

Guillermo Cabrera Infante

SALSA PARA UNA ENSALADA

Para Rose Minc, rosa sin espinas

“*El Caribe, mi hermano,
¡qué ensalada!*”
Celia Cruz cantando

Vine a ver el Caribe ya tarde. No tarde para el Caribe sino tarde, ay, para mí. Lo descubrí una tarde en Santiago de Cuba, ya que en Santiago de Chile habría descubierto no el Caribe sino el mar Pacífico y mi nombre sería otro, Balboa el vazco, bizco yo viendo dos mares a la vez. Ocurrió en Santiago un día de diciembre de 1955 y mi primer descubrimiento caribe no fue el mar sino el vasto puerto abajo y arriba el cerco de montañas que después serían conocidas por el *nom de guerre* de La Sierra. Mi segundo encuentro no fue con el mar Caribe sino con el calor local, húmedo y ubicuo, que hacía del invierno tropical una estación violenta, sin paz. Nunca antes había sentido tal canícula, si exceptuaba un mediodía en la estación lenta del subway de la Calle 116 —pero allí ya Manhattan era Harlem. Ahora, para apagar este infierno en invierno en mi cuerpo, tomé una doble ducha fría — *straight no chaser*. Al salir a secarme me pareció que, distraído, no me había frotado bien la toalla porque seguía mojado. Pero no era agua lo que mojaba mi cuerpo sino sudor: yo era mi propia ducha. Había descubierto el calor caribe, otra atmósfera, otra dimensión de lo cubano.

Nací en la costa atlántica de Cuba y me crié frente a la *Gulf Stream, Where gulls scream*, en La Habana. Así mi mar era el océano Atlántico y la corriente que lo atraviesa desde el golfo de México hasta las costas de Irlanda: el *Northern Drift* se llama allá. Mi brújula señalaba siempre al norte y el sur era un viento caliente, polvoriento, que soplaba en Cuarema, seco siroco. Para mí todo el sur era zurdo, absurdo. Del norte venían Europa y la civilización del frío. Mi mujer mito no era la india Anacaona sino la celta Isolda. Mi música —swing, jazz y comedias musicales— venía de USA, sonando sincopada, y de Europa en suaves sinfonías. Mis lecturas fueron las imágenes de vértigo del cine, los *comics*, las confusas novelas de Faulkner: artes americanas, y después Conrad y Carroll, todo orden en todo caos lógico o moral. También fue un libro de Joyce y otro de Dickens y otro de Flaubert y otro de Gogol y mucho Chéjov y mucho más Tolstoi, astuto y solitario como un zorro estepario. No tenía nada que ver con el Caribe: no había nacido en el Caribe sino en Cuba, esa isla curiosamente atlántica acostada atravesada en un mar que ella ignora tanto como madame Recamier olvida el sofá que le sirve de cama: el Caribe es nuestro lecho de Proculo por gusto. Escogí luego ser ciudadano de La Habana,

esa Roma cubana, y, a veces, el Caribe era un ron pelión y barato que dejaba, como el mar, una violenta resaca.

Pero esa visita mía a Santiago acompañado por mi primera mujer me abrió los ojos y decidí divorciarme: como ven, ese viaje fue una segunda luna de miel. De haber ido con Miriam Gómez no habría tenido ojos para la ciudad, pero en esta jornada lenta de descubrimiento hasta podía mirar *full frontal* a esas mulatas de fuego de Santiago que son, en la frase de Juan Benet, escritor español, la mejor creación cubana. Si me apresuro a atribuir esta frase a su autor (cosa que un escritor rara vez hace) es porque temo más al odio feminista que al amor de mulata, que mata. Como lo advirtiera el difunto Desiderio Díaz, que tuvo sus días *contados*.

Una mulata me ha muerto.
¿Y no prenden a esa mulata?
¡Cómo va a quedar hombre vivo
si no prenden a quien mata!

Si Lorca en su son fue a Santiago con la rubia cabellera de Fonseca, yo fui a Santiago de Cuba con la melena negra de mi ex mujer y me entretuve mirando desde detrás de mis gafas de sol, una barrera púdica, a todas esas mulatas públicas, impúdicas, altas y delgadas y de un color que la canela no define: eran puro melado esas mulatas, mujeres de miel, caramelos que caminan —y de pronto sentí que estaba literalmente en otro mundo: Alicia en el país de la mujer maravilla. Había nacido en la costa norte de esa provincia pero ahora con sólo atravesar la isla hasta la costa sur estaba en otro orbe a través de espejo líquido. Era lo que Mr. Spock, verde de celos y con orejas de fauno ya tarde, llamaba un *time warp*, él mismo *warped by my happiness*, tuerto, torcido, torvo. Estaba ahora en otro universo y esa ciudad entre lomas, con calles como colinas que bajaban hasta el mar, rodeada de una muralla de montes, azotada por huracanes y sacudida por terremotos, no era Cuba. Era, lo reconocí luego, Cuba Caribe. No en balde cerca de allí hubo un asiento de indios caribes, esos nativos nunca cautivos que con oído italiano Cristóbal Colón oyó su nombre canibal y los llamó emisarios del Can —y aquí can no era un perro sino nada menos que Kubla Kan, el que muy cerca un domo de placer decreta. (No en Creta sino en Xanadú de Cuba.) Esos feroces gourmets del Nuevo Mundo dieron su nombre al mar y al mal de la antropofagia americana, que Shakespeare, con su dislexia, leyendo mal escribió mal Calibán al nombrar a su monstruo americano. Acababa yo de descubrir el Caribe pero no lo sabía todavía. Como Colón, había venido buscando otro punto en el mapa, Santiago, y me empeñaba en que estaba en Santiago de Cuba cuando en realidad caminaba por Santiago del Caribe.

Siempre lento en aprender algo nuevo, no me vine a enterar sino años más, tarde de que media mitad de Cuba estaba en el mar Caribe y que Santiago era la capital de esa Cuba del Sur. Allí gracias a los cafetaleros franceses que huían de Haití y de la primera revolución negra del mundo que tomó el poder y lo convirtió en *le Pouvoir Noir* para propiciar un poder terriblemente negro, todo tiniebla: de esa fuga nació, aquí, la danza cubana enteneda de una variante de una danza inglesa que ya nadie baila, la *country dance*. Los franceses, que nunca han sabido inglés, la llamaron *contredanse*, danza contraria, y en Cuba se convirtió en contradanza para evolucionar en giros y jirones hacia la danza y ya en La Habana adoptar el nombre de danza habanera y enseguida dar un salto de calidad a España con el nombre de habanera —la

esmero escribía Ignacio Piñero (ese es el nombre, ese es el hombre todo música) y componía un son sabroso que decía:

Oye mi son,
 oye mi son montuno.
 El son es lo más sublime
 para el alma divertir.
 Se debiera de morir
 quien conmigo no lo sienta.
 Suavecito,
 suavecito, negra,
 es como me gusta a mí.
 Suavecito.

El viejo Ignacio sabía que por el Caribe le había entrado el son a Cuba cuando declaró: “El son surgió como el sol por Oriente”. De hecho toda la música (y la poesía de paso) había venido a Cuba, como la contradanza, de esa misma Hispaniola pero de su costado español, de Santo Domingo, en la voz de la Ma Teodora, la primera compositora de América. La Ma Teodora, esclava africana que hacía música en las islas, hacia 1560 (anoten la fecha) consiguió en Santiago su obra maestra, una suerte de son *avant la lettre* del que no queda más que la letra —que singularmente, al revés del dictum de Wilde, evoca una música que ya no existe. Dice así todavía:

¿Dónde está la Ma Teodora?
 Rajando la leña está.
 ¿Con su palo y su bandola?
 Rajando la leña está.



misma que todavía suena, obsesiva y fatal, en la ópera *Carmen* de Bizet. Esa habanera, “madre del tango”, como la llamó Borges con cierta razón literaria pero no musical, es la base de una de las formas de la música cubana, tal y como el *ragtime* suena en el fondo musical del jazz. Pero fue también en Santiago que surgió otro ritmo cubano: ese son que fascinó a Lorca hasta tratar, como había hecho antes con el baile flamenco, de imitar con la palabra el sonido de un son —pero el verso resulta el anverso del son. “*Iré a Santiago/En un coche de aguas negras*” es poesía previsible, son surreal, y suena remoto al lado del terremoto que provocó en toda Cuba primero, luego en América y en el mundo entero en seguida un humilde poeta popular llamado Miguel Matamoros, con su son que suena así:

Mamá yo quiero saber
 de dónde son los cantantes,
 porque cantan muy galantes
 yo los quiero conocer
 y sus trovas fascinantes
 yo me las quiero aprender.
 Son de la loma, cantan en llano.

La letra obliga al canto porque nació para ser cantada. Matamoros, al revés de Lorca, no tenía que ir a Santiago con ese “son de negros en Cuba” porque era negro y había nacido precisamente en Santiago. Era casi caribe. Mientras tanto al otro extremo, en el lejano oeste del deseo, ya saliendo Cuba de la isla, en La Habana, otro negro, otro poeta popular prodigioso y músico muy magnífico, a quien el mismo George Gershwin, melodista munífico, pidió prestadas varias tonadas: en su casa humilde del barrio de Diezmero con

Hay, es cierto, una melodía que se supone sea la transcripción actual del “Son de la Ma Teodora”. Un musicólogo cubano, Natalio Galán (músico serio que ha escrito la mejor historia de la música popular cubana, *Cuba y sus sones*, hecha en su exilio de Nueva Orleans), pone en duda que esta notación sea verdadera. Lo creo porque *quod scripsi scripsi*. La melodía desapareció pero queda la letra: donde muere la música permanecen las palabras —el genio de Heine al revés. Esa antifona es el epitafio de lo que fue sin duda un son, que con la rumba y el danzón (hijo de la habanera) son los ritmos en que se basa toda la música cubana, desde el *bole-ro*, esa canción con síncope, hasta el mambo y el chachachá, ambos surgidos, aunque pareciera imposible, del danzón y de la danza — de la *country dance* inglesa en último extremo. Pero así es de proteica la música y nadie pensaría que un antepasado del *rock*, arcoiris universal ahora, es ese *blues* nacido a orillas del Mississippi, regional y negro, lamento lento. Para algunos la palabra bandola sonará vagamente familiar a bandurria o a mandola, a mandolina tal vez. Es en realidad un antecedente remoto de la guitarra cubana, llamada *tres*. En algunos lugares del Caribe esa guitarra coja se llama *cua-tro* y siempre parece faltarle cuerdas a la original guitarra andaluza. *Silos*, *rock groups* usan guitarras eléctricas llamadas *lead* y *bass* ahora, los primitivos *blues* se tocaban con una guitarra acústica de origen español que llegó a Luisiana desde Cuba, pobre pero sonora. La música, como la poesía, como el Caribe y sus islas pueden llamarse, en palabras de André Breton, “vasos comunicantes”. Para mí serán siempre versos comunicantes.

El fragmento citado de la letra del “Son de la Ma Teodora” podría repetirse *ad infinitum* pero nunca *ad nauseam*. Lo que distingue esos versos de otro tipo de poesía popular de la

época es esa repetición que parece familiar ahora porque la poesía y la música moderna la utilizan con frecuencia. Llámese *ritornello* o estribillo está muy presente en el poema de Lorca, en que el andaluz repite una y otra vez la frase "Iré a Santiago" como un retorno gracioso que promete insistente una visita. Aparece en su poema no para mostrar su decisión inquebrantable de ir a Santiago de Cuba (de hecho Lorca nunca fue a Santiago) sino para dar musicalidad al verso y sobre todo para remedar el son en un poema que se titula precisamente "Son de negros en Cuba" aunque nunca hubo son de blancos en otro lugar del globo. Lorca es en su poema un extranjero pero no será nunca un extraño porque ya Lope de Vega había usado un estribillo nuevo por americano en *La dama boba*, en que repetía rítmico la frase "Viene de Panamá". Otro músico cubano exiliado, Julián Orbón, que vive ahora en Nueva York, una noche de Manhattan muerta a la que dio el verso de la vida con sus acordes de teclas negras y blancas en ese piano de pronto mulato sonando el son "Son de la loma", me demostró en un impromptu cómo precisamente el son oriental podía servir de cuadro armónico y armadura rítmica al cantar clásico de Lope, compuesto casi cuatro siglos antes:

¿De do viene, de do viene?
Viene de Panamá.
¿De do viene el caballero?
Viene de Panamá.
Trancelín en el sombrero.
Viene de Panamá.

(Permiso para una interpolación: el caballero, es obvio, lleva un jipijapa, sombrero de Panamá.)

Cadenita de oro al cuello.

(Y en la medalla que cuelga la imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre: otra interpolación.)

Viene de Panamá.

Zapatos al uso nuevo.

(De dos tonos, sin duda alguna: era un chuchero o pachuco no un caballero, más atorrante que andante: interpolación final.)

¡Viene de Panamá!

Es evidente que Lope, siempre atento al gusto popular, al vulgo y a la moda, había usado en su son de indios un nombre exótico y sonoro, Panamá, para un ritmo ya familiar al oído castellano. Pero todo, rima y ritmo, debió ser novedoso en extremo porque el Renacimiento español, a pesar de otros ejemplos "etíopes" anteriores, no ofrecía todos los días esta clase de metro ni ese acento que había venido de allende los mares, de América, de las Indias precisamente —que estaban todas en el Caribe entonces. Esta versificación compuesta de estrofa/antistrofa se había importado a la nueva América de la vieja África junto con los esclavos negros, para quienes era la base de toda la música cantada —y por tanto base de la poesía negra, esencialmente antifonal. Tres siglos y medio después un genuino poeta negro iba a conjugar plenamente sus verbos africanos hechos cubanos en una poesía antifónica de versos blancos y resonancias afroides. Ese poeta se llamó, se llama todavía Nicolás Guillén, pero ahora su verso no es un instrumento musical de origen africano sino un mero utensilio político al servicio de una ideología europea. No es ya un tambor ni siquiera un bongó y una bronca voz mulata, sino una jaculatoria hecha de consignas y *slo-*

gans, pura propaganda y por tanto lo contrario de la poesía. Curiosamente Guillén comenzó haciendo no poesía negra, sonos verbales, que llevan al extremo su negritud (como el célebre poema de su *Sóngoro Cosongo* que canta más que dice:

Bémbere que bémbere,
¡fuah!
que frutana Dio se lo da.
Bémbere que bémbere
¡fuah!
porque nella lo meresé.

en que la rogativa conga casi llega a ese estado de poesía pura que quería Antonin Artaud), sino poesía *negrista*, a imitación de un poeta puertorriqueño blanco, Luis Palés Matos, que componía antes poemas con elementos afrocubanos aprendidos de Cuba: imitación de la imitación. Pero por ese camino jamás el pálido Palés pudo llegar tan lejos como Guillén de Guinea lo hizo en su obra maestra, "Sensemayá", poesía ritual, o en su mejor poesía popular, como en "Búcate plata", que apareció en 1930 en un libro titulado, significativamente, *Motivos de son*:

Búcate plata,
Búcate plata,
pol que no doy un paso ma:
estoy a arró con galleta
na ma.
Con tanto zapato nuevo,
¡qué va!
Con tanto reló, compadre,
¡qué va!
Con tanto lujo, mi negro,
¡qué va!

¿Quién quiere Guillén el bueno cuando el malo es ya tan bueno? La educación poética de Guillén como poeta del Caribe se completó, curiosamente, con la presencia de Lorca en La Habana. Pero el granadino sólo fue en Cuba una visita rápida y grácil, como un serife andaluz para una letra cubana. Ambos, sin embargo, se unieron durante un momento musical por el cordón umbilical del son:

Señores
los familiares del difunto
me han confiado
para que despida el duelo
del que en vida fue
Papá Montero.
A llorar a Papá Montero.
¡Zumba!
Canalla rumbero.
Lo llevaron al agujero.
¡Zumba!
Canalla rumbero.
Nunca más se pondrá sombrero.
¡Zumba!
Canalla rumbero.

No son versos de Guillén, no. Tampoco de Lorca. Ni de un Lope mulato, amigo de Juan de Pareja. Es el pueblo que canta. Pero si sienten un leve aire demagogo, diré que ese verso lo compuso el folklore. De paso, no es un poema, es un son. De hecho, el son tradicional "Papá Montero", que algunos —por culpa de Xavier Cugat— creen una rumba. La se-

boca y con un pie ya en la tumba, más Montero que Montesco, pone un *pun*: "Ask for me to-morrow and you shall find me a grave man". Pone un *pon* y me recuerda aquel soncanalla que decía:

Ponme la mano aquí.
Macorina,
¡Pon!

Siempre he creído que ese lugar donde el sonero quiere que la renuente Macorina le ponga la mano no es allí donde duerme el obscuro pájaro de cada noche sino el *pun* nuestro de cada día. Los *puns* o *pones* me devuelven así a los sonos. Pero hay muchos sonos cubanos que nos llevan a la tumba. Recuerden que en Cuba una tumba es también un tambor o tumbadora y que tumbar es asimismo tocar tambores, caminar de medio lado, o hacerse el vivo un mano muerta. Los timbales, pues, pueden sacarnos de la tumba como a ese Papá Montero que después de muerto se fue de rumba, cadáver rumboso. Pero ahora quiero irme de tumba y hacer que una palabra tan grave como *grave* se convierta en *gravy* —y aquí con la salsa hemos topado! Salsa es más *gravy* que *sauce* por espesa y oscura y alegrar siempre la carne. ¡Apenas siento la salsa, esto le zumba, señores, me voy de rumba! La salsa, por si no lo saben, es otro nombre, actual, para la rumba, la guaracha y el son— sobre todo el son que resuena a lo lejos todavía y aun más lejos en el recuerdo del trío de falsos Matamoros que cantaban su son genuino:

Son de la loma,
cantan en llano.
¡Mamá que son de la loma!

Esas lomas, las ciertas, a que alude el son no son otras que las montañas que rodeaban a Santiago de Cuba cuando la descubrí, todas llenas de rumores y presagios y de música marcial. Ese llano en que cantan los soneros es la ciudad de Santiago, donde nació el son, y luego es La Habana, la gran ciudad del llano donde el son se hizo nacional, internacional después al viajar por el mundo, imperecedero finalmente al convertirse en un himno a la alegría, como recordaba no Shiller sino el maestro Piñero:

Salí de casa una noche
aventurera,
buscando ambiente de placer
y de alegría.
¡Ay, mi Dios!
¡Cuánto gocé!

¿Tengo que recordarles que ese son se llamaba, en fecha tan temprana como 1929, "Échale *salsita*?" Pero de nuevo en Santiago, todavía de espaldas a la Sierra, si propongo que ese llano frente a la loma de los cantantes sea de infinito azul, ¿qué se vería? El mar por cierto, el mar Caribe nada menos, visible desde Santiago como desde ninguna otra ciudad de Cuba. Ese son fue cantado, encantado, en todo ese llano con crestas, como llamaban los indios al mar. Se canta todavía en otras tierras que también baña ese mar. Se cantará siempre mientras haya voces y se oirá mientras haya oídos porque el son es un sonido perfecto. A través de ese mar, desde esas islas del Caribe vino el son a Cuba, sólo que no era son todavía, ni siquiera se llamaba son y esa Ma Teodora nacida o no en Santo Domingo era una esclava de Africa no de la loma y no cantaba aun en llano. De esa misma isla Hispa-

niola vino la habanera sin ser todavía habanera y cuando lo fue la adoptó como propia España. Pero España se había apropiado no solo de la habanera (y de otras danzas cubanas que sería más fatigoso enumerar ahora que bailar: las riquezas de su imperio) sino de un ritmo gemelo, que sonaba como un bajo debajo de la habanera, el tango, con su nombre africano y su embrujo fatal, su fascinación rítmica, toda coreografía, producida por acentos argentinos contundentes que en la habanera eran imperceptibles o sutiles, danza por femenina lánguida, lenta. La habanera no fue la madre del tango sino su hermana inocente pero incestuosa, una suerte de Lucrecia Borgia del trópico que vino a rimar con Borges en Buenos Aires.

La madre de la habanera, la danza cubana, mientras tanto tuvo otros hijos en la isla. El danzón finisecular por ejemplo, que en su día dio frutos espurios, como ese danzonete de los años veinte, y vástagos legítimos como el mambo. Ya éste era el título de un danzón compuesto por Israel López, alias Cachao inter pares, en La Habana en 1939 y cuyo estribillo, ahora llamado montuno, era un preciso ritmo de mambo. Se tocó luego en Cuba, entre otros conjuntos, por la Orquesta Casino de la Playa *circa* 1945. Entre sus arreglistas figuraba, ese es el verbo, un tal Dámaso Pérez Prado. Este hábil músico mulato, que se hace pasar por indio ahora, viajó a los Estados Unidos y fue contratado por Stan Kenton, en cuya banda de jazz estentóreo ya estaba hacia rato otro experto orquestador, el irlandés de La Habana Chico O'Farril, de quien Pérez Prado aprendió todo lo que exhibió después —excepto su modestia, claro. De Nueva York Pérez Prado, músico móvil, viajó a México donde trató y contrató a un bongosero dos veces extraordinario (conocido por su apodo y el de su mujer también: él se llamaba Tabaquito, ella se llama Tongolele todavía) y a un cantante de genio llamado Beny Moré, que sería más tarde a la música cubana lo que habían sido antes Ignacio Piñero y Miguel Matamoros, soneros sumos. El lanzamiento del mambo orquestado a la Kenton (o mejor dicho a la O'Farrill) por Pérez Prado y grabado en ciudad México, usando instrumentistas mexicanos que sabían leer música sin mover los labios de la trompeta o el trombón, casi hizo olvidar los mambos que se oían hacia rato en La Habana con menor opulencia sonora pero mucho más ritmo. México pudo así reclamar el mambo (como había reclamado antes el danzón, el danzonete y la misma guaracha, al escribirla con H para que sonara azteca, así: *huaracha*, y si no reclamó la habanera al componerse allá "La paloma" fue porque esa danza contenía ya el nombre de La Habana) y hasta el chachachá que vino después de haberlo querido. Este baile favorito de los años 50 en todas partes, no vio su auge cortado de pronto por un "nuevo ritmo en el ambiente para guarachar", como había ocurrido siempre en Cuba, sino por la Revolución, que no sólo detuvo la historia (después de todo ya eso se hizo antes en Rusia) sino que loogró lo imposible: detener la música que era el tiempo de la isla, y reducirla al silencio —ocurrido cuando, como cantó un cantante sicofante, "llegó el Comandante y mandó a parar". Ese momento musical tuvo lugar en 1959, fin de una década y de una era.

Por caminos diversos y divertidos el novelista Severo Sarduy, el compositor Julián Orbón y el ensayista Roberto González Echeverría, todos cubanos aunque de distinto acento, han ascendido el "Son de la Loma", una suerte de Everest metafórico. Sarduy lo convirtió en una literatura en que el lenguaje se construye y se destruye y se traviste por un signo —en este caso el signo de interrogación que aparece

y desaparece como un *trompe l'oreille* desde el título de *De donde son los cantantes*. Orbón en esa velada musical de Manhattan probó su alarma contra ladrones. Fue Orbón y no Pete Seeger, seguidor, a quien se le ocurrió la perversa idea de acoplar unos versos de Martí y una montuna tradicional de Oriente, el ritmo de la guajira de Guantánamo, para inventar ese engendro, "La Guantanamera", melodía popular que los tontos políticos cantan como un himno: *La Carmagnole* cubana. Orbón, músico maestro, usó ahora el "Son de la loma" como diseño rítmico y melódico para acomodar unos versos de Lope que eran exóticos para el dramaturgo español pero íntimos para el trágico coronel Torrijos: "vienen de Panamá". González Echeverría concibió hace unos meses la noción novedosa de que era posible unir al Caribe por la letra tanto como por la música —hasta el ítsmo por el ritmo— ayudado por un viejo conocedor del archipiélago que fue, como Long John Silver, un mañoso buscador de tesoros en ese mar de piratas, pirata él mismo: ahora en la superficie, luego en profundidad. Ese corsario se llamó Alejo Carpentier, quien exploró, explotó y exhibió el mar Caribe como nadie en prosa. *Finally, a suicide sailor, he committed his own body to the deep.* (Este *Requiem* debía haberlo hecho en francés pero mi francés es triste y además no he leído todos sus libros.)

Ahora intento vislumbrar esas islas como veleros comunicantes pero debo confesar que me falta perspectiva. No porque no tenga suficiente distancia —la corriente del golfo llega ya tibia a Inglaterra— sino porque nunca tuve mucha intimidad con ese mar y esas tierras. Preferiría dejar esta empresa a Umberto Valverde, joven Jonás que en Cali, al otro extremo de un Caribe metonímico, ha vivido en el monstruo marino y le conoce las entrañas musicales. Es el leviatán que lleva música adentro, como el ballenato que cantó en la ópera. Su onda no es sólo la de David: son muchas ondas: son las ondas del mar Caribe y ha hecho nacer de entre ellas una Venus negra, una Venus afro, a la que él llama Reina Rumba: a Celia Cruz. Con una intuición más de poeta que de periodista o de escritor, Valverde ha compuesto un libro que es un homenaje, una hagiografía, una autobiografía (de la cantora y del autor) y al mismo tiempo un poema épico a la lírica Celia, nombre celeste, que es ahora la salsa como antes había sido el son en La Habana — y aquí *son* es sonido y también hijo: hijo de todos, de la Ma Teodora a Miguel Matamoros, soneros de siglos.

Valverde ha titulado su libro *CELIA CRUZ: Reina Rumba* y no puedo citar en parte, en arte aquí, porque todo el tomo es una larga oración ondulante y continua, como una marea hacia esa cantante que ha significado tanto para tantos y ahora es todo para todos: surgió de Cuba pero la recogió América: la acogió Santo Domingo y la elogió San Juan y la festejó Caracas: ella de vuelta al mito de que salió y siempre fue: Afrodita, Afro *ditta*, Afro dicha. Celia es una enorme Venus de color, la morena mujer montaña, *Venusberg* (para hacer un aria y hacer rabiarse a ese ario, Wagner), y al mismo tiempo la dueña de la voz, la reina de la rumba y la cima del son. Valverde, que no ha leído todavía al antropólogo alemán Janheinz Jahn ni a su *Muntu*, en que éste recorre el rumbo de la rumba ritual hasta la rumba rumbosa, sacra y social, siempre sensual, sacralíaca, Valverde a quien ningún compromiso anterior ha impedido venir, va al verde y está ahora internado en su jungla de la vísperas caribes, noche insulada, jardines de sonido, Valverde, que viene del indio, ha ido también al negro y como ese Jahn, alemán en su tercer *Muntu*, corona a la rumba reina y madre mediante, y a través de su gran diosa negra, Celia Cruz, encuentra él los hijos con-

ductores de la salsa en la rumba habanera, como si La Habana hubiera parido a Harlem, al Spanish Harlem, a ese pánico hispánico que es el Barrio donde la salsa no nació sino tuvo su renacimiento, volvió a nacer de las cenizas del son ("El son murió en Cuba", dicen que dijo Olga Guillot cantando boleros), ese son ave fénix de sonidos musicales que se hacen triza un momento y luego vuelven a recomponerse, a componerse en otros tonos, en medios tonos, hasta en dos tonos *retros* en la osadía sartorial del Grupo Experimental Neoyorquino (algunos de ellos vienen de Panamá), para regresar siempre al dos por cuatro y al seis por ocho del guaguancó, que son los ritmos de la rumba y el son y las unidades rítmicas de que está hecha toda salsa, sea agrídulce o mojo criollo. La salsa, como la rumba, como el son, no pasará. No, qué no, qué no, qué no. Y si fuera ceniza todavía tendrá sentido musical: será ese ritmo que vino del calor tropical, para refugiarse en el frío del exilio y abrigarse con un nuevo ropaje sonoro. Ha habido desde Ovidio una poesía del exilio, hay hoy una literatura del exilio, pero por primera vez en la historia de la cultura hay una música del exilio: un sonido musical hecho de exilio. Esta música, este sonido, ha sido compuesto por exiliados cubanos y puertorriqueños, cubiches y portorros, exiliados por motivos diferentes pero unidos en una misma nostalgia —que esta vez desde el pasado imposible recuerda una música que siempre existió. Era el ritmo de los sones que Chapottín, *circa* 1948, aprendió en su trompeta de su maestro, el músico que pulsaba las cuerdas de su tres como una lira, ese Orfeo negro llamado Arsenio Rodríguez, apodado el Ciego Maravilloso, el Bach del son: guitarrista que en vez de un clave bien temperado oía las claves (de esclavos) de madera bien templada al fuego que oye todo músico cubano que lleve música dentro, en cóncave en su cabeza musical: su ritmo sonando en clave, silente, las claves mudas pero presentes en el oído íntimo del músico: él mismo su metrónomo oscilando desde antes de que lo inventara Maelzel porque ellos tienen el ritmo y los demás nada más que las medidas. El ritmo son los ritmos del son oriental que vienen del ritmo primero de la Ma Teodora cubana, dominicana o haitiana, negra remota, esclava y ama a la vez de la música. Esos sones, tan viejos que nadie recuerda tararear su melodía pero sí batir su ritmo, son hoy día (y noche) nuevos en Nueva York y tanto como en la Caribbean Basin, en un *ritorno all'antico* caribe. El son se fue de Cuba, sí, pero ahora está en todas partes: es el espíritu de la música que sopla dondequiera, donde quiere. Como sopló inmortalizante al oído de Miguel Matamoros su son y verso, su universo:

Mamá, yo quiero saber
de dónde son los cantantes

¡Ave María, este niño! ¡Qué insistencia la tuya, mi vida!
Anda, canta y no preguntes más, muchacho! Canta, canta y cantando tal vez lo sabrás —o jamás lo sabrás. Si no cantas, oye. O como dice el sonero siempre a sus músicos en el clímax del son con su más alto elogio profesional y al público para que escuche dulce cantar y a ustedes para que aprecien sonoridad:

¡Oyeló!