemaba. Yo me quemo en materia todavía. Este mundo que antaño perseguía a Su Merced, aún nos menoscaba.

Si al imán de sus gracias yo me activo, no me activo sin gracia. Soy sincero: esta palabra rústica que avivo,

busca el acero de su entendimiento que no el entendimiento de su acero. Usted perdone por mi atrevimiento.

Mea culpa

Me veo en el espejo, me saludo, me doy los buenos días muy sonriente, me señalo los ojos de durmiente insatisfecho, me aseguro el nudo

de la garganta, me contemplo mudo, me regaño por ser tan indolente con mis musas malcriadas, me hago veinte promesas de cambiar, lo pienso, dudo,

luego existo, me río cartesiano, me veo en el azogue, más tranquilo, me siento más de carne y hueso, humano;

me encuentro muchas canas más, me esquilo, me despido de mí, me doy la mano, me voy por este verso con sigilo.

Amor, con todo y tus locuras...

Si te niego en mi pensamiento, miento. Y si en él eres insistente, tente por amo ya de mi demente mente. ¡Ay cuánto, Amor, que te consiento siento!

Siempre es la dicha de tu adviento, viento alentador. Pues que valiente aliente su sed mi musa y que elocuente cuente porqué me pones el talento lento.

Amor, con todo y tus locuras, curas al corazón de sus corduras duras; pues, no me vayas a impedir pedir

la cura; en tanto, en verso hablando, ablando las penas que, al seguir amando, mando al diablo por, tras revivir, vivir.

Rutina con musa y cerveza

Salgo de trabajar, salgo de un pozo con un dolor añejo en la cabeza y me invade la irónica certeza de que al salir me adentro en otro foso.

Entro cansado al cosmos amoroso de mi hogar y una musa azul me besa; se me antoja beberme una cerveza y me bebo hasta tres, muy generoso.

Después rescato el borrador ajado de este soneto y lo coloco al lado de los recibos que olvidé pagar.

Al ver eso la musa frunce el ceño y me invita a meternos en un sueño del que ya no queremos despertar.