

SEIS APROXIMACIONES AL UNIVERSO ACÚSTICO DE JOSÉ RIZAL

Antonio García Montalbán
IES Marcos Zaragoza (La Vila Joiosa), España

La presencia de lo sonoro en la prosa literaria de José Rizal, en realidad José Protasio Rizal Mercado y Alonso Realonda, es más que un recurso narrativo, es una forma de percibir la realidad, de adjetivarla y sustanciarla a la vez. Los sonidos no solo son aquí expresión de un determinado contexto cultural, funcionan como proyección de las estructuras de la sociedad que se retrata, refuerzo de experiencias emocionales y significante de acontecimientos sociales y psicológicos. Siguiendo ese hilo conductor, a través de una fragmentaria lectura multidisciplinar, se proponen aquí seis sucintas aproximaciones a la acústica colorista de su universo temático, que hacen de lo sonoro un instrumento de conocimiento de la sociedad hispano-filipina de finales del siglo XIX y una vía de acercamiento al pensamiento estético de nuestro autor.

Pese a su mitificación en la historia nacional de Filipinas, Rizal es uno de esos escritores atrapados en la zona de sombras de las letras hispanas. “Conciencia viva filipina”, a la vez que “profunda e íntimamente español”, como lo calificara Unamuno (1907: 483 y s.), constituye ciertamente un símbolo, pero más allá de su sacralización nacionalista está el escritor, el sujeto que piensa, siente, crea y plasma su humanidad, probablemente el atributo principal de su capacidad de seducción. Solo después vienen el texto, la evocación, las imágenes, el adjetivo.

En nuestro hombre, vida y escritura mantienen vínculos muy estrechos, no es de extrañar que en su literatura haya una proyección ideológica y existencial del mismo. La fabulación rizalina es como su país, de una exuberancia poco común. Hay en ella evocación mitológica, realismo costumbrista, ensoñación romántica, crítica social, espiritualismo, religiosidad crítica, exaltación de la Naturaleza, remembranza histórica y reflexión estética o política. En cuanto al tono de la obra, Retana (1907: 61 y s.) señalaba dos polos contrapuestos, la “unción tolstoiana” y la “exaltación napoleónica”. No entraré en tales disquisiciones, pero a mi juicio quedan otras dimensiones no menores por explorar, especialmente una: el humor.¹

Su paleta sonora es amplia e incluye tanto sonidos físicos como figurados. Con unos y otros construye personajes o los desnuda, ilumina situaciones o las oscurece. Sus fuentes son de una rica diversidad, desde la pavorosa voz de los dioses al más humilde de los ruidos. Hay sonidos músicos y también una desbordante galería de murmullos y roces, toses, rezos, golpeteo de abanicos, crujir de rodillas, ayes ahogados, chasquidos, chirridos, mugir de vapores, estrépito de cadenas, buques que atracan, caimanes que se arrastran, pájaros, vientos... Cuanto suena en la vida es incorporado al relato. Su capacidad de observación es admirable y en ocasiones semeja un coleccionista de sonidos, traduciendo todo ello en sonoro lirismo y realismo a la vez. Así, su prosa ofrece una suerte de escenografía sonora, donde los sonidos no solo son expresión consciente de un determinado contexto cultural, son proyección de las estructuras de la sociedad que retrata, significante de acontecimientos sociales y psicológicos de aquel pretérito cosmos insular tanto como refuerzo de experiencias vitales.

De enorme riqueza, su lenguaje tiene rasgos propios, un español aderezado de términos tagalos y particularidades morfológicas,² con el que encuentra el modo de expresar toda suerte de ideas e

¹ No obstante, Radaic (1961: 235-248) ya se ocupó de la comicidad en las novelas *Noli me tangere* y *El Filibusterismo*.

² Sobre el contexto y estrategias lingüísticos de la producción rizalina véase Donoso (2012: 253-304).

imágenes, de describir, como diría Jovellanos a propósito de la retórica, “las más delicadas sombras y colores del pensamiento”, revelando tanto su posición ideológica como su sensibilidad.

Su habilidad descriptiva consigue esa magia poética que desemboca en brillantez cognitiva. Ocurre con los sonidos de la naturaleza que evoca: “...la música de las hojas de las cañas eran las únicas voces de la soledad” o “...el zumbido de estos insectos, el chirrido de la cigarra que alborota día y noche, el canto del pájaro, ó el ruido seco de la podrida rama que cae enganchándose en todas partes, son los únicos que turban el silencio de aquel misterioso paraje” o ese “—¿Oís ese sonido? eso no es la arena, es la dura piel, la espalda del caimán”. Y también cuando se fija en quienes hablan con ella: “Sisa vagaba sonriendo, cantando ó hablando con todos los seres de la Naturaleza” o “Mariang Makiling se conservó siempre virgen, sencilla y misteriosa como el espíritu de la montaña [...] los sonidos de su arpa se dejan oír, misteriosos y melancólicos” (Rizal 1887: 109, 125, 121, 110 y 1995: 92 y s). Y del mismo modo cuando aborda el dolor: “Le parecía oír aún [...] el sonido alegre de los pesados grillos en sus tobillos hinchados” o “su acento era indefinible; era queja, reconvención, lamento; era una plegaria, era el dolor condensado en sonido”. O cuando se fija en las almas atribuladas, aquellas —dirá—, en que “la luz de la razón chisporroteaba y estaba próxima a apagarse”. Así, de un viejo suicida observa: “En vida ya daba miedo por su voz profunda, cavernosa, por aquellos ojos hundidos y aquella risa sin sonido”. Y de una víctima de la injusticia: “Siguió aún vagando de un lado a otro, gritando o aullando extraños sonidos; habría tenido miedo quien la hubiese oído: su voz tenía un raro timbre como no suele producirlo la laringe humana”. Del mismo modo que cuando retrata los sinsabores de una naufragada vida doméstica: “El alférez vengaba sus desgracias matrimoniales en su propia persona emborrachándose [...] o más á menudo, sacudiendo a su señora. [...] Él y ella, como bromeando, se zurraban de lo lindo y daban espectáculos gratis a los vecinos: concierto vocal e instrumental, a cuatro manos, piano, fuerte, con pedal y todo” (Rizal 1887: 41, 107, 50, 110 y 54).

Posee, claro está, otros muchos registros. Así, capta el ambiente multicolor y esa suerte de “ritmo de semillas secas” lorquiano del guirigay festivo que pueden ser las calles y plazas de Filipinas, o, con una pulsión existencialista de la realidad, esos silencios significativos que por escasos resultan tan valiosos: “¿Qué se dijeron aquellas dos almas, qué se comunicaron en ese lenguaje de los ojos, más perfecto que el de los labios, lenguaje dado al alma para que el sonido no turbe el éxtasis del sentimiento?”. O “el silencio había soplado su hueco aliento sobre Manila, y todo parecía dormir en los brazos de la nada”. O “Imponente silencio siguió a estas palabras, silencio que para el joven le sonaba a eternidad”. Y cuando evoca espesas atmósferas: “En el estudio todo estaba en silencio; sólo se oían los cuchicheos de los escribientes o paseantes, que trabajaban en el aposento contiguo: sus plumas chillaban como si riñesen con el papel” (Rizal 1887: 35, 24 y 1891: 45, 110). Pero también hay notables ausencias.

Es escasa la presencia de elementos músicos autóctonos, y entiendo que las razones solo pueden buscarse en el propio Rizal. Dificilmente puede entenderse su obra y su pensamiento sin prestar atención al siempre difícil contexto emocional de las pertenencias múltiples. Los intercambios culturales, las influencias recíprocas, son fenómenos complejos y desiguales que responden a muy diversos factores. En él hay mestizaje y abstracción, esto es, conciencia de mestizo y conciencia de hombre universal.³ Uno y otro se mueven entre dos mundos, pero por pensamiento y educación lo hacen en clave cultural europea. Incluso cuando sus textos resultan más militantes, como en las novelas *Noli me tangere* y *El Filibusterismo*, sus denuncias y reivindicaciones se fundan en un natural sentido de la justicia frente a los atropellos, pero sin una sistematización de la crítica política detrás, y las referencias a la cultura indígena no pasan de ser una pulsión roussoniana, un rasgo más de su sensibilidad como individuo, de su empatía. Más que una defensa de una cultura identitaria, lo que recorre su obra es un profundo e inquieto humanismo sobrevolando aquella compleja y multirracial sociedad. No hay indigenismo en su prosa literaria, hay una suerte de realismo romántico, en

³ Sobre esta cuestión véase García Montalbán (2019a).

ocasiones protomágico, que lo lleva tanto a una mirada crítica, como a esas sugestivas evocaciones que se pretenden revulsivo ético sobre las conciencias.⁴

Como no podía ser de otra manera, son numerosas las referencias sonoras a la naturaleza. En ellas despliega una delicada sensualidad expresada en una suerte de prosa poética, que responde a una actitud contemplativa, predispuesta al goce sereno de sus movimientos, de los colores, de los sonidos: “Mientras todos descansaban fuíme a nuestra huerta, me encaramé a un árbol de *makupa*, me senté sobre una rama y me dispuse a escuchar las conversaciones de los animales”. Diríase que hay en él una percepción virgiliana de la vida, un eco de aquellas celebradas *Geórgicas* cuando escribe: “Respirábase en aquellos contornos una paz y una tranquilidad que el susurro de las cañas, esa música de los bosques filipinos, hacía más agradable aún ofreciendo por decirlo así un concierto silencioso”. En definitiva, hay un concepto armónico de la Naturaleza, un respeto por todos los seres vivos, una espiritual comunión con el universo: “...lo que nunca puede robarse a la naturaleza es esa viva impresión que ella sola sabe y puede comunicar, ese movimiento, esa vida en la música de sus aves y árboles, en ese aroma o perfume propio del lugar, en ese no sé qué de inexplicable” (Rizal 1995: 67, 48 y s., y 21).

La naturaleza, como la belleza, funciona aquí especialmente como consuelo. No es esa proyección moral del individuo o el sobrehumano escenario ajeno al acontecer humano, que desde Kant ha fecundado el pensamiento occidental. La de Rizal se concibe en términos franciscanos de fraternidad, gratitud y simpatía. Sentimientos, que apuntan una primitiva conciencia ecológica en términos como “...a la sombra de los cocoteros y *bongas*, de los plátanos y cañaverales, entre la música de las guitarras, el dulce quejido de la mar y el canto de las entonces aun no muy perseguidas aves” (Rizal 1995: 246).

Hay, no obstante, también una especial atención a los ruidos de la cotidianidad, por anodinos que puedan parecer, incluso la modernidad del progreso se cuele en esta viva prosa rizalina en la que las máquinas también alzan su voz.

...el sacerdote preludiaba el prefacio con su magnífica voz de barítono de correcta escuela, despertando con la sublimidad melancólica de aquel canto, nota arrancada de las lamentaciones de las Sinagogas, a los fieles que se estremecían involuntariamente al percibir aquellos acentos modulados con voz de pena y entonación sentidos por el joven sacerdote; mientras toses, gritos, abaniqueos, todo se suspendía en la iglesia no oyéndose más que la voz del sacerdote que acompañaba furtivamente el órgano como respetuoso eco, he aquí que de repente se oye sonoro, potente, el silbato de un vapor.

¡Un vapor! El silbato del vapor se apropió toda la atención de la concurrencia. El prefacio bien podía invitar a las Dominaciones, Potestades, Ángeles etc. para adorar la venida del Señor, pero el silbato del vapor, sin tanta sublimidad sin tantas notas, invitaba a otras cosas. Todos se ponían atentos para contar cuantas veces silbaría el vapor.

El *Sanctus* llegó con su campanilleo, pero no importa, se arrodillaron y no dejaron de contar.

¡El correo! (Rizal 1995: 245).

Hombre de principios y espiritualidad amable, hay en Rizal una actitud crítica que no dejará de denunciar las actitudes ruines de muchos de los que contribuían a la explotación y sometimiento de la población indígena del archipiélago.⁵ Así, en “Una visita del Señor a las Filipinas”, relato agrídulce no exento de humor, apunta a los talentos groseros en la acción pastoral y la degradación que convertía los espacios y ritos religiosos en una suerte de cacofonía de los sentidos.⁶ Otros textos evocan la

⁴ Sobre la cuestión véase García Montalbán (2019b).

⁵ Para la función de las órdenes religiosas más allá de la acción apostólica véase Elizalde y Huetz de Lempis (2015: 185-220). Desde una perspectiva más amplia: Huetz de Lempis, Álvarez Chillida y Elizalde (2018).

⁶ “Registráronle todos los bolsillos y encontraron el libro de memorias que Jesús redactaba para presentarlo al Eterno Padre. [...] –¡Ajá! ¡Ya me olía yo que eres filibustero! –gritó dirigiéndose a Jesús–, ¡Ah, pillo! ¡Ah, filibustero! Atacas las instituciones, te permites hacer observaciones, osas encontrar censurable y ridículo lo que hacen criticar la cuarentena. [...] San Pedro cuando vio que las cosas tomaban mal cariz, empezó poco a escurrirse aprovechándose de la confusión y cuando oyó que llamaban a su maestro filibustero, volviendo a sus andadas salió del cuartel y se alejó a toda prisa. Desgraciadamente era mediodía y no había ni un gallo para que

histórica alianza de la cruz y la espada con la que, además de *pacificar*, “herían y atontaban la imaginación” de los filipinos (Rizal (1995: 153), o lamentan la suplantación espiritual y material de los lugares identitarios de los antiguos filipinos, o lloran la represión ideológica que se traduce en asfixia emocional y enajenación de las tradiciones.⁷

No obstante, donde queda explícita la naturaleza de su pensamiento, en este caso estético, es en dos breves textos. Uno, manuscrito sin título, identificado como “El sentimiento de lo Bello”. Otro, conocido como “Discurso en Leitmeritz”.⁸ En ambos, sus reflexiones siguen la estela del idealismo alemán, donde lo bello es un “dulce sentimiento, para cuando cansado de luchar en la tierra elevarse con él a otras regiones y aliviarse” (Rizal 1995: 26). Esto es, lo bello como consuelo. Puede decirse que hace suya la metafísica de Schopenhauer, donde la música ocupa la cima, deviene esencia del mundo, no necesita de conceptos porque es el mundo mismo, pero sublimado, sin sufrimiento ni dolor. Para Rizal, que asume el que cualquier sonido de la naturaleza es susceptible de ser tomado como música, esta es proyección de una belleza superior y pura; precursora del lenguaje hablado y portadora de virtudes terapéuticas.⁹ En definitiva, mantiene un razonamiento analógico respecto a la música. Ve en ella una capacidad para resolver problemas en la vida, pues entiende la fluidez a nuestro pensamiento y permite captar matices de nosotros mismos y de la realidad circundante que de otro modo se nos escaparían. Para Rizal la música es una flor sin espinas, de ahí que omita cualquier mención a las fuerzas irracionales que también encierra y de la que tantos han advertido.

Siendo abundantes las referencias sonoras, y al contrario de lo que pudiera pensarse, la nómina de instrumentos musicales es breve, ni se dan detalles organológicos o de la manera de tocarlos, pero suficientemente explícita para reconstruir aquel ecosistema sonoro y social. Predominan los instrumentos occidentales asociados a formas musicales cultas o semicultas urbanas, con protagonismo de arpas y pianos, menor la presencia de guitarras y violines, y puntual la de flautas, clarinetes, órganos, acordeones y tambores. Entre los autóctonos menciona el *kutyapi* o laúd de cuello largo, aunque Rizal lo denomina también guitarra,¹⁰ y el *tambuli* o cuerno de carabao, en realidad un instrumento de comunicación.¹¹

cantara” (“Una visita del Señor a las Filipinas”, Rizal 1995: p. 137 y 151). De filibustero, la RAE recoge la acepción en desuso de “hombre que trabaja por la emancipación de las que fueron provincias ultramarinas de España”. Para el sentido de ilustrado véase la reseña biográfica del pintor filipino “Juan Luna”, en Rizal 1995: 63, n. 2.
⁷ “¡Su descendencia no volverá ya al suelo de sus antepasados! –Por eso –contestó con resignación Martín–, me he hecho cantor y sacristán de la iglesia siquiera para vivir en los mismos sitios donde un tiempo vivían con gloria mis abuelos” (“Maligaya y María Sinag-Tala”, Rizal 1995: 174 y s.). El relato arranca en 1635, sesenta y cuatro años después de la llegada de los españoles a Manila, y ciento catorce desde que se celebraron los primeros tratados de amistad con los moradores de las islas.

⁸ El primero, de 1882, se conserva en la Biblioteca Nacional de Filipinas. El segundo, es una conferencia pronunciada en esa ciudad de la actual Chequia, publicada en Manila en el *Día Filipino* de 19 de junio de 1921.

⁹ “Queriendo darle forma [a lo bello], expresarle hallar para él al símbolo, una vestidura, el hombre con el tiempo inventó las bellas artes. Quizás nació primero la música porque desde el principio el hombre lloraría y sufriría (sentiría el primer amor) y queriendo expresar sus dolores y sus deseos a falta de lenguaje moduló sonidos. [...] De las bellas artes, la pintura es la única que pertenece al hombre. Canta el ave inimitables himnos bajo la copa de un árbol o entona elegías sobre una seca rama; el murmullo de las hojas no es sólo el ruido, es música como también el murmullo de la fuente, el rumor de las olas y el quejido del viento” (“El sentimiento de lo Bello”, Rizal 1995: 24-27).

¹⁰ En algunos vocabularios históricos se recoge también como rabel, vihuela. Métrida (1637: 184) da *Cudyapi* y *Codyapi* como guitarra y cítara. Matheo Sánchez (1711: 157 v.) da también *Quitarrá* o *Cutihapa*. La palabra *Cutiapi* da en *Cutsapi*, con el significado de tañerla y traste de la guitarra. Se relaciona con “llevar algo abrazado entre los pechos”. En De los Santos (1794: 474) puede leerse: “Ellos tenían un género, o remedo de guitarra, llamado *coryapi*”.

¹¹ En De los Santos (1794: 215): “Bozina. Tamboli [...] con que tocan para llamar la gente. Es de cuerno”. “Al llegar á la playa, escapáronse involuntariamente de los labios de las mujeres exclamaciones de asombro y alegría. Veían dos grandes bancas, unidas entre sí, pintorescamente adornadas [...]. Los ‘tikines’ y los remos tenían también sus adornos. En la banca mejor adornada había un arpa, guitarras, acordeones y un cuerno de carabao” (Rizal 1887: 114 y s.).

Desde el punto de vista de la sociología musical es notable lo femenino en la ejecución de instrumentos como el arpa¹² o el piano;¹³ y lo masculino, en la guitarra o el acordeón.¹⁴ “La música volvió a resonar: Iday tocaba el arpa; los hombres, los acordeones y guitarras con mayor o menor afinación, pero el que mejor lo hacía era Albino, que la rascaba verdaderamente desafinada y perdía el compás a cada instante, o se olvidaba a lo mejor y se pasaba a otra sonata enteramente distinta”. Asignaciones de género que alcanzan incluso al sentido figurado. “Para mí, las jóvenes son como las arpas eólicas en medio de la noche: hay que escucharlas y prestar atento oído, para que sus inefables armonías, que elevan al alma a las celestiales esferas de lo infinito y de lo ideal...” (Rizal 1887: 123 y 190).¹⁵

Los textos permiten también establecer tres ámbitos canoros: El de los seres en la naturaleza, ya lo vimos, el de las alegorías y el propiamente musical: “...gruñía no más, y eso que se le tenía por quien cantaba bien, y sabía cómo hacer trémolos con la voz, cuando decía el *oremus?*”. O “–Todas mis canciones son tristes. –¡No importa, no importa! –dijeron todas. No se hizo de rogar, cogió el arpa, tocó un preludio y cantó con voz vibrante, armoniosa y llena de sentimiento” (Rizal 1995: 111 y 1987: 118 y s.). Desde el punto de vista tímbrico predominan las voces femeninas, “claras” –dirá– y de carácter melancólico. En lo formal, cabe añadir, la mención a fandangos, peteneras y el *kundiman*,¹⁶ con el que se extiende algo más.

Como es sabido, la música proyecta no solo patrones sonoros, también culturales. En ese sentido, viniendo a reforzar algunas experiencias significativas de la comunidad y de los individuos, Rizal nos acerca al modo de vivenciar la música de aquella sociedad hispano-filipina. “Fragmento de una novela” es uno de esos sugestivos textos donde, a través de lo sonoro, se despliega ante nosotros el drama vital de esas tierras, poniendo de manifiesto una concepción arcaica que aquella sociedad tiene del músico de oficio, máxime si este es mestizo. Tiene entonces la condición de subalterno, del doméstico al que nunca se le otorgará la consideración de artista. “A Martín parecía perseguirle la mala suerte: hiciéronle escoger entre ser maestro de la música del pueblo, que entonces se acababa de fundar, o ser cabeza de barangay. [...] Martín, sin vacilar, escogió lo primero” (Rizal 1995: 265). Cosa

¹² “...la hermosa Iday cogió el arpa: Iday no solamente tocaba bien este instrumento, sino que tenía además muy hermosos dedos. La juventud batió las palmas, María Clara le dio un beso; el arpa es el instrumento que más se toca en aquella provincia y era el propio de aquellos momentos” (Rizal 1887: 119).

¹³ “Después de tomar el chocolate, nuestros jóvenes tuvieron que oír el piano, tocado por el organista del pueblo. –Cuando le oigo en la iglesia –decía Sinag seña[lán]dole–, me dan ganas de bailar; ahora que toca el piano se me ocurre rezar. Por esto me marcho con vosotras” (Rizal 1887: 152).

¹⁴ No faltan excepciones como Maligaya. “...habriase dicho que la casa estaba deshabitada, si al través de la ventana, no se oyese a ratos las notas de una guitarra o *kutyapi* y una especie de canto triste y melancólico a media voz por una garganta femenina que a juzgar por la manera parecía que se ejercitaba en una nueva composición” (“Maligaya y María Sinag-Tala”, Rizal 1995: 161). Véase más arriba n. 18. En la citada edición del centenario rizalino, *kutyapi* se define como guitarra nativa. Y en Alzona (1956: 19) se lee: “Había poetas que recorrían las comarcas, llevando al hombro el *instrumento* de música llamado *kudyapi*, semejante a la guitarra española, y recitaban poesías con acompañamiento de su *kudyapi*”.

¹⁵ También se alude a este curioso instrumento en un contexto de idealización y misterio. Del arpa eólica reseñaba Pedrell (1894: 28 y s.): “Instrumento cuyo inventor es desconocido, y que parece hecho a imitación del Monocordio. Se coloca de modo que quede suspendido y a la corriente del aire, que al herir sus cuerdas las hace vibrar y producir sonidos armoniosos. [...] Las notas que hieren el oído entonces son deleitables y ni la voz ni ningún otro instrumento pueden imitarlas. Las melodías, emanadas al solo contacto del viento, son de una pureza y perfección de sonido maravillosos; expresan todos los sentimientos suaves del alma, excitan la fantasía y constituyen un verdadero fenómeno, porque no necesitan de la mano del hombre para hacerse perceptibles, pues el arpa eólica es la música de la naturaleza”. Diversos escritores han glosado este instrumento; como complemento a la cita véase el poema de Coleridge “The Aeolian Harp”.

¹⁶ El término *Kundiman* tiene varias acepciones. En lo que aquí nos atañe: “Canción de amor filipina de aire melancólico”, en Quilis y Casado-Fresnillo (2008: 252). De *Cundiman* señala Pedrell (1894: 526 y s., y 127). “Viene a ser lo que diríamos la *trova* o la copla de los filipinos. Llámase *Cundiman* por ser esta palabra (*aunque*) con que solían empezar todas las coplas antiguas. La música de este canto (en compás de tres por cuatro), tiene sabor marcadamente moderno y es muy posterior a la época de la conquista del archipiélago filipino”. “*Cundimán*. Danza característica de Filipinas”.

distinta es el aficionado que entretiene sus ocios componiendo o tocando y hace de la música un pasatiempo civilizado.¹⁷ En todo caso, en *Noli me tangere* y *El Filibusterismo*, novelas especialmente críticas, la música se mueve, además, dentro de una suerte de gradación entre las dimensiones de lo recóndito del alma, la intimidad del hogar y lo público.

Es cierto que la prosa literaria de Rizal nos proporciona una visión parcial de la realidad acústica y musical del archipiélago, pero no por ello es menos auténtica. Hay ciertamente un predominio acústico de lo hispano, de su estilo de vida y horizontes emocionales, mientras que, a modo de contrapunto, lo autóctono y mestizo funciona como destellos de otra realidad, plano y contraplano que ponen de manifiesto las relaciones complejas de aquel microcosmos. Es verdad que poco o nada dice de las ricas prácticas paralitúrgicas o de las múltiples formas musicales de carácter folklórico; o de aspectos melódicos o rítmicos o de esa exótica organología surgida del mestizaje entre los instrumentos occidentales y la imaginación constructiva de la comunidad hispano-filipina. Tampoco era su objetivo. Pero con todo, en sus textos sigue asomando con gran viveza el paisaje natural y humano de aquellas Filipinas, sus voces y aliento sonoro.

Sugestivo y vital, son atributos que resultan en buena parte de su sensibilidad para captar lo visible y lo invisible, para leer en los menores detalles y dotarlos de significación. Pero, sin duda, hay otras razones más difíciles de ponderar. Me refiero a su conciencia, entendida como “estado subjetivo” de la percepción y elemento cualitativo de su individualidad, que fecunda tanto sus estrategias narrativas, como el tratamiento de los temas y de sus personajes. En todo caso, nuestro autor fue fusilado el 30 de diciembre de 1896 y con él, en cierto modo, la literatura hispano-filipina. Es claro que “a algunos, el todo va bien de los salones no les dejaba oír el susurro de las cañas, esa música de los bosques filipinos”¹⁸ que evocara José Rizal.¹⁹ Se impuso el ruido. La deuda con aquellas letras, que son las nuestras, sigue pendiente.

Bibliografía

ALZONA, Encarnación (1956): *El legado de España a Filipinas*. José M. Delgado (proemio). Pasay City: E. Alzona.

DE LOS SANTOS, Domingo (1794): *Vocabulario de la lengua tagala...* Reimpreso en la imprenta de N. S. de Loreto del pueblo de Sampaloc, por Balthasar Mariano Donado.

DONOSO, Isaac (2012): “La lengua de Rizal”, en Isaac Donoso (ed.), *Historia cultural de la lengua española en Filipinas: ayer y hoy*. Madrid: Editorial Verbum, pp. 253-304.

ELIZALDE, María Dolores y HUETZ DE LEMPS, Xavier (2015): “Un singular modelo colonizador: El papel de las órdenes religiosas en la administración española de Filipinas, siglos XVI al XIX”, en *Illes i Imperis*, núm. 17, pp. 185-220.

¹⁷ “D. Jacinto menudeó sus cortejos, regalos, fiestas, [...] viendo cuan aficionado a la música era Rosalía que por todo instrumento tocaba un arpa que había traído al pueblo. D. Jacinto en pocos días, aprendió música, el solfeo para cantar, había organizado una orquesta bajo la dirección del músico Martín y le daba en las noches de luna las más sentidas serenatas” (“Fragmento de una novela”, Rizal 1995: 263).

¹⁸ Para un panorama más amplio de la realidad musical en los círculos hispano-filipinos véase García Montalbán (2018).

¹⁹ Textos de Rizal citados: “Después de misa”, “El sentimiento de lo Bello”, “Fragmento de una novela”, “Los animales de Suan”, “Los viajes”, “Maligaya y María Sinag-Tala”, “Mariang Makiling”, “Un recuerdo –Costumbres filipinas–”, “Una visita del Señor a las Filipinas”, en Rizal (1995). *El Filibusterismo*, Rizal (1891), *Noli me tangere*, Rizal (1887).

GARCÍA MONTALBÁN, Antonio (2018): “Elementos músicos en la exposición Regional de Filipinas de 1895”, en *Revista Filipina. Revista semestral de lengua y literatura hipanofilipina*. Verano, Vol. 5, núm. 1, pp. 10-26. Disponible en: <<https://revista.carayanpress.com/page16/styled-8/index.html>> (01-07-2019).

— (2019a): “Las pertenencias múltiples. Apuntes sobre la cuestión identitaria en Rizal”, en *Revista Filipina. Revista semestral de lengua y literatura hipanofilipina*. Primavera, Vol. 6, núm. 1, pp. 5-8. Disponible en: <<https://revista.carayanpress.com/page16/page153/index.html>> (01-07-2019).

— (2019b): “De cómo el Dr. Rizal buscando Filipinas encontró su Macondo”, en *Revista Filipina. Revista semestral de lengua y literatura hipanofilipina*. Invierno, Vol. 6, núm. 2, pp. 49-56. Disponible en: <<https://revista.carayanpress.com/page16/page174/index.html>> (01-07-2019).

HUETZ DE LEMPS, Xavier, ÁLVAREZ CHILLIDA, Gonzalo y ELIZALDE, María Dolores (eds.) (2018): *Gobernar colonias, administrar almas. Poder colonial y órdenes religiosas en los imperios ibéricos (1808-1930)*. Madrid: Casa de Velázquez.

MÉNTRIDA, Alonso de (1637): *Bocabulario de la lengua bisaia hiligueyna y haraia de la isla de Panai y Sugbu y para las demás islas...* Manila: Imp. Del Colegio de S. Thomas de Aquino, por Luis [Beltrán] y Andrés de Belén.

PALMA, Rafael (1949): *Biografía de Rizal*. Manila: Bureau of Printing.

PEDRELL, Felipe (1894): *Diccionario Técnico de la Música...* Barcelona: Isidro Torres Oriol.

QUILIS, Antonio y CASADO-FRESNILLO, Celia (2008): *La lengua española en Filipinas*. Madrid: CSIC.

RADAÍĆ, Ante (1961): *José Rizal. Romántico realista*. Manila: Comisión Nacional del Centenario de José Rizal – U.S.T. Press.

RETANA, Wenceslao Emilio (1907): *Vida y escritos del Dr. José Rizal*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

RIZAL, José (1887): *Noli me tangere* (Novela tagala). Berlin: Berliner Buchdruckerei Actien Gesellschaft. Existe una edición crítica de Isaac Donoso (Quezon City: Vibal Foundation, 2011).

— (1891): *El Filibusterismo* (Continuación de *Noli me tângere*. Novela filipina). Gante: F. Meyer – Van Loo. (Impresión offset de la edición príncipe. Manila: Instituto Nacional de Historia).

— (1962): *Pensamientos de Rizal*. Manila: Comisión Nacional del Centenario de José Rizal.

— (1995): *Escritos de José Rizal*, Tomo III. *Prosa*. Edición del Centenario. Manila: Instituto Histórico Nacional.

SÁNCHEZ, Matheo (1711): *Vocabulario de la lengua Bisaya...* Manila: Colegio de la Sagrada Compañía de Jesus, por D. Gaspar Aquino de Belén.

UNAMUNO, Miguel de (1907), “Epílogo”, en W. E. Retana, *Vida y escritos del Dr. José Rizal*. Javier Gómez de la Serna (prólogo). Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.