

**ESTETICISMO Y COMPROMISO SOCIAL EN
EUTERPOLOGIO POLITONAL DE VICENTE
ROSALES Y ROSALES.**

REACTUALIZACIÓN Y SUPERACIÓN DEL MODERNISMO EN EL SALVADOR

**AESTHETICISM AND SOCIAL COMPROMISE IN *EUTERPOLOGIO
POLITONAL* BY VICENTE ROSALES Y ROSALES.**

REACTUALIZATION AND SUPERATION OF MODERNISM IN EL SALVADOR

MARCO THOMAS BOSSHARD*

Ruhr-Universität Bochum

Fecha de recepción: 24 de mayo de 2011

Fecha de aceptación: 20 de octubre de 2011

Fecha de modificación: 3 de noviembre de 2011

RESUMEN

El presente artículo aclarará las múltiples referencias del autor al simbolismo, al modernismo y al vanguardismo e igualmente ubicará a Rosales y Rosales ante el trasfondo de aquellos discursos antropológicos y estéticos que a partir de 1900 empezaron a resaltar el ritmo como factor decisivo para poder definir la raza. También mediante el análisis de los poemas contenidos en *Euterpoloquio politonal* destaca la combinación de lo rítmico con lo racial-indígena, hecho notable, dado que el autor reelaboró el poemario después de que los indígenas salvadoreños fueron aniquilados casi por completo como consecuencia de La Matanza de 1932. Así, el aparente esteticismo apolítico de Rosales y Rosales asume aspectos inesperados de compromiso social que requieren una revalorización de su escritura.

PALABRAS CLAVE: Modernismo, literatura salvadoreña, música, icalzos/cultura pipil, etnocidio

ABSTRACT

This article will discuss the multiple references of Vicente Rosales y Rosales, to the poetics of French symbolism, American modernisms and the international avant-garde in order to locate his position within the ethnographic and aesthetic discourses on the relation of rhythm and race that appeared since the end of the 19th century. This seems to be especially important, though rhythmic and racial elements are both present in Rosales y Rosales' poems analyzed here. Considering the fact that Salvadorean natives were almost completely killed during the so-called La Matanza in 1932 and that Rosales y Rosales started to rewrite his *Euterpoloquio politonal* after this incident, the apparently apolitical frame of Rosales y Rosales' aestheticism unexpectedly turns to social compromise—a fact that requires a revalorization of his writing.

KEY WORDS: Modernism, Salvadorean literature, music, icalzos/Pipil culture, ethnocide

* Doctor en Filología románica. Universidad de Friburgo.

ROSALES Y ROSALES: ENTRE SIMBOLISMO, MODERNISMO Y VANGUARDISMO

En *Euterpoloio politonal* (1938), uno de los libros más desconcertantes y —casi diría, por consiguiente— menos estudiados de la literatura salvadoreña del siglo XX¹, su autor, Vicente Rosales y Rosales, no solamente se empeña en crear un ‘arte nuevo’, sino también en redactar un tratado estético que asume rasgos de manifiesto. Esboza una “Nueva Teoría del Arte” (o bien, una “Teoría Comparativa Retórico Musical del Arte”) (Rosales y Rosales, “Poemas” 9) sobre la base de la musicalidad de la literatura, amalgamando el simbolismo francés, el modernismo hispanoamericano y las corrientes de vanguardia², para luego concluir: “La nueva edad de las letras comienza y creemos haber explicado en definitiva su concepto neoclásico” (27).

Esta paradoja de lo nuevo coincidiendo con lo clásico se refleja también en la poética desarrollada por Rosales y Rosales, que deberá brindar al verso castellano “precisiones sinfónicas revolucionarias neo-clásicas” (42) —en otro lugar el autor habla de una “enseñanza clásica revolucionaria” (23)—, o el anhelo de realizar la síntesis ideal entre “lo orgánico y lo inorgánico ... en perfecta correspondencia” (10), un estado que se denomina “cosmogónico” (10). Destaca además que el arte nuevo que nos describe Rosales no es nada irracional o alógico, sino, en las palabras de Ortega y Gasset, “perfectamente claro, coherente y racional” (360), ello a medida que la “morfología revolucionaria [de la poesía contemporánea] se hace imperiosa ... por el dominio de una disciplina científica, necesariamente difundible” (Rosales y Rosales, “Poemas”, 12).

1. El libro abarca textos escritos a partir de 1925, según constan las dos fechas que lleva: 1925 y 1933-38, período de una probable reelaboración del texto. Cabe señalar que la supuesta reedición del libro bajo el mismo título por el Ministerio de Educación no tiene nada que ver con el texto original; se trata de un libro totalmente distinto, con una revisión y reescritura completa que no solamente afecta la parte teórica, sino también la sección de poemas. Por eso, mis observaciones se basan en la edición de 1938 (“Poemas”). Agradezco a Manlio Argueta y a sus colaboradores de la Biblioteca Nacional de El Salvador haberme facilitado el acceso a los textos de Rosales y Rosales durante los muy contados días de mi estancia en San Salvador.

2. Por ejemplo, Rosales y Rosales (“Poemas”, 27): “Los iniciados en el movimiento del 98 que envuelve la aparición de Verlaine, (modernistas, decadentistas, ultraístas, dadaístas, pospresentistas, futuristas, estridentistas, vanguardistas) *propugnan*, como los anteriores de otros movimientos, en esta nueva y legítimamente científica orientación”. Otros pasajes del texto comprueban que Rosales toma el nombre de cualquier *ismo* como sinónimo de un arte nuevo. Se lee por ejemplo que en sus poemas se produce la “adopción futurista,... hiperrítmica, polisonora o multimusical, de los nuevos principios” (12). Además del adjetivo ‘futurista’ nos topamos con su variante mexicana ‘estridentista’, que Rosales también emplea de manera ambigua: “Para considerar los conceptos que privan sobre malas métricas, no LIBRESCAMENTE, si no que como expontaneidad [sic], la música nos indicará lo propio en todas las escuelas y tendencias, hasta el estridentismo” (47). También indica al respecto: “La métrica estridentista ha excluído [sic] el consonante, hecho que, en el fondo, se funda a no dudarlo en la libertad euterpológica” (56).

La racionalidad, la accesibilidad científica de este arte nuevo llamado también ‘euterpología’ tiene que ver con los principios musicales matemáticamente explicables que Rosales y Rosales proyecta a la literatura:

Euterpología es la ciencia por la cual la escala física musical, al reflejarse en todos sus valores melódicos y sus compases en la dialéctica, repercute en la cadencia desde la interlocución, la oratoria y la prosa, hasta el verso, infinitesimalmente, complementándose en sus abstracciones con un valor presu- puesto de la armonía. De manera que la música admite por este hecho, una doble posición: música prosa y, música verso, reflejándose consecuentemente en todas las artes, por el ritmo. (9)

Al enfatizar la función del ritmo como el elemento común tanto de la música como de la literatura, la poética de Rosales se dirige en primer lugar contra la “ejercita- ción del acento meramente silábico en que venía vejetando [sic] el español o castellano” (42). A través de fórmulas matemáticas, Rosales trata de establecer correspondencias entre los diferentes versos en lengua castellana y los ritmos musicales:

Partiendo, pues, de las vibraciones que se calculan en una inflexión, ochocientos setenta como queda dicho, bastará multiplicar su exponente por el número de sílabas de las clasificaciones de versos que se cuenta y tendremos su valor; sobre los compases, para el estilo prosa es uno sobre ocho constante (enteros); para el verso, toda la deducción corre- lativa hasta diez y seis y adiciones de cesuras: quebrados y decimales, etc. Euterpológicamente, polisilábicos, aduce el cinco y tres por ocho — diga- mos sobre quince— intuitivo por el acento neutro de una sílaba, o graves modernos y su agudo: se, sé, etc. (69)

Todo ello lleva al autor a establecer las siguientes correspondencias entre versos silábicos y ritmos musicales: bisílabo = compás $\frac{2}{4}$ — trisílabo = compás $\frac{3}{4}$ — tetrasílabo = compás $\frac{6}{8}$ — pentasílabo = compás $\frac{6}{8}$ — sextasílabo = $\frac{6}{8}$ — heptasílabo = compás $\frac{9}{8}$ — octosílabo = compás $\frac{9}{8}$ — nonasílabo = $\frac{12}{8}$ — decasílabo = compás $\frac{4}{4}$ — ende- casílabo = $\frac{12}{8}$ — dodecasílabo sin correspondencia — 13 sílabos = compás $\frac{12}{8}$ — alejan- drino = compás $\frac{12}{8}$ (Rosales y Rosales, *Poemas* 59-60)³.

3. En la versión de 1972, en cambio, presenta la fórmula siguiente: $435c: 1,2$ o $3e :: 870c' = x$ (c indica las “vibraciones completas que, el diapason produce por segundo” y c' las “vibraciones simples de fa en el mismo tiempo” (Rosales y Rosales, “Euterpologio politonal” 75); e se refiere al número carac- terístico de acentos [o sea, ya no de sílabas] que lleva cada tipo de verso [1 a 3]; de x se deduce por fin el número de negras o corcheas por compás). Sin embargo, según los cálculos en la base de esta fórmula, salen correspondencias totalmente diferentes, por lo cual queda por cuestionarse fuerte- mente la supuesta ‘ley’ universal que el autor cree haber descubierto. Equipara ahora lo siguiente: bisílabo = compás $\frac{2}{4}$ — trisílabo = compás $\frac{2}{4}$ — tetrasílabo = compás $\frac{4}{4}$ — pentasílabo = compás $\frac{4}{4}$ — sextasílabo = $\frac{4}{4}$ — heptasílabo = compás $\frac{6}{8}$ — octosílabo = compás $\frac{6}{8}$ — nonasílabo = $\frac{6}{8}$; a

Con todos estos planteamientos queda descubierta la situación doblemente paradójica y anacrónica del autor con respecto a las corrientes literarias a las que remite. Por un lado, es obvio el parentesco de la euterpoloía con las ideas sinestéticas del simbolismo —Rosales postula: “Pintad un óleo como músicos; *esculpid* un poema” (50)— y el experimentalismo métrico del modernismo que renovó la versificación castellana y cuya figura clave para el salvadoreño es su compatriota Francisco Gavidia; el autor enfatiza que la innovadora utilización del alejandrino francés por primera vez fue “constatada por Gavidia en castellano” para luego ser “difundida por la lírica de Darío” (60). *Euterpolo* podría caracterizarse entonces, vistas las fechas de su composición y publicación, como una obra postsimbolista o posmodernista. Por otro lado, como demuestran la mención y recepción de las corrientes vanguardistas del pasado reciente, parece formar al mismo tiempo parte de una posvanguardia que bien merece, a fines de los años treinta con su vuelta a formas poéticas regulares (en analogía a Stravinsky en el ámbito de la música), el epíteto de ‘neoclásica’.

Por eso en la historia literaria es común ubicar a Rosales y Rosales entre ambas corrientes, por ejemplo en el *Índice antológico de la poesía salvadoreña* del cual cita Elías: “Rosales y Rosales es de lo [sic] más importantes precursores de la nueva poesía —entre vanguardista [sic], social y existencial— en El Salvador” (11). Elías, por su parte, relativiza este diagnóstico, aludiendo a condición periférica del país:

... se verá que este poeta se mantuvo fiel, con ligeras variantes, a la ortodoxia modernista, conforme los cánones que marcaron los poetas representativos de esta escuela, y que el fenómeno de la vanguardia le es ajeno, casi desconocido. ¿Totalmente? No, por supuesto; pero en los años veinte, en que la versificación de vanguardia emergía, y era un hecho ostensible y manifiesto en otras latitudes, entre nosotros era apenas perceptible. (8)

Esta opinión se ubica en la línea de Lindo (1959) quien interpreta, reparando en la obvia escritura modernista del poeta en sus demás poemarios publicados, los neologismos de *Euterpolo* como una característica de este movimiento, evitando el concepto de ‘vanguardia’ que frente al modernismo, con sus revoluciones meramente estéticas, implica también una revolución social. Semejante actitud escéptica les subyace igualmente a las observaciones de un contemporáneo de Rosales, Napoléon Meléndez Castillo⁴, quien espera que “la juventud... estudie los principios de la euterpoloía de Rosales y Rosales

partir del decasílabo (que parece estar aún cerca del compás $\frac{6}{8}$) la fórmula da resultados ambiguos que no pueden relacionarse claramente con un determinado compás.

4. Nótese que emplea el vocablo ‘vanguardista’, de connotación negativa, en referencia a los adversarios de Rosales: “Algún que otro... hará dialogar a dos indios una cobarde y solapada sátira contra la euterpoloía; así son nuestros vanguardistas, muy valientes” (Meléndez 75).

y en vez de lanzarse al desordenado futurismo, forme parte de este formidable neoclasicismo” (Meléndez 77). En cambio, la adhesión de Rosales y Rosales a la vanguardia es mencionada brevemente en el artículo de Videla de Rivero en un extenso estudio editado por Weisgerber: “Au Salvador, Vicente Rosales y Rosales, issu du modernisme, s’assimile l’esprit de l’avant-garde”⁵ (Weisgerber I, 304).

MUSICISMO, *FREE VERSE*, RITMO Y RAZA

Con respecto al vínculo de Rosales y Rosales con el simbolismo, cabe precisar que el poeta más bien trata de emparentarse con el musicismo. El teórico principal de esta corriente era el poeta postsimbolista Jean Royère, autor del poemario *Eurythmies*⁶ (1904) y director de la revista parisiense *La phalange*, en que publicaron sus textos, entre otros, Guillaume Apollinaire y el joven André Breton. Para Rosales, la estética musicista constituye una especie de culminación de un proceso artístico que relaciona a Góngora, Hugo, Baudelaire, Poe y Verlaine, “se desdobra en Royere [sic] y se confirma ... en nosotros” (Rosales y Rosales, “Poemas” 60-61)⁷. De hecho resulta sugestiva cierta afinidad entre la definición de la euterpología citada arriba y el diagnóstico de Royère, ambos centrados en la importancia del ritmo: “... ce qui est ... commun à tous les arts, c’est le rythme. Le rythme est une loi universelle tandis que le langage est restreint à l’homme. L’art s’étend donc, en quelque manière, au delà de l’homme par sa participation au rythme.... Le rythme est symétrie et dissonance.... La musique, c’est ainsi l’Idée-Rythme, la catachrèse dominant dans l’Idée, la répétition dans le Rythme”⁸ (Royère, “Le musicisme” 159-160 y 166).

5. “En El Salvador, Vicente Rosales y Rosales, salido del modernismo, se asimila al espíritu de la vanguardia”.
6. El título alude a la teoría del mismo nombre elaborada por Émile Jacques-Dalcroze a partir de 1898. En cambio, no existe ningún vínculo directo con la antroposofía de Rudolf Steiner, quien establece la noción de ‘euritmía’, partiendo de Dalcroze e integrándola en su teoría, recién en 1912.
7. En la edición de 1972, Rosales y Rosales explica el hallazgo de la teoría de Royère a través del periodista Juan Felipe Toruño: “En aquellos años 1936-37-38, Toruño recibía correspondencia de Europa ... Por este medio, tuvo noticia del apareamiento del movimiento, promovido por el poeta francés Jean Royere [sic], en París, llamado *musicismo*. Toruño le dio a conocer en Diario Latino, y publicó muestras del poeta cubano Armando Godoy, seguidor de la nueva escuela, consistentes en valiosos sonetos. Cambiando impresiones sobre el suceso, Toruño manifestó encontrar cierta analogía, entre el musicismo y nuestra teoría” (“Euterpología politonal” 54-55). Sin embargo, Rosales por fin se distancia del poeta francés, “porque Royere [sic] y nosotros perseguimos distintos fines: de su parte una escuela literaria, de la nuestra encontrar la razón de que proviene, la unidad básica de compás en música” (55).
8. “... lo que es... común a todas las artes, es el ritmo. El ritmo es una ley universal, mientras que el lenguaje se restringe al hombre. El arte se extiende entonces, en cierto modo, más allá del hombre por su

Pero este afán por el ritmo no se limita solamente a la poesía francesa, sino que se manifiesta también en el modernismo norteamericano, que con Salomón de la Selva tiene en Centroamérica un destacado representante local y que parece ser otra referencia implícita de Rosales. Más allá del famoso pasaje en uno de los primeros manifiestos imagistas (“As regarding rhythm: to compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of the metronome”), hay que ubicar el desarrollo de estas poéticas del ritmo y del *free verse* en el contexto de los estudios positivistas sobre el fenómeno del ritmo racial que surgen desde el fin del siglo XIX. Como señala Golston (1999) en un ensayo corto pero muy informativo, Thaddeus Bolton inició en su estudio *Rhythm* (1894) una línea de investigación que trató de analizar empíricamente la reacción de niños y ‘salvajes’ (término con que se refiere a los indígenas norteamericanos) frente al ritmo. En esa línea se llegó, durante los decenios siguientes, a “establish racial and genetic difference” (Golston 33) sobre la base de las reacciones documentadas, como por ejemplo en un trabajo de Ida M. Hyde con el título “Effects of Music upon Electro-Cardiograms and Blood Pressure” (1927). La idea de este estudio consistía en registrar las reacciones fisiológicas de personas blancas e indígenas frente a Chaykovsky, Bizet, John Philip Sousa y “an Indian war song that was whooped and sung by the composer of the song to the drum accompaniment” (Hyde ctd. en Golston 37).

Al lado de semejante empirismo positivista se halla la misma preocupación por el ritmo de parte de filósofos, historiadores y psicoanalistas. Habría que mencionar en este contexto sobre todo a Oswald Spengler y a Carl Gustav Jung, sin olvidar los antecedentes algo esotéricos de la teoría eurítmica elaborada por Émile Jacques-Dalcroze entre 1898 y 1919. Mientras que Spengler afirma que cuando un “rhythm is juxtaposed with that of an alien life, we find the discordance intolerable” (Spengler ctd. en Golston 40), Jung cree que los americanos son europeos con un comportamiento negro y el alma indígena, enfatizando que las supuestas culturas ‘primitivas’ —he aquí, en los conceptos medicinales que utiliza, las huellas de un racismo mal disimulado— los han ‘infectado’ o ‘contagiado’. Finalmente, también debemos considerar el aporte de la etnografía norteamericana que empieza a investigar los ritos, cantos y bailes autóctonos a partir de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Destaca entre estas obras pioneras, al lado de nombres como Washington Matthews, James Mooney, Francis LaFleche, Alice Cunningham Fletcher, Franz Boas y Frances Densmore, *The Indians’ Book* (1907) de la musicóloga Natalie Curtis Burlin —en cierto sentido la contraparte estadounidense de la autora salvadoreña María de Baratta, a quien me referiré más abajo—.

participación en el ritmo.... El ritmo es simetría y disonancia.... La música resulta así ser la Idea-Ritmo, la catacresis dominando en la Idea, la repetición en el Ritmo”.

Tal esfuerzo de sintetizar aspectos rítmicos y étnicos —síntesis que caracteriza, como veremos, también la escritura de Rosales y Rosales— por fin culmina en el tratado de la poeta imagista (y líder de la colonia de artistas en Santa Fe y Taos) Mary Austin, titulado *The American Rhythm* (1923). Enumera allí “three factors which are the essentials of Amerind verse: internal rhythms, coordinated by the prevailing motor habit; external rhythm subjectively coordinated, realization by means of creative mimesis” (Austin 135) y enfatiza que el “accent does not appear to have any place in Amerind poetry” (61), ya que “the unaccented beat forces us to conclude that it is not only older, but probably the oldest form of rhythm” (63).

VITALISMO, VERSOS POLIRRÍTMICOS Y LA FUNCIÓN DEL ELEMENTO INDÍGENA

A pesar de la innegable filiación modernista decimonónica del poeta, me parece necesario, dado el campo de referencia expuesto arriba, reubicar la poesía de Rosales y Rosales en el contexto del discurso intelectual del siglo XX. Sobre todo, habría que relativizar, por lo menos en el caso de *Euterpologio politonal*, la separación estricta entre modernismo (como revolución estética) y vanguardia (como idea de una revolución social instigada por la estética) propuesta por Osorio, quien concibe el modernismo, siguiendo a Rama, como el fenotipo latinoamericano de una “literatura de la edad moderna en la última etapa de consolidación de la sociedad industrial-capitalista a nivel mundial ... que viene a cerrar un ciclo más amplio y general: el de la época moderna”⁹ (Osorio XVI). El anacronismo de la escritura de Rosales y Rosales constituye un buen ejemplo de cómo un tardío discurso proto-vanguardista pudo brotar, en las zonas periféricas de América Latina, directamente de un discurso modernista exhausto que se vuelve bastante ambiguo en pleno siglo XX¹⁰. Esa ambigüedad, esa desorientación que siente Rosales por el

9. Ver la contraposición que asume Yurkievich al enfatizar la continuidad entre las dos corrientes y caracterizar el modernismo como “procréateur de l'avant-garde” (1074). Cabe señalar que el énfasis de la continuidad —en vez de la ruptura, aunque ésta resulte más sugestiva— entre modernismo y vanguardia también permite ubicar a autores como el colombiano León de Greiff (muy parecido a Rosales y Rosales con respecto a su inclinación hacia la poesía musical o musicista), la paraguaya Josefina Plá o el mexicano José Juan Tablada.

10. Lara Martínez subraya dos rasgos que asume el vanguardismo en un país periférico como El Salvador, donde “el desarrollo de una vanguardia resultó ser un programa largo y penoso” (7): 1. Resalta que “en El Salvador, la vanguardia expresaría ... un asalto a la posición modernista del artepurismo” (28), y arguye que 2. “... habría que concebir en la primera y en las siguientes vanguardias lo que los marxistas, al arrogarse el título de ‘científicos’, llaman ‘socialismo [pensamiento] utópico’. El pensamiento utópico define la *longue durée*, una de las perspectivas políticas más relevantes y duraderas que

posmodernismo¹¹, esa indecisión entre reanudar el proyecto modernista y superarlo, se manifiesta hasta en sus textos poéticos, como en el poema “Monólogo y Coro de los Euterpólogos”, dedicado a Gavidia y presentado por el poeta como un ejemplo “de los nuevos principios” (“Poemas” 12) que acaba de plantear. Ahí el yo lírico se convierte en un “niño travieso” (14) que juega con versos:

Sus áureos juegos
son decir en versos
viejas verdades, viejas y ya dichas,
dichas y viejas, mas entendidos sólo
por unos pocos
que bien por egoísmo les torcieron el cuello como a cisnes
o no las elevaron hasta el fuego. (15)

Retomando casi literalmente los famosos versos posmodernistas con que Enrique González Martínez quiso poner fin al paradigma modernista-rubendariano y sus emblemáticos cisnes (“Tuércele el cuello al cisne”), el yo lírico del poema reconoce que su arte puede ser valorado solamente por poetas posmodernistas, es decir, por aquellos iniciados que, aunque se hayan distanciado del modernismo, siguen entendiendo y practicando el código poético de éste. Sin embargo, al llamarlos egoístas parece como si Rosales prefiriera volver al modernismo original, puro, auténtico —deseo frustrado, pues las verdades del modernismo son “viejas y ya dichas”, por lo cual hace falta un esfuerzo, reorientarse, superar el anacronismo—.

Esa reorientación que emprende Rosales y Rosales para reactualizar el modernismo a la luz de la época contemporánea, *revitalizarlo* y empujarlo más allá de sus límites genera una escritura vitalista —tal vez con reminiscencias a *El minimum vital* (1929), de Alberto Masferrer—, biologicista y telúrica a la vez. Veamos los versos iniciales del poema:

Disueltas en la bruma
de su candor como en la nada el hálito
de las constelaciones lejanas
siluetas de mujeres

alimenta nuestra imaginación artística nacional” (8). Veremos que ambos elementos están presentes en Rosales y Rosales, por más ‘clásica’ que parezca su poesía.

11. Se emplea el concepto ‘posmodernismo’ en el sentido de Federico de Onís, que se refiere al mismo fenómeno que Max Henríquez Ureña llamó la ‘segunda etapa del Modernismo’. Ver al respecto Osorio, que enfatiza que estos modernistas tardíos se rebelan contra el sistema estético del modernismo —aunque no logran superarlo—, sin asumir una postura vanguardista que expande la rebelión hacia lo extraestético.

vagan en mi memoria,
y un ¡ay! exhalo por las que no estreché.

Concéntricas mis células nerviosas
tremulan. En su antenaje
repercuten de cuajo
las imágenes. (13)

Las “imágenes” y disueltas “siluetas de mujeres” que “repercuten” y “vagan” en la memoria del yo lírico son relacionadas con un término prestado del vocabulario futurista: el “antenaje”, la variante tecnológica del sistema cerebral humano presente metonímicamente a través de las “células nerviosas” y, como se menciona un poco más tarde, las “neuronas” (13). Esa materialidad y corporeidad del recuerdo obedecen a un “plano biognóstico” (22), es decir, a un vitalismo que complementa y renueva la antigua escritura modernista de índole generalmente más espiritual que corpórea y muchas veces centrada en la categoría del amor místico¹². Puede ser que las imágenes y siluetas de mujeres también remitan a las metáforas y musas modernistas pasadas de moda, que ahora se encuentran en un proceso de disolución (“Disueltas en la bruma”) —en analogía también a la métrica disuelta—: los heptasílabos y endecasílabos de la primera estrofa¹³, cuya combinación libre en forma de silva es tan característica para las odas —aquí se canta y enaltece por última vez el legado de Gavidia y Darío—, son irregulares a partir de la segunda estrofa, hasta convertirse en versos libres en el curso del poema, como el pasaje citado anteriormente¹⁴. A la vez, esta primera estrofa con la métrica aún intacta constituye

12. Sin duda, lo corpóreo está presente en Darío, quien prefiguró, mucho más que Jaimes Freyre o Lugones, semejante vitalismo poético: “Es el poeta-mago [de Darío] el que puede interpretar y traducir al lenguaje humano el mensaje de la naturaleza, que es de unidad y armonía. La fe en esta unidad, de signo dinámico, constituye la base... [de] la doctrina de la transmigración de las almas. Gracias a la creencia en la naturaleza sexual de Dios, Darío halló en el amor humano un paralelo microcósmico para el orden macrocósmico y se formó un concepto místico de amor” (Login 31). La diferencia con Rosales y Rosales consiste en que la sexualidad, divina y humana, en tanto que función corpórea, se vuelve más o menos explícita a través de términos anatómicos: aparecen en su poesía, aunque mantengan un doble sentido, vocablos como ‘sexo’ (“Poemas” 16) o “cópula” (19). Además, el pitagorismo de Darío define la armonía, igual que Rosales y Rosales, a través de principios matemáticos que tienen que ver con la música y las relaciones entre las inflexiones de sus sonidos.

13. Ello con la licencia para realizar una sinafía entre los dos últimos versos, o sea entre el quinto y sexto, que anuncia la pérdida de la métrica regular que documenta el poema.

14. Cabe resaltar que este versolibrismo no significa la pérdida del ritmo. Según interpreto la teoría euterpológica de Rosales, se deberían recitar los heptasílabos al compás de $\frac{9}{8}$ y los endecasílabos al compás de $\frac{12}{8}$. También aquellos versos del poema que carecen de una estructura regular podrían correlacionarse cada uno con un determinado compás, de modo que ‘politonal’ sería más bien un sinónimo de ‘polirrítmico’.

una especie de refrán o —según el título del poema— un coro que vuelve a aparecer, con ligeras variaciones, a lo largo del texto.

Una vez establecido el nexo entre el cuerpo humano y la tecnología no humana, se relata el nacimiento del yo lírico. El cordón umbilical que se menciona en este contexto también se tecnifica, convirtiéndose en un “cable del ombligo”:

Yo vine
del hondo azur, lavado de pecado,
envuelto en el vendaje
del vientre de mi madre,
asido por el cable del ombligo.

Yo vine
del hondo azur, después de haber rugido
en la entelequia de mi padre el cosmos,
rayendo de uno y otro,
a treguas con mi madre,
los dos blasones de la estirpe.
¡Yo fui una vez indígena
para serlo otra vez! (14)

He aquí, en los dos últimos versos citados, por fin el elemento indígena. Todo indica que el nacimiento del yo lírico coincide con un renacimiento de lo indígena¹⁵, aunque se trate de un renacimiento *anunciado*, es decir, aún no vigente: lo indígena está ubicado en el pasado (“Yo fui una vez indígena”) y en el futuro (“para serlo otra vez”), mientras que el presente *no* es indígena. Ello se debe a dos razones: por un lado, como argumentaré más abajo, al hecho de que La Matanza de 1932 haya aniquilado completamente la cultura pipil del país; y por otro a que Centroamérica parece asumir, con ligeras variantes, el paradigma mexicano del mestizaje que genera, según Vasconcelos, el advenimiento de una nueva raza cósmica en la cual la gloriosa herencia indígena del pasado, menospreciada en el presente, resultará conservada y negada a la vez¹⁶:

15. Si el yo lírico de este poema resulta identificado con el autor, se llega a descripciones del poeta como la siguiente: “Vicente Rosales y Rosales ... es una mezcla de pipil-lenca y maya, camina como sonámbulo y es todavía la figura más dilecta, más esotérica y más enigmática de nuestros días en el Cuscatlán canicular. Por ellos [sic] los jóvenes poetas le llaman el ‘Hombre-Kathun’, ‘El Hombre-Amate’, el ‘Hombres-Tempisque’ [sic] de El Salvador” (Flores 101).

16. Nótese las metáforas musicales, tan cercanas al musicismo biognósico de Rosales y Rosales, que emplea Vasconcelos para caracterizar la ‘raza cósmica’. Uno de los términos más frecuentes en este contexto es el de la ‘sinfonía’, que remite tanto a lo biológico-racional (“¡Cuán distintos los sonos de la formación iberoamericana! Semejan el profundo *scherzo* de una sinfonía infinita y honda: voces que

yo soy el cosmos, yo soy las razas,
yo soy su historia, yo soy el mito
de sus ancestros. Soy algo nuevo,
nuevo y tan viejo
como la tierra... (17)

Sin embargo —y esta diferencia es cabal frente a las concepciones de Vasconcelos—, Rosales y Rosales no se refiere aquí a un mestizaje a cuyo *telos* se llegue a través de la fe cristiana, del blanqueamiento racial, de la asimilación cultural como desindigenización o hispanofilia. Al contrario, lo nuevo es lo viejo —igual que lo futurista es lo neoclásico—, de modo que la entelequia de la cultura paterna occidental sólo se realiza mediante un proceso de indigenización, esto es, de revalorización de la cultura materna autóctona:

Yo soy tu raza, mujer omnímoda,
mujer de hierro; virgen aleada
que el cierzo autóctono de todo aliento
como a la tierra, te dan la sangre,
te dan el sexo, te dan la idea ...

Mujer autónoma, dame tu música,
la sola música de tu belleza.
Dame la esencia
de tu sistema,
mitad origen mitad presencia. (17)

No sorprende pues que aparezca en otros poemas de *Euterpológia politonal* Xóchitl la diosa de la fertilidad y la belleza¹⁷ en la mitología de la cultura azteca clásica¹⁸, de la cual desciende la cultura pipil en El Salvador. Reflexionando sobre el característico

traen acentos de la Atlántida; abismos contenidos en la pupila del hombre rojo, que supo tanto, hace tantos miles de años, y ahora parece que se ha olvidado de todo" [Vasconcelos, "La raza cósmica" 31]) como a lo artístico-literario, ello en la medida que debe constituir un nuevo y utópico género literario opuesto al tratado racional: "... el porvenir deberá desarrollar un nuevo estilo, una nueva manera sintética de libro: La Sinfonía" (Vasconcelos, "Monismo estético" 10).

17. Literalmente, *xochitl* significa 'flor', pero dado que Rosales y Rosales la alegoriza, la palabra remite a la diosa de fertilidad —y de la belleza, pues según Seler está relacionada también con la música y el baile—.

18. Clásica en el sentido de Martí quien equipara, en *Nuestra América*, la Grecia antigua con las culturas indoamericanas: "La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra" (Martí 29). En esta línea se ubican también Chocano y el propio Darío a partir de *Cantos de vida y esperanza*. Para una revisión crítica del término 'clásico' y sus vínculos con las culturas griega y latina ver Settis.

sufijo *-tl* que marca en el náhuatl el sustantivo¹⁹, Rosales y Rosales lo interpreta (de manera parecida a Mary Austin quien dudó, como hemos visto arriba, de la existencia del acento en la poesía amerindia), integrándolo en su “métrica musical, como apóstrofe, in mente” (39). Ya que esa combinación de consonantes carece de valor cuantitativo en el marco del verso silábico (aunque sí se escucha), en el segundo cuarteto del soneto “Xochit’l Anfora” lo pone entre paréntesis:

Xóchi (t’l) también el ánfora divaga.²⁰
 Para Kebe los lirios de la trenza
 le dan la vida, la nostalgia maga...
 ¡Su corazón es una zonda inmensa! (39)

Poco después, en el poema “Xochi y Xochitl”, el personaje alegórico vuelve. El texto describe la creación del mundo desde el caos, aparecen el bíblico *fiat*, (al lado de los términos griegos *psiké* y *logos* [43]), en tanto que creación artística (se halla dos veces la palabra “lira” [43 y 44] y una vez el vocablo “canto” [43], además de su variante “cantando” [45]) que refleja formalmente, a través de versos libres, el caos original. Después de un periplo sintético panamericano (se mencionan el “... plesiosauro de los mares / de las tierras del fuego” y “los cóndores andinos” [44]), el yo lírico invoca a Xóchitl, incitado por un “insondable ritmo” que afecta, cual en “Monólogo y Coro de los Euterpólogos”, hasta las “células” de su cuerpo:

Entre el brumario origen
 o fluído nebuloso
 sentí infiltrárseme lentamente
 en miles de años,
 el pensamiento;
 sentí rugir mis células
 acompasadamente

19. “La partícula *tl* implanta el uso del apóstrofe, legitimándolo en el castellano con el acceso de la necesidad de introducir, con su fundamento, una nueva gracia; y acopla la sinalefa y, la diéresis retórica, por extensión en cuanto al que se halla en América, pudiéndosele valorar por sí en cuanto a España... La música entra en nuevo conceptualismo, de canon y revolucionario, merced al verso y a las figuras retóricas y libérrimas. Sóchitl [sic] se ha dicho, es Princesa Flor, representación de un sér mitológico [sic]. Nosotros lo tomaremos como sustantivo genérico de mujer (Xóchi) y su partícula pospuesta como adopción del apóstrofe. Al ejercitarlo descubrimos también que los acentos métricos implantan un nuevo objeto, de síntesis, concitando para nuestro idioma lo que tanto se ha anhelado: su eufonía. Son acentos neutros” (“Poemas”, 41). Habría que precisar, sin embargo, que en la lengua de los pipiles salvadoreños, a pesar de que forme parte de la misma familia como el náhuatl clásico, el sufijo *-tl* se ha convertido en *-t* (Campbell).

20. Nótese las referencias intertextuales a los poemas de Darío, “Divagaciones” y “Ánfora”, este último escrito en San Salvador.

a otro insondable ritmo;

Y eras tú, Xóchitl,
que cual nimbo aborígen
cristalizábase
a mi lado
como la apoyatura²¹ matemática
del pentagrama de esa lira. (44)

A partir de este momento, tras haber invocado a Xóchitl y enfatizado el poder de la música, el metro se regulariza. El verso “del pentagrama de esa lira”, al igual que todos los versos siguientes, asumen hasta el final del poema la forma de eneasílabos o, según Rosales y Rosales, el compás $12/8$. Tras el caótico versolibrismo vanguardista del comienzo se restituye así una regularidad neoclásica regida por leyes musicales y deidades femeninas indígenas. En este punto “culmina nuestra teoría para una escuela musical y otra literaria futuras y clásicamente salvadoreñas” (37), donde es posible, gracias al proceso de indigenización por una parte y musicalización por otra, crear un arte y un idioma nacional (“Idioma Salvador” [38]), que a la vez sea universal —una lengua poética que refleje “la estructura idiomática de las razas o de las lenguas filosóficas como podría llamarse al esfuerzo erudito que constatan el Idioma Salvador y el Esperanto” (58)—.

POLITIZAR EL ESTETICISMO: ROSALES Y ROSALES Y LA MATANZA DE 1932

Si tratamos de contextualizar este afán por sintetizar los particularismos de la cultura autóctona salvadoreña y los universalismos representados por las leyes de la música, una

21. Acerca del significado que adopta el término ‘apoyatura’ en su teoría, Rosales y Rosales precisa: “El acento en consecuencia, en esta fase de su nueva acepción, implica su correlación musical euterpológica ‘apoyatura’ y entra en el uso de todo su significado. Esa apoyatura que en la música es un arabesco, respecto al verso es un valor comparativo. De modo que en música falta mucho que revolucionar en relación con las figuras retóricas rígidas o de antaño y su valor revolucionario moderno. Al efecto, el acento lingüístico [sic] proviene por su naturaleza inconfundible de inflexiones de los sonidos de la escala física musical, base en que descansa toda manifestación del pensamiento” (“Poemas” 46). En tanto que el silábicamente mudo sufijo *-tl* ha sido relacionado con el acento neutro, me parece que es ésta la “nueva acepción” que asume el acento según Rosales, alejándose de “la rigidez del acento pretérito en castellano... [que] ha constituido, por decirlo así, un obstáculo para la relación de la melodía abstracta” (46). Si interpreto bien las propuestas del autor, este acento neutro permitiría entonces el fluido cambio de un tipo de verso a otro (verso polimétrico), así como la apoyatura posibilita el cambio de un ritmo a otro (música polirrítmica); otro paralelismo consistiría quizás también, según sugiere el título del poemario, en el fenómeno de la modulación musical, es decir, en el cambio de la tonalidad que genera la politonalidad.

mirada a los círculos artísticos en El Salvador de aquella época nos revela que hay otro personaje que destaca tanto por su talento musical como por su interés por la cultura pipil: la pianista, musicóloga y etnóloga María de Baratta, quien bien pudo haber inspirado las teorías de Rosales y Rosales. Interesada sobre todo en la herencia musical, en las danzas y el folklore de los pipiles salvadoreños, de Baratta (1951) elige como subtítulo de su estudio pionero *Cuzcatlán típico*, fruto de sus investigaciones efectuadas desde los años veinte, *Ensayo sobre etnofonía de El Salvador*. Teniendo en cuenta las connotaciones étnico-raciales de la polítona ‘euterpoloía’ de Rosales, me parece que la ‘etnofonía’ podría constituir, dada la amistad entre de Baratta y Rosales, un eco lejano de aquella.

Tales alianzas entre artistas y etnógrafos reunidos en tertulias y grupos bohemios constituyen uno de los factores más característicos para la formación de los discursos artísticos de una vanguardia americana autóctona; en este sentido, la bohemia salvadoreña alrededor de Salarrué, Ambrogi, de Baratta y Rosales y Rosales, aunque artísticamente no llegara a una radicalidad extrema, no es nada excepcional²². A pesar de que la poesía de Rosales y Rosales formalmente está endeudadísima con el musicismo y el esteticismo, políticamente cumple con lo que propaga la vanguardia americana desde sus más remotos antecedentes en la escritura modernista martiana: reivindicar al indígena para incluirlo, a través de pautas etnográficas, en la construcción de una nueva identidad nacional diferente de los modelos hegemónicos europeos.

Sin embargo tal proyecto, que estuvo en auge durante un muy corto tiempo en los años veinte²³, se diluyó con la experiencia traumática de La Matanza de 1932, la masacre cometida por las fuerzas estatales contra gran parte de la población indígena del país. Según han demostrado trabajos recientes (Ching), las rebeliones de 1932 fueron auténticos levantamientos indígenas y de ninguna manera el producto de conspiraciones comunistas como querían hacer creer las autoridades bajo el mando del general y entonces presidente de la República Maximiliano Hernández Martínez. Visto el

22. Ver el testimonio de Olmedo Baratta, nieto de la artista, citado en Cáceres: “Ella [María de Baratta] vivía un mundo mágico, era bohemia y en su casa las tertulias terminaban a las cuatro de la mañana con un pleito de versos entre Arturo Ambrogi y Salarrué, mi abuela tocando piano, y Vicente Rosales y Rosales recitando poesías”.

23. “Los trabajos de intelectuales como Miguel Ángel Espino, María de Baratta, Juan Ramón Uriarte, Jorge Lardé, Arturo Ambrogi y otros, muestran los cambios del discurso nacional en la década de 1920. Sus obras tienen como denominador común la revalorización del pasado indígena, de la vida en el campo y de los atributos culturales que podían definir al salvadoreño. A diferencia de los liberales de finales del siglo XIX, que consideraron al indio como un obstáculo al progreso y vieron en el mestizaje la única opción para aceptarlo dentro de la sociedad, esta vez se hacía énfasis en la conservación de lo indígena. Y basándose en esta herencia se buscaron elementos que ayudaran a redefinir los atributos de la nación salvadoreña, que adquiriría así los componentes culturales que los liberales habían rechazado” (López 104-105).

aniquilamiento de entre diez mil y treinta mil indígenas icalzos —no hay cifras en que se pueda confiar— como el resultado de las intervenciones militares, parece lícito hablar, en vez de ‘matanza’ o ‘masacre’, de un etnocidio. De todas maneras, llama la atención que la categoría ‘indígena’ nunca más aparece en los censos después de los acontecimientos de 1932²⁴.

Ante este trasfondo, las fechas que lleva *Euterpoloio politonal* adquieren un significado particular. La primera, “Santa Ana 1925”, se refiere a aquel tiempo en que los intelectuales salvadoreños propagaron más intensamente la reivindicación cultural de lo indígena y de la cultura pipil. Santa Ana está ubicado al oeste del país, siendo la capital del departamento del mismo nombre en cercanía inmediata de los departamentos de Ahuachapán y Sonsonate, región que entonces contaba con la población indígena más densa de El Salvador²⁵ y que se convirtió en uno de los principales campos de batalla durante el levantamiento de 1932.

La segunda fecha, “San Salvador 1933-38”, indica el momento cuando el autor parece haber reanudado su proyecto euterpológico, y además coincide con el periodo que siguió a La Matanza. Por consiguiente, es más que probable que la reelaboración teórica de la euterpolología deba interpretarse como una reacción personal de Rosales frente a los sucesos de 1932. Bajo la superficie sofisticadamente esteticista de esta obra, que con sus metáforas y convenciones simbolistas, modernistas y musicistas pasadas de moda finge aludir desinteresadamente al paradigma de *l'art pour l'art*, sigue palpitando un núcleo vanguardista de preocupación y compromiso social que quiere reanimar el utópico discurso intelectual de los años veinte en favor de una revalorización de lo que significa el elemento indígena para la nación salvadoreña. A veces, el aspecto esteticista de esta escritura tiende así a convertirse en un mero ‘ropaje’ o ‘disfraz’ para poder mantener el mensaje subversivo de la reivindicación de las víctimas de un etnocidio —un mensaje que había que transmitirse, desde luego, a escondidas, pues con la toma del poder de Martínez se inició en El Salvador un período de varios decenios con gobiernos autoritarios y antidemocráticos que dejaron, como suele suceder en todas las dictaduras, “pocas posibilidades ... para los polémicos desplantes del espíritu vanguardista”²⁶— (Osorio

24. En el censo de 1930, 79.573 personas o un 5,6% de la población nacional todavía fueron clasificados de ‘indígenas’. Esto significaría que, en la base de estas cifras, murió hasta un cuarto de la población indígena salvadoreña con ocasión de La Matanza. Sin embargo, parece que el número de indígenas en 1930 fue más grande; Gould por ejemplo calcula con un 20% de la población total. Ver: <http://ccp.ucr.ac.cr/bvp/censos/El_Salvador/1930/index.htm>

25. 26,1% (Ahuachapán) y 34,7% (Sonsonate) de la población total según el censo de 1930; en cambio, Santa Ana oficialmente sólo contaba con 2,6% de indígenas.

26. Es curioso, sin embargo, que el ejemplar de la primera edición de *Euterpoloio politonal* que se guarda en la Biblioteca Nacional de El Salvador lleve una dedicatoria del propio Rosales y Rosales, escrita a mano, para el general Maximiliano Hernández Martínez. No creo que ello sea una expresión de

xxvii). En este sentido, la escritura de Rosales y Rosales persigue un fin bastante parecido a la de Salarrué, aunque a primera vista diste tanto de la obra del autor de *Cuentos de barro*, que igualmente les presta una voz a las víctimas de La Matanza.

CONCLUSIONES

Creemos que las múltiples referencias —aunque muy heterogéneas y poco sistemáticas— de Vicente Rosales y Rosales en su *Euterpoloio politonal* vinculadas al simbolismo y al musicismo francés, al modernismo hispano y norteamericano así como al vanguardismo internacional, se deben a una doble desorientación, tanto estética como política. Por un lado, Rosales y Rosales sintió la necesidad de superar los paradigmas exhaustos del modernismo y posmodernismo hispanoamericano —pese a que se había formado en ellos y a que siguen presentes también en *Euterpoloio politonal*—. El hincapié en la estética desinteresada de la música, que se puede observar en esta obra, resulta en cierta medida tergiversado por el énfasis puesto en el ritmo y las implicaciones raciales que sugieren, de manera parecida a la idea de la etnofonía propuesta por María de Baratta, que el espíritu de la nación salvadoreña, con todo su legado indígena, se manifieste en él. Por eso conviven en los poemas de *Euterpoloio politonal* versos con metros tradicionales al lado de versos libres orientados en el paradigma del *free verse* que algunos imagistas norteamericanos habían desarrollado apoyándose en los estudios etnográficos sobre sus culturas indígenas. Por otro lado, la idea de Rosales y Rosales de conservar la herencia indígena de la nación en el ritmo de su poesía también parece ser la consecuencia de una desorientación política producida por el aniquilamiento de los icalzos salvadoreños en 1932 que había desindigenizado a El Salvador. El aparente esteticismo apolítico de la poesía rítmica y musical de Rosales y Rosales adquiere así aspectos inesperados de un compromiso social, producto del etnocidio contra la población indígena del país, que más allá del presente sondeo pueden y deben comprobarse —o bien, desecharse— mediante el análisis de los cambios textuales en el manuscrito (¿desaparecido?) de *Euterpoloio politonal*: las

oportunismo apolítico de parte del autor, sino me parece más bien que la propaganda oficial quitó al Presidente de la República la responsabilidad de la masacre de 1932. Gould menciona cómo Hernández, resaltando sus propias raíces indígenas, logró absolverse de la culpa en los ojos de los sobrevivientes, acusando a los ladinos locales y a los gobiernos anteriores. Junto con las observaciones de Ching y Tilley, quienes constatan que existían alianzas entre indígenas y militares tanto antes como después de La Matanza, ello constituye una explicación viable para entender cómo fue posible, durante tanto tiempo, mantener oficialmente el mito de la lucha contra el comunismo sin tener que confrontarse con el reproche del etnocidio.

fechas de composición indicadas en la primera edición impresa de 1938 sugieren, al menos, que el texto empezado en los años 1920, cuando los intelectuales salvadoreños aún soñaban con incluir al indígena en la construcción de una nueva identidad nacional, sufrió una reescritura fundamental como consecuencia de La Matanza de 1932. Desde entonces, parece que el esteticismo musical de Rosales y Rosales conserva las voces polífonas de la masacrada cultura pipil salvadoreña cuyo réquiem se canta, a escondidas, en *Euterpologio politonal*.

BIBLIOGRAFÍA

- Austin, Mary. *The American Rhythm. Studies and Reexpressions of Amerindian Songs*. Boston y Nueva York: Houghton Mifflin Company/The Riverside Press Cambridge, 1930. Impreso.
- Baratta, María de. *Cuzcatlán típico. Ensayo sobre etnofonía de El Salvador*. 2 Vols. San Salvador: Ministerio de Cultura, 1951. Impreso.
- Cáceres, Mirella. "María de Baratta. Una vida de amor por el folclor". *El Diario de Hoy*. 2 jun. 2002. Web. 19 mayo 2011.
- Campbell, Lyle. *The Pipil language of El Salvador*. Berlin: Mouton, 1985. Impreso.
- Ching, Erik. "In Search of the Party: The Communist Party, the Comintern, and the Peasant Rebellion of 1932 in El Salvador". *The Americas* 55.2 (1998): 204-239. Impreso.
- Ching, Erik y Virginia Tilley. "Indians, the Military and the Rebellion of 1932 in El Salvador". *Journal of Latin American Studies* 30.1 (1998): 121-156. Impreso.
- Elías, Rolando. Presentación. *El bosque de Apolo y otros poemas*. Por Vicente Rosales y Rosales. San Salvador: Concultura, 1997. 7-13. Impreso.
- Flores Macal, Mario. "Lo politonal en la poética salvadoreña". *Revista histórico-crítica de literatura centroamericana* 1 (1974): 99-103. Impreso.
- Golston, Michael. "Hidden Topographies: Ideologies of Rhythm in American Science and Aesthetics: 1890-1940". *American Modernism across the Arts*. Eds. Jay Bochner y Justin D. Edwards. Nueva York: Peter Lang, 1999. Impreso.
- Gould, Jeffrey L. "Revolutionary Nationalism and Local Memories in El Salvador". *Reclaiming the Political in Latin American History*. Ed. Gilbert M. Joseph. Durham: Duke University Press, 2001. Impreso.
- Lara Martínez, Rafael. "En las manos un pequeño país. Política y poética en El Salvador (1884-2004)". *Revista InterSedes* iv.6 (2006). Web. 19 mayo 2011.
- Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*. Ed. Jean Weisgerber. 2 Vols. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984. Impreso.
- Lindo, Hugo. Prólogo. *Antología*. Por Vicente Rosales y Rosales. San Salvador: Ministerio de Cultura, 1959. Impreso.
- Login Jrade, Cathy. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.
- López Bernal, Carlos Gregorio. "La historia cultural en El Salvador: un campo de estudio en ciernes". *Diálogos. Revista electrónica de historia* 6.2 (2006): 98-109. Web. 19 mayo 2011.

- Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Ed. Nelson Osorio T. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988. Impreso.
- Martí, José. *Nuestra América*. Ed. Hugo Achugar. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. Impreso.
- Meléndez Castillo, Napoleón. “Vicente Rosales y Rosales — Su Teoría. El Vanguardismo”. *Euterpologio politonal. Poemas*. Por Vicente Rosales y Rosales. San Salvador: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1938. Impreso.
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas*. 3 Vol. Madrid: Alianza, 1983. Impreso.
- Rosales y Rosales, Vicente. *Euterpologio politonal*. San Salvador: Ministerio de Educación, 1972. Impreso.
- . *Euterpologio politonal. Poemas*. San Salvador: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1938. Impreso.
- Royère, Jean. *Eurythmies*. Paris: Léon Vanier/Albert Messein, 1904. Impreso.
- . *Le musicisme. Boileau — La Fontaine — Baudelaire*. Paris: Albert Messein, 1929. Impreso.
- Seler, Eduard. *Comentarios al Códice Borgia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1963. Impreso.
- Settis, Salvatore. *Futuro del classico*. Torino: Einaudi, 2004. Impreso.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Argentina y Brasil*. México D. F.: Espasa-Calpe Mexicana, 1977. Impreso.
- . “Monismo estético.” *Obras completas*. 4 Vol. México D.F.: Joaquín Mortiz, 1961. Impreso.
- Yurkievich, Saúl. “L’avant-garde latino-américaine: Rupture de la permanence ou permanence de la rupture.” *Les avant-gardes littéraires au xx^e siècle*. Ed. Jean Weisgerber. 2 Vols. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984. Impreso.