

Intimidades musicales en los “Cuadernos de apuntes” de José Martí

Por [Salvador Arias](#)

A una persona como José Martí, que estimaba a la música como “la más bella forma de lo bello” y que era “la armonía misma, anuncio de la armonía constante y venidera”, no es de extrañar que esa forma artística apareciera, numerosas veces, cuando redactara sus *Cuadernos de apuntes*. Allí encontramos aspectos que van más allá de lo explicitado en sus textos impresos, a modo de verdaderas “intimidades musicales”.

Por ejemplo, aunque Martí sí hizo expresamente crítica de las artes plásticas, al enfrentarse a la música y los músicos su prosa se acercaba más a lo poético. Sin embargo, en un temprano *Cuaderno* que refleja a Martí joven, vamos a encontrar un claro ejercicio crítico frente a un estímulo musical. Se trata de las notas sobre unas representaciones de las óperas francesas *La Africana* y *Fausto* en el Teatro Real de Madrid, al parecer en noviembre de 1879. De la primera hace breve y certeros análisis de las cualidades vocales e interpretación de Gayarre, Lasalle y la Rettzhé; de esta última intérprete dice con un buen gusto no usual en la época: “lleva a su canto, con cada personaje, el espíritu del personaje. - Y el pensamiento íntegro del compositor. Pierde un aplauso por no rebuscar un efecto” (21:113) (1). Julián Gayarre era un famosísimo tenor español, al cual Martí escucha y alaba también en *Fausto*, aunque le señala que “abusa del falseto, pero aún este es correcto y limpio. - Canta melodiosamente sin el canto italiano” (21:124). A Gayarre (1843-1890), el orgullo de los españoles, le dedica también en este *Cuaderno de apuntes* una hoja de anotaciones biográficas, interesado por su origen humilde.

También sobre la primera de las óperas mencionadas, *La Africana*, del alemán-francés Giacomo Meyerbeer (1791-1864) (cantada en italiano), anotó lo siguiente: “— *Gran alma se ha menester para entender aquella inmensa alma. Luego de estudiar y comparar, tengo a Meyerbeer por Miguel Ángel y Shakespeare en la música. Genio de la fuerza —en la riña, en el odio— en: la ternura. A una nube preñada de rayos voló el final del 3º. acto, aquel incendio y ataque del buque. ¿No es tal vez el 4º. acto de La Africana el trozo más imponente y perfecto de música que se conoce?*” (21:112).

Estos juicios sobre Meyerbeer son superlativos, productos de un deslumbramiento juvenil ante un autor sobre el cual la posteridad no ha sido tan condescendiente. Pues se trata de una música que tiende a lo espectacular, con poderosa orquestación y efectivas líneas melódicas, una música que buscaba y conseguía el efecto

admirativo, aunque este a veces fuese un tanto externo. En los últimos tiempos se ha revalorizado la obra meyerberiana, pero sin llegar a los elogios desmesurados del joven Martí.

En cuanto a *Fausto* de Gonoud Martí la valoró, un tanto esotéricamente, tomando como referencia a Meyerbeer: "Música del sujeto, —no como la de Meyerbeer arrancada a la naturaleza externa, con la que como que compenetra y ajusta la emoción interior, —sino como otras alguna música, casi exclusivamente originada en las armonías del alma errante" (21:124).

Algo encontrable en sus *Cuadernos*, pero no siempre explicitados en el resto de su obra, es su preocupación por incursionar en aspectos históricos y técnicos de la música, con la cual demuestra que sus conocimientos en este campo no eran tan endebles como algunos han supuesto. Sus reflexiones en uno de los últimos *Cuadernos de apuntes*, que se supone corresponde a 1894, Martí da prueba de ello cuando hace varias anotaciones producto de su lectura de *General History of Music* de Charles Burney, libro clásico en la temática publicado por ese compositor y escritor inglés entre 1776 y 1789.

La mayor parte de las anotaciones martianas se refieren a aspectos de la historia musical que llaman su atención, y en no pocas ocasiones su interés parece extenderse a implicaciones extramusicales, como cuando traduce el concepto de "contrapunteo florido", como "un movimiento complicado de varias melodías, que concuerdan sin concurrir por entero, y el son sinfónico (clash) de varios y numerosos instrumentos, combinados en una alta explosión de notas de júbilo". (21: 394-395). Y copia, en inglés, unos párrafos muy vinculados al quehacer literario, que traduzco a continuación: "En retórica, la belleza verdadera y la real sublimidad de estilo, y el pathos genuino, dependen más de la completa simplicidad y perfecta unidad que de cualquier otra cualidad.- Y a un grado parecido en música, el descuido en la unidad y el alejamiento de la simplicidad tienden a destruir o entorpecer los efectos más importantes de cualquier flujo de sonidos dulces, ya sean expresados en una mera melodía o en una armonía completa... La palabra melodía significa un efecto musical que consiste en una sucesión de notas simples: y el término armonía se aplica a combinaciones de notas diferentes, a veces similares en concordancia." (21:395) Y termina por manifestar que la música resulta una manera funcional de enfrentar la vida cotidiana, pues "Encuentras en la música respuesta a todos nuestros deliquios".

Así, también dejó constancia en los *Cuadernos de apuntes* de su apreciación por ciertas músicas de origen popular. Esto también fue

señalado por María Mantilla: "Le gustaban mucho las melodías rusas; yo recuerdo la pieza *El Moujik*, pero no el compositor" (2). Lo anterior se corrobora con lo que anotó en uno de sus *Cuadernos de apuntes*: "Canciones rusas: 'Au milieu de la plaineunie' / *Sredidolinirovnia*. / 'Petitemèrebien aimée' / *Matouschzagoloubunchka*. // 'Troika', música de Stephanoz. / 'Maconfeite', Schultz." (21:376). Tras la enigmática esencialidad del apunte al vuelo, se descubre el interés por la materia. Con *El Mujik*, en otra obra, Martí estableció un curioso paralelo entre esta melodía y *La Bayamesa* (sin dudas la de Céspedes y Fornaris, dado su carácter): "Una criatura tocó, como música natural en el destierro, la melodía quejosa e inmortal del mujik, que mira, de codos en su servidumbre, la larga estepa negra. *La Bayamesa* de labios de Mariana Calderín, mostró cómo son hermanos, del frío ruso al sol tropical, todos los pueblos tristes." (5:255).

Las características de los *Cuadernos de apuntes* permiten encontrar en ellos entremezclados la música con destellos de manifiesta intimidad personal. Como cuando llama a Offenbach "ese músico corruptor" (23:15) no se está refiriendo precisamente a su música sino a las bailarinas de can-can... Y cuando recalca que Chopin murió escuchando el *Ave María* de Schubert, expresa un posible anhelo personal, que lo emparentaba con el compositor polaco, del cual, en otra anotación en los *Cuadernos*, dijo, creaba "música vivida". Pero el más conmovedor ejemplo de estas intimidades lo encontramos en una alusión a Wagner y su obra.

En otros textos martianos es reiterada la alusión a este compositor, que dominaba el ambiente neoyorquino por aquella época. Martí menciona repetidas veces los seres mitológicos de sus óperas llamados Walkyrias, que se dedicaban a recoger los cuerpos de los héroes muertos en combate. En un cuaderno habla de esa legión de Walkyrias cuando cruzan el cielo brillando sus armaduras con la aurora boreal. Pero donde aflora su mayor intimidad, expresando dolores muy intensos que debe superar, es al añorar "Cuándo vendrá mi Walkyr, la virgen guerrera, la montada a caballo, con casco, escudo y lanza, 'las que mandaba Odín a buscar a los muertos en la pelea' para combatir con estos elegidos del cielo a los gigantes: cuando vendrá mi Walkyr. ¿O todavía no estaré muerto?" (22: 63.).

Como vemos, los *Cuadernos de apuntes* resultan un campo fructífero para volver a encontrar, ahora en manifestaciones de indudable intimidad, esa especial relación martiana con la música como alta expresión del ser humano.

Notas:

(1) A continuación de las citas de José Martí insertamos, entre paréntesis, el tomo y la página de la *Obras completas* en donde puede localizarse.

(2) Gonzalo de Quesada y Miranda, en *José Martí y el arte musical*. L.H., CEM, 2014, p 56.