

RICARDO MIRANDA  
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

## *Fiesta –lírica– en casa de Rolón<sup>I</sup>*

### I

EN EL TRANSCURSO DE SU TRAYECTORIA CREATIVA, el compositor jalisciense José Rolón (1876-1945) se dedicó a la escritura de canciones en forma más o menos regular. Ya desde fechas tempranas de su catálogo —1912— le encontramos ocupado con distintos arreglos de canciones populares. Una de éstas, *Y ella me “diciá”...* apareció publicada en 1925 con una dedicatoria elocuente: “A la señora Clema Maurel de Ponce”. ¿Significa esto que Rolón buscó emular los arreglos de Ponce y su tarea de recuperación de canciones mexicanas? Con seguridad, la influencia de Ponce fue decisiva en muchos aspectos de la trayectoria de Rolón, y la recuperación y arreglo de canciones populares de corte criollo pudiera no ser una excepción. Al mismo tiempo, es evidente que Rolón tomó muy en serio la recopilación de melodías de diverso origen, pues éstas se convirtieron, una y otra vez, en material para sus composiciones. Entre la música recogida por Rolón hay otras melodías criollas a las que proveyó de un acompañamiento para piano al estilo de las canciones mexicanas arregladas por Ponce. Tal es el caso de *Ufrasia, ¡ay, no me digas!* e *Ingrata*, una de las melodías favoritas del autor y que fue utilizada en

I. El presente ensayo forma parte de un trabajo más amplio sobre la música de Rolón, actualmente en proceso. Adapto aquí el título de un verso bosquejado por José Gorostiza, amigo del compositor.

forma relevante en el segundo movimiento de *Zapotlán*. Pero más allá de las obvias referencias que estas canciones presuponen como muestra del afán de Rolón por recuperar el “alma nacional” a través de estos materiales —según proponía Ponce desde 1913— importa subrayar que la experiencia inicial de Rolón como compositor de canciones se dio en este tipo de arreglos a los que, por cierto, el autor nunca volvió en años posteriores.

Aun cuando las canciones originales de Rolón constituyen uno de los apartados más significativos y logrados de su catálogo, lo cierto es que las primeras de entre sus canciones parecen haber surgido gracias a circunstancias específicas: en tanto su hija Mariluisa fue educada como cantante, Rolón escribió para ella varias de sus primeras obras líricas, todas ellas en francés. El idioma no debe sorprender, pues Rolón buscó para su hija una educación cosmopolita que seguía de cerca a Francia y lo francés. Mariluisa aprendió el idioma desde joven y padre e hija a menudo se habrán comunicado en la lengua de Balzac. Curiosamente, la elección del idioma llevó a Rolón hacia un repertorio afortunado que se antojaba un modelo lógico: el de las *mélodies* francesas.

Surge así el conjunto de las primeras canciones originales de Rolón, con poesía francesa, cuya factura se sitúa durante las dos primeras décadas del siglo XX y en un entorno donde, además de su hija, otras alumnas y alumnos de canto de la Academia Rolón pudieron encontrar en las obras del maestro una fuente más para acrecentar el repertorio de clases y audiciones. Lo anterior puede constatarse al revisar los programas de canto ofrecidos en la Academia y en los cuales tuvieron lugar los estrenos de algunas de estas piezas. Por lo tanto, desde 1917 y hasta 1928, transcurre una década en la cual Rolón sólo escribe canciones en francés, cuyos modelos musicales no son difíciles de adivinar: Fauré, Chausson y, desde luego, Debussy.

Ese curioso periplo composicional que denotan las canciones de Rolón no parece ser sino un reflejo a escala de su propia formación, pues antes de escribir sus mejores obras dentro del género, Rolón se involucró de lleno en dos vertientes líricas a cual más diversas: la de lo popular mexicano y la de las canciones francesas de fin de siglo. Esta última fue la que le sedujo como compositor, pues, a diferencia del Ponce de *Estrellita*, Rolón no escribió canciones “mexicanas” originales. En cambio, sus *mélodies* francesas atestiguan una fascinación constante por el género y una cierta satisfacción por algunos de los resultados, evidentes sobre todo en la reelaboración de *Les papillons blancs*

en una versión para piano intitulada *Beaux papillons*<sup>2</sup> y en la edición de sus *Trois mélodies* con poesía de Pierre Reynel, nada menos que en París, en la casa editora Max Eschig y en 1928. Aunque una audición de estas canciones permite entender las razones detrás de tan singulares hechos, no está de más subrayar lo evidente: la publicación y favorable acogida de estas canciones demuestran hasta qué punto Rolón supo convertirse en un refinado autor de *mélodies*, al grado de pasar por uno más entre tantos otros autores del género. Aquí —más que en ningún otro momento creativo de su trayectoria— se localiza al Rolón cosmopolita por excelencia, al mexicano totalmente inmerso en Francia y su cultura musical. Y si las canciones no fueran suficientes por sí mismas para demostrar lo anterior, valga recordar las circunstancias de su estreno: en 1928 y en una sala de la École Normale, Manuel de Falla, Joaquín Nin, Roger Ducasse, José Rolón y Albert Roussel acompañaron al piano el estreno parisino de sus respectivas canciones; sí, en efecto, Rolón fue uno de *ellos*.

En tanto la escritura de sus canciones francesas constituye la primera incursión del compositor a las obras originales en este género, conviene detenerse en algunas de ellas, tanto por su valor intrínseco y por el singular triunfo que representó para Rolón esta vertiente de su quehacer artístico como también porque algunas de las características sobresalientes de las posteriores canciones de Rolón se forjan en sus *mélodies*. En particular, las canciones francesas ya denotan una clara conciencia del uso de la armonía como elemento de correspondencia poética. Además, la paulatina depuración de la escritura en las canciones posteriores sólo se aprecia cabalmente en la medida en que se conocen algunos ejemplos anteriores.

Para empezar, hay en estas *mélodies* una distancia elocuente entre las primeras de ellas como *Mystère* o *Larmes* y otras como los poemas de Reynel o *Beaux papillons*, equiparable, en muchos sentidos, a la existente entre los modelos de Fauré<sup>3</sup> y Debussy. Aunque no se tiene un inventario de las partituras que Rolón pudo haber estudiado, el repertorio de canciones utilizado en su academia es elocuente, pues salvo algunos *Lieder* de Schumann o arias de Verdi, predominan los autores de canciones en francés: Hahn, Duparc, Cha-

2. El título de la canción es *Les papillons blancs*; el de la versión para piano, *Beaux papillons*.  
Cfr. Catálogo.

3. *Beaux papillons*, como algunas canciones de Fauré, está compuesta sobre poesía de Théophile Gautier.

minade, Massenet, Leroux, Messager, Godard, Franck, Saint Saëns y, por supuesto, Fauré, Chausson y Debussy. Por lo demás, otra audición dedicada por entero a la ópera en 1926 no es excepción en su galicismo desenfadado, pues al lado de algunos fragmentos de Wagner, vuelven a predominar los autores franceses, incluido Debussy, cuyo *Pelléas et Mélisande* recibió entonces —aunque de manera fragmentaria— una de sus primeras audiciones en México. El genial autor francés fue la influencia más palpable en las canciones francesas de Rolón. En *Beaux papillons*, por ejemplo, hay pasajes de inequívoca inspiración: en el sutil cromatismo y en el contraste de sus figuras rítmicas, el final de los *Papillons* remite al famoso *Claire de lune* de la *Suite Bergamasque* (ejemplo 1a). Pero hay en esta canción otros pasajes, también de inequívoco corte *à la Debussy*, donde la poesía transita por distintos colores armónicos, revestida en una delicada pero conspicua escritura cromática dentro de un entorno de Re bemol mayor (ejemplo 1b):



Ejemplo 1a, *Beaux papillons*



Ejemplo 1b, *Beaux papillons*

Sin embargo, en lo que más se deja sentir la influencia de Claude Debussy es quizás en la relación que guarda la estructura de la canción con el poema. Al igual que en un par de *mélodies* legendarias como *Spleen* y *Collo-*

que *sentimental*, ciertas inflexiones poéticas —una demanda en la primera, una pregunta en la segunda— determinan la forma total de la canción. En el caso de *Beaux papillons* ambas características se juntan en un pasaje notable, que es el clímax de la canción y cuya letra dice, *Dites... Savez vous où j'irais?*, mientras el piano también parece preguntarse adónde irá:<sup>4</sup>

The musical score for 'Beaux papillons' is presented in three staves. The top staff is for the voice, starting with a dotted half note followed by a dotted quarter note. The middle staff is for the piano, showing a bass line and chords. The bottom staff is for the piano, showing a treble line. The vocal line begins with 'Di - tes - - - - Sa-vez vous \_\_\_\_\_' and continues with 'où \_\_\_\_\_ j'i - - rais?'. The piano accompaniment is dynamic and rhythmic, with the vocal line entering at measure 8.

Ejemplo 1c, *Beaux papillons*

Cuando Rolón estrenó en París sus *Trois mélodies* debió sentirse tan francés como el que más e incluso, en la última canción del tríptico, se dio el lujo de contribuir a esa imprescindible evocación de España que tantos otros compositores franceses construyeron. Cómo puede un compositor mexicano mirar a España desde Francia y no desde su terruño es en sí toda una paradoja. Pero se trató, a fin de cuentas, de una paradoja inadvertida, pues casi nadie parece haber reparado en ella. Por lo demás, mientras el ingenioso texto de Reynel y el espléndido y vibrante acompañamiento de *Iberia* le valían al francés de Zapotlán aplausos y elogios, Gustave Samazehuil escuchaba desde las páginas de *La Revue Musicale* con mayor profundidad y desde otra pers-

4. Es interesante comparar este pasaje con la versión para piano solo, pues la duda expresada en esta pregunta se refleja en una *cadenza* mucho más libre que la esbozada en la versión para canto.

pectiva: “las melodías de Rolón se dirigen a un público más entendido [que las de Joaquín Rodrigo] sin dejar de ser musicales. La audiencia pidió la repetición de *Iberia*, aunque prefiero ciertas *Cloches* felizmente sonoras”.<sup>5</sup> La reacción del crítico resulta elocuente, pues hoy en día la respuesta del público sigue siendo la misma: el complejo discurso armónico de *Consentement* está concebido como una contraparte musical del intenso poema y no es fácil captar el cariz de la obra en una simple audición. En cambio *Iberia*, con su sentido del humor y vibrante escritura se lleva los aplausos; pero quizá lo mejor del breve conjunto está en los acordes de *Cloches*, donde Rolón como autor de *mélodies* alcanza una maestría *épatante*, particularmente en aquellos momentos donde el piano —escrito en su totalidad como un simple coral— armoniza la línea melódica en forma emocionante y plena de color, logrando que un acorde y otro doten a cada palabra de un nuevo sentido, de una sensación particular, como en el siguiente pasaje que culmina en la palabra *sueños*:

Ejemplo 2, *Cloches* (de las *Trois mélodies*)

## II

Amigo cercano de la hija del compositor y uno de sus más entusiastas críticos, José Antonio Alcaraz solía repetir que uno de los méritos más notables de las canciones de Rolón yacía en la simple elección de sus textos. “Fue el único y el primero que puso en música a los Contemporáneos”, dijo en varias ocasiones.<sup>6</sup>

5. Georges Samazeuilh: “Audition d’œuvres des élèves de la classe de composition de M. Paul Dukas”, *La Revue Musicale*, París, junio de 1928, pp. 206-207.

6. José Antonio Alcaraz, comunicación personal.

La afirmación, sin embargo, no es del todo precisa, pues Jorge Cuesta no figura entre los poetas musicalizados por Rolón. Sin embargo, es probable que la apreciación de Alcaraz no sea del todo infundada, toda vez que fue Cuesta quien, al parecer, presentó a Rolón con aquel grupo de jóvenes poetas a los que al iniciar la década de los años treinta casi nadie consideraba relevantes. Según el testimonio de la hija del compositor, fue “de la amistad de mi padre con Jorge Cuesta y cuatro grandes poetas modernos de México —que— nació la obra lírica más importante de Rolón. Recuerdo el formidable impacto estético que produjeron en mi padre las obras poéticas de Salvador Novo, Carlos Pellicer, Pepe Gorostiza y de Villaurrutia”.<sup>7</sup> Según se desprende al corroborar las fechas de composición de estas canciones, la introducción de Rolón a la poesía de los Contemporáneos debió ocurrir poco tiempo después de su regreso a México, pues varias de estas obras fueron escritas entre 1932 y 1934.

Cabe aventurar, sin embargo, otro camino para las mismas amistades: Yáñez y Gutiérrez Hermosillo mantuvieron estrecha relación con los mismos poetas, y no sería extraño imaginar a Gutiérrez Hermosillo actuando como puente entre Rolón y Villaurrutia, por ejemplo. En todo caso, la amistad entre Rolón y los jóvenes poetas caminaría por diversos senderos. Con Pellicer, por ejemplo, Rolón mantuvo una amistad duradera a la que se sumó la circunstancia de haber trabajado como subordinado del poeta en la Secretaría de Educación Pública. Con Gorostiza, por otra parte, Rolón tuvo quizá la amistad más cercana y, sin duda, la mayor empatía poética, reflejada en la composición del magnífico ciclo *Dibujos sobre un puerto*. De todos ellos, Rolón musicalizó más de un poema y el conjunto representa la mayor aportación de Rolón al repertorio mexicano de canciones, una aportación que se distingue de manera particular por la afortunada elección de los textos, por la sutil compenetración de música y texto y por una serie de correspondencias poéticas cuyo inventario mínimo servirá para comentar el impacto estético de estas obras. Se trata, pues, de un singular conjunto de composiciones formado por diez canciones: *El sembrador*, *El segador* y *Deseos* de Carlos Pellicer; *Dibujos sobre un puerto* y *¿Quién me compra una naranja?* de José Gorostiza; *Naufragio*, *Breve romance de la ausencia* y *Junto a tu cuerpo* de Salvador Novo, e *Incoloro* y *Cuadro* de Xavier Villaurrutia.<sup>8</sup>

7. Mariluisa Rolón, borrador del “Testimonio de José Rolón” (Archivo José Rolón, s/d).

8. En este ensayo, sin embargo, no me referiré sino a unas cuantas, hecha la advertencia de

Vistas como conjunto, lo primero que sorprende es el absoluto sacrificio de Rolón respecto a un lenguaje o estilo predeterminados. Nada permitiría saber que la escritura sencilla de *Dibujos* (evidente en aquella única nota del piano que acompaña al melisma de *El faro*) es del mismo autor que para el *Naufragio* de Novo escribió una *quasi toccata* que hace las veces de acompañamiento. Dicho de otra forma, el contenido de cada poema prevalece por encima de cualquier noción o posibilidad técnica y resulta muy difícil no observar en Rolón una actitud de claros tintes barrocos, como si los preceptos de la *seconda pratica* se hubiesen trasladado desde Venecia hasta la ciudad de México. Esta actitud resulta particularmente notable, toda vez que Rolón se resiste al encanto de ciertas imágenes poéticas que pudieran traducirse en configuraciones musicales más o menos obvias o sugerentes. Así, ni la voz ni el piano ceden ante paralelismos tales como “el cielo”, “las olas” “la lluvia” o cualquier otra imagen. En ocasiones, como en los versos de Novo “corramos a la lluvia/ nunca ha estado tan orquestada”, quienes escuchan o analizan pudieran quedar perplejos, pues una metáfora semejante, con todo y su adjetivo musical, y que sin duda otro compositor no dejaría inadvertida, no sólo pasa de largo según se aprecia al revisar el pasaje en cuestión, sino que prácticamente toda la frase se somete a un mismo tono:



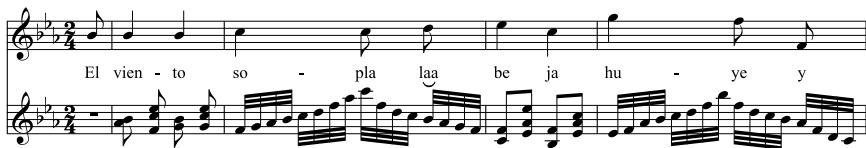
Ejemplo 3, *Naufragio*

No es Rolón, sin embargo, un compositor que no sepa sacar ventaja de metáforas semejantes o que permanezca impermeable al contenido poético de sus textos. Por el contrario, antes de la escritura de estas canciones sobre poesía de los Contemporáneos había dado muestras elocuentes de su capaci-

---

que me ha sido imposible estudiar los manuscritos de *Breve romance de la ausencia* y *Cuadro*. Los manuscritos de estas partituras no están en el archivo del compositor ni en el microfilme de sus obras depositado en la biblioteca del Cenidim.

dad poética en un sentido tradicional. Así lo demuestran no sólo sus canciones francesas sino también su primera canción original en español, el brevíssimo *Epígrama* que Rolón regaló a Nadia Boulanger en 1928 y en el que hizo gala de su maestría para dibujar con sencillez un eco musical del poema. Tras iniciar con un acompañamiento simple y continuo —que en el manuscrito original pudo escribir sobre un solo pentagrama— Rolón entendió perfectamente que hay, en los versos de Ronaldo de Carvalho, dos momentos cruciales, dos cambios de movimiento vinculados a las protagonistas, pues la rosa y la abeja que la sobrevuela serán violentamente perturbadas. Así, cuando el viento *sopla* y mientras la abeja *huye*, el piano se permite un simple, pero evocativo arpegio que rompe la continuidad del acompañamiento y que subraya, a pesar de su sencillez (¿o quizás por ella misma?), el movimiento del poema. Mientras la voz narra todo lo que ocurre, desde la imagen primaveral y hasta la caída de la última hoja, el soprido del viento y el vuelo del insecto ocurren en el teclado:



Ejemplo 4. Fragmento de *Epígrama*. El poema completo dice: “Sobre una rosa abierta/ Una abeja viene y va/El viento sopla,/La abeja huye/Y hoja por hoja/La rosa se deshoja y cae.”

Así pues, Rolón dista de ser insensible a las cualidades poéticas de los poemas y a las posibilidades sugerentes de sus metáforas. Pero lejos de continuar por el camino vislumbrado en *Epígrama*, la lectura de los Contemporáneos parece haber despertado una cierta inquietud respecto a cómo musicalizar la singular poesía del grupo. Surge así un compositor fundamentalmente preocupado por encontrar un entorno sonoro único y adecuado para cada poema que, además, le permita guardar a toda costa la preeminencia del texto sobre la música; un autor ocupado en imaginar un discurso musical que resalte las cualidades y significado de los poemas, pero que no imponga metáforas sonoras ni reflejos obvios. Una de las grandes características de este repertorio radica precisamente en la transparencia del discurso: en muchos casos Rolón buscó líneas melódicas de carácter diáfano escritas sobre un acompañamiento casi transparente. Incluso, la poesía llega a presentarse mu-

chas veces como en un *recitativo* en el que la música nunca intenta sobresalir al texto. Sin duda, hay una clara conciencia de Rolón respecto a la novedad de estos poemas y la necesidad de crear un espacio que permita al escucha su aprehensión y su pleno deleite. De esta misma necesidad surge en Rolón la convicción de construir un discurso económico, que no se permite ningún gesto musical innecesario y que no teme, llegado el caso, a sacrificar todo para salvaguardar el mensaje poético.

Transparencia, economía, preeminencia de la poesía sobre la música y conformación de entornos musicales únicos; tales parecen ser las grandes cualidades generales de estas canciones. Pero lo cierto es que sólo la observación particular de las obras permite comprender mejor de qué manera Rolón despliega esos valores y cómo confronta y resuelve los distintos problemas que plantea la relación entre música y texto de cada poema. Por ejemplo, esa cualidad de *recitativo* —presente de manera general en muchas canciones— alcanza su manifestación más elocuente en *¿Quién me compra una naranja?* Sin duda, Rolón quedó fascinado por el extraordinario poema y no quiso que se perdiera nada, incluso si ello representaba sacrificar toda idea musical a favor de una textura nítida, desnuda, felizmente cercana al *recitativo* del siglo XVII:

Ejemplo 5, *¿Quién me compra una naranja?*

Aunque un ejemplo como el anterior ilustra en forma extrema el grado de transparencia en la textura que caracteriza a ciertas canciones de Rolón, este aspecto también puede palparse en múltiples pasajes donde el acompaña-

ñamiento es más elaborado, pero sin perder esa cualidad. Tales ejemplos surgen de manera elocuente en ciertas obras como los dos poemas de Pellicer para voz y quinteto de aientos, *El sembrador* y *El segador*, pues aunque la singular dotación invita a crear texturas de cierta complejidad contrapuntística, esos mismos instrumentos están dotados de una cualidad etérea que les es intrínseca y Rolón cuida que el ensamble nunca se sature. Sin embargo, quizá la mejor muestra de lo diáfano como característica de las canciones de Rolón se localiza en *Incolor*, poema de Xavier Villaurrutia cuyo discurso musical acusa una sencillez encantadora: un simple proceso de imitación permite desarrollar la canción sin mayores contratiempos ni cambios abruptos. En tanto el piano plantea una idea que la voz sigue a cada instante o en tanto dicho proceso simplemente invierte los papeles, lo cierto es que las ideas musicales se repiten y el discurso se simplifica. Esto permite, entonces, que el poema prevalezca sobre un sencillo fluir melódico sugerido desde el inicio:

Pai - sa-je in - mó-vil de cua - tro co - lo - res, de cua - tro lim - pios co - lo - res

Ejemplo 6a, *Incolor*

Sin embargo, no debe confundirse lo diáfano del discurso con una simple musicalización. Por el contrario, Rolón resuelve la escritura de esta obra recurriendo a una simple ecuación donde los cambios de color —*Azul, lavado azul de las montañas; verde, húmedo verde en el prado; gris en la nube compacta y amarillo*— son sugeridos por la armonía. La secuencia de estos colores, además, permite a Rolón continuar utilizando un recurso aparentemente simple para las demás estrofas, en el que cada nueva reflexión colleva un cambio armónico. Lo sorprendente, sin embargo, es la imaginativa resolución y el reflejo efectivo del contenido del poema: los *colores* y el *incolor* de los versos —los primeros, elocuentes en cada línea que los menciona; el segundo, reflejado en el escueto entorno armónico del inicio y el final— quedan perfectamente sugeridos por una secuencia armónica sorprendente, a veces abrupta, pero que nunca interfiere con esa cualidad diáfana que la

poesía parece exigir en este caso particular. Rolón estructura la oposición *incolor/color* que da sentido al poema de Villaurretia mediante un incolor diatónico enmarcado en un rango de quinta que de momento desconcierta por su sencillez casi ingenua, y cuyo sentido no se aquilata sino hasta después conforme los distintos colores van apareciendo. Por ejemplo, compárese el inicio (ejemplo 6a) con algunas apariciones poético-musicales de *color* armónico (ejemplos 6b y 6c) o de *color* temperamental (ejemplo 6d). Así, mientras el *Verde* queda envuelto en un elemental diatonismo, el *Amarillo* se traslada hacia Mi mayor, no sin antes jugar con la mixtura. Posteriormente, esa misma oposición de color armónico quedará reflejada entre dos líneas contiguas de temperamento (=color) diverso: *La lluvia afirmó sus colores en vez de borrarlos / Ya lo aprendí de memoria y no puedo volver la página...*

Ejemplos 6b y 6c, *Incolor*



Ejemplo 6d, *Incolor*

Rolón puede darle a esa cualidad de transparencia una solución imaginativa, respaldado por su amplia imaginación armónica. No es entonces, el compositor de estas canciones, un músico que se limite a concebir simples *recitativos* amparado en su afán de preservar el contenido y aprehensión del poema. Ni tampoco alguien en quien la decisión de construir tramas transparentes obedezca a una falta de recursos para construir una versión musical que sepa reflejar el sentido de los textos. Cuando quiso, Rolón recurrió al empleo de texturas densas y complejas, y también hay en su catálogo otras canciones —como las francesas— donde esa transparencia no es tan importante y donde recurrió a soluciones más tradicionales, pero no por ello menos efectivas. De todo ello se desprende que las particulares características de estas canciones sobre poesía de los Contemporáneos obedecen a razones puntuales y específicas que requieren ser escudriñadas.

## III

La relación de Rolón con José Gorostiza, señalada por distintas amistades pero apenas documentada, ha encontrado una poderosa señal en la más reciente edición de poesía del autor de *Muerte sin fin*. Entre sus borradores, y como parte de los poemas en proceso, aparece un fragmento intitulado *La fiesta en casa de Rolón*. Se trata, sin embargo, de un poema que poco o nada dice sobre la amistad entre ambos artistas, pero que corrobora una cierta familiaridad y hasta cierta burla, pues Gorostiza habla en esas líneas sobre cómo “he sorprendido en Rolón el cráneo mundo”, en una puntual alusión a la calvicie del compositor. E incluso, bien pudiera preguntarse, a pesar de la especulación interminable de tales cuestiones, si “el tierno hombre con la coraza acribillada” de que habla ese mismo poema es, en efecto, el anfitrión que le da nombre.

Más notable, y en todo caso más interesante, resulta constatar que las ideas de Gorostiza sobre la poesía y su relación con la música coinciden plenamente con el trabajo de Rolón, no sólo respecto a las canciones con sus propios poemas, sino, en general, respecto a las de todo el grupo anteriormente señalado. Para empezar, Gorostiza entendía que la transparencia era una cualidad imprescindible de la sustancia poética. En un párrafo crucial para entender su estética declaró:

Imagino una substancia poética, semejante a la luz en el comportamiento, que revela matices sorprendentes de todo cuanto baña la poesía. La poesía no es esen-

cial al sonido, al color o la forma, así como la luz no lo es a los objetos que ilumina; sin embargo, cuando incide en una obra de arte —en el cuadro o la escultura, en la música o el poema— en seguida se advierte su presencia por la nitidez y como sobrenatural transparencia que les infunde.<sup>9</sup>

Tras apreciar esa misma cualidad como uno de los aspectos relevantes de las canciones de Rolón cabe preguntarse hasta qué punto ambos artistas dialogaron y discutieron sobre estos conceptos. Más adelante, Gorostiza continúa:

Bajo el conjuro poético la palabra se transparenta y deja entrever, más allá de sus paredes así adelgazadas, ya no lo que dice, sino lo que calla [...] La poesía es una investigación de ciertas esencias —el amor, la vida, la muerte— que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias.

La noción de la poesía como “algo que tuviese una existencia propia en el mundo exterior”, como una sustancia poética que, independiente, puede imprimirse a cualquier obra, sea ésta un poema o un cuadro, resulta muy útil para explicar el sentido poético de las canciones de Rolón, pues pudiera decirse que, en ellas, la música quebranta el lenguaje en pos de esa transparencia y de fijar aquello que la palabra “ya no dice, sino calla”. Que la música pueda emprender esta función fue para Gorostiza un asunto lógico, en virtud de la proximidad entre poesía y canto: “Si la poesía no fuese un arte *sui generis* y hubiese necesidad de establecer su parentesco respecto de otras disciplinas, yo me atrevería a decir aún (en estos tiempos) que la poesía es musical y, de un modo más preciso, canto.” Para el poeta, si la poesía “puede andar con su propio pie, sin el sostén directo de la música, esto se debe a que el poeta, a fuerza de trabajar el idioma, lo ha adaptado ya a la condición musical de la poesía”. Más adelante Gorostiza explica cómo la poesía de los Contemporáneos, “los poetas de mi grupo —el grupo sin grupo que dijera Xavier Villaurrutia—”, entendió al modernismo como una “verdadera orgía de musicalidad”, y cómo ellos formaron entonces “un movimiento de reacción”, en el sentido opuesto:

9. Ésta y todas las citas subsecuentes de José Gorostiza están tomadas de sus “Notas sobre poesía”, *Poesía completa*, nota y recopilación de Guillermo Sheridan, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 22 y sig.

Estamos frente a una postura contemporánea que desea, si no librarse de la musicalidad, sí apagarla, resistirse a servirla. La poesía de los jóvenes no quiere que la música se apodere de ella y la esclavice; huye de lo declamatorio y lo operático y se refugia en una especie de balbuceo vagamente rítmico.

Aquí hay, sin duda, una prueba elocuente del intercambio de ideas entre Rolón y Gorostiza: quien ose musicalizar la poesía de estos autores debe saber que está de frente a una poesía que buscó, deliberadamente, reaccionar frente a toda orgía musical y que nada tiene que hacer al lado de lo operático.

La suma de todas estas ideas —la transparencia, la noción de una sustancia poética que ilumina, la necesidad de quebrantar el lenguaje para que diga lo que las palabras callan y ese “balbuceo vagamente rítmico” opuesto a toda musicalidad grandilocuente— explica por qué Rolón recurrió a ese *stilo recitativo* para musicalizar la primera de las *Canciones para cantar en las barcas* de Gorostiza, *¿Quién me compra una naranja?* (cfr. ejemplo 5). Pero sobre todo, estas ideas permiten una mayor comprensión del tipo de discurso que Rolón ideó para los *Dibujos sobre un puerto*. Esta serie de poemas se caracteriza por su brevedad: Gorostiza, el de la prolífica *Muerte sin fin*, no escribió ningunos otros versos tan cortos. Uno se pregunta si esta brevedad fue un aliciente más para Rolón al seleccionarlos, o si, por el contrario, lo conciso representó un reto adicional al momento de ponerlos en música. En todo caso, el resultado es elocuente: una serie de siete pequeñas piezas, una para cada poema del ciclo, en el que Rolón hizo gala de una economía de medios absolutamente sorprendente, economía que se explica en virtud de las consideraciones ya señaladas y como un esfuerzo por capturar ese “balbuceo vagamente rítmico”. De hecho, la primera característica común a todas las canciones —salvo *El faro*— es que poseen un fondo rítmico constante que siempre es establecido por el piano; la voz simplemente cae sobre el acompañamiento en forma muy natural una vez que el patrón ha sido brevemente establecido y esta cualidad se corrobora al recordar que ninguna de estas canciones inicia —en la voz— en tiempo fuerte.

*El alba*, como *Nocturno*, delata su absoluta preocupación por el texto en los cambios de tiempo que permiten enunciar el poema sin restricciones rítmicas predeterminadas. Por lo demás, el sencillo inicio propone, más que un tema, un ambiente; establece el adusto modo dórico que tiñe a toda la canción y, en realidad, al ciclo. Es sólo después del primer verso cantado cuando el piano, al repetir la frase, tiene una melodía propiamente dicha. Pero, a diferencia de las

canciones francesas de Rolón, aquí no hay mayores correspondencias armónicas y la sencilla modalidad es suficiente para crear un entorno sonoro transparente, un entorno que, sin embargo, se vuelve sumamente evocativo por estar tocado por la *sustancia poética* de los versos. Sólo un breve rasgo de correspondencia —la entonación de la palabra *vida* sobre un Sol<sup>2</sup>— señala un aspecto musical que será significativo, pues esta nota Sol<sup>2</sup>, que es la más alta de los *Dibujos*, aparecerá siempre durante momentos cruciales.

*La tarde* es también de una sencillez paradigmática: escrita en modo frigio, la pieza está estructurada como una simple abertura en el rango —de una 8<sup>a</sup> a partir de Mi<sup>1</sup>— sobre un constante Mi pedal. Paulatinamente, cada una de las tres frases amplía su alcance hasta que sobre la última palabra —*mujeres*— el rango de 8<sup>a</sup> se rompe momentáneamente para dar cabida a una apoyatura cuya tensión (Fa<sup>2</sup>/Mi<sup>2</sup>) se mantiene entre voz y piano y sólo se resuelve en el último compás.

*Nocturno* es la más compleja de las piezas del ciclo. Aparentemente escrita en modo mixolidio, esta noción se subraya con la acentuación, en el compás 16, de la relación Sol-Re que resuelve a un Sol definitivo a partir del compás 18. Sin embargo, la constante alteración del 4<sup>o</sup> grado (Do #) en toda la pieza —enmarcada por un singular acorde de I<sup>II</sup> que inicia y termina el *Nocturno*— consigue exitosamente romper cualquier definición modal o tonal. El efecto —puede anticiparse— no es gratuito. Ésta es la única pieza del ciclo que ocurre de noche y requiere, por lo tanto, un entorno particular, misterioso, desconocido —de ahí el acorde de oncenia— e indefinible. Ésta es también la única pieza que tiene un brevísimo interludio en el piano y que, paradójicamente, cumple un singular propósito narrativo: escuchar el silencio de la noche, *el silencio que nadie quebranta y nadie lo deplora*. Rolón, con fino sentido dramático, hace callar al cantante en este momento, para que la ausencia de voz permita escuchar ese silencio nocturno, y por lo tanto deja al piano la ingrata tarea de subrayar la imagen:



Ejemplo 7a, *Nocturno* (de *Dibujos sobre un puerto*)

En *Elegía*, cuarto poema de los *Dibujos*, la brevedad del poema —*A veces me dan ganas de llorar, pero las suple el mar*— encuentra una efectiva solución musical mediante un sencillo efecto: por vez primera en el ciclo, voz y piano cantan un breve contrapunto que, como las *ganas de llorar*, parece que habrá de aflorar incontenible, pero esta idea a dos voces, apenas trazada, es cortada de tajo por el poema: las *ganas de llorar las suple el mar* y, por lo tanto, la breve frase melódica se interrumpe para ceder paso a una simple oscilación armónica que acompaña a un largo Mi que la voz sostiene durante cuatro compases y una *fermata*: así el infinito del llanto y del mar quedan efectivamente sugeridos, en un momento en el que, según quiere Gorostiza, la poesía y la música quebrantan el lenguaje y parecen decir mucho más que las simples palabras.

*Cantarcillo* es una breve pieza estructurada como un canon en el que la melodía de la voz es repetida por el piano. Hay, sin embargo, en la prolongación del Mi final, un eco de la *Elegía* anterior, que también terminó sobre esa misma nota sostenida durante algunos compases. La importancia de este Mi reiterado, sin embargo, se revela totalmente cuando es utilizado por Rolón como dominante —o mejor dicho, como un punto de tensión— para establecer la nota La. Ésta será el único sonido que acompañe al melisma *Quasi recit* que da cuerpo a *El faro* y, por lo tanto, se hacía necesario preparar su aparición. Llegados a este punto, uno no sabe de qué asombrarse más: si de la conciencia de Rolón respecto a la estructuración del ciclo y a la relación subyacente entre sus partes, o de la audacia que representa sostener esa breve y maravillosa imagen poética —*Rubio pastor de barcas pescadoras*— sobre una simple *Longa*:

Ejemplo 7b, *El faro* (de *Dibujos sobre un puerto*)

Pero eso no es todo. El ciclo completo de *Dibujos* alcanza aquí su clímax, claramente señalado por la fermata sobre el Sol<sup>2</sup> que, según se ha dicho, es la nota más alta del ciclo y cuya aparición siempre es significativa. Ese mismo Sol<sup>2</sup> —que ya había subrayado la palabra *vida* en *El alba*— también se escuchó en el

*Nocturno* cuando una de las frases alude a la sonoridad de la Luna —*Y la luna con ser de luz a nuestro simple parecer, nos parece sonora*— justamente sobre la palabra *sonora* y volverá a ser utilizado una última vez sobre la palabra *Señor*, para subrayar la plegaria final de los *Dibujos. ¡Hazme, Señor, un puerto en las orillas de este mar!* Sin embargo, esta aparición del Sol<sup>2</sup> en *El faro* es la más prolongada y notoria del ciclo e incluso una interpretación atenta debe procurar que los armónicos de esta nota, cantada hacia la caja del piano, generen una fuerte resonancia sobre ese La que ha quedado, desde luego, con los apagadores abiertos.

Ese mismo La, bien puede adelantarse, servirá como dominante para regresar en *Oración* al dórico inicial. La sensación de retorno al inicio, de un arco que subyace detrás de todo el ciclo, se ve reforzada por la recuperación del 6/8 inicial. Pero en un último alarde de transparencia, y como si no quisiera que la fuerza de una cadencia conclusiva pudiera obstruir o cambiar el sentido poético, Rolón terminará el ciclo de una forma singular: sobre un pedal de Sol, con un acorde invertido y con la tónica en la voz. Así queda reflejado el anhelo pendiente del final: la barca (es decir el poeta, o nosotros), *cansada de bogar*, quiere ser ahora *un puerto en las orillas de este mar*, pero se trata de un anhelo que al acabar el conjunto de poemas no queda resuelto; dicho de otra forma, el ciclo concluye deseando una transformación respecto al estado inicial —cuando el poeta simplemente describe al puerto— y por lo tanto sería contradictorio que la trama musical no reflejase tal deseo ni el cambio de condición narrativa que implica.

La suma de tantas sutilezas, la sencilla pero meditada estructuración del ciclo y la resolución particular de cada una de sus partes invitan a pensar que no hay —en el repertorio mexicano— un ciclo semejante en el que la música esté compenetrada a tal punto de las ideas estéticas del poeta que se musicaliza y que esa compenetración se refleje en el surgimiento de un discurso musical novedoso, singular y efectivo. “Tal parece —dice Gorostiza— como si en el esplendor de las formas cristalizadas, el poeta se sintiera rodeado de una fragancia excesiva que le impidiese respirar a pleno pulmón.” En efecto, Rolón pudo darse cuenta de que cualquiera de las formas cristalizadas —aun el brillante molde de sus más logradas canciones francesas— acabaría por restringir la expresión de una poesía tan concentrada y delicada, tan “despojada de afeites innecesarios” y, por lo tanto, creó un estilo particular, coherente con las demandas del texto. Ello, en sí un rasgo extraordinario de su producción, se antoja aún más sorprendente si se recuerda que se trata de un compositor que, al escribir para la orquesta o el piano solo, se caracteriza por una propensión a las formas establecidas y a la exube-

rancia en el discurso. Por todo, es la lectura de Rolón la que sorprende: si en el tino de su gusto poético y en su atención a los poetas mexicanos ningún otro compositor puede comparársele, la atención y profundidad de su lectura denotan la presencia de un singular artista, capaz de forjar un fino complemento sonoro y de afirmar, junto con Gorostiza:

Y al roce inmaterial de nuestras pausas,  
en los atardeceres del otoño,  
nunca sabremos si cantaba el mástil  
o el viento mismo atardeció sonoro.

## IV

Otros poemas —otros poetas— requieren nuevas soluciones, aun cuando entre algunos de ellos hay aspectos comunes a ciertos temas: tómese, por ejemplo, la aversión compartida por Villaurrutia, Gorostiza y Novo respecto a la ópera y sus cantantes.<sup>10</sup> Ello implica que hubo para Rolón una concepción de la voz que aplicada a cierto poema se trasladó por igual a los de otros autores. Nada hay de operático en estas obras, ninguna exageración dramática ni afectación alguna tienen cabida en ellas, y mal haría cualquier cantante en intentarlas desde la vetusta perspectiva del canto decimonónico.

Otras virtudes ya señaladas —la economía de medios empleados, la transparencia y la absoluta preponderancia del texto sobre la música— también pudieran ejemplificarse en las canciones con textos de Pellicer o Novo, aunque quizá no en una forma tan evidente como en los ejemplos anteriores. Sin embargo, son los rasgos compartidos tanto como el tratamiento particular de estos autores lo que nos revela nuevas cualidades de la escritura roloniana. En el caso de Salvador Novo, por ejemplo, son otras las preocupaciones estéticas que predominan y las que conducen a una solución diferente. En Novo hay ante todo una particular preocupación por el ritmo:

<sup>10.</sup> Como Villaurrutia es el más demoledor al respecto, prefiero citarlo: “¿No es bastante ser dueño de un bello timbre de voz, de una dicción clara, de un natural sentido para matizar y para dar valor a las pausas? No lo piensan así los cantantes ni los aficionados al canto. Pero ¿qué otra cosa es el canto, sino una exageración pretensiosa de una habilidad?” “Música, canto y cinematógrafo”, en *Obra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 956.

El sentido del ritmo es innato en el hombre [...] En todos estos fenómenos —naturales o humanos— advertimos la reiteración de un acento o una pausa que lo precede y lo sigue. Acento y pausa, ocurridos en sucesión dentro de un tiempo dado, constituyen el *ritmo*.

La música es por esencia rítmica. Y la poesía, nacida con la música en forma de canto, al independizarse de la música, ha conservado y transferido a las frases del verso el ritmo de su origen musical.<sup>11</sup>

Esta concentrada declaración —entresacada de los mínimos textos del escritor que hablan sobre poesía— avala por sí misma el particular tratamiento que Rolón dio a los poemas de Novo. Tanto en *Junto a tu cuerpo* como en *Naufragio*, el primer rasgo sobresaliente radica en un sostenido y complejo fluir rítmico que define a las canciones por entero. No hay duda de que Rolón entendió esa preeminencia del ritmo en la poesía de Novo a la perfección; si acaso, queda por aclarar si poeta y músico hablaron sobre ello, si Rolón conoció las líneas sobre ritmo y poesía escritas por Novo o si fueron su lectura e intuición las que le llevaron a imaginar para estos poemas un discurso de incontestable fuerza rítmica. En todo caso, basta mirar el inicio de *Junto a tu cuerpo* —con su incisiva y sensual figura de dos compases que será repetida como *ostinatto* durante la mayor parte de la pieza— para corroborar que el resultado, a fin de cuentas, hubiera sido el mismo:

Ejemplo 8, *Junto a tu cuerpo*

11. Salvador Novo, “Sobre el ritmo del verso”, en *Antología personal. Poesía, 1915-1974*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991 (Lecturas mexicanas, 3a serie), p. 15.

La misma preponderancia rítmica se esconde tras *Naufragio*, una obra particular y extraordinaria por múltiples razones. Para empezar, se trata de uno de los poemas más señalados de Novo: el mismo autor lo distinguió dedicándolo nada menos que a Carlos Pellicer mientras que Xavier Villaurrutia también lo nombró como uno de sus favoritos al describirlo como “un poema cerrado, de pulpa apretada y duradera que desafiará tantos momentos”.<sup>12</sup> Al respecto, también cabe preguntarse si fue Villaurrutia —en persona o a través del citado texto— quien sugirió a Rolón su elección, o si éste supo leer en la dedicatoria una pista elocuente respecto a las preferencias del poeta; o incluso, si no habrá sido Pellicer quien señaló al músico estas líneas. En todo caso, Rolón respondió ante los fantásticos versos con un discurso musical novedoso y complejo, de una pujanza rítmica y armónica particularmente notables. *Naufragio* conjuga así una de las mejores poesías de Novo y una de las mejores canciones de Rolón.

Las siete estrofas del poema corresponden en la canción de Rolón a una secuencia de cinco *ostinati* de intensidad y duración diversas. El primero, por ejemplo, ocupa la parte más grande de la obra; el último, en cambio, sólo sirve para acompañar las últimas dos frases de la pieza. Esta concepción corrobora una preocupación inusual por el ritmo, al grado de que éste genera una secuencia estructural *sui generis* en la cual la indicación *Tempo Iº* es engañosa, pues no hay ningún regreso a materiales anteriores. En forma esquemática, la canción está concebida así:

¡Que me impregne  
el vendaval de las horas!  
Huyo de los hongos cúpulas  
Paraguas paracaídas y caídos.

¡Viento, lluvia, azótame,  
amásame un alma olorosa,  
agua que fuiste cenagosa  
y te purificaste  
en los azules tendederos!

12. "Salvador Novo", en Xavier Villaurreta, *Obras...*, p. 851.

Sepúltame contigo,  
no esperes de mí un impulso,  
he sido siempre solamente un cajón  
con un espejo y vidrios de colores



¡Corramos a la lluvia!  
Nunca ha estado tan orquestada  
es el Placer-que-dura-un-instante  
y además ya inventaron los pararrayos.

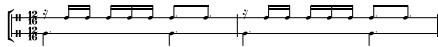


Interludio (piano solo)

Esta ola de viento  
sabe a torsos y a hombros desnudos  
y a labios y huele a miradas

*Meno mosso*

Mar, mar adentro  
y luego húndeme y desgájame,  
no quiero nunca guardar nada más.

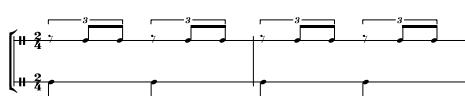


Romperé mis anteojos verdes  
y el sol bailará para mí

*Tempo Iº*



como un niño idiota que busca  
el juguete que naufragó.



Un procedimiento semejante parece asegurar la recuperación del ritmo original de la poesía desde la música. Sometida al flujo de estos *ostinatti*, los versos de Novo adquieren, en efecto, una connotación rítmica sugerente y vibrante, como si la música revelase aquel ritmo que, según Novo, la poesía tomó de la música, y que en este caso se restituye. Por lo demás, el entorno rítmico está acompañado de un diseño melódico en el que también se salvaguarda el sentido rítmico por encima de cualquier fantasía melódica. Como

ejemplo, puede verse el pasaje correspondiente a una de las frases más difíciles del poema, *Huyo de los hongos cúpulas / paraguas paracaídas y caídos*. Sabe Rolón que un verso semejante desafía cualquier imaginación; que —como dice Villaurrutia— se trata de un “poeta que, recogiéndose para acentuar sus notas individuales, se cubre de imágenes desusadas, dinámicas, con asociaciones de ideas rapidísimas”, de un poeta que “sustantiva las sugerencias más fugaces e inasibles”.<sup>13</sup> Ante una lírica semejante, Rolón deja que el ritmo del poema dicte su propia línea melódica, limitándose a fijar un tono general para la frase (sobre La<sup>1</sup>) y un salto para cada acento, sobre Re<sup>1</sup>, Do<sup>1</sup> y Mi<sup>1</sup>:

Ejemplo 9, *Naufragio*

Otros poetas, otros poemas, invitan a encontrar —al igual que hizo Rolón— nuevos hallazgos y soluciones en distintas canciones. Sin embargo, los rasgos esenciales que caracterizan a canciones como *Deseos* o *El segador* con textos de Carlos Pellicer quizás ya han sido apuntados a propósito de los ejemplos anteriores. En *Deseos*, por ejemplo, hay una combinación de dos elementos ya señalados, pero que en este caso constituyen una sola entidad, pues Rolón recurre a un solo *ostinato* para acompañar la pieza —recurso vinculado a las canciones de Novo—, pero dota a éste de sorprendentes matices armónicos, en un proceso similar al realizado en *Incolor*. Se trata, después de todo, de otro asunto de color que queda planteado en la línea inicial del texto: *Trópico, ¿para qué me diste las*

13. “La poesía de los jóvenes de México”, en Xavier Villaurrutia, *Obras...*, p. 832.

*manos llenas de color?* Por su parte, los dos poemas de Pellicer para voz y quinteto de aientos responden a planteamientos similares, a la necesidad de encontrar para estos versos un estilo idóneo y único. Aunque la transparencia es una cualidad ya reiterada de estas canciones, el uso del ensamble de aientos señala el afán de Rolón por crear una textura particular para estos dos poemas que acontecen en el espacio abierto, en el campo. Por otra parte, para los poemas de Pellicer —los tres tomados del libro *6, 7 poemas* de 1924— Rolón imaginó algo de su música más inasible y abstracta, un rasgo que lo mismo se aprecia al escuchar las obras que al recordar que fue *El sembrador* —en versión para soprano y trío de aientos— lo que Rolón escogió para enviar a la Pan American Association of Composers en 1933 y que esta obra tuvo su estreno neoyorquino al lado de música de Ives, Villa-Lobos y Copland. Esa dificultad de aprehensión tiene que ver, ante todo, con la definición tonal de las obras. *El sembrador*, por ejemplo, está escrito en Mi bemol mayor, pero la tonalidad no se vislumbra ni al inicio ni al final de la pieza, y sólo se establece inequívoca en ciertos momentos particulares, por ejemplo sobre la frase *en su mirada las montañas podían entrar*, donde la notoria cadencia sobre Mi bemol que la precede acentúa la imagen de inmensidad de las montañas.<sup>14</sup>

Voz  
Su bra - zo a-bar - ca-ba el mar \_\_\_\_\_ En su mi - ra da mon -

Fl.

Cl.

Cor.

7  
ta - ñas po - drí - an en trar \_\_\_\_\_

Ejemplo 10, *El sembrador*

14. Tal proceso de definición tonal no es extraño en Rolón. Una idea similar puede apreciarse en el primer movimiento del Concierto para piano y orquesta.

De nueva cuenta una idea de José Gorostiza se antoja crucial para definir al conjunto de canciones de Rolón:

Cada poeta tiene un estilo personal (a veces indicador de su postura estética) para “decir” sus poesías. Éste las canta, aquél las reza, otro las musita, uno más las solloza. Nadie se confina solamente a leer.<sup>15</sup>

Podemos leer “poeta” como sinónimo de “compositor”, máxime si el propio Gorostiza nos ha explicado que la sustancia poética puede hallarse en un verso o en una partitura. Y en efecto, es la gran virtud de las canciones de Rolón haber emprendido una espléndida lectura de poesía desde el canto; una lectura que desde su origen fue avalada por su atinada selección de obras y autores, pero que se distingue sobre todo por su feliz realización y por su notable compenetración con la estética particular de cada poeta; una lectura que también sobresale por su inflexible disciplina para privilegiar al texto poético, por su acentuada sensibilidad y por la amplitud de recursos técnicos e imaginación desplegadas al escribir cada una de estas canciones. También se trata —¿por qué no repetirlo?— de una lectura única en el repertorio mexicano, sólo equiparable a la emprendida en años posteriores por Salvador Moreno; una lectura que resulta en el feliz y compenetrado maridaje de algunos de los mejores poetas de México con la música de uno de sus grandes autores. ♣

15. José Gorostiza, *op. cit.*, p. 29.