

AURORA DE ALBORNOZ: CRÍTICA Y BOLERO*

Siempre queda bien comenzar cualquier tipo de trabajo literario —ensayo, artículo, conferencia— con alguna cita, académica y rigurosa, que de entrada prestigie al texto propio. Y yo quiero seguir ahora esa tradición pero con una no pequeña diferencia: mi cita no va a poseer ese carácter serio y grave al que aludía, sino que será, por el contrario, algo juguetona y, si se quiere, un poco posmoderna. Y esa cita es esta: “Una pirueta, tienes que ver qué pirueta se te ocurre”. Tal fue el consejo, la advertencia, con que Jesús Fernández Palacios interrumpió el largo silencio, que era por supuesto un silencio de estupefacción, con el que yo le respondí, hacia mediados de este pasado mes de junio (de 1991), a lo que por vía telefónica me acababa de proponer. Y lo que me proponía, o anunciaba, era el tema o título de lo que yo debía desarrollar en estas Jornadas con que, en su querido Cádiz, íbamos a recordar, durante estos días, a nuestra amiga ida (pero nunca del todo ida entre nosotros), a nuestra entrañable Aurora de Albornoz. El tema ya lo conocen ustedes, porque así reza en los programas: “Aurora de Albornoz: crítica y bolero”. Y ya algo sabía yo del origen de esta idea: la habían concebido, algunos meses antes, el propio Jesús y mi buen amigo Dionisio Cañas, en una conversación que por entonces sostuvieron al respecto. Pero inicialmente se pensó que iríamos a ejecutar la acrobática pirueta al alimón, entre Dionisio y yo. Y no me asusté demasiado en ese momento. Al cabo, bien sabido es que un acto de acrobacia sólo se puede practicar, con un mínimo de seguridad, entre dos o más ejecutantes: las manos de uno se sostienen en las del otro, o de los otros, y el riesgo de la caída se hace menos inminente. Pero por razones profesionales (pues Dionisio se encuentra ya en Nueva York, entregado a los cursos que allí dicta en la Universidad de esa Ciudad), resultaba que sería yo, sin más ayuda que un poco de fantasía y audacia, el que habría de ensayar el salto mortal. Y aquí estoy, dispuesto a ello; que vale decir: a lo que de mi audacia pueda salir. Confío en que la malla o red donde habré de caer, si doy un irremediable traspié, me la proveerán la benevolencia y el afecto de los aquí presentes —todos amigos de Aurora y, por ello, y también por vínculos personales, todos amigos míos.

Pero, ¿por qué tenía que ser yo quien se encargase de esta faena, a la vez dolorosa y tierna? La razón creo que es bien conocida: los organizadores de estas

* Este texto fue leído en Cádiz, el 7 de septiembre de 1991, en la sesión de clausura de las “Jornadas en recuerdo de Aurora de Albornoz”, auspiciadas por la Diputación Provincial de aquella ciudad y organizadas por un grupo de amigos andaluces de la escritora fallecida en 1990. Debido a ello, estas páginas contienen numerosas alusiones personales y locales; pero que no creo entorpecen su lectura. Me complace mucho que, por la amable invitación de Mercedes López-Baralt, vean la luz ahora en Puerto Rico: ese país donde Aurora vivió por muchos años, y al cual murió queriendo tanto. (*Nota del autor*)

Jornadas eran muy conscientes de que Aurora de Albornoz, la poeta y la crítica, fue también una fervorosa del bolero, y que yo compartía con ella ese fervor. Y sabían también que Aurora, en un artículo suyo titulada “Sobre boleros” (publicado en el diario ABC el 16 de febrero de 1989), había dado cuenta de cómo, en un aparte amistoso durante el “Congreso Internacional sobre Rubén Darío y el modernismo”, celebrado en Granada en el mes de diciembre de 1988, otra congresista y leal amiga, la profesora Lily Litvak, había lanzado “la peregrina idea que José Olivio y yo apoyamos con entusiasmo” de preparar para el futuro, allí mismo en Granada, un coloquio, o hasta un congreso, sobre el bolero —la canción-bolero tropical— “del mismo modo que en aquella Facultad de Letras de Granada tan viva, tan abierta, se había convocado antes un festival de tangos del que salió un bello libro, *Granada-tango*”. Mi nombre quedaba, así, incluido en la concepción de aquel proyecto y, en consecuencia, en cierto modo incoado a este destino de “bolerigar” algún día en torno a Aurora de Albornoz y la crítica, a que me veo aquí emplazado. Y firmaban mi destino, mi sentencia, Álvaro Salvador y Luis García Montero, organizadores de aquel congreso granadino, y participantes hoy en estas Jornadas gaditanas. Porque ellos también habían acogido la idea, sigue diciendo Aurora en su artículo, “con entusiasmo idéntico”.

Debo confesarles que el temor inicial que me provocó la invitación de Jesús Fernández Palacios se disipó pronto, aunque sólo ligeramente; pues no pueden imaginar ustedes con qué intensidad se reprodujo ese mismo temor cuando me disponía ya a emborronar estas páginas. Pero al principio, repito, me pareció que había encontrado en seguida, por ese milagro que a veces proporcionan las circunstancias, en este caso la coincidencia entre las circunstancias, el impulso hacia la pirueta, hacia la acrobacia, a que me condicionaba el tema. Y la circunstancia era esta: yo hablaba con Jesús Fernández Palacios por teléfono, desde la terraza de mi pequeño apartamento de Madrid. Y aquí debo continuar, durante un corto rato, por vía de cuento, por vía de anécdota. Por un rato; digo; pues espero poder, algo después, tratar de alzar a categoría esta anécdota.

A aquella misma terraza, y esto lo pensé en el mismo momento de hablar con Jesús, solía Aurora venir, durante muchos veranos, a tomar el sol conmigo por las tardes (algunas veces acompañado por esa otra bolerista o, con más propiedad, por esa canzonetista andaluza que es, entre otras muchas cosas, Fanny Rubio). Eran largas horas, que entreteníamos hablando de todo lo humano y lo divino. De lo divino, más bien poco; de lo humano, mucho, muchísimo. Pero con esta salvedad: nunca de lo humano maligno, pues la maledicencia jamás entró en el orbe espiritual y verbal de Aurora de Albornoz. Ya esto lo había comprobado yo desde los comienzos, hace cerca de 30 años, de mi amistad con ella. Y un buen día, otro amigo (que sufrió, algo después que Aurora, un modo similar de muerte repentina e inolvidable), me corroboró esa misma convicción mía con este dictamen, pronunciado en aquel tono absoluto y rotundo en el que profería sus juicios. Me refiero ahora a Ricardo Gullón: y su lapidario juicio aquella vez fue este: “Aurora es la

única persona que nunca habla mal de nadie”.

Y vuelvo a mi cuento. En una de aquellas tardes, para descansar de la charla, nos pusimos a escuchar algunos discos (lo cual ocurría con frecuencia). Y entre los que desfilaron ante nuestros oídos en esa ocasión, estaba un bolero interpretado por Bola de Nieve —aquel fabuloso pianista y compositor cubano también cantante, y negro como su nombre lo indica (realmente se llamaba Ignacio Villa). No recuerdo ya el título de aquel bolero, ni sé si era suyo, pero sí uno de sus versos. Y lo recuerdo porque se había quedado para siempre grabado en mí por las muchas veces que se lo he oído cantar, musitar, rezar a Luisito García Montero. Ese verso dice así: *no se puede tener conciencia y corazón*. Le comenté a Aurora esta afición de Luis por esa línea, y nos dedicamos por un rato a desentrañar el dramático contenido ético de la misma: si se tiene conciencia, es posible que le fallemos al corazón; si le damos total libertad a éste, la conciencia puede sufrir. Disparados ya por el camino de la especulación, comenzamos a proponernos versos, líneas, pasajes de otros boleros; todos los cuales, en medio de la frecuente hojarasca sentimental y hasta sensiblera en que van envueltos (hay que reconocerlo), vienen a hablarnos directamente a las fibras del espíritu y a nuestros resortes morales, y nos invitan a reflexionar. Y con ello, como lo hace también la buena poesía, nos invitan a conocernos mejor.

Debo decirles que era yo, por lo general, quien proponía el pasaje que después los dos sometíamos a debate. Y es que, en lo tocante al bolero, y por deficiencia mía, ella y yo manteníamos posiciones diferentes. Aurora de Albornoz, nacida en Luarca, ciudad de Puerto Rico, era más tropical —quiero decir, más rítmica y corporalmente tropical— que José Olivio Jiménez, nacido en la cubana ciudad de Santa Clara, provincia de Madrid (y este juego, esta inversión o transgresión de nuestros lugares de origen o procedencia, lo empleamos varias veces Aurora y yo, para divertirnos, en actos presentaciones públicas mutuas). Por eso Aurora, en su artículo citado, insistía en que, en lo tocante a boleros, había que “cuidar mucho de no separar demasiado letra y música”. Para ella, por tanto, el bolero era una entidad básicamente (aunque no únicamente)ailable. Para mí, por mi mal oído, por una capacidad deplorable pero insuperable para desafinar o desentonar que poseo, el bolero es ante todo, una entidad principalmente verbal.

Mi memoria, para las palabras cuya fluencia se sostiene sobre el ritmo —y perdonad la jactancia— es casi prodigiosa. Algunos piensan que es excesiva; por ejemplo, Dionisio Cañas, levemente falto de esa disposición (que no es una riqueza como sí lo es la inteligencia) suele vengarse afectuosamente diciéndome que la mía, mi memoria, es “un cesto de basura”. Creo que soy, en este particular aspecto de la memoria rítmica de las palabras (y por lo tanto también para la poesía), una versión Tropical de “Funes el memorioso” de Borges. Pero para lo esencial, el ritmo en sí, el ritmo musical soy absolutamente un tarado. Por eso cuando en grupo andamos de fiesta —pongo por caso, con mis estudiantes de la Universidad—, y el grupo se pone a cantar boleros, yo sé que mi papel debe limitarse a lo que en mi país llamamos “soplar” esto es, apuntar, decir en voz bien baja un texto, recordar las

palabras, para que los demás —cantantes o actores— las emitan sonoramente después, sin baches semánticos o espacios en blanco. Incluso una de mis alumnas, y hoy queridísima amiga, la también puertorriqueña Doris López Sotomayor, si se da cuenta de que yo, en algún momento de debilidad, me dispongo realmente a cantar, y apoyada en la gran confianza que nos une, me conmina severamente: “Tú —me dice— límitate a soplar, no echés a perder el coro”. También Aurora me sometía al silencio.

Pero a las palabras del bolero, esto sí, a eso no renuncio: acaso yo aprendí a vivir, sentir, amar y sufrir con las letras de los boleros. Fue mi educación sentimental. Por ello, un día, cuando a Francisco Brines le contaba yo ciertas reacciones personales mías ante una experiencia amorosa que estaba viviendo, me replicó él con esa habitual medida que le caracteriza: “Definitivamente, tu sentimentalidad es de bolero”. Claro que Paco Brines sabe muy poco de boleros; y por ello puede pensar que cuando se expresa clara y directamente la experiencia sentimental, y además con ribetes emotivos, uno está “bolerizando”. Desde luego que, en lo que respecta a mi caso, no le faltaba, no le falta, razón. Vivo en tesitura de bolero, y no me va mal.

Iba narrando una anécdota, y veo que la he interrumpido con algunas digresiones personales; pero vuelvo ahora a donde estaba. Concluida aquella sesión ético-metafísica sobre el bolero, entre Aurora y yo, ella la culminó con esta frase, resumidora y clave: “Desengáñate, José Olivio, los boleros son sentimientos y verdades con ritmo”. Y aquí está la pirueta inicial, ejecutada no por mí sino por la propia Aurora. Y precisamente en el mismo sitio (y lo recuerdo por si se ha olvidado): en mi terraza de Madrid, desde donde yo hablaba con Jesús.

Pero lo que sigue sí son piruetas mías, traviesas hipótesis (aunque al cabo creo que no del todo desencaminadas) a las que me arriesgo a partir de aquel *dictum* de Aurora. Y porque las califico de traviesas, de algo lúdicas, me imagino que a ella no le hubieran desagradado. Los que la conocimos bien sabemos que Aurora no fue sólo una persona abierta, generosa, cordial; sino también divertida, amena, siempre dispuesta al humor y a la alegría (detrás de aquella fragilidad física de que ella parecía hacer gala, y de lo cual vino fatalmente a convencernos). Poseía además una “rareza” personal (yo creo que hay rarezas personales como hay rarezas bibliográficas), la cual sólo compartía con sus íntimos: su capacidad, casi su gusto, por la autoironía. Me detendré, brevemente, en este punto.

Aurora recibía complacida, y casi nos instaba a ello, a que le prodigásemos, en su presencia, bromas amistosas sobre su persona, sus inclinaciones, su estilo (o con más propiedad, sus muchos estilos). Siendo única y auténtica, a Aurora no le importaba exhibir, con discreción pero con elegante desenfado, sus varias vidas interiores, sus varios niveles de sentir y hasta de apasionarse hacia muy disímiles horizontes. Se empeñaba en declararse puertorriqueña, desde su asturianísima dicción y desde su europeísimas apariencias y atuendos. Y el espectro de sus intereses era realmente impresionante. Extremando los señalamientos, podían ir desde el

teórico marxista Gramsci (a quien tanto admiraba) hasta su casi visceral identificación con Marcel Proust; desde el refinadísimo Visconti hasta la popular plena de su isla puertorriqueña; desde su amor por París hasta su amor por San Roque, por su “Sur del Sur”, como ella la llamaba, en esta misma provincia de Cádiz. En todo se sentía a sus anchas. Y si menciono, con cariño, esa pluralidad de su persona es para introducir una nota humana en esta semblanza suya que voy trazando al calor de mi exposición.

Y ahora, levantándome a un tono de más concreta vinculación con mi tema precisamente, vamos a recoger, a recordar, las tres palabras claves sobre las que se articulaba esa improvisada definición suya de los boleros que Aurora me ofreció aquella tarde. Son estas tres: sentimiento, verdad, ritmo. Y yo formularía del siguiente modo la ecuación que en ella se dio entre su práctica de la crítica y su amor (su necesidad) del bolero. En la crítica, Aurora de Albornoz trató afanosamente de buscar, de encontrar —y lo logró siempre— la verdad que se escondía tras el sentimiento —del poeta o escritor, del poema o del pasaje— que ella había escogido para someterlo a su estilete crítico. Y al plasmar sus hallazgos, lo hizo siempre con una prosa de límpida inmediatez (nacida de ese “pensar genérico” que tanto defendiera el propio Antonio Machado), y por ello se valió siempre de un estilo expositivo que no se dejó ganar nunca por los tecnicismos extremados de ciertas teorías formalistas en boga. Porque tales tecnicismos, además de no serle necesarios dada su concepción de la crítica, habrían sonado en su estilo como disonancias, como arritmias, como tropiezos o rupturas de la melodía ideal que debe llevar toda escritura (como estampó Rubén Darío al frente de sus *Prosas profanas*, en frase muy conocida y que ella misma repitiera varias veces). En la crítica, repito, todo esto fue la feliz consecuencia de una suya, voluntaria decisión suya de una personalísima voluntad de estilo; y el resultado provino así de una participación intelectual activa, muy activa, de su parte.

Pero recordemos lo que pasaba en aquellas charlas nuestras de que antes daba cuenta. Cansados a veces de hablar —que es una manera de actuar, de continuar activos—, necesitábamos un reposo, pero un reposo que fuese como una variación dentro del mismo ámbito: escuchábamos boleros. Porque los boleros nos traían similares y compartibles verdades, análogos y comunes sentimientos...pero nos los traían con ritmo. En el bolero no buscaba Aurora, a voluntad, las verdades y los sentimientos que amaba sino que los recibía desde el ritmo, y desde las palabras que con ese ritmo habían sido escritas para ella, para todos. Se diría que en ese momento, en el momento de los boleros, su actitud era pasiva, reposada; pero, y esto me interesa destacarlo, no menos intensa.

¿Y por qué concederle un grado de intensidad no dispar a dos disposiciones (una activa, el ejercicio de la crítica; otra aparentemente pasiva, la audición de bolero); esto es, igual intensidad a dos disposiciones que parecerían teóricamente tan inconjugables? Porque para ella crítica y bolero eran modos no excluyentes entre sí, de explorar y de pasearse, de modo respectivo, por el mundo del

sentimiento, de la sentimentalidad. No otra cosa demuestra, limitándome en la nómina por el momento, el observar cuáles fueron aquellos grandes poetas peninsulares —y son 4— de quienes Aurora de Albornoz nos dio, al cabo y a mi juicio, sus más acabados y ponderados estudios críticos: Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y José Hierro. Y todos ellos, tanto en su palabra lírica misma como en sus declaraciones de poética, alzaban el sentimiento a eje mayor, a soporte mayor, de sus correspondientes mundos de creación. Y nos ha de bastar, como prueba rapidísima, una breve crestomatía de sus decires teóricos al respecto de las cuatro figuras que acabo de mencionar.

De Miguel de Unamuno, esta breve afirmación: “En poesía, lo fecundo es el sentimiento”. De Antonio Machado, en su primera época, esta negación que conduce a la afirmación (procedimiento muy suyo, que nuestra escritora ha estudiado certeramente): “Ni las ideas de los pensadores ni las imágenes de los poetas son nada fuera del sentimiento de que nacen”. Soy consciente de que procedo *pro domo mea*, pues en sus respectivos conjuntos, las poéticas de ambos fueron mucho más complejas y aun dialécticas, al correr de los años, de lo que permiten suponer estas aseveraciones si se las toma así, aisladas y fuera de sus contextos. Ni Unamuno rechazó el pensamiento (recuérdese el verso primero de su “Credo poético”: *Piensa el sentimiento, siente el pensamiento*); ni Machado, cuya repulsa a los que él llamaba “poetas del intelecto” fue constante, dejó de reconocer que “el intelecto sirve, no obstante, a la poesía, señalándole el imperativo de su esencialidad”.

Y esa misma visión comprensiva, pero que parte siempre del sentimiento, es la que Juan Ramón Jiménez expresó en uno de aquellos aforismos que genéricamente titulaba “Estética y ética literaria”, cuando afirma: “Poeta cuyo pensamiento no abarque plenamente su sentimiento —siendo éste infinito— no merece tal omnipotente nombre divino”. ¿Y qué es la poesía de José Hierro sino una explosión continuada, entre melancólica y nerviosa, del sentimiento, a través de un ritmo espléndido, sostenido, peculiarísimo? De un ritmo impar entre los miembros de su generación; y del cual, del ritmo poético de Hierro, Aurora de Albornoz nos ha dado, hasta ahora, la más esclarecedora y minuciosa intelección de sus entresijos formales.

Reduje a cuatro poetas mayores mi selección de aquellos hacia quienes por la fuerza de su sentimiento objetivado en rigurosa palabra poética, se sintió particularmente atraída Aurora de Albornoz. Porque, creo, no era de esperar que yo, dentro del espacio de tiempo de que dispongo, intentara una evaluación exhaustiva de toda su amplísima y vastísima labor crítica: ello habría convertido tan ocioso intento en una suma de brevísimas reseñas de sus muchos libros y de sus numerosísimos artículos. Y esto, sobra el decirlo, me hubiera conducido a algo en verdad fatigoso —o sea, al mero catálogo—, lo cual, para nuestros efectos, habría resultado además innecesario.

De todos modos, sin embargo, no puedo soslayar, siquiera con una breve

mención, otros temas, otros autores, que por el mismo motivo —el predominio del sentimiento en sus mundos líricos— interesaron también a la crítica que fue Aurora de Albornoz. Así, por ejemplo, su perspicaz, casi congénita afinidad con las estéticas del fin de siglo, le permitió a Aurora precisar, con total exactitud, los seguros avances hacia la expresividad simbolista que se dieron en Rosalía de Castro, librando a ésta de la mostrenca valoración de post-romántica en que por inercia se la venía siempre clasificando. Por eso fue capaz también de captar el hondo sentimiento del desterrado en sus indispensables estudios sobre los poetas españoles del exilio, de la España Peregrina (y en especial de Juan Rejano). Y su amor por lo delicado, frágil y desvalido, le llevó a explorar nada menos que el tema de la ternura en ese libro que sentimos como tan violentamente trágico que es *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca. Y en otro sentido, su sentimentalidad solidaria la hizo volver a aquel antiguo libro de Rafael Alberti titulado *13 bandas y 48 estrellas* (de 1936) y enmarcarlo adecuadamente con el sobrio y sólido estudio preliminar que escribiera para la última edición, aún reciente, de ese volumen.

Otra nota a añadir, especialmente desde Cádiz, este punto de España que más directamente mira a América. Y es su interés, de Aurora, y su conocimiento, más que probados, de la literatura en lengua castellana producida en aquel continente. Y entre los grandes poetas hispanoamericanos, su devoción se va, otra vez, hacia los maestros mayores, dentro del mundo americohispano, en la gran tarea lírica de hablar desde el sentimiento. Y sus contribuciones aquí fueron las esperables. Trabajos, aunque ocasionales, sobre José Martí y Rubén Darío, entre los pioneros del modernismo; atención constante a las sucesivas promociones de escritores —poetas y narradores— de Puerto Rico, donde tantos años viviera; el poder trazar con nitidez la trayectoria que va desde el sentimiento angustiado y solipsista del Neruda de *Residencia en la tierra* al Neruda social, abierto, afirmativo y censorio a la vez del *Canto general* y otros libros afines. Y su volver siempre a ese cantor dolorido y mártir de la emoción humana, individual y solidaria, que fue César Vallejo. Y en este particular punto, Aurora y yo compartimos siempre una inquebrantable afinidad: sentirle, sentir a nuestro Vallejo, como el mayor poeta contemporáneo de América.

Procedamos como nos enseñaba Antonio Machado: negar para afirmar. Refrendaría la hipótesis que aquí vamos sosteniendo el hecho de que a Aurora de Albornoz se ocupara poco, o nada, de aquellos (ya lo vimos) que el propio Machado calificaba de poetas “del intelecto”, o de poetas “intelectuales” (para él, todos los que iban desde el creacionismo hasta la poesía pura y otras tendencias afines de los años 20). Tampoco pareció interesar particularmente a Aurora estos poetas, o los incluíbles bajo el mismo rubro en décadas posteriores. Incluso en sus conversaciones, casi nunca entraban. Sólo podían moverla aquellos poetas de los que podía hacer entraña, carne de su vivir y su sentir.

Pero más arriba sugería que, en su más irreductible intimidad, tal vez Aurora sintiera con igual intensidad por el ejercicio crítico a sus poetas del sentimiento, que

vivir con los labios (y con los pies, añadiría ella, tan defensora del boleroailable) el sentimiento que, bajo el imperio de la música, del ritmo, le llegaban, y así lo hice nota, desde las palabras que otros habían escrito para ella y para todos. Y me refiero, claro está, a los boleristas, a los compositores de boleros y canciones.

Y se me ocurre ahora una última pirueta: aventurar que el conjunto de esos compositores —mayormente del área del Caribe— configura una humana, humanísima y plural *máquina de trovar*. La misma que había inventado Jorge Meneses en aquella página, tan cargada de futuridad (y a la que tantas veces se volvió Aurora de Albornoz en sus libros y artículos), y a la que su autor, Antonio Machado (o mejor Juan de Mairena, pues se encuentra en el *Cancionero apócrifo* de este último) puso como título “Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses”. Se trataría esta nueva máquina de trovar, la que aquí voy yo inventando como creador de boleros de un artefacto que muy poco tiene de mecánico, pues la compondrían seres que han vivido y aún viven: los autores de boleros. Pero como casi operan desde el anonimato a que les ha condenado la historia, los resultados de sus esfuerzos musicales parecieran semejar a las coplas obtenidas desde los fonogramas emitidos por los diversos sectores de aquella máquina suya que Meneses describía a Mairena.

(Un paréntesis. Hablo del anonimato general de los creadores de boleros, pero no los confundo con los juglares de la Edad Media. A conciencia sé que algunos de sus nombres son ya indelebles: los mexicanos Agustín Lara y María Grever, los cubanos Osvaldo Farrés y Julio Gutiérrez, los puertorriqueños Rafael Hernández y Pedro Flores. Y son sólo unos pocos, poquitísimos, los que menciono. Creo, no obstante, que si la cuestión se tratara estadísticamente, nada difícil sería comprobar cuán superior, en número son aquéllos otros nombres que hemos olvidado o nunca conocido, a pesar de habernos sido tan familiares sus creaciones. Claro, además, que todo esto del anonimato es relativo y, por fortuna, pudiera ser superable. Para ello está siempre al acecho la erudición. Porque hay una simpática erudita (y no es un oxímoron), Lily Litvak, quien en su artículo titulado “Una vez nada más...(Notas sobre Agustín Lara)”, publicado en *Los cuadernos del Norte* (Año X, No. 55, 1989), nos ha dado con su saber (y su sabor) un delicioso recuento histórico de autores e intérpretes del bolero. Y allí nos enteramos de que no vino a ser sino hacia 1927 cuando el bolero se hizo “eminente bailable”. Pobre Aurora si hubiera vivido antes de esa fecha).

Ya en su “Proyecto de discurso de ingreso en la Academia Española”, Antonio Machado (no Mairena esa vez) vacila entre estos dos términos: “nueva sensibilidad” (lo cual confiesa no saber lo que puede significar) y “nueva sentimentalidad” que, añade, “suena peor y, sin embargo, no me parece un desatino”. No lo es; no es un desatino: es un acierto. Nada dice en su contra el hecho de que el permanentemente arcaico Diccionario de la Real Academia, al menos en la edición que he manejado, no registre aún la voz *sentimentalidad* (y sólo *sentimentalismo*, agregando mayor confusión). El uso la ha consagrado; e incluso algunos poetas

granadinos de los 80 (Javier Egea, Luis García Montero y Alvaro Salvador) la han alzado, con orgullo y verdad, a lema de su gestión creadora: “la otra sentimentalidad”. Y Meneses la emplea, ya sin ambages, en el “Diálogo...” citado cuando le entona a Mairena el réquiem del sentimiento burgués y “el fin de la sentimentalidad romántica”. La página es tan conocida que me exime aun de glosarla. Lo que allí se hace, en brevísimo resumen, es apuntar la necesidad de “una nueva poesía que [suponga] una nueva sentimentalidad”. Y mientras esa poesía no llegue, Meneses, su profeta, se las arregla como puede: inventando y describiendo el funcionamiento de su *Máquina de trovar*.

Acabo de insinuar que el coro total de los boleros que se han cantado y se siguen cantando (dando por descontado que se nos han borrado de la memoria, o aun del conocimiento, los nombres de sus autores) pudiera corporizar una nueva imagen, y muy viva, de aquella máquina de Jorge Meneses. Pero debo exponer mis motivos para tan aventurada aproximación. Y no lo haré razonando el tema, sino elaborando por mi cuenta una parcial selección de breves pasajes del discurso de Jorge Meneses (pues aquí el elocuente Mairena, a quien nada menos que cursi llama aquél, por su sensibilidad obsoleta, apenas habla: sólo pregunta, asombrado, a Meneses). Esta selección mía, que tal vez traicione el sentido general del texto, pero que no es nada arbitraria para nuestros propósitos, creo que puede apoyar el cotejo que voy proponiendo. Desde luego, hay que partir de que cuando alguien (y ese alguien es aquí Agustín Lara) escribió aquello de que *solamente una vez se ama en la vida*, sabía que esta casi-verdad, casi-mentira, la iba a hacer suya mucha, muchísima gente, que él por fuerza desconocía y murió desconociendo. Y que cuando un cubano (y a éste sí lo conozco bien: se llama Frank Domínguez) declaró aquello que *yo no comprendía / como se quería / en tu mundo raro* (y esto en el bolero “Tú me acostumbraste”), tenía que imaginar que “ese mundo raro” no era sólo el de aquel a quien se dirigía en su canción: era el de tantos como andan, como andamos, por los mundos raros de la vida.

Aceptada esta premisa, pasemos a la selección anunciada. Dije que no me parece arbitraria; sobre todo si admiten ustedes que siga yo moviéndome en el reino del juego, la pirueta y la travesura en donde comencé. En mis adentros, sé que a nuestra Aurora no le desagradaría.

Y aquí procedo a mi fragmentación intencional de los parlamentos de Jorge Meneses. Recuerden que es éste quien profiere aquí la palabra; y que yo sólo, en algunos casos, añadiré una apostilla que me parezca oportuna. Para mayor precisión, enumero los pasajes de Meneses por mí escogidos.

1) “En suma, no hay sentimiento verdadero sin simpatía, el mero *pathos* no ejerce función cordial alguna”. (Apostilla mía: donde Meneses escribe *simpatía*, sustituyan ustedes esa palabra por *música* o *ritmo*, que son formas supremas de la simpatía —o sea, del manifestación *pathos* que se comparten del modo más vivo— y ya tienen aquí una definición provisional del bolero).

2) “Nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros... ¡por qué no con

todos!”. (Apostilla, acaso superflua: ¿no somos nosotros ese *todos* que canta unánimemente lo que una voz emitió algún día y no sabemos dónde, ni necesitamos saberlo?).

3) “Mi modesto aparato [intenta] registrar de una manera objetiva el estado emotivo, sentimental, de un grupo humano, más o menos nutrido” (¿Y no es posible declarar con honda satisfacción, que ese nutrido, nutridísimo grupo humano del bolero se extiende hoy desde Bilbao y La Coruña hasta el Cabo de Hornos y el Estrecho de Magallanes, todos topónimos hispanos?)

4) “La canción que el aparato produce la reconocen por suya todos cuantos la escuchan, aunque ninguno, en verdad, hubiera sido capaz de componerla” (Aquí, en rigor, sólo una leve corrección a Meneses: sí hubo, originariamente, alguien, uno solo, capaz de componer esa “canción del grupo humano ante el cual el aparato funciona”).

5) “En una asamblea política, o de militares, o de usureros, o de profesores, o de *sportmen* [mi artificio] produce otra canción, no menos esencial”. (Apostilla aquí, sí, inevitable: es el pasaje que menos viene a cuento dentro de este juego, pero lo reproduzco para que se observe en qué categoría nos ha colocado Meneses a los profesores: junto a los militares y los usureros. Consuela, sin embargo, que todavía califique piadosamente de *esencial* a nuestra canción).

6) “Mi artificio no es como el de Lulio, máquina de pensar, sino de anotar experiencias vitales, anhelos, sentimientos”. (Ahora, más que apostilla, una pregunta: ¿hay gran diferencia entre estos móviles de la máquina de Meneses y la raíz matriz del bolero?).

7) Meneses reproduce una copla estrictamente compuesta por su máquina, la cual concluye con esta brevísima línea: *Puede ser*. Y añade: “Este *puede ser* no es ripio, aditamento inútil o parte muerta de la copla (...) Pero la hace sonar, a instancia de la concurrencia, que encuentra en él la expresión de su propio sentir, tras un momento de reflexión autoinspectiva. Producida la copla, puede cantarse en coro”. (Derivación o paralelismo que agregó: ¡cuántas frases de un bolero, frases aparentemente triviales o ripiosas, no acaban por parecernos las más sustanciosas y las que más repetimos! Un ejemplo: el esperanzador *Quizás, quizás, quizás*, que semánticamente es una nulidad, pero que, después de repetido varias veces, deja una puerta abierta al final del bolero de Osvaldo Farrés que, precisamente, lleva esa frase como título).

8) “La sentencia, reflexión o aforismo que sus coplas contienen van necesariamente adheridos a una emoción humana” (Una instancia que reitero: sentencioso y emotivo es, a la vez, aquello de que *no se puede tener conciencia y corazón*). Y sigue Meneses: “y aun puede [mi aparato] ser fecundo en sorpresas, registrar fenómenos extraños” (Dos ilustraciones aquí: aquel “mundo raro”, que no queda explicado en “Tú me acostumbraste”; o el “no me preguntes más” que se da como razón (o mejor, como una sinrazón) de la dolorosa despedida final en “Nosotros” (que por cierto Aurora calificaba como “el bolero de boleros”).

Sabio y frustrado Jorge Meneses: tú no pudiste comprobar a plenitud los resultados de tu máquina de trovar, tú sólo pudiste dar una copla como ejemplo al escéptico Mairena. Pero los boleristas, entre cuyas virtudes suele funcionar fuertemente la de la generosidad, te los han ido componiendo, han ido fraguando esos resultados que tú esperabas. Y esto a lo largo de los años, y desde muchos países. Y en tu propia lengua, Meneses, en nuestra lengua.

* * *

Y concluyo mi juego. Y vuelvo, sin solemnidad pero con honda emoción, a Aurora de Albornoz. Como es sabido, ella dejó voluntad legal de que sus cenizas fueran enterradas en el cementerio del Viejo San Juan, mirando al *contemplado* mar de Pedro Salinas. Y su voluntad así se cumplió. También le gustaba pensar (Aurora hablaba mucho de la muerte, en sus últimos tiempos) que, traspasado por ella ese momento, no hubiese en su torno gravedad o tristeza sino alegría y música. Le encantaba que yo le contase cómo todo el pueblo habanero siguió el féretro de Benny Moré, aquel sensacional músico cubano, cantando y bailando sus ritmos por las calles hasta el cementerio. A mí me volvió con el tema en varias ocasiones — y yo siempre se lo rehuía, preocupado por esa casi familiaridad con la muerte que en ella nada estorbaba su animoso estar en el mundo, en la vida. Y parece que sus allegados de Puerto Rico conocían también de este deseo de Aurora, y le fue igualmente cumplido. Sus cenizas bajaron a la tierra al compás de un bolero-balada, cantado personalmente por Alberto Carrión, compositor e intérprete puertorriqueño. Alberto está, en cierto modo, familiarmente relacionado con Aurora: es hijo de Carmen Enjuto, hermana de Jorge Enjuto (aquel inolvidable fundador y primer director de los Cursos de Verano de San Roque), con quien Aurora estuvo casada muchos años. Por gestión de mi buenísima Carmen Enjuto, Alberto Carrión accedió gustosamente a transcribir en *casette*, para esta ocasión, y tomándolo de una antigua grabación suya, ese tema musical que acompañó el último viaje de Aurora por el mar de la tierra. Un viaje, sí, no se sabe hacia dónde; pero para el cual siempre es útil tener a mano un velero. Y tal es el título de lo que allí le cantó el autor de ese tema: “Velero”. Vaya, por ello, nuestro agradecimiento a Alberto Carrión. Tras la gracia lírica de los primeros versos, yo siento, hacia el término de este poema-canción, algo así como una intuición final, un temblor último. Ojalá Aurora haya encontrado, entre los montes de que se habla precisamente en la última línea, el más hermoso de todos los montes: el que ella merecía. Al menos, el de la paz: la misma paz que siempre supo sembrar y regalar a sus amigos. Vamos a escucharlo. Alguien dijo una vez: cuando mueren las palabras, empieza la música. Y a eso nos disponemos: a que terminen mis palabras y comience la música: la misma que escuchara Aurora de Albornoz en su última travesía.

VELERO

(Letra y música de Alberto Carrión)

Rompiendo el amanecer
sale la barca a la mar;
luna de puertos perdidos
el velero va a encontrar.
Vela que se abre al susurro
de caracolas lejanas,
vas empujando la barca
por los senderos del agua.
Que hoy vas abriendo camino,
que hoy no hay tiempo,
que hoy no espera,
que hoy se nos va en un momento,
que hoy se nos perdió en el viento.
Déjame libre el timón,
voy camino al horizonte,
que el que navega en la mar
descubre siempre los montes.

José Olivio Jiménez

The City University of New York