

CELIA CRUZ, ÍCONO GLOBAL DE LA SALSA: AFRICANÍA, NOSTALGIA Y
CARNAVAL

by

Caridad Milagros Rodríguez Torres

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Doctor of Philosophy

Approved October 2014 by the
Graduate Supervisory Committee:

David W. Foster, Chair
Carmen Urioste-Azcorra
Cynthia M. Tompkins

ARIZONA STATE UNIVERSITY

December 2014

ABSTRACT

This dissertation investigates the life and career of singer Celia Cruz and the cultural legacy she has left the Hispanic culture in the United States and the world. It explores the musical journey of the Queen of Salsa and analyzes the different genres and themes that she developed in her performances during the years of her dedication to the public professional career. Among the various topics, this work discusses the African influence on the music of Celia Cruz because she made her first step to fame with the music and lyrics from African religious traditions. Additionally, this project investigates the theme of nostalgia and how Celia Cruz, with her music, helped to perpetuate the nostalgic feelings of Cuban exiles. It surveys the repertoire of songs with nostalgic themes that helps to perpetuate in the memory of the Cuban diaspora, a Cuba that no longer exists and is reflected only in their imagination. This work also examines feminist and queer issues in the life of Celia Cruz, in the lyrics of her songs and in many of her performances. Finally, it explores various stages in Celia Cruz's career that stand out: first, her beginnings in Cuba and Latin America where she soon became known as the Guarachera of Cuba; then, the contribution of Celia Cruz to the salsa music since its appearance in New York, its development in the United States, and its rapid international spread. Similarly, this project shows that Celia Cruz, with her performances worldwide, gained popularity and became the Queen of Salsa. She excelled on indoor and outdoor stages, on the small and big screen, and took her musical talent around the world. Because of her great artistic work, she was recognized for her achievements multiple times and won awards in the United States, Latin America, Africa, Europe, and Asia, finally winning the title of Global Salsa Icon.

RESUMEN

Esta disertación investiga la vida y la carrera de la cantante Celia Cruz, así como el legado cultural que ella ha dejado a la cultura hispana en los Estados Unidos y el mundo. Trata el recorrido musical de la Reina de la Salsa y analiza los diferentes géneros y temáticas que desarrolló en sus performances durante los años de dedicación a su público. Dentro de las diferentes temáticas analiza la influencia africana en la música de Celia Cruz porque ella alcanzó su primer paso hacia la fama con la música y letras de las tradiciones religiosas africanas. Por otra parte, investiga el tema de la nostalgia y cómo Celia Cruz con su música ayudó a perpetuar el sentimiento nostálgico de los cubanos del exilio. Analiza el repertorio de canciones con temas nostálgicos, los cuales ayudan a perpetuar en la memoria de los cubanos de la diáspora una Cuba que ya no existe y que solo se encuentra reflejada en su imaginación. También este proyecto analiza aspectos feministas y queers en la vida Celia Cruz, en las letras sus canciones y en muchos de sus performances. Por último la investigación explora varias etapas de la carrera de Celia Cruz en las cuales se destacan: primero, sus inicios en Cuba e Hispanoamérica donde pronto fue conocida como la Guarachera de Cuba; después, la contribución de Celia Cruz a la música salsa desde su surgimiento en Nueva York, el desarrollo en todos los Estados Unidos y su rápida diseminación internacional. Del mismo modo este proyecto demuestra que Celia Cruz con sus actuaciones alrededor del mundo fue aumentando su popularidad y se convirtió en la Reina de la Salsa. Se destacó en teatros cerrados y al aire libre, en la pequeña y la gran pantalla y llevó su talento musical a todo el mundo. Debido a su gran labor artística fue reconocida y premiada en los Estados Unidos, Hispanoamérica, África, Europa y Asia hasta conquistar el título de ícono global de la salsa.

DEDICATORIA

A mis dos hijas, Reylene y Wendy

AGRADECIMIENTOS

Les doy mis más sinceras gracias a los miembros de mi comité, al doctor David William Foster, a la doctora Cynthia M. Tompkins y a la doctora Carmen Urioste-Azcorra por sus recomendaciones y sugerencias sin las cuales no hubiera sido posible llevar a cabo este proyecto doctoral. Muchas gracias profesor Foster por incentivar me a escribir sobre Celia Cruz porque mientras más leía sobre ella, más interesante me parecía. Muchas gracias a Barbara Tibbet por su ayuda en los asuntos burocráticos. Muchas gracias a mis compañeros de la universidad por compartir conmigo sus experiencias y preocupaciones. Muchas gracias a SILC, ASU por darme la oportunidad de enseñar Español y Literatura durante todos estos años lo cual me ha permitido adquirir una valiosa experiencia en el mundo académico. Por último les agradezco a mis hijas y yerno por apoyarme en esta ardua tarea, a mi hermana por escucharme y ayudarme cuando la he necesitado y mi sobrino Fermín Rodríguez porque desde Alemania me ha dado ánimo y aliento para seguir adelante.

TABLA DE CONTENIDO

CAPÍTULO		Página
I	INTRODUCCIÓN.....	1
II	AFRICANÍA EN LA MÚSICA DE CELIA CRUZ.....	7
	Influencia africana en la música cubana.....	9
	El son, origen y desarrollo en Cuba.....	12
	Celia Cruz y las religiones africanas.....	15
	Celia Cruz y la rumba.....	38
	Los pregones en Celia Cruz.....	43
III	CELIA CRUZ Y EL PERFORMANCE DE LA NOSTALGIA EN EL EXILIO.....	60
	Nostalgia.....	61
	Celia Cruz y el exilio cubano en los Estados Unidos.....	67
	Nostalgia en las canciones de Celia Cruz.....	72
IV	CELIA CRUZ FEMENINA/FEMINISTA/QUEER.....	108
	La mirada masculina.....	112
	La guerra de los sexos.....	118
	El cuerpo de la mujer en las canciones de Celia Cruz.....	125
	El vestuario de Celia Cruz.....	132

CAPÍTULO	Página
V	CELIA CRUZ: ÍCONO DE UN INTERÉS GLOBAL..... 137
	La globalización..... 138
	Movimiento salsa..... 143
	Celia Cruz en África..... 150
	Celia Cruz en Japón..... 153
	Celia Cruz en Europa..... 157
	Celia Cruz en Hispanoamérica..... 165
	Celia en dueto con famosos internacionales de la música... 176
	Celia cruza las fronteras lingüísticas..... 178
	Los últimos años de Celia Cruz..... 179
	Celia Cruz, una inspiración para la literatura y el arte..... 184
	Reconocimientos y premios..... 190
VI	CONCLUSIÓN..... 192
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 198

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Cuando una persona llega a otro país con sueños y metas que lograr tiene que vencer muchas barreras. Entre ellas se encuentran la adaptación a la nueva cultura y a las relaciones sociales y económicas del lugar al que se ha arribado. Cuando yo llegué a los Estados Unidos procedente de Cuba me enfrenté al choque cultural como todos los inmigrantes que llegan a establecerse en otro país. Una de las cosas que me hacía sentir mejor era la música. Siempre me ha gustado la música tradicional cubana y caribeña, sobre todo el son y la salsa.

En Cuba había escuchado a Celia Cruz en pocas ocasiones, porque la difusión de su música estaba prohibida. Desde el primer momento me fascinó su ritmo musical y las letras de sus canciones. En los Estados Unidos la primera canción que escuché de Celia Cruz se refería a diferentes poblaciones cubanas y sentí nostalgia de los lugares que mencionaba, en muchos de los cuales había vivido o visitado al menos. Al escuchar la frase, “Cuba qué lindo son tus paisajes”, mi mente estaba en mi tierra natal mientras escuchaba a Celia Cruz con esa voz que es inconfundible. Desde ese momento comencé a conocer más canciones de Celia y tanto la variedad de temas, como de ritmos me cautivaron. Además, me dediqué a ver sus performances en la televisión y muy pronto me convertí en una fiel admiradora de la Reina de la Salsa.

No es muy frecuente en los departamentos de español y literatura de las universidades hacer proyectos doctorales basados en una famosa de la música. Por lo menos, cuando busqué información sobre Celia Cruz en los trabajos académicos no

encontré ni una disertación doctoral dedicada a la diva de la salsa. Pienso que en el caso de Celia Cruz debería haber más estudios debido a la importancia que ha tenido en el mundo musical de la segunda mitad del siglo XX. Sus performances, primero en Cuba y después en Hispanoamérica y Estados Unidos y por último alrededor del mundo hicieron de Celia un ícono de la música llegando a ser la Reina de la Salsa en el ámbito global.

Mi mentor David William Foster, conociendo mi vocación, me incentivó a escribir mi proyecto doctoral sobre Celia Cruz. A mí me entusiasmó mucho la idea y comencé a investigar sobre su vida, sus performances, los temas de sus canciones que proyectan diferentes aproximaciones teóricas y muy pronto la idea inicial se convirtió en mi proyecto de disertación.

Celia Cruz con su música y su carisma alcanzó fama internacional inigualable. Llamó la atención de millones de personas alrededor del mundo y contribuyó a difundir la música cubana y latina por todos los continentes. De la misma manera ayudó a perpetuar el sentimiento nostálgico de los cubanos del exilio por la patria perdida. Un desarrollo musical de más de cincuenta años merece ser tema de investigación y compartirlo con otros colegas del campo académico. El repertorio de Celia Cruz puede ser analizado desde el punto de vista literario por lo que significan las letras de sus canciones, así como también desde los estudios culturales teniendo en cuenta que Celia Cruz ha constituido ella misma un espectáculo cultural.

El propósito de este proyecto ha sido investigar la vida y la música de la polifacética cantante y el solo hecho de mencionar su nombre hace pensar en el legado cultural que ha dejado a la cultura hispana en los Estados Unidos. Este estudio investiga cómo la performatividad de Celia Cruz ha continuado a través de los años y cómo ha

mantenido viva la llama de la cultura cubana y latina en los Estados Unidos y el mundo. Además, trata el recorrido musical de la Reina de la Salsa, quién en sus performances desarrolló diferentes géneros y temáticas durante los años de dedicación a su público.

La música de Celia Cruz es afrocubana en sus diferentes estilos. Celia Cruz fue evolucionando durante su carrera para estar actualizada pero manteniendo siempre las mismas raíces. Por lo tanto, ha sido menester analizar la influencia africana en la música cubana y en particular en la trayectoria de Celia Cruz quien alcanzó su primer paso a la fama con la música y letras de las tradiciones religiosas africanas.

En este sentido, el segundo capítulo, titulado “Africanía en la música de Celia Cruz”, trata de la influencia africana en la música cubana y cómo Celia Cruz se inserta en esa tradición para llevar a cabo su carrera. En el proceso de investigación previo a la elaboración de este estudio me dediqué a escuchar todos los álbumes de la música de Celia Cruz para analizar sus temas y en los mismos pude apreciar que la religión africana está presente en muchos de sus performances.

La africanía en la música de Celia Cruz es significativa y por eso este proyecto explora esta temática. Antes de referirme a la africanía incursiono en la teoría del performance tomando como basamento teórico lo planteado por Richard Schechner, Diana Taylor y Marvin Carlson. El capítulo muestra especial atención a la santería o Regla de Ocha por tener gran importancia en la cultura cubana y aparecer en muchas de las canciones de Celia Cruz. La base teórica de este capítulo proviene de diferentes estudiosos de la africanía en la cultura cubana. Para el mismo son relevantes los aportes de Fernando Ortiz y Lidia Cabrera, los cuales se refieren al tema en variadas publicaciones. Además, se consideran los planteamientos teóricos de Jorge e Isabel

Castellanos es sus cuatro volúmenes dedicados al estudio de la cultura afrocubana. También se incluyen Natalia Bolívar y Rómulo Lachatañeré quienes han realizado importantes aportes al estudio de la cultura africana en Cuba. Además, se tiene en consideración a Henry Louis Gates quien incursionó en los estudios afroamericanos en Estados Unidos y trata aspectos relacionados con los orishas¹ en su libro *The Signifying Monkey, A Theory of Afro-American Literary Criticism*. Dentro de este capítulo también se le dedica especial atención al pregón musical, el cual Celia Cruz supo mantener vivo a través de los años.

El repertorio de Celia Cruz durante su carrera artística incluye un número considerable de canciones que tratan el tema de la nostalgia. Haciendo un análisis de este particular, el tercer capítulo, titulado “Celia Cruz y el performance de la nostalgia en el exilio”, estudia y analiza el performance de la nostalgia por Celia Cruz. Comienza con un planteamiento teórico de la nostalgia partiendo del origen y evolución del vocablo y su significación, y después trata sobre el aporte de Celia Cruz relacionado con esta temática. Para la teoría de la nostalgia se analizan los planteamientos de varios investigadores partiendo de Johannes Hofer quien patentó el vocablo a finales del siglo XVII. Además, se consideran los estudios de Fred Davis, Svetlana Boyn, Helmut Illbruck y David Stineback.

El capítulo analiza cómo la Reina de la Salsa le canta a Cuba, a su paisaje y a su pueblo y recrea situaciones nostálgicas en las letras de sus canciones. De esta forma, ella representa una prolongación de Cuba en el exilio. Se hace un análisis del exilio cubano,

¹ Los orichas/orishas son las deidades de las religiones africanas. En algunas publicaciones aparece escrito como orishas y en otras como orichas según se puede observar en los capítulos que siguen.

así como las diferentes oleadas de inmigración cubana hacia Estados Unidos y cómo perdura la situación nostálgica de la comunidad cubana, la cual mantiene en su memoria una Cuba imaginada o soñada, una Cuba que ya no existe o que existió en forma muy oblicua a como se evoca. Celia trajo un pedazo de la nación cubana representada en su música y en la letra de las canciones, y comparte la nostalgia por el recuerdo de su tierra natal. La música nostálgica de Celia Cruz no solo representa a los cubanos exiliados o emigrantes, sino también a los latinos en general y su añoranza por la patria perdida.

Celia Cruz manifestó mucha variación temática en sus interpretaciones y las canciones dedicadas a la mujer no podían faltar. El capítulo cuatro, titulado “Celia Cruz femenina/feminista/queer”, explora esta temática. La base teórica tiene en cuenta los planteamientos de David William Foster, Vernon Boggs y Frances Aparicio.

El capítulo investiga otra faceta de Celia Cruz quien supo enfrentarse al sistema patriarcal imperante en la sociedad. Celia surgió y se desarrolló como cantante en géneros musicales dominados por los hombres tradicionalmente, como el son, la guaracha la rumba, el chachachá y la salsa. Muestra cómo ella constituye un ejemplo a seguir por las mujeres que quieren incursionar en el mundo de la música salsa.

En el capítulo se analizan performances de Celia Cruz que transmiten mensajes feministas y otros que pueden enmarcarse dentro de la categoría queer. También se refiere al interés que manifiestan muchos travestis y caracterizadores del espectáculo de convertirse en la Reina de la Salsa. Ellos se transforman y se presentan como Celia Cruz e interpretan sus canciones. De esta forma, los fanáticos de Celia Cruz y los que no tuvieron la posibilidad de conocerla siguen contemplando las actuaciones de la Reina de la Salsa a través de otros cuerpos travestidos ahora presentes en los escenarios.

El capítulo cinco, titulado “Celia Cruz ícono de un interés global”, analiza la carrera artística de Celia, estudia su trayectoria musical y el impacto que ha tenido internacionalmente. Muestra el recorrido de Celia Cruz y su música por el mundo y cómo ha sido merecedora de galardones y reconocimientos en muchos países en el ámbito global.

El capítulo comienza con planteamientos teóricos de la globalización en sentido general y de la música salsa en particular. Hace referencia a los fundamentos teóricos de Néstor García Canclini, Christoph Mertl, y Alejandro S. Ulloa entre otros. El capítulo dedica especial atención al surgimiento y desarrollo de la música salsa en los Estados Unidos y su rápida diseminación internacional. Dentro del movimiento salsa se destaca la actuación de Celia Cruz quien se convierte en su reina. Del mismo modo se demuestra como Celia Cruz con sus actuaciones alrededor del mundo fue aumentando su popularidad. Se destacó en teatros cerrados y al aire libre y también en la pequeña y la gran pantalla. Fue reconocida por su ejemplaridad artística en los Estados Unidos, Hispanoamérica, África, Europa y Asia hasta convertirse en la única mujer ícono global de la salsa.

CAPÍTULO II

AFRICANÍA EN LA MÚSICA DE CELIA CRUZ

¡Eh, he, he!
Pa' Yemayá un bembé.
Un bembé pa' Yemayá...
Que suene la conga, que suene el bongó.
Que cante mi gente en ese tambor.
Tus hijos te bailan al ritmo batá.
En cuentos y unidos por ti Yemayá.
¡Eh, eh, eh! Pa' Yemayá un bembé.
Olelé, olelá.
Suenan los tambores pa' ti Yemayá...
Olodumare, o mío Olokun, o mío Yemayá.
¡Yemayá! ¡Yemayá! ¡Yemayá!
Oh, oh, oh, oh, oh, olelé, olalá.
Oh Yemayá...

Celia Cruz

Celia Cruz tuvo una carrera musical de más de cincuenta años y su fama y popularidad la ha acompañado hasta después de su muerte. Llegó a cantar con los grandes de la música de todo su tiempo en el ámbito mundial. Incursionó en diferentes géneros musicales pero siempre fue renovando sus performances. En esa constante renovación incluía nuevos ritmos que la tuvieron siempre como preferida de los amantes de la música latina, tanto de las nuevas generaciones como de las viejas. Celia Cruz cantó en la radio y además realizó performances en teatros cerrados y al aire libre. También se destacó en la televisión y en el cine.

En Celia Cruz se pueden analizar muchos tipos de performances pues en las actuaciones que realizó durante su carrera se destaca gran variedad de temas musicales. En su repertorio se incluye música de raíces africanas donde se incluye música afro

(como ella la denominaba), rumba, guaracha, guajira, mambo, chachachá, boleros, hasta músicas como el rock latino, el rap y otras que interpretó con artistas destacados en géneros musicales diferentes.

La reina fue muy versátil en sus performances y tipifica lo que afirma Richard Schechner cuando dice que el performance es construido por las acciones humanas y es muy amplio y variado. En su libro *Performance Studies. An Introduction* (2006) Schechner apunta que

Performance must be constructed as a broad “spectrum” or “continuum” of human actions ranging from ritual, play, sports popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music), and everyday life performances to the enactment of social, professional, gender, race, and class roles, and on to healing (from shamanism to surgery), the media, and the internet. (2)

En la carrera artística de Celia Cruz podemos tipificar muchos tipos de performances, como las categorías enunciadas por Schechner.

Cuando se analiza la diversidad de espectáculos realizados por Celia Cruz, se observa una multiplicidad de subjetividades construidas a lo largo de su vida. Sus representaciones, entre otras, incluyeron la cultura africana de diferentes maneras. Celia Cruz “perform” africanía, y destaca así esa parte de la cultura cubana. En este sentido, Diana Taylor en su libro *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas* (2003), afirma que los “Performances revealed culture’s deepest, truest, and most individual character “; además nos dice que “population could grow to understand each other through their performances” (4).

Los performances de Celia Cruz hacen entender muy bien la música cubana con esa sabrosura que ella le ponía a sus interpretaciones. Se puede afirmar que Celia Cruz fue una emisaria de la cultura latinoamericana en el mundo. Siempre llevó el sabor de la música de Cuba con ese ritmo afrocaribeño que la caracterizaba. Como ella misma refiere en su canción “Quimbara”, su vida siempre fue “rumba buena y guaguancó”, lo cual es un reflejo de ese componente africano de la música cubana. A tales efectos, este capítulo tratará de una de esas subjetividades que Celia Cruz construyó a través de sus performances, su africanía.

Influencia africana en la música cubana

Cuando analizamos todas las categorías o elementos que forman la cultura cubana, podemos afirmar que la música es la que ha tenido más influencia africana. Jorge e Isabel Castellanos escribieron cuatro volúmenes dedicados al estudio de la cultura afrocubana, lo que constituye un corpus teórico sobre el tema. En el volumen titulado *Cultura afrocubana 4. Letras, música y arte* (1994) plantean que “ha sido por medio de la música que la cultura afrocubana ha logrado su máxima penetración en el alma nacional” (267).

La música cubana es una combinación sincrética de la música europea y de la africana. Los españoles trajeron sus ritmos y sus canciones, las cuales, al tener algunas variaciones se crea una música criolla. La continua introducción de esclavos en Cuba hizo que el número de inmigrantes africanos aumentara significativamente y con ello sus ritos y fiestas. Los esclavos africanos también trajeron su música, la cual los acompañaba en su rutina diaria de trabajo y en sus fiestas. Esa música fue creada en Cuba con instrumentos musicales contruidos por los esclavos. Estos trataban de imitar aquellos

instrumentos que habían tenido que dejar en África y se fue creando una música cubana impregnada de elementos africanos.

Los ritmos africanos influyeron poco a poco en las manifestaciones musicales en Cuba. Esto hace que, mediante una evolución paulatina, comiencen a formar parte del imaginario cultural de los habitantes. De esta manera, se fue creando un proceso sincrético en el cual fue surgiendo la música popular cubana de gran influencia africana. Esa música es la que Celia Cruz, entre otros, se encargó de difundir a través de sus performances.

Algo de la música cubana heredada de la tradición africana, es el hecho de que los negros esclavos solían cantar en sus faenas laborales. Fernando Ortiz, en sus investigaciones sobre los inmigrantes africanos en Cuba, se refirió a la sociabilidad de los negros africanos. En su libro *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba* (1981) Fernando Ortiz señala que la música de los africanos no se realizaba con un fin de placer auditivo y mental sino, que tenía una función social y afirma: “La música negra ejerce una función colectiva primordial, religiosa, utilitaria, dramática, etc. En ella la resonancia estética es solo añadidura de su efecto social” (40). En este sentido, Ortiz apunta que la vida de los negros africanos es la música y el canto pero esto se da con la participación colectiva y que “la intensa socialidad del negro africano es lo que motiva en sus cantos el predominio de las formas interlocutorias y dialogísticas. Uno reza una plegaria y otro se le suma al rezo haciéndolo plural” (41-42). El canto acompañaba la vida diaria de los esclavos y un solista muchas veces se presentaba como guía de la improvisación, sosteniendo un diálogo con el coro. Ortiz explica que

Existe un solista que canta y otro cantador o un coro que le responde, o un coro que habla con otro coro. Canto antifonario o responsorial. Estrofa y antiestrofa, y el sonsonete que precede o sigue como un epodo que se reitera indefinidamente” (42).

Según Fernando Ortiz, el negro africano no canta en soliloquios sino mediante diálogos. Tales diálogos cantados podían estar basados en los sucesos diarios o de la vida cotidiana y como refieren Jorge e Isabel Castellanos: “Los negros africanos como no se les permitía quejarse cantaban sus penas, sus alegrías, sus necesidades, satirizaban a quienes los maltrataban” (4:274). En tales ocasiones siempre había un solista que cantaba y un coro que le respondía. Este concepto también aparece como objeto de estudio de otros críticos. Por ejemplo, Portia k. Maultsby en el libro *Call and Response: Key debates in African American Studies* (1988), editado por Henry Louis Gates Jr. y Jennifer Burton, trata sobre “Africanisms in African American Music” y dice que la improvisación es algo característico en la música africana y además se refiere a la combinación coro-solista como una estructura que se repite en la música africana y afirma:

The call and response structure is the key mechanism that allows for the manipulation of time, text, and pitch. The response or repetitive chorus provides a stable foundation for the improvised lines of the soloist. The use of call-response structures to generate musical change has been described many times in black music literature. (847)

En el performance del son se puede observar que hay improvisación y a la vez, ese diálogo entre el sonero y el coro que lo acompaña. En la mayoría de los performances de

Celia Cruz se destaca esa interacción de ella como solista y el coro de los músicos.

Nuestra reina es una sonera por excelencia.

El son, origen y desarrollo en Cuba

El son sin lugar a dudas tiene gran sentido de africanismo. Antes de la popularidad del son, el baile principal de Cuba fue por muchos años el danzón que para la mayoría de los cubanos era un baile de blancos. Como expresa Alejo Carpentier en *La música en Cuba* (2004), muchos opuestos a la presencia del negro en la cultura cubana dijeron que con el danzón “se creó un género nacional ajeno a toda influencia africana” (160). Sin embargo, lo cierto es que “el danzón, tal como se tocó a partir de 1880, tiene una característica que es el cinquillo heredado de los negros franceses que habían emigrado de Haití y vivían en Oriente. El danzón fue el baile nacional desde 1880 hasta la década de los años 20” (Carpentier 161), y como se puede apreciar también tiene influencia africana.

En la década del veinte el son llega a la Habana y tiene mayor influencia africana que el danzón. El son es el resultado de un proceso de formación cultural que Fernando Ortiz llamó transculturación. Fernando Ortiz crea el neologismo *transculturación* para explicar el fenómeno del mestizaje y en el libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1973) afirma que la transculturación

Expresa mejor las diferentes fases del proceso transitorio de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura

precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*...la cultura siempre tiene algo de sus progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto el proceso es una transculturación y este vocablo comprende todas las fases de su parábola. (134-35)

El son es un nuevo fenómeno cultural que se formó en Cuba y comenzó en las provincias orientales del país. Sus antecedentes datan del siglo XVI con la canción de la “Ma Teodora” que dice:

¿Dónde está la ma Teodora?

Rajando la leña está.

¿Con su palo y su bandola?

Rajando la leña está”... (Carpentier 29-32)

Primeramente el son, el cual había integrado la música de percusión africana, era bailado por los negros en las provincias orientales. Después, el son llegó a la Habana y tuvo gran desarrollo. Fue aceptado en los salones en el año 1927 después del éxito internacional del son “Échale salsita” del Septeto Nacional Ignacio Piñeiro. Como consecuencia del éxito en el extranjero, de inmediato surgieron en Cuba muchos grupos soneros y en 1930 el fenómeno del son llega a altos niveles de popularidad sin distinciones de clases.

Según Carpentier, “el son constituyó una extraordinaria novedad para los habaneros” (162). Carpentier explica que el son ya tenía historia. La palabra son se venía utilizando en las regiones orientales, pero se refería a formas imprecisas de música

popular bailable. El son tiene los mismos elementos constitutivos del danzón. La diferencia es que el son era baile absolutamente popular y además “fue canto acompañado de percusión y esto sin duda, constituye su mejor garantía de originalidad” (Carpentier 164).

El son surge como baile popular, de ahí que al principio fuera catalogado como baile de clase baja. Después se fue introduciendo en todas las capas de la población cubana y como apunta Carpentier, “gracias al son, la percusión afrocubana, confinada en barracones y cuarterías de barrio, reveló sus maravillosos recursos expresivos alcanzando una categoría de valor universal” (165).

Con el son surgiría una música cubana con mucha variedad de expresión y de mensajes. Además del ritmo que tenía y sus variaciones en las diferentes orquestas, las letras de sus canciones llegaban al pueblo. La demanda provocó una explosión de grupos soneros, pues “el gran mérito del son está en que la libertad ofrecida por él a la espontánea expresión popular, propició la invención rítmica” (Carpentier 168). Esa improvisación que tuvieron los grupos soneros hizo que el son alcanzara la fama universal que conserva hasta nuestros días.

La popularidad del son aumentó a partir de la década del treinta. En los años cuarenta y cincuenta se siguieron creando grupos soneros, los cuales fueron evolucionando hacia diferentes tipos de música, por lo general muy parecidos. Dentro de la diversidad de grupos soneros, se destacó la Sonora Matancera, la cual alcanzó un reconocimiento nacional primero y después una fama internacional incalculable. Como afirma Umberto Valverde en su libro *Memoria de la Sonora Matancera* (1997), “este

grupo musical entró ya en el Record Guines ... es la orquesta más antigua del mundo” (9).

Celia Cruz comenzó a cantar con la referida orquesta en 1950 donde se destacó como solista y muy pronto comenzaron a llamarla La Guarachera de Cuba. Frances R. Aparicio en su artículo “The Blackness of Sugar: Celia Cruz and the Performance of (Trans)nationalism” afirma: “As the Singer of the Sonora Matancera during the 1950’s, Celia Cruz was the female embodiment of Afro-Cuban music and tropical music in Cuba and throughout Latin America” (226). Celia Cruz comenzó a triunfar mediante sus performances de música afrocubana y muchos de ellos exaltaban las religiones africanas.

Celia Cruz y las religiones africanas

Tal como lo representa la canción referida a la planta sagrada “Mata siguaraya”, la primera que grabó Celia Cruz con la Sonora Matancera en 1950 y muchas otras que aparecen en los álbumes *Homenaje a los santos (1974)* y *Homenaje a los santos Vol. 2 (1975)*, en Cuba existe una cultura popular donde la influencia de las religiones africanas es decisiva. Si bien muchos no la practican, ni la conocen a cabalidad, sí existe una tendencia a creer en algo sincrético que incluye a Dios y a santos o deidades de las religiones africanas. Muchos cubanos que son bautizados en la religión católica, le piden a Dios y los santos católicos por un lado y por el otro, le piden a Changó o Yemayá que son santos o deidades de la religión yoruba. También una persona bautizada en la religión católica puede más tarde practicar la religión llamada santería o cualquier otra religión de origen africano como las reglas congas que incluyen la Regla de Palo Monte, la Kimbisa, la Biyumba y otras.

En el libro *Celia mi vida* (2004), que es su autobiografía, Celia Cruz plantea que ella no era una adepta a la santería sino que era católica. Además, sostiene que cuando era una niña y había un bembé² de santería al lado de su casa, al principio ella sentía miedo. Sin embargo, poco tiempo después la atraía el ritmo de los tambores batá³ y afirma:

Cuando oí esos cantos por primera vez de chiquita, salí corriendo a esconderme ... Sin embargo para mí esa música pronto se volvió mucho más que una religión, era una forma preciosa de expresar mis raíces africanas. Me aprendí las letras lucumíes de las canciones. (23)

Celia creció escuchando la música africana en los toques de santo que hacían en su vecindario. Estos fueron decisivos en su carrera, lo que asegura cuando añade que “años más tarde me di cuenta que esas veladas fueron una importante fuente de inspiración para mi música” (Cruz-Reymundo 24).

Como se puede apreciar, Celia Cruz en su autobiografía hace alusión a la santería. Ésta constituye una de las variantes de la religión africana sincretizada en Cuba, conocida también como Regla de Ocha. Las religiones africanas traídas por los negros esclavos de África tiene gran relevancia en la cultura cubana y como dicen Jorge e Isabel Castellanos en su libro *Cultura Afrocubana 3. Las religiones y las lenguas* (1992) “una de las contribuciones más importantes de las culturas africanas a la cultura cubana es su aporte a la conformación de la religiosidad popular” (3:11).

² Fiesta, toque de tambor para alegrar a los orichas. *Anagó vocabulario lucumí (El yoruba que se habla en Cuba)* (1986) de Lidia Cabrera.

³ Son tambores sagrados usados en los toques de la Regla de Ocha. Véase *Los orichas en Cuba* (2005) de Natalia Bolívar Aróstegui.

Si bien Celia Cruz se refiere a la santería o Regla de Ocha, también existen las Reglas congas, que además tienen relación sincrética una con la otra: “En Cuba las reglas más importantes se hayan en relación directa con los grandes sistemas culturales afrocubanos: el Lucumí, de origen yoruba y el Congo de origen bantú” (Castellanos 3: 11). La santería o Regla de Ocha, de la religión Lucumí de procedencia Yoruba, es la que más popularidad ha alcanzado en Cuba, pero coexiste con las Reglas congas. Cuando los negros africanos llegaban a Cuba, a los españoles no les importaba su procedencia geográfica y eran mezclados. Unos procedían de la región Yoruba que hoy en día se extiende por todo el sureste de Nigeria, mientras que otros, de origen bantú ocupan fundamentalmente la cuenca meridional del río Congo hasta el desierto de Kalahari (Castellanos 3:11).

La importación de negros africanos de distintas regiones y por consiguiente con religiones y culturas diferentes, hizo que se formaran religiones sincréticas. Por ese motivo, la Reglas congas fueron influenciadas tanto por la religión católica, como por Regla de Ocha de los yorubas. Por ejemplo, “el congo adopta como suyos los orichas lucumíes y les otorga nombres congos y españoles” (Castellanos 3:130). Se puede entender bien el sincretismo que se dio entre las propias religiones africanas por la mezcla de esclavos, como dijimos anteriormente, y además, porque este proceso también se observa a la inversa cuando “los fieles lucumíes, aunque teóricamente deban mantenerse separados de las prácticas congas, acuden a ellas en caso de necesidad”... y no es extraño que un sacerdote congo se inicie más tarde en Ocha” (Castellanos 3:130).

Estas manifestaciones sincréticas que se dan en las propias religiones africanas van penetrando también en la cultura religiosa de la población cubana. Por lo tanto, la

religiosidad de los cubanos no solo se basaría en la religión católica traída por los españoles. La influencia de las religiones africanas en los cubanos se ha ido popularizando hasta nuestros días y permite que la cultura en Cuba tenga un alto grado de africanía.

La voz de Celia Cruz se comenzó a conocer en la Habana a partir de la década del cuarenta. En sus inicios, a Celia le gustaba cantar música romántica, sobre todo boleros. Sin embargo, muy pronto cambió a la música de influencia africana, y así lo expresa Eduardo Marceles en el libro *Azúcar, la autobiografía de Celia Cruz* (2004), cuando afirma que

La compositora Isolina Carrillo, de raza negra igual que Celia, le sugirió que para una intérprete de ascendencia africana era mejor dedicarse a la música tropicalailable... Isolina Carrillo fue una de las primeras en reconocer el talento de Celia para la interpretación de la música afrocubana. (22)

La pianista fue muy importante en la vida de Celia Cruz, porque además de apoyarla, la recomendó como cantante a Obdulio Morales. Morales era un habanero que tenía un conjunto que formaba parte de la programación de una cadena de radio llamada Radio Cadena Suaritos. Así es que Celia Cruz comienza a ser escuchada porque “con Obdulio realiza Celia sus primeras grabaciones afrocubanas ‘Changó’ y ‘Babalú Ayé’ (en lengua lucumí) con sus tambores batá y el Coro Yoruba” (Marceles 22).

En estos títulos se observa el performance de Celia Cruz con música y letra de influencia de la santería o Regla de Ocha. Celia se refiere a dos santos de dicha religión Changó y Babalú Ayé. Celia Cruz comienza a tener cierta popularidad. La escuchan en la estación Radio Cadena Suaritos. De inmediato otros se interesan por ella y por lo tanto

“graba con el conjunto La Gloria Matancera, dirigido por Juan Manuel Díaz a principios de 1949, en un disco de 78 RPM el número musical ‘Ocanosordi’ una guaracha de Cervantes Kessell” (Marceles 24).

Es de destacar que los primeros éxitos de Celia Cruz los obtuvo interpretando música que tenía influencia de la religión de la santería. Así se manifiesta en la canción “Ocanosordi”, que empieza así:

El otro día yo fui
a casa de un babalao.
Pa’ que mirara mi cuerpo
porque yo estaba salao⁴...
Me dijo que yo te voy a mirar.
La letra que a ti te salga
el tablerito te lo dirá.

Como se puede apreciar el vocabulario de la canción se refiere al Babalao. Éste es el mayor sacerdote de la Regla de Ocha o santería. Según aparece en *Anagó. Vocabulario lucumí (el yoruba que se habla en Cuba)* (1986) de Lidia Cabrera, ser babalao significa “sacerdote de Ifá, adivino” (74).

En 1951 la performatividad de Celia Cruz alcanza el cabaret Tropicana de la Habana y según afirma ella en su autobiografía “el Tropicana no tenía comparación. De hecho en su época dorada de los años cuarenta y cincuenta, el Tropicana era el cabaret más famoso del mundo, y de ahí salían los números más innovadores” (Cruz-Reymundo 42). En el Tropicana Celia Cruz forma parte de un performance de baile y música

⁴ Estar salao (salado) significa tener problemas o mala suerte.

afrocubana. Este fue Dirigido por Roderico Neyra quien tenía el nombre artístico de Rodney. En palabras de Celia Cruz “el espectáculo se llamó Sun sun ba baé lo cual creo que quiere decir el pájaro lindo del amanecer en lucumí” (Celia-Reymundo 41) y además Celia Cruz continúa explicando que

Sun sun ba baé fue una celebración afrocubana. De hecho una revista musical, con varios cuadros, había uno conmigo como cantante estelar ... otra artista sentada arriba de una mesa como si fuera una turista, oyendo los tambores batá y viendo a los negros bailar. De pronto le entraba el santo y se iba detrás de ellos bailando muy exóticamente, despojándose de la ropa hasta quedar en bikini ... era considerado un atuendo bastante atrevido. (41)

Este performance es una coreografía inspirada en un bembé, una fiesta a los orichas en la cual muchas veces a los practicantes de la santería les entra el santo. Es un acto performativo que muestra al público una celebración de esa religión. Marvin Carlson cita a Richard Bauman en su libro *Performance: A Critical Introduction* (1996) cuando dice:

According to Bauman, all performance involves a consciousness of, through which the actual execution of an action is placed in mental comparison with a potential, an ideal, or a remembered original model of that action. Normally this comparison is made by an observer of the action. (5)

Mediante este espectáculo la cultura africana que está en la memoria se presenta en acción. Así lo reafirma Richard Schechner cuando en el libro *Introducción a los estudios de performance* cita a Turnes quién dice:

Cultures are most fully expressed in and made conscious of themselves in their ritual and theatrical performances [. . .] A performance is dialectic of “flow,” that is, spontaneous movement in which action and awareness are one, and “reflexivity,” in which the central meanings, values and goals of a culture are seen “in action,” as they shape and explain behavior. A performance is declarative of our shared humanity, yet it utters the uniqueness of particular cultures. (19)

Como se aprecia, Celia Cruz, ha demostrado el “uniqueness” de la cultura afrocubana, porque al igual que otros artistas cubanos se ha referido a las deidades de la Regla de Ocha en sus actuaciones. Para ofrecer un mayor entendimiento de los performances de este tema en su repertorio, es necesario detenernos y hacer un análisis, aunque de una forma somera, a lo que se llama el panteón lucumí. Según plantean Jorge e Isabel Castellanos en el ya mencionado libro *Cultura afrocubana 3. Las religiones y las lenguas*.

Los descendientes de yorubas creen firmemente en un Dios personal, supremo, creador, omnipotente, inaccesible y trascendente (llamado Olodumare, Olorín, Olofi u Olofin), y además en una serie de divinidades intermediarias que personifican y gobiernan las fuerzas del universo: los orichas. (3:18)

Todas estas divinidades junto al supremo creador forman el panteón lucumí. Además, los orichas son deidades identificadas en la religiosidad popular con santos católicos. Por ese motivo, a la Regla de Ocha también se le llama santería. Este proceso sincrético se dio porque los esclavos adoraban a sus divinidades, los orichas, pero eran

obligados por los españoles a adorar los santos católicos. Entonces, como una forma de defensa de su cultura, en este caso de su religión, “los negros africanos escondían deliberadamente a sus dioses bajo el ropaje de las entidades intercesoras cristianas para defenderse de las persecuciones religiosas” (Castellanos 3:23).

Los negros africanos aprendieron que a los santos católicos se les rezaba y se les pedía y el catolicismo les atribuía poderes a esos espíritus poderosos. Por lo tanto, comparaban esos santos con los suyos propios y comenzaron a hacer identificaciones. Es por eso que

Cuando los datos de los patakíes⁵ de un oricha coincidían, en mayor o menor medida, con la hagiografía de un santo o cuando a las características que a éste se le atribuían eran más o menos semejantes a las de algún oricha, la tendencia a identificar el uno con el otro resultaba irresistible. (Castellanos 3:24)

Una de esas identificaciones sincréticas se aprecia entre el santo de la religión católica Lázaro, a quien los creyentes católicos lo describen como un viejo lleno de llagas y necesitado de muletas para poder caminar y el oricha Babalú Ayé, dueño de la lepra y la viruela. Babalú Ayé es representado en África como un viejo cojo que se ayuda a caminar con un palo.

Las deidades africanas tenían una cierta organización y cada una responde a fuerzas de la naturaleza. En el libro *Cultura afrocubana 3. Las religiones y las lenguas* Jorge e

⁵ Narraciones de las leyendas y fábulas concernientes a los orishas y sus caminos o avatares, con una moraleja que ayuda a la definición de sus dones o atributos. Véase *Los orishas en Cuba* de Natalia Bolívar.

Isabel Castellanos incluyen una división detallada como se muestra en el siguiente esquema:

-Deidades cosmogónicas: Olodumare: Dios Supremo, el Creador por antonomasia y Obatalá –Oddula: agentes creadores utilizados por Olodumare

-Deidades telúricas:

a) Meteorológicas: Changó: dio del trueno y del fuego y Oyá: la centella.

b) Fluviales: Ochún y Oba

c) Marítimas: Yemayá y Olokún

d) De los minerales: Ogún: dios de los minerales y la guerra

e) De las plantas: Osaín: dueño de las hierbas mágicas y medicinales.

f) De los agentes patógenos: Babalú-Ayé: dueño de las enfermedades e inlé: el médico divino

-Deidades del quehacer humano: Ochosi; dios de la caza, Oricha Oko: dios de la agricultura y Agayú: dios de los portadores, barqueros y cargadores.

-Deidades adivinatorias:- Orula⁶ u Orúnmila, veedor del futuro y Eleguá, que habla en el coco. (Castellanos 3:25)

Lo anteriormente detallado constituye el panteón yoruba o lucumí, el cual tiene una organización, que con los mitos que lo completan, hace que sea “un sistema de interpretación de la naturaleza y de la sociedad: constituyen el corpus filosófico,

⁶ Según Lidia Cabrera, Orula es “el oricha Ifá, dios de la adivinación, catolizado San Francisco. A su culto y a interpretar sus augurios se dedica el babalao” (Cit. en *Anagó* 277-78).

‘científico’ y teológico de la visión del mundo de los yorubas cubanos” (Castellanos 3:25).

Muchas de estas deidades son de conocimiento popular en Cuba y han pasado a formar parte de la cultura cubana. Debido a esa familiarización, se pueden encontrar referencias a los mismos en muchísimas obras literarias. También en el teatro, en el cine, en la música y en el habla diaria de los cubanos. Este aspecto religioso ha cruzado la frontera cubana y se ha establecido en otros países gracias a la globalización, al turismo religioso que se da en Cuba y a la fuerte emigración de cubanos hacia Estados Unidos, España, México y otros países. Celia Cruz ha sido una de las figuras claves en la popularización en el mundo de la africanía de la cultura cubana mediante su música.

Uno de los discos clásicos de Celia Cruz y la Sonora Matancera grabado con la Seeco de Nueva York es el álbum llamado *Incomparable Celia* de 1958 que incluye la canción llamada “Chango ta vení”.

Esta canción tiene relación con la cultura africana en general y el tema de la santería en particular. Como su nombre indica, hace referencia a Changó una de las deidades de la santería. Hay mucha música y canciones dedicadas a Changó. Este es un oricha muy conocido en Cuba tanto por los creyentes como por los ateos. Es de conocimiento de la cultura popular cubana que “no hay oricha más popular en Cuba que Changó” (Castellanos 3:42). Esta deidad es sincretizada con la Virgen Santa Bárbara de la religión católica.

En la letra de la canción “Changó ta vení” se utiliza el habla popular de los negros africanos llegados a Cuba llamada bozal. Así se aprecia en la estrofa que dice:

Chango ta vení, Chango ta vení.

Con el machete en la mano tierra va temblá.

Sin Sarabanda malongo mundo ta acabá.

Aquí Celia Cruz realiza un performance teniendo en cuenta el habla del negro africano que aprende español. Reafirma así los estudios de performances que incluyen a la lingüística como uno de sus objetos de estudio.

El uso de la palabra “zarabanda” aparece con varias definiciones en el diccionario de la lengua española, como por ejemplo: “danza popular española de los siglos XVI y XVII que fue censurada por los moralistas; Lío o embrollo, baile o jolgorio popular” (*RAE online*) y la palabra “malongo” que se refiere al nombre de un pueblo de África Central. Se puede decir que la letra de la canción incluye el habla de los negros africanos que afirman que Changó está viniendo o va a venir, y que sin música, baile o jolgorio popular africano, simbolizado por la palabra “malongo”, el mundo se va acabar. “Zarabanda malongo” sería entonces baile malongo, es decir baile africano.

Pero por otra parte, “Sarabanda” con S es el nombre propio de un santo de la Regla Conga, que se identifica con el equivalente lucumí Ogún, de la santería (Castellanos 3:138). También “Sarabanda” en la Regla de Ocha es un nombre propio que se da a Changó y así lo vemos en la traducción de la canción que aparece en el mismo libro que dice:

Con el machete en la mano,

la tierra va a temblar.

Si Sarabanda (Changó) está furioso

el mundo se acaba... (Castellanos 3:326).

Este análisis de “Changó ta vení” reafirma la mezcla de religiones africanas que está presente en la música popular cubana interpretada por Celia Cruz y demuestra que tanto la santería o Regla de Ocha como las Reglas congas son decisivas en la conformación de la cultura cubana.

Al continuar con la letra de esta la canción, vemos que después se escucha “abran paso pa’ los de arriba”, donde se refiere a los santos “que vienen bailando el mambo”. La palabra “mambo” significa canto litúrgico tal como aparece en el libro *La música afrocubana* (1975) donde Fernando Ortiz dice que “los sacerdotes o hechiceros congos, o sea, los llamados *tata-nganga* o *nganguleros* con voz mulata o acriollada, a sus cantos litúrgicos los denominan *mambo*” (306). El texto completo de esta canción representa varios aspectos de las raíces africanas tanto en la música, como en el idioma y la religión.

En este sentido, se observa que con el performance de la canción “Changó ta vení”, Celia Cruz personifica a una practicante de religión africana. Se refiere además al idioma, porque refleja el aspecto lingüístico del habla africana en Cuba. Esto lo hace patente en la estrofa siguiente:

Eee ... Zarabanda miyumbaaaa.

Eee ... Emo panle mo panle.

Emo panle, Eee ... mo panle.

Coro ... Zarabanda, Changó ta vení.

Cagui Cagui mofoyu de quee.

Cagui Cagui mofoyu de quee....

Como se muestra, esta parte de la canción está escrita en un idioma ininteligible para un hispano hablante, lo que sí está claro, es que constituye un acto performativo del habla africana y de las deidades de las religiones africanas.

El tema de África y la religión africana fue incluido en muchos de los álbumes de Celia Cruz a través de su trayectoria musical. Por ejemplo, en 1958 Celia y la Sonora Matancera graban con Seeco Records la canción “África”. Esta canción es un performance de la historia de la inmigración de esclavos hacia Cuba cuando dice:

Cuenta la congo que en 1800
salieron de África tribus Gangá ...
Cuenta la congo que llegaron a Cuba
con el lucumí, con el abacúa,
con el quinbincé, el arará,
con el palo mayimbé,
con un guisón pa' gozar.

De esta manera se muestran las diferentes lenguas africanas de los negros traídos por los conquistadores y las diferentes religiones africanas.

Así sucesivamente, en los diferentes álbumes de Celia Cruz aparecen canciones relacionadas con las religiones africanas. Por ejemplo, en 1965 podemos citar las canciones “Changó” y “Agua pa mí”.

En 1968 en el álbum bautizado con el nombre de *La excitante*, Celia Cruz graba con Fania “Santa Bárbara”. En el performance de esta canción ella trata de la Virgen Santa Bárbara, sincretizada con Changó. Se refiere tanto a uno como al otro cuando dice:

...En nombre de mi nación

Santa Bárbara te pido.
Que riegues con tu fluido
su sagrada bendición.
Que viva Changó.
Que viva Changó señores....

Esta canción fue originalmente interpretada por Celina y Reutilio, los cuales se destacaron por sus canciones referidas a la religión africana o a las sincréticas, como a la que hacemos referencia, y que expresa:

Santa Bárbara bendita
para ti surge mi lira.
Y con emoción se inspira
ante tu imagen bonita.
¡Qué viva Changó!...
Con voluntad infinita
arranco del corazón
la melodiosa expresión.
Pidiendo que desde el cielo
nos envíes tu consuelo
y tu santa bendición.
¡Qué viva Changó!, ¡Qué viva Changó!....

En el año 1974 Celia graba el disco titulado *Homenaje a los santos* grabado con Seeco. En este álbum se incluyen algunas canciones que habían salido en álbumes anteriores y en las que se encuentran: “Yemayá”, “Óyeme Agayú”, “Plegaria a Laroye”,

“Oyá, Diosa y Fe”, “Changó ta vení”: Saludo a Eleguá, “Lalle, Lalle”, “Agua pa mí”, “Eleguá quiere tambó”; “Imoye”, “Para tu altar” y “Nuevo ritmo Omelenco”

Por ejemplo, la canción “Yemayá” (1950) constituye un performance de la religión africana ya que en ella se hayan fragmentos de cantos litúrgicos africanos cuando dice: “Yemayá e Olokun Yemayá ... e Yemayá lodde / e Yalodde, Yalodde”. Se puede observar cómo incluye el sincretismo religioso cuando en la primera parte de la canción la santa es invocada de la siguiente manera:

Virgen de Regla hoy es tu día.
Madre del agua, diosa mía.
Yemayá la reina eres.
Es para ti estos cantares
que te brindamos oh madre mía.
Madre mía, madre mía, madre mía...

Después el coro continúa la canción con el canto litúrgico africano que dice: Yemayá ohhhoho viva Yemayá, / Yemayá eh eh oloto aboyo Yemayá....

La Virgen de Regla es adorada por los católicos cubanos y tiene una iglesia en el municipio de Regla en la Habana. Esta iglesia se encuentra frente al mar y la visitan tanto los católicos como los santeros porque según afirma Jorge e Isabel Castellanos en *Cultura afrocubana 4. Letras, música y arte*.

La divinidad lucumí que comparte con Ochún el dominio de las aguas es Yemayá, la dueña del mar, Yemayá es la Virgen de Regla, patrona del puerto de La Habana y diosa de la fecundidad maternal. Es la madre por excelencia.
(4:370)

Lidia Cabrera en su libro *Yemayá y Ochún* (1974) explica que “Yemayá es la Reina Universal porque es el Agua, la salada y la dulce, la Mar, la Madre de todo lo creado” (20). Por eso en la canción Celia Cruz la llama “madre del agua” pero también la nombra “madre mía”.

En los performances de Celia Cruz también se encuentra otra canción que incluye deidades africanas, dedicada a la misma santa, Yemayá. Esta se titula “Canto a Yemayá” donde dice:

Ya le recé a Changó.
Ya le imploré a Oyá.
También pedí clemencia a Olofin
y hoy le canto a Yemayá
y a Ochún Caridad del Cobre.
Yemayá, mi guía espiritual...
Yemayá, Caridad
Sólo clamo por la tranquilidad
Ay de mi familia y de mis amigos.
Sólo clamo por la tranquilidad....

Después de su éxito con el primer álbum dedicado a los santos africanos, Celia Cruz y la Sonora Matancera graban otro relacionado con el mismo tema. Éste se titula *Homenaje a los santos, volumen 2* (1975). En este disco también Celia Cruz se refiere a la religión africana y el mismo incluye diez canciones más. En los títulos de muchas de las canciones se observa claramente su relación con las deidades africanas. En ese segundo volumen se encuentran las canciones “Changó”, “Baho Kende”, “Matiagua”,

“Palo Mayimbe”, “Yembe Laroco”, “Mata siguaraya”, “Guede Zaina”, “Mulense”, “Camade” y “Rinkincalla”. Para mayor entendimiento del uso de las diferentes religiones africanas es preciso referirnos a algunas de las canciones anteriores. Por ejemplo, la canción “Palo Mayimbe”, que dice

Palo Mayimbe
Me llevan pa’ la loma
He me llevan pa’ la loma
Me llevan pa’ la loma...

constituye un acto performativo de la religión conga, que según los Castellanos representa un mambo que fue empleado una vez en su presencia para despedir a un nkisi (espíritu) que no quería abandonar a su médium (4:362). Como se puede apreciar, aquí no se refiere a la Regla de Ocha de los yorubas sino a la Regla Conga o Palo Monte de los congos.

Es importante destacar que Celia Cruz dedica esos dos álbumes exclusivamente a los santos, pero eso no es todo. A lo largo de su carrera musical, cada año ella grababa alguna canción referida a los santos. De esa forma aparece reflejado en el libro *Celia Cruz, Alberto Beltrán y Celio González, estrellas de la Sonora Matancera* (2007) de Héctor Ramírez Bedoya. En el libro Ramírez Bedoya incluye una lista que muestra las canciones de todos los álbumes de Celia Cruz relacionadas con las religiones africanas, la cuales se citan a continuación:

“Babalú Ayé” (1947), “Changó”, (primera versión,) y “Morumba” (1948), “Mata siguaraya” y “Baila Yemayá” (1950); “Yembé laroco” (primera versión 1951); “Agua pa’ mí” (1952); “Barracón”, “Eleguá quiere tambor”,

“Oyá diosa y fe” , “Plegaria a Laroye” (1954); “Palo mayimbe” 1956;
 “África”, “Changó ta vení”, “Óyeme Agayú” y “Baho Kende” (1958)
 “Saludo a Eleguá” (1959); “Para tu altar” (1960); “Yemayá” (1962);
 “Changó” (segunda versión) y “Rinkincaya” (1964); “Tinicie” (1966);
 “Virgen de la Caridad” (1968); “Bailando Eleguá” (1969); “Changó”
 (tercera versión), “Eleguá”, “Lacho” (segunda versión) “Sahara” (segunda
 versión) (1971); “Aché para todos” (1986); “Oriza he” (1975); “Yembé
 laroco” con Yohny Pacheco (1978); “Toque de bembé” y “Pueblo negro”
 (1980); “Fiesta de tambores” (1985); “Siete potencias” y “Virgencita”
 (1986); En 1992 incluye de nuevo en un álbum “Para tu altar” y “Changó ta
 vení”; “Ochún con Changó” (1993) en el álbum *Azúcar negra* La canción
 “Azúcar negra” incluye su africanía, “Suena el cuero”, “Bongó” y “Changó
 ta vení” (1994); “Canto a Yemayá” (2000); “Taita bilongo” en el álbum *La
 negra tiene tumbao* (2001); “Mata siguaraya” (2002); y “Ceiba y Siguaraya”
 (2003). (157-98)

De la lectura de los títulos anteriores se observa que Celia Cruz le dedicó varias
 canciones a Eleguá. Esta deidad es “el mensajero de los dioses y dueño de los caminos.
 Es también el protector de las casas (*ilé*) y si se le tiene contento mira (*ofé*) y vigila para
 cerrarle la puerta al mal y abrírsele a la buena suerte” (Castellanos 4:373). En la canción
 “Saludo a Eleguá” (1959) Celia Cruz realiza un performance del ritual de cómo saludar a
 este oricha cuando dice:

Con tres toques en el suelo
 Se hace el saludo a Eleguá.

Para que abra la puerta
que la semana comienza ya.
Eleguá, guerrero divino
que franquea el camino.
Y con el que siempre,
siempre hay que contar.
Eleguá pequeño gigante.
Parado en la esquina buscaba juguetes,
dulces y algo más.
Eleguá de Dios preferido,
niño consentido que sin su permiso
no se puede andar....

Eleguá es un oricha muy popular y se le rinde culto en muchos países. Su popularidad ha llegado a ser motivo de estudio de investigadores y críticos de la cultura africana en Estados Unidos donde sus ciudadanos negros no tienen arraigada esta religión. Por ejemplo, Henry Louis Gates, en su libro *The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism* (1988) tiene un capítulo que se llama “A Mith of Origins: Esu-Elegbará and the Signifying Monkey”. Aquí se refiere a Eleguá y afirma:

This curious figure is called Esu-Elegbara in Nigeria and Legba among the Fon in Benin. His New World figurations include Exú in Brazil, Echú-Eleguá in Cuba, Papa Legba in the pantheon of the loa of Vaudou of Haiti, and Papa La Bas in the loa of Hoodoo in the United States. (5)

En su obra hace un análisis de la significación que tiene el mono en la tradición afroamericana. Para su argumentación Gates cita al alemán Leo Frobenius quien se refiere a un mito sobre Eleguá/Echú. Gates explica que “Frobenius translates Esu as ‘Edshu’ or ‘Edju’” (6). En el mito se dice que los dioses estaban hambrientos y Echú quería resolver comida para todos. Para eso los monos le ayudaron de la siguiente forma:

The monkeys gave to him sixteen nuts. Edju looked at these, but did not know what to do with them...we will counsel you. You got the sixteen nuts by guile. Now go round the world and ask for their meaning everywhere. You will hear sixteen sayings in each of the sixteen places. Then go back to the Gods. Tell men what you yourself have learned, and then men will also learn once more to fear you. (14)

Según este mito, Eleguá es el primero en aprender el sistema de la adivinación mediante dieciséis nueces de palma. Eleguá es el camino a Ifá/Orunmila, ya que “Esu⁷ Taught Orunmila How to Divine,” (15). Gates también cita a Lydia Cabrera quien en su libro *El monte* (1996) relaciona a Eleguá con el mono. En este sentido Lydia Cabrera expresa:

En algunas historias es Elegguá el primer adivino, y quien enseña a adivinar a Orula o le describe acompañado de Móedun, (el mono), el árbol, una palmera que crece en el jardín de Urungán (el sol de las doce del día) y da los oddu, las semillas de la adivinación. (*Monte* 81)

⁷ Esu, Eleguá, Elegguá son nombres para el mismo oricha, por eso la cita de Gates explica que Esu enseñó a Orunmila a adivinar. La traducción es mía. Gates se refiere a Eleguá como Esu.

En el imaginario cultural cubano está la deidad Eleguá en el cual muchas personas creen y otras lo respetan. Es por eso que Celia Cruz se dirige al público con otra canción referida al mismo santo. Esta canción se titula “Eleguá quiere tambó”. Celia Cruz con su singular voz canta:

...No hay oricha como Eleguá pá' la ilé⁸

poque siempre etá ofé⁹ ...

E, Eleguá, Laroye

mofirabale, modupé

tambó tambó tambó

Eleguá quiere tambó

Laa ... royé!

Como se puede ver, Celia Cruz con su música se dirige a Eleguá “uno de los dioses con más ‘camino’ de toda la teogonía afrocubana. Uno de éstos, Laroye, es precisamente, el guardián de las puertas caseras” (Castellanos 4:373). Por eso, según Lydia Cabrera, “Alaroyé, amigo de Oshún, es el que vive detrás de la puerta en una cazuelita” (*Monte* 90).

Los datos anteriores muestran que hasta el mismo año de la muerte de Celia Cruz se estuvo incluyendo en sus álbumes música dedicada a la religión africana. El álbum musical *Candela pura* (2003), año en que muere la Reina, aparece la canción “La Ceiba y la Siguaraya” y también “Aché para todos”. Lydia Cabrera explica que la siguaraya para los mayomberos es el primer árbol que hay que saludar en el monte. Y la ceiba en Cuba

⁸ Ilé significa casa, habitación, tierra. Ver *Anagó* Lidia Cabrera

⁹ Ofé significa mirando. Ver *Anagó* Lidia Cabrera.

“es el árbol sagrado por excelencia. Al extremo que cabría preguntarse si es objeto de un culto independiente en el que comulgan por igual con fervor idéntico negros y blancos” (*Monte* 144). La ceiba es sagrada tanto para los adeptos de la Regla de Ocha como para las Reglas congas, y para la mayoría de los cubanos en general. Estas dos plantas sagradas Celia Cruz las une en su canción cuando dice: “Mi rumba nadie la calla/ pues ya se unieron por fin la Ceiba y la Siguaraya”.

Los performances de Celia Cruz sobre temas religiosos africanos muestran una de sus subjetividades y la personifica como santera. Esto hace que haya sido vista por muchos de sus admiradores como una practicante de las religiones africanas. Ante los ojos del público ella era una practicante y lo reafirma la propia Celia en su autobiografía. Celia Cruz explica que una vez un cubano subió a su camerino cuando ella estaba actuando en el club Montmartre en Miami. Ese hombre quería que ella les diera la bendición a dos mujeres que iban con él. Sobre esto, Celia Cruz afirma: “Una de las mujeres llevaba a una hija de Yemayá. Quien corresponde a la Virgen de Regla, y que la otra llevaba a una hija de Ochún, quien corresponde a la Virgen de la Caridad” (Cruz-Reymundo 25). Sin embargo, aunque Celia Cruz por sus performances representaba ser una santera, no lo era, pues según expresa en su autobiografía, ella le contestó:

Mira mi amor, si tú quieres yo le doy mi bendición pero yo no tengo hecho santo¹⁰. Al oír esto, se puso furioso y dijo: ¿Que tú no tienes hecho santo? Y con eso, viró la espalda y se fue furioso, seguido de las dos mujeres desconcertadas. (25)

¹⁰ Hacerse santo significa recibir, a través de una ceremonia, al oricha o santo del cual es hijo la persona. De esta manera se convierte en santero o santera.

De la respuesta de Celia Cruz “yo no tengo hecho santo” se aprecia claramente que ella conoce el lenguaje del santero. Una persona que no conoce nada de la religión santería no está familiarizada con esa frase. Eso demuestra que la cultura cubana está impregnada de mucha referencia a la religión africana. Hasta los que no son sus devotos tienen nociones de ciertas terminologías y frases usadas por los santeros.

Celia Cruz representaba ser una santera porque a través de sus performances transmitía su fidelidad a los santos africanos. El público ve sus espectáculos, los cuales demuestran que ella venera la santería y los santos africanos, pero la propia Celia Cruz en su autobiografía explica lo contrario cuando afirma:

Yo respeto todas las creencias y todas las religiones, incluso la santería pero no la sigo. Tampoco niego que sé algo de ella. ¿Qué cubano hay que no sepa *algo* de la santería? Pero tengo que confesar que mis conocimientos de la santería son bastante superficiales. Para mí la santería es un asunto de folclor cubano. Aún así, mucha gente insiste en clasificarme como santera. (Cruz-Reymundo 25)

Es importante conocer los performances de Celia Cruz, pues como plantea Diana Taylor en su libro *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas* (2003), los estudios de performance pueden contribuir a nuestro entendimiento de Latinoamérica (2). Para Taylor, los performances actúan como actos vitales de transferencia porque ellos “transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated” (2). Como hemos visto anteriormente, Celia Cruz con sus actuaciones, ha transmitido ese aspecto cultural de la religión y la música africana. A través de sus performances ella transfiere ese conocimiento social y al mismo tiempo

hace uso de la memoria colectiva contribuyendo al sentido de la identidad cubana. Ella misma se identifica con la cultura africana cuando canta

Yo no me puedo apartar
cuando siento sonar un tambor.
Y si siento el mismo repicar.
Esa es la herencia que África me dio....

El repertorio musical de Celia Cruz reafirma continuamente su afrocubanía. Así lo expresa en su álbum *Azúcar negra* (1998) donde incluye la canción de ese mismo nombre y que dice: “Azúcar negra como me gusta y me alegra”. Tal como afirma Frances R. Aparicio en su artículo “The Blackness of Sugar: Celia Cruz and the Performance of (Trans)nationalism”, Celia personifica diversas identidades en las que incluyen el aspecto racial y la herencia africana. Sobre el performance de “Azúcar negra”, Aparicio apunta: “The initial, ritualistic African-style drumming in this cut composed by Mario Diaz indexes the genealogy of blackness in Afro-Cuban music. Again, this song establishes a metaphor between Celia as a singing subject and Afro-Cuban culture” (226). Cuando en esta canción Celia Cruz expresa que su sangre es “black sugar and that her skin is marked by the rumba and the bongo, this discourse inscribes Africanness and black agency on her body” (226).

Celia Cruz y la rumba.

En “Azúcar negra” Celia Cruz afirma que su sangre está marcada por la rumba. Ésta no es la única ocasión que se refiere a ella misma como rumbera y la rumba es la

mayor demostración de su africanía. Sobre este particular se manifiesta Rómulo Lachatañeré en su artículo “Las religiones negras y el folklore cubano” y afirma que

La rumba es la traducción al lenguaje vulgar de las sagradas danzas yorubas y las otras manifestaciones del panteón religioso afrocubano. Es el regalo hecho por los <santos> al profano, a aquel que carece del poder divino para disciplinarse en los secretos del culto, pero que no carece de la suficiente unción religiosa para adivinar la presencia del <santo> en ellos mismos y dispensarse la alternativa de evadirlo en imponderables jamaqueos rítmicos... Cabe aquí defender la honestidad de la rumba. Es la rumba danza cadenciosa y rítmica que atiende y se subordina toda a los llamados del tambor. (141)

La rumba constituye un singular motivo en las canciones de Celia Cruz y ya desde la primera etapa con la Sonora Matancera graba “Madre rumba” en el álbum llamado *La incomparable Celia*, grabado por la Seeco en Nueva York en el año 1957 y posteriormente con Tito Puente. Según se expresa en la letra de la canción

La rumba tiene algo
que invita a guarachar.
Si el chachachá alborota la sangre
pero es que nadie comprende
que todo sale de la madre rumba ...
Cuando la rumba es caliente
¡qué manera de gozar!
Se mueve la cabeza.

Se mueve la cintura.
Se mueve todo el cuerpo
y se acaba por bailar.

Celia Cruz y la Sonora Matancera también se refieren a la rumba en el álbum llamado *Sabor y ritmo de pueblos* (1965). En este disco interpreta “Oye mi rumba”, que dice así:

... Oye mi ritmo qué bueno está!
Con su sandunga van a gozar.
Van a bailar con sabrosura.
Mi rumbón, es mi rumbón ...
Ven, ven y ven para acá.
Ya mi rumba se formó.
Eh, rumbero baila la rumba...
Ven, ven y ven baila el guaguancó....

Con relación a la rumba, el rumbero y su identificación con el tambor, Celia Cruz deleitó al público con su performance de “Bembeleguá”. La letra de la canción se refiere a un rumbero llamado Bembeleguá y a una ceremonia religiosa. Desde el título, que hace referencia al nombre del rumbero, se observa la unión de dos palabras clave “bembé” que es la fiesta de honor a los orichas y Eleguá, el oricha dueño de las puertas y los caminos. Acompañada por Tito Puente, quien hace repicar los tambores, Celia canta:

Suenan los cueros, la noche se agila
se escucha un tambor de África
bailan los negros, la luna vigila

el sueño de Bembeleguá.
El tambor mayor repica
ya la ceremonia va a empezar.
Esta noche madre rumba
un nuevo rumbero parirá ...
No hay en la calle en estos momentos
un rumberito como Bembeleguá.
Lleva en la sangre comentan los viejos
la luz de Changó y Yemayá...
Ahora que la rumba es buena
Gozamos de aquí pa llá.
Porque está tocando el cuero
el negro Bembeleguá....

Con la rumba, según explica Lachatañere “encontramos plasmada toda la religiosidad del negro, todos sus transportes divinos conjurados hacia el fin de comunicarse con sus antepasados” (141). Celia Cruz siempre fue identificada como rumbera y basándose en este calificativo Umberto Valverde escribió el libro de ficción que tituló *Celia Cruz: Reina rumba* (1981). La canción “Reina rumba” (You Tube) fue su motivo literario. En su artículo titulado “Senén Suárez compositor de Reina rumba” publicado en la revista electrónica *Herencia Latina*, Umberto Valverde expresa que la primera edición de su novela *Celia Cruz: Reina rumba* publicada por la editorial Oveja negra es un trabajo autobiográfico. Además, enumera los apelativos de Celia Cruz, quien había sido llamada de muchas maneras: La Reina del Guaguancó, la Guarachera de Cuba

y la Reina de la Salsa, entre otros; pero sobre el título de la novela, señala que lo escogió después de escuchar la canción “Reina rumba” del compositor Senén Suárez. Es por eso que “no sólo lo llamaría Reina Rumba, porque Celia Cruz era eso: LA REINA DE LA RUMBA. Sino que los versos de la canción también fueron el primer párrafo de la novela” (*Herencia Latina* web).

Umberto Valverde en este libro se refiere a Celia Cruz y escribe:

Su majestad ya viene, que linda está, vamos a verla pasar, vamos a oír su compás, viene con un ritmo sandunguero repicando bien los cueros y tocando guaguancó, trae un séquito de mil rumberos que dicen los que la vieron que la rumba se acabó y ya tu ve: la Rumba es la Reina ... Rumba reina. Rumba reina. Rumba vamos a bailar que la rumba es la reina: la reina reina. Suenan los tambores y entran las trompetas: Y está por primera vez con las estrellas de la Fania Celia Cruz. (17)

La rumba fue tema de numerosas canciones de Celia Cruz y además de las mencionadas hay otros títulos como “El de la rumba soy yo” y “Más linda es la rumba” del álbum *En vivo CMQ, vol. 5* (1999); también la canción “Rumba” y “La rumba es mejor” del álbum *En vivo Radio progreso vol. 3* (1999); “Su majestad la rumba” del álbum *Cuba, guaracha y son* (1998); “Corazón de rumba” del álbum *La negra tiene tumbao* (2001); “El muerto se fue de rumba” del álbum *Dios disfrute a la reina* (2004) y otras.

La fama de Celia Cruz en la música afrocubana hace que también en este género ella cruce las fronteras musicales, pues como afirma Cristina Abreu, “Celia collaborated

with David Byrne on his album *Rei Momo*, singing a song arranged by Johnny Pacheco with lyric in Lucumí, an African language” (103).

Debido a su carisma africano y a su fama como estrella, Celia Cruz actúa en la película *The Mambo Kings* (1992) dirigida por Arne Glimcher. En este filme ella personifica a una santera dueña de un club. Además, actúa en la película *The Perez Family* (1995), dirigida por Mira Nair, donde también interpreta el papel de santera. La performatividad de Celia Cruz representa la literatura oral africana, como se observa en sus cantos rituales y en la práctica religiosa.

En las actuaciones de Celia Cruz relacionadas con la africanía, no solo están las que se refieren a la raza, a la santería o a las religiones africanas en general sino que también tiene otras actuaciones con otros cantos africanos que tienen influencia en la cultura cubana. Ejemplo de ello aparece “recogido en el disco *Viejos cantos afrocubanos* con texto y notas de María Teresa Linares). Allí se mezclan no sólo los idiomas (el congo, el bozal y el español) sino también las categorías laborales” (Castellanos 4:275). Las categorías laborales se encuentran reflejadas en los pregones. Muchos de esos cantos aparecen representados en los repertorios musicales de Celia Cruz.

Los pregones en Celia Cruz

Con sus performances Celia Cruz también transmite la historia de uno de los cantos de trabajo más populares en las zonas urbanas de Cuba y otros países de Hispanoamérica. A esos cantos se les denomina pregón. Desde la época de la colonia, existían muchos vendedores que iban por las calles y anunciaban sus productos de diferentes maneras. Así lo afirman Jorge e Isabel Castellanos cuando dicen:

Desde el siglo XVI aparecen en las calles de nuestros pueblos los morenos y las morenas vendedores de flores, frutos y dulces. Y sus voces siguen resonando, como inglés de la era pre-radial y pre-televisiva, a lo largo de los tiempos: “merengue y yema / boniatillo y crema”; “Dulce de leche y raspadura”... ¿Quién puede olvidar al yerbero? (4:275)

Los pregoneros constituyeron una fuente de inspiración para los futuros soneros ya que muchos de los pregones diarios de venta pasaron a la tradición oral: “algunos de estos pregoneros eran verdaderos artistas y su influencia se hizo notar en el cancionero popular y sobre todo en innumerables sones” (Castellanos 4:276).

Los pregones han tenido gran influencia en la música cubana y también en la música hispanoamericana. El género del pregón musical tiene sus antecedentes en los pregones que existieron desde épocas remotas antes de la conquista de América. Podemos mencionar por ejemplo, los pregoneros de España que se mencionan en la novela *Lazarillo de Tormes*. Según Cristóbal Díaz de Ayala en su libro *Si te quieres por el pico divertir* (1988), el pregón

era una costumbre establecida en las antiguas ciudades orientales desde los tiempos más remotos, como viene acreditado en el cuento de “Aladino y la lámpara maravillosa” de *Las mil y una noches*...cuyas fuentes se remontan a la india y a Egipto” (23).

En España se puede hablar del pregón desde el siglo XVI, tal como aparece en la novela picaresca, pues como afirma Díaz Ayala:

La palabra “pregón” de origen latino y sus derivados pregonar y pregonero, aparecen varias veces en la primera novela picaresca española, *Lazarillo de*

Tormes cuyo protagonista cuenta que tiene que pregonar los vinos que se venden en la ciudad y además acompañar a los que padecen de persecuciones y pregonar sus delitos. (24)

Es decir, que Lázaro hacía dos oficios de pregonero, el de vender mercancías y el de informar noticias oficiales. El pregón llega a Hispanoamérica y se sincretiza con las tradiciones indígenas y africanas. Existe en los pueblos de la colonia de diferentes maneras. Así lo expresa Díaz Ayala cuando afirma que

Todo ese caudal folklórico se trasmite a América y se une a los aportes indígenas: entre las danzas mayas que menciona el Popol Vuh, están las danzas de pregoneros y el extraordinario sentido musical de los pueblos africanos, agregará otro ingrediente para darle un perfil muy propio al pregón callejero latinoamericano, y después a su forma musical. (25)

También en los Estados Unidos existe la historia del pregón. Frank Boyd recolectó una interesante serie de pregones o canciones de mercados del Harlem de los años treinta. Muchos de los pregoneros eran negros sureños y también negros procedentes de las islas caribeñas (Díaz Ayala 32). Aquí se demuestra la influencia africana, pues éstos también hacían uso de su cultura ancestral.

Primeramente, existían los pregones callejeros y aunque eran verdaderas composiciones musicales, solo se encontraban en la oralidad de los vendedores ambulantes. Después el pregón se hace música. Por ejemplo, en España desde el siglo XX “a través de la tonadilla escénica y después con la zarzuela, el pregón hace su entrada en el género musical” (Díaz Ayala 115). En la Habana, “el Teatro Alhambra fue durante las dos primeras décadas del siglo un santuario para la música popular cubana” (118).

Ahí tenían lugar representaciones del teatro bufo donde se encontraban personajes como el español con acento gallego, el negrito y la mulata:

El negrito era una nueva versión del pícaro de la literatura española de prosapia de los tiempos del Lazarillo de Tormes. Estaba la mulata cubana, dicharachera, voluptuosa y coqueta... Para ambientar a estos personajes en un sainete cómico, las actividades de un vendedor ambulante o pregonero venían a pedir de boca... En el año 1909 se produjeron varios entremeses entre ellos el titulado las cosas de Cuba: con los personajes típicos del teatro vernáculo: la mulata el negrito y el gallego. La obra empieza precisamente con un pregón que cantan primero las dos mulatas y después el negrito:

Patrona y Panchita: Oye, panetelita, sopa borracha y esto patele guayaba.

(119)

Los pregones se escuchan primero en el teatro, pero después el disco revolucionó la vida de la sociedad en la primera década del siglo XX y en este aspecto, Cuba no fue la excepción. En el grupo de grabaciones realizadas por la Víctor en la Habana, aproximadamente en 1905 o 1907, aparecen los primeros pregones grabados pero de forma instrumental (Díaz Ayala 124). También en Nueva York se van a grabar muchos pregones. La orquesta de Antonio María Romeu graba el 24 de agosto de 1915 “Galleticas de María”, disco 68534 (126). Así sucesivamente se graban pregones como “El pescado” (1916), “El tamalero” (1923) pero todos estos son instrumentales (Díaz Ayala 127).

El pregón musical es un género muy interesante que Celia Cruz supo muy bien personificar, ya que

está calificado por su tema no por su forma musical. Como definición de trabajo podemos decir que pregón musical será toda composición que en su tema trate de la oferta de determinado producto o productos o servicios en forma deambulatoria. Pero la forma musical que adopte puede ser cualquiera ... En Cuba tomará básicamente el formato del son, pero podrá ser una guaracha y hasta canción en manos de Ernesto Lecuona. (Díaz Ayala 136)

Celia Cruz realiza una gran variedad de performances del pregón y los canta en forma de son, guaracha, chachachá o cualquier variación musical que le sea arreglada para su voz.

En Cuba, el pregón “El manisero” (1928) constituye el primero que verdaderamente impactó en el público. Llegó a tener fama internacional, la que se conserva hasta nuestros días. Con “El manisero”, del compositor cubano Moisés Simons, se fijarán las características del género pregón cubano, caribeño y latino ... Fue como un reguero de pólvora. Primero en Cuba, en la voz de todos los artistas populares del momento, después en New York, llevado por la voz de Rita Montaner. (137)

El pregón “El manisero” trata de un vendedor de Maní que pregona su mercancía diciendo:

Maní ... maní ...

Si te quieres por el pico divertir

Cómete un cucuruchito de maní

¡Qué calientico y rico está!

Ya no se puede pedir más.

¡Ay, caserita no me dejes ir
porque después te vas a arrepentir
Y va a ser muy tarde ya...
Cuando la calle sola está.
Casera de mi corazón.
El manisero entona su pregón.
Y si la niña escucha mi cantar
llama desde su balcón.

Al final del pregón hay un cambio de perspectiva y se aprecia un doble sentido en la frase “dame de tu maní” cuando la joven contesta:

Dame de tu maní,
dame de tu maní.
Que esta noche no voy a poder dormir
sin comerme un cucurucho de maní....

La primera en grabar “El manisero” fue la artista cubana Rita Montaner en 1928. Este pregón también se hizo famoso en Estados Unidos al ser cantado en inglés y “para principios de 1931 ‘The peanut vendor’ era un hit nacional ... llegó también al cine, usándose en la película *The Cuban Love Song* rodada en 1931” (Díaz Ayala 239). “El manisero” ha sido cantado por Celia Cruz como parte de su repertorio en diferentes lugares.

Con sus diferentes performances Celia Cruz representa una pregonera que va por la calle vendiendo su mercancía. Con la variedad de pregones que interpretó mantuvo el género vivo hasta sus últimos días. Así vemos como en el año 2000, casi al final de su

vida, La Reina de la Salsa realiza en Argentina un espectáculo en el teatro Gran Rex de Buenos Aires. Y según se puede ver en *YouTube*, en este performance Celia Cruz interpreta un popurrí donde incluye el pregón “El manisero”, conjuntamente con la tradicional “Guantanamera”, “Mi son Maracaibo” y “Santa Isabel de las Lajas” entre otras. El pregón “El manisero” Celia lo interpreta con su estilo personal y su ritmo, pero como ya dijimos anteriormente, un pregón puede ser interpretado con cualquier tono musical.

Celia Cruz con la Sonora Matancera personificó a los pregoneros con las interpretaciones de este género musical. A tales efectos Díaz Ayala, en su estudio sobre el pregón, afirma: “sin duda, el grupo musical que más pregones ha grabado es la Sonora Matancera” (153). Como se sabe, dentro de este grupo la participación de Celia Cruz interpretando los pregones ha sido significativa.

En este género es de destacar “El yerbero moderno” de Néstor Mili, álbum *Canta Celia Cruz* (1956) que Celia interpreta a ritmo de Chachachá con la Sonora Matancera. El performance de “El yerbero moderno” le dio mucha fama a Celia Cruz. Se puede decir que este pregón constituye “su éxito pregonero mayor” (Díaz Ayala 153). La primera vez que Celia Cruz grabó este pregón fue con la Sonora Matancera y después lo cantó con otras orquestas, pero siempre fue aclamado por el público. La Reina hizo que este pregón haya recorrido el mundo mediante su potente voz cuando dice:

Se oye el rumor de un pregonar que dice así:

El yerberito llegó, llegooooó.

Traigo yerba santa pa’ la garganta.

Traigo el caisimón pa’ la hinchazón.

Traigo abrecamino pa' tu destino.
Hay traigo la ruda pal' que estornuda.
También traigo albahaca pa' la gente flaca,
El apasote para los brotes,
El vetiver para el que no ve,
y con esta yerba se casa usted....

A través del performance del yerberito, Celia Cruz representa la cultura medicinal cubana y latinoamericana. En ese pregón personifica a una vendedora de hierbas medicinales. Como se sabe, debido a las facultades curativas de las plantas, muchas personas a través de la historia han consumido diferentes hierbas para curar ciertas enfermedades. Además, en rituales curativos en la religión africana y otras religiones indígenas, también se utilizan las hierbas para pasarlas por el cuerpo o mediante baños que se preparan con algunas de ellas. Según apunta Lidia Cabrera en su libro *El monte*:

No es de extrañar que, consideradas como agentes preciosos de la salud y de la suerte, nuestros negros, y quizá debíamos decir nuestro pueblo, que en su mayoría es mestizo física y espiritualmente, tiene por lo regular un gran conocimiento de las virtudes curativas que atribuye a los poderes mágicos de que están dotadas las plantas. (11)

Esta herencia cultural de medicina verde y poderes sobrenaturales de las plantas está representada en “El yerbero moderno”. Algunas plantas que se pregonan coinciden con la cualidad curativa que se le asigna en el pregón. Por ejemplo, cuando dice: “traigo el caisimón pa' la hinchazón”, esto coincide con la propiedad que en *El monte* se le asigna al caisimón: “Las hojas tibias aplicadas en el vientre bajan la inflamación...”

(Cabrera 353). Sin embargo, en este pregón además se combinan los nombres de las *yervas* con una cualidad curativa ficticia. Esto se hace a fin de conformar la rima en el pregón, como por ejemplo:

Traigo yerba santa pa' la garganta
Traigo abrecamino pa' tu destino ...
Traigo el vetiver para el que no ve
Y con esta yerba se casa usted....

Como se puede apreciar en este pregón, las plantas también tienen poderes sobrenaturales como los de los dioses y pueden abrir el camino de las personas, dándole buena suerte o ayudarles a contraer matrimonio al asegurarle en la canción “y con esta yerba se casa usted”.

El “Yerberero moderno” grabado por primera vez en 1956 con la Sonora Matancera, en el álbum *Canta Celia Cruz*, es el pregón que más repitió Celia Cruz en sus performances con diferentes orquestas. Durante el tiempo que ella vivió en México, después de salir definitivamente de Cuba en el año 1960, fue cuando más representaciones hiciera Celia Cruz de este pregón. Sobre este aspecto la reina señala: “ya me había cansado de cantar *El yerbero moderno*, *Tu voz y Luna sobre Matanzas* todos los días. Son canciones muy lindas pero me cansé de las mismas de siempre” (Cruz-Reymundo 96).

Mediante el performance un artista recrea pedazos de vida y de historia. El pregón fue un género musical interpretado por muchos, pero Celia Cruz, con sus performances de diferentes pregones, lleva a las nuevas generaciones, de una manera viva, estilos

musicales que quizás hubieran pasado a la historia escrita. Sin embargo, con ella varias generaciones siguieron disfrutando de actuaciones que presenciaron las anteriores.

Los vendedores populares que iban pregonando sus productos por las calles fueron muy famosos en Cuba. Este fenómeno es extensivo también a Hispanoamérica y España. Se vendía mucha variedad de productos y además se ofrecían servicios por las calles. Los vendedores de frutas fueron representados por Celia Cruz mediante el pregón que se titula “Mango mangué” (1955) de Francisco Fellové, que dice:

Oiga llegó el frutero con frutas de mi país.
Casera cómprame frutas ¡qué ricas para usted!
También le traigo el rico mango de bizcochuelo
que es para usted.
También le traigo la piña blanca,
la fruta bomba y el sabroso canistel.
Mango, mango, mango mangué....

Existían muchos vendedores de caramelos que atraían a los niños con su manera de pregonar esos ricos dulces. Celia Cruz también personifica a los vendedores de caramelos con otro pregón que hizo la hizo famosa. El pregón titulado “Caramelos” (1960) de Roberto Puentes, aparece incluido en varios álbumes y dice así:

(Caramelo, caramelo, caramelo a quilo oye!) Coro
Yo traigo los caramelos
Sabrosos pa’ tu boquita...
Si tú los pruebas chiquita
te comes hasta el tablero.

(caramelo, caramelo, caramelo a quilo oye!) Coro

Los traigo de coco y piña,

de limón y miel de abejas.

De piña para las niñas

y los de miel pa' las viejas....

Primeramente, Celia Cruz interpreta este pregón con la Sonora Matancera. Años después, la reina realiza este performance con Tito Puente a ritmo de salsa y constituyó un éxito rotundo para su carrera. La interpretación de “Caramelos” con Tito Puente se puede ver en *Youtube* donde se muestra una actuación que hicieron en México.

Celia Cruz, además interpretó “Pregones de san Cristóbal” (1960) de Senén Suárez, con la Sonora Matancera, lo que aparece en el álbum *Reflexiones de Celia Cruz*.

En este pregón ella canta:

Cuando yo salgo a la Habana a pasear.

Oigo pregones caliente y con sal.

Son los cantores de tipo bohemio.

Es la alegría de mi capital.

Coco seco, coco de agua,

a medio los cocos secos,

Abaslimas fruta bomba,

las coles de Güines de tierra colorada.

...¡La fruta bomba mamá! ...

Pregonando (coro)...

Los pregones incluyen multiplicidad de temas. Casi siempre se presentan para vender algo, otras veces para prestar un servicio pero la religión africana no podía faltar en los pregones que ella interpretó. Este aspecto lo podemos ver representado en el ya mencionado álbum *Homenaje a los santos volumen dos* con el pregón “Para tu altar” escrito por July Mendoza. Aquí Celia Cruz representa a una vendedora que pregona flores para los santos.

En este caso la canción se refiere a los santos o deidades de las religiones africanas y dice:

Casera traigo las flores
acabaditas de cortar.
Las hay de todos los colores,
mis flores para tu altar.
El girasol como yema para Ochún,
y la rosa nacarada de Obatalá.
Príncipe de pura sangre para Changó,
las siete potencias y Yemayá...

Los orichas tienen sus colores preferidos. Changó se identifica con el rojo y el blanco y así aparece vestido. Las ofrendas a Changó incluyen flores rojas. Por eso, en esta canción se pregona el príncipe de pura sangre para Changó, es decir flores rojas. Según afirma Olga Roig Ribas en su libro *Santería Yoruba. Magia, culto y sabiduría afroamericana* (2001), las ofrendas a Changó “se presentan sobre un mantel rojo, sobre platos blancos y profusión de flores rojas” (48). El color de Ochún (La caridad del Cobre) es el amarillo y las ofrendas que más le gustan a Ochún son “adornadas con flores

blancas y amarillas, preferentemente crisantemos y girasoles” (Ribas Roig 84). Además, sobre la flor girasol habla Lidia Cabrera en *El monte* y afirma que “A Ochún le gusta verla en las casas de sus hijos” (430). Es por eso que Celia Cruz pregona para Ochún la flor amarilla, girasol.

Otro pregón que interpretó la Reina de la salsa es “El pregón del pescador” el cual grabó con la orquesta de Johnny Pacheco en 1974. A ritmo de salsa Celia nos recuerda al vendedor de pescados y mariscos cuando dice:

La mercancía que traigo
es carga de mar y río.
La langosta fresquecita
nunca falta en mi tablero.
Ay, del pescador oye mi pregón.
Parguito fresco y el abulón.
Del pescador oye mi pregón
con la langosta y el camarón.
Pero, ay, del pescador oye mi pregón.
Cabeza 'e cherna para un sopón...

Celia Cruz tiene muchos pregones más, por ejemplo “Crocante habanero” de Juan F. Trujillo grabado con la Sonora Matancera en 1960 y que se encuentra en el álbum *Grandes éxitos de la Sonora Matancera*. Aquí la reina expresa:

Por las calles de la Habana se oye un pregón...
Trocante habanero de chocolate y maní.
Cómpralo chinito es especial para ti.

Cómpralo negrito que especial para ti. . .

Hay mamá trocante habanero

porque si no lo compra me muero. . .

La tradición del pregón fue interpretada por Celia Cruz con diferentes ritmos, como por ejemplo: chachachá pregón, la guaracha pregón, el son pregón, pues el son tiene muchas variantes y el pregón como dijimos anteriormente se ajusta a diferentes estilos musicales.

Además de la Sonora Matancera, interpretó y grabó pregones con otras orquestas:

Por su cuenta, Celia Cruz grabó en los años 60 ó 70, con la orquesta de Memo Salamanca tres pregones mexicanos clásicos de los años 30: ‘El cacahuatero’ y ‘El jaibero’ de Mario Ruiz Suárez y ‘El coquero’ o ‘El vendedor de cocos’ de Agustín Lara” (Díaz Ayala 154).

Con estos pregones Celia no solamente recrea la cultura cubana del pregón en sus performances, sino que ya sus horizontes se amplían al ámbito internacional. En México ella interpreta “El coquero” que dice así:

El coquero, el coquero niño aquí llegó.

Coco, coco de agua,

de agua dulce y clara.

Yo le vendo coco.

Quién me lo comprara.

El coquero, el coquero niño aquí llegó.... (coro)

El tema del pregón y los vendedores acompaña a Celia Cruz a través de su vida. Muchos de los pregones mencionados anteriormente, ella los interpreta con diferentes

orquestas en distintas épocas, como por ejemplo “Caramelos” y “El yerbero moderno” que han sido incluidos en muchos de sus álbumes y todavía tienen actualidad. Esto se reafirma en el álbum colección de éxitos de Celia titulado *Celia Cruz –Cuba’s Queen of Song* (2011) y en el álbum *The Absolute Collection by Celia Cruz* que salió en el mes de julio de 2013 al cumplirse el décimo aniversario de la muerte de la diva.

Finalizando la década de los años ochenta y como consecuencia de la inmigración masiva de cubanos hacia Miami, Celia Cruz interpreta una canción llamada “Vendedores” (1987), con letra de Yolanda Cobelo. Este performance, aunque no es un pregón propiamente dicho, sí remite al género. Se dirige a los vendedores que pregonan sus mercancías. De esta forma ella les da realce a los vendedores cubanos residentes en Miami. En 1980, cuando la llegada masiva de cubanos a Estados Unidos, especialmente a Miami, muchos de ellos no tenían trabajo y se dedicaban a vender productos por las calles.

Sus productos incluían viandas y vegetales, helados y refrescos, flores y otros. Para divulgarlos, pregonaban por las calles sus mercancías, lo que trajo protestas en la ciudad y hasta de los propios cubanos: “Se decía afeaban la ciudad, la convertían en una ‘ciudad latina’ lo que para muchos sajones, es equivalente a decir ciudad sucia y desordenada” (Díaz Ayala 162). Ese es el trasfondo histórico de “Vendedores” que interpreta Celia Cruz en el álbum musical *Celia Cruz & Willy Colon-The winners* (1987) y dice así:

Me encantan los vendedores

que han surgido en Miami.

Se ven lo mismo en Westchester,

en South West o Hialeah.
Llevan en su mercancía
un no sé qué de recuerdos.
De aquellos tiempos felices
de la patria mía.
Yo le canto esta canción
a hombres tan trabajadores.
Luchando en esta nación
como ambulantes vendedores.

La primera parte de la canción se dirige a los vendedores y destaca los diferentes lugares de Miami donde venden sus mercancías. También hace saber que son hombres o mujeres que mediante este trabajo luchan para salir adelante en este país. De esta manera Celia se dirige a la población que critica a estas personas que se ganan la vida vendiendo mercancías por las calles. La segunda parte de la canción se refiere a la venta como tal cuando canta:

¿Qué venden?:
Malanga y flores, granizado de sabores
Naranjas, helados, churros,
limones, plátanos burros.
Mira no te hagas el guapo
endúlzate con guarapo...
Coro: Vendedores a ustedes canto
Porque de mi tierra, traen el encanto...

Dedico este cantar
a hombres tan trabajadores
Que con sus frutas y flores,
mi Cuba hacen recordar....

Con esta interpretación, además de darle valor a los vendedores cubanos en Miami, Celia Cruz refuerza la nostalgia que sienten muchos hacia la Cuba perdida. Esto se aprecia cuando los vendedores se refieren a lo que lleva la mercancía que son “un no sé qué de recuerdos/ de aquellos tiempos felices/ de la patria mía” y también al final de la canción cuando expresa: “a ustedes canto/ porque de mi tierra traen el encanto ... con sus frutas y flores, mi Cuba hacen recordar”.

De esta manera, Celia Cruz muestra otra de sus subjetividades transmitidas en los performances. Aquí se observa representada la nostalgia de los cubanos en Miami. Así lo afirma Díaz Ayala cuando dice que la letra de esta canción “es una defensa a los vendedores ambulantes subrayando la evocación nostálgica a Cuba, que su presencia trae” (263).

Celia Cruz es una fiel exponente de la continuación de la cubanidad en el exilio. El próximo capítulo, abordará el tema de la nostalgia en el exilio cubano y la performatividad de Celia Cruz en ese sentido.

CAPÍTULO III

CELIA CRUZ Y EL PERFORMANCE DE LA NOSTALGIA EN EL EXILIO

¡Perla del mar! ¡Estrella de occidente;
¡Hermosa Cuba! Tu brillante cielo
La noche cubre con su opaco velo,
como cubre el dolor mi triste frente.

¡Voy a partir!... La chusma diligente,
para arrancarme del nativo suelo
las velas iza y, pronta a su desvelo,
la brisa acude de tu zona ardiente.

¡Adiós, patria feliz, edén querido!
¡Doquier que el hado en su furor me
impela,
tu dulce nombre halagará mi oído!...

Gertrudis Gómez de Avellaneda

Celia Cruz ha sido vista por los cubanos de la diáspora como una continuación de la cubanidad en el exilio. Muchos performances de esta extraordinaria cantante se refieren a su patria querida. Celia representa una prolongación de la cubanía en el exterior de Cuba porque llevó consigo un pedazo del suelo cubano representado en su música y en la letra de sus canciones. De esta manera, comparte su nostalgia y el recuerdo de su tierra natal con todos sus coterráneos. Al mismo tiempo, representa la añoranza por la patria perdida que existe entre los cubanos del exilio y ese anhelo por el ayer que recrudece día a día el sentimiento nostálgico que caracteriza a la comunidad cubana en el exilio. Muchos de ellos, desde que salieron de sus pueblos, lo hicieron con un sentido de transitoriedad. Pensaron que muy pronto estarían de regreso, lo cual aún

no les ha sido posible. Esa situación hizo que se fuera creando en la comunidad cubana un sentimiento nostálgico.

Antes de incursionar en los performances de Celia Cruz relacionados con la nostalgia, es necesario detenerse en el concepto y en los planteamientos teóricos de algunos críticos e investigadores que se han referido a esta importante temática.

Nostalgia

El significado de la palabra nostalgia, según aparece en el diccionario de la Academia de la Lengua Española, es la “pena de verse ausente de la patria o de los deudos o amigos” y también es una “tristeza melancólica originada por el recuerdo de dicha perdida” (*RAE online*).

El término nostalgia fue enunciado por el médico suizo Johannes Hofer a finales del siglo XVII. El origen de la palabra nostalgia desde el punto de vista lingüístico data desde que Hofer escribiera su disertación médica. Helmut Illbruck en su libro *Nostalgia. Origins and Ends of an Unenlightened Disease* (2012), expresa que fue en el año 1668 cuando Johannes Hofer “coined his neologism, *nostalgia*, to identify de object of his inquiry which, as he emphasized, already had a name in the Helvetian vernacular, though, lacking a medical name, it had never been scrutinized scientifically” (29).

Asimismo apunta que el científico inventó el nuevo término no solo como título de su disertación, sino porque “he had to find its proper ‘place’ in the then emerging field of nosology” (29). El neologismo *nostalgia* fue patentado por Hofer antes de que apareciera en los diccionarios de la lengua inglesa. Así lo afirma Illbruck quien apunta que “Hofer coined the name well before the *Oxford English Dictionary (OED)*

documents the first usage of *nostalgia* (1770) in the English language; even homesickness (1756) is first documented only more than a half-century later” (29).

Nostalgia tiene un significado multidisciplinario. Comenzando por Johannes Hofer, ha sido el objeto de estudio de muchos investigadores en diferentes campos como la medicina, la psicología, la sociología, la filosofía y la literatura.

Fred Davis en su libro *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia* (1979) hace un estudio donde relaciona la nostalgia con distintos temas. Los mismos aparecen en varios capítulos en los que se refiere, entre otros, a “Nostalgia e identidad”, “Nostalgia y sociedad” y “Nostalgia y arte” y un capítulo relacionado a la “Nostalgia contemporánea”. Asimismo expone que “Nostalgia is from the Greek *nostos*, to return home, and *algia*, a painful condition—thus, a painful yearning to return home” (Davis 1).

La nostalgia tiene una relación directa en la vida del ser humano como un ser social. En ese sentido, Fred Davis afirma que el término

derives from and has continuing implications for our lives as social actors. It leads us to search among remembrances of persons and places of our past in an effort to bestow meaning upon persons and places of our present (and to some degree our future). (vii)

Fred Davis cita a Johannes Hofer en su libro donde apunta: “The term was meant to designate a familiar, if not especially frequent, condition of extreme homesickness among Swiss mercenaries fighting far from their native land in the legions of one or another European despot” (1).

La nostalgia fue vista primeramente como una enfermedad por Hofer y otros investigadores, pero en el libro *The Future of Nostalgia* (2001), su autora Svetlana Boym cita a Calhoun y expresa que:

For Calhoun, nostalgia was not conditioned entirely by individuals' health, but also by their strength of character and social background. Among the Americans the most susceptible to nostalgia were soldiers from the rural district, particularly farmers. (6)

La nostalgia fue ampliamente debatida en los diferentes campos de estudio y en los siglos XVIII y XIX los doctores buscaban las causas de la nostalgia, pero Boym afirma que “the physicians failed to find the locus of nostalgia in their patient's mind and body” (7). La nostalgia para Boym tiene una connotación histórica; por eso argumenta: “nostalgia was a historical emotion, and we would do well to pursue its historical rather than psychological genesis” (7). La imposibilidad de curar la nostalgia “passed from doctors to poets and philosophers. The symptom of sickness came to be regarded as a sign of sensibility or an expression of new patriotic feeling” (Boym 11). Entonces, la nostalgia comenzó a ser “treated in a new genre, not as a tale of putative convalescence but as a romance with the past” (Boym 11).

La nostalgia ha sido un tema de los escritores y artistas, que ven o imaginan en el pasado tiempos mejores y desean un cambio del presente en que viven. La música es algo que inspira nostalgia cuando la analizamos desde el presente porque, como dice Fredric Jameson en *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), ésta

includes history in a more thoroughgoing and irrevocable fashion, since, as background and mood stimulus, it mediates our historical past along

with our private or existential one and can scarcely be woven out of the memory any longer. (299)

Las palabras anteriores describen el sentimiento de Celia Cruz y de los demás cubanos exiliados con sus constantes recuerdos y añoranzas de la Cuba que dejaron atrás y adónde muchos desean volver. “Nostalgic longing was defined by loss of the original object of desire, and by its spatial and temporal displacement” (Boym 38). Hay un tema recurrente en las conversaciones y en las diferentes manifestaciones de la vida de los cubanos en el exilio. Se trata del tiempo que vivieron en Cuba y a la vez, la constante comparación del ayer, con su vida presente en Estados Unidos y el posible regreso en un futuro no muy lejano. Ese ha sido su constante objeto de deseo.

Cuando analizamos la nostalgia como un anhelo del pasado, no quiere decir que en la memoria exista todo exactamente como ocurrió. Ello incluye la fantasía, tal como afirma Svetlana Boym en su libro *The Future of Nostalgia* (2001) cuando dice: “nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one’s own fantasy” (xiii).

El sentimiento nostálgico es selectivo porque se refiere al recuerdo de las cosas agradables del ayer. Cuando se hace una comparación del pasado con la vida del presente, se enfrentan diferentes situaciones que pueden ser agradables y desagradables. En la nostalgia no importa el período de tiempo pasado en que se piense porque el sentimiento nostálgico siempre

is infused with imputations of past beauty, pleasure, joy, satisfaction, goodness, happiness love and the like, in sum, any or several of the positive affect of being. Nostalgic feeling is almost never infused with

those sentiments we commonly think of as negative—for example, unhappiness, frustrations, despair, hate, shame, abuse. (Davis 14)

Cuando las personas recuerdan los momentos vividos en el pasado y los comparan con la vida en el presente, esta última por lo general va a ser peor para el nostálgico. Es por eso, que la nostalgia no se basa solo en el recuerdo del ayer, sino que debe analizarse desde la perspectiva del hoy porque

nostalgia's special relationship with the past has to do with the relatively sharp contrast that the experience casts on present circumstances and conditions, which, compared to the past, are invariably felt to be, and often reasoned to be as well, more bleak, grim, wretched, ugly, deprivational, unfulfilling, frightening, and so forth. (Davis 15)

La nostalgia es algo subjetivo que enardece el pasado, siempre que se compara con el presente. La experiencia del exilio hace recordar el ayer con angustia. En ese sentido, Davis apunta: “in the qualitative description of the nostalgic experience. Yet it must be allowed, alas, that its vivid essence still eludes us, irrespective of the words we choose or the context we set them in” (29). Esta esencia, según Davis, puede ser captada por la experiencia misma y además, “not in prose, but through some such medium as music, dance, or poetry and possibly through painting and some kinds of photography” (29).

Muchos símbolos pueden evocar la nostalgia y en el caso de Celia Cruz, se encuentran algunos de los aspectos señalados anteriormente por Davis, como la música y el baile. La música siempre la trajo la guarachera en sus performances. Si nos referimos al baile, la Reina de la Salsa también nos regaló su baile y su sandunga y al mismo

tiempo, ha hecho bailar a todos alrededor del mundo. Y sobre la poesía, también se puede afirmar que las letras de las canciones de Celia Cruz muchas veces tienen valores poéticos. Cuando los admiradores de Celia Cruz escuchan su música y algunos de los temas de sus canciones, sienten nostalgia por muchos de los géneros musicales que ella ha seguido interpretando durante su larga carrera artística.

El sentido de nostalgia se aprecia en el exilio cubano desde la música, la pintura, las construcciones, los restaurantes. Por ejemplo, cuando se analiza la comunidad cubana en Miami, se observa que es una continuidad de Cuba en los Estados Unidos. En esa comunidad en el exilio existe un alma simbólica de la nostalgia, Celia Cruz. La nostalgia ha sido revivida por Celia Cruz a través de muchas canciones, pero también esa nostalgia era o es calmada con otras interpretaciones que imparten alegría y exhortan el goce de la vida, como por ejemplo “La vida es un carnaval”.

Los primeros exiliados cubanos contemporáneos de Celia Cruz salieron con la idea de que el próximo año estarían en Cuba. Esto hizo que vivieran una vida dividida en dos mitades, una estaba en Estados Unidos, pero la otra mitad estaba en Cuba. Su alma flotaba de un lugar a otro y el hecho de no poder regresar acrecentaba el sentido nostálgico de su vida en el exilio.

Esta temática se presenta en muchos escritores exiliados y David Stineback se refiere a la nostalgia en su libro *Shifting World: Social Change and Nostalgia in American Novel* (1976), cuando afirma:

The individual character’s “yearning for rest” (or, more accurately, for stability) frequently takes de form of nostalgia for the past, and in

particular, an insistent sense that the present is somehow morally or spiritually inferior to an early period in history. (15)

La nostalgia para los exiliados cubanos está relacionada con la historia de sus vidas y los motivos que tuvieron para emigrar de su país de origen. Al estar lejos de su tierra, de sus propiedades y de sus familiares y amigos sienten que su vida es inferior a la que tenían en el pasado en Cuba.

Celia Cruz y el exilio cubano en los Estados Unidos

En el año 1959 cuando triunfó la Revolución cubana encabezada por Fidel Castro, Celia Cruz ya era una figura reconocida en toda la isla y fuera de ella. Ya su popularidad había llegado a Hispanoamérica y a Estados Unidos y la llamaban, la Guarachera de Cuba. En 1960 Celia Cruz y la Sonora Matancera salieron con un contrato de trabajo hacia México, pero cuando se venció el contrato ya no regresaron a Cuba. Durante el tiempo que duró su contrato, Celia Cruz vivió en México.

En 1961, una vez terminadas sus obligaciones artísticas en México, Celia pasó a residir en los Estados Unidos donde continuó con su carrera musical. En 1962 falleció su madre y ante esta situación, ella pidió permiso para asistir al sepelio, pero el gobierno de Cuba no le concedió ese derecho. La prohibición de poder acompañar los restos de su difunta madre hasta su última morada afectó grandemente a Celia Cruz. Por ese motivo, se avivó en ella un lógico y comprensible sentimiento de antipatía y rencor hacia el gobierno de Cuba representado por su máximo líder Fidel Castro.

Al mismo tiempo, la situación de no poder regresar a Cuba, ni de poder cantarle a su público cubano de la isla, ni tan siquiera visitar su patria, mientras durara el mismo

gobierno, le creó a Celia un sentimiento nostálgico hacia su tierra natal. Esa misma nostalgia la fueron sintiendo los exiliados cubanos en los Estados Unidos a los cuales no les era permitido regresar.

Inmediatamente después del triunfo de la revolución cubana de 1959, se produjo una ola de inmigración de cubanos hacia Estados Unidos. Los primeros inmigrantes estaban integrados por representantes del gobierno y el ejército del presidente anterior, Fulgencio Batista, los cuales salieron en el año 1959. También emigraron muchos cubanos de la clase alta propietarios de grandes haciendas que fueron expropiados de sus tierras de acuerdo a la Ley de Reforma Agraria que se firmó el 17 de mayo de 1959. Esta ley “fijó en 30 caballerías (402 hectáreas) el máximo de tierra que podía poseer una persona”. Muchísimos propietarios de tierra, cuya extensión excedía las 30 caballerías fueron afectados en su patrimonio mediante la confiscación del excedente de sus tierras.

Las leyes sociales, que el gobierno de Fidel Castro, comenzó a promulgar en el año 1959, hicieron que empezara a percibirse por muchos hombres de negocios, profesionales y políticos, el cambio de sistema social, económico, y político que se estaba dando en Cuba de forma muy rápida. Muchos de los mencionados anteriormente, quienes viajaban frecuentemente a los Estados Unidos, como también intelectuales y artistas, comenzaron a emigrar y a sacar el capital de la isla. En 1960 el gobierno revolucionario de Cuba dictó otras leyes como la que estipuló la nacionalización de empresas extranjeras; la que dispuso la expropiación de las empresas industriales y comerciales cubanas, así como fábricas almacenes y demás negocios privados. Además la ley que dispuso la confiscación de todos los bienes de las personas que abandonaban

definitivamente el territorio nacional¹¹. Debido a todas estas legislaciones, los inmigrantes cubanos llegaban a los Estados Unidos sin sus propiedades. Viajaban con poca ropa, sin dinero, ni valores, solo traían sus recuerdos y la esperanza del regreso. Esto significó un trauma para muchos de ellos y una nostalgia constante para los miembros de la comunidad exiliada.

En los años sesenta los cubanos que llegaban a los Estados Unidos traían la firme convicción de que el gobierno revolucionario cubano duraría poco y que el próximo año estarían en Cuba. Según expresan Robert M. Levine y Moisés Asís, en su libro *Cuban Miami* (2000),

Many of these first-wave Cuban had visited the United States before or had done business with U.S. firms—They understood how things worked. Yet even those most tuned in to the system took it for granted that Washington would not permit Castro to stay in power. Almost none of the first exiles came to the United States intending to remain. (29)

Pero las cosas no se dieron como los inmigrantes pensaban, el tiempo iba pasando y la política y el gobierno de Cuba no cambiaban y ese retorno no llegaba. Durante los años de espera, los cubanos residentes en los Estados Unidos fueron desarrollando comunidades en New Jersey, New York y la Florida, especialmente en Miami. En la ciudad de Miami, como el clima se parece al de Cuba, construyeron instalaciones y viviendas semejantes a las que dejaron en la isla. Los barrios y comunidades fueron creados al estilo cubano, tomando como ejemplo lo que existía en su memoria. Querían

¹¹ Ley 989/1961 de 5 de diciembre de 1961 afecta a los que abandonan el país de Cuba y su artículo dos expresa que “todos sus bienes inmuebles o de cualquier clase, derechos, acciones y valores de cualquier tipo se entenderán nacionalizados, mediante confiscación a favor del Estado Cubano”.

reproducir todo aquello que habían dejado atrás, pues sentían nostalgia de la Cuba en que habían vivido antes de 1959. En Miami fueron creados nuevos negocios y compañías con los mismos nombres que tenían los que habían poseído en Cuba. Construyeron pequeñas bodegas, tiendas, carnicerías, panaderías, almacenes, estudios fotográficos, restaurantes y hasta funerarias. Querían construir Cuba en Miami. Tal es así, que según apuntan Levine y Asís:

A story widely circulated among the city's non-Cubans is that the Versailles restaurant on *Calle Ocho* (Southwest 8th Street) was rebuilt in Miami with the same blueprints by which it had been constructed in Havana, and that regulars were served by the same waitresses they knew from Cuba. (72)

Los cubanos exiliados que habían perdido sus propiedades, sus ciudades, sus campos, trataron de construir en el exilio aquello que había quedado atrás pero que estaba en su memoria, por eso quien visita Miami puede ver “La pequeña Habana” y también otros lugares como Hialeah, donde la mayoría de las instalaciones tienen nombres cubanos o hispanos:

Dozens of restaurants and cafeterias that flourished in Cuba have Miami siblings. The exiles brought with them the names—and in many cases the appearance—of La Carreta, Ayestarán Cafeteria, Da Rosina, El Patio, Café Barcelona, Río Cristal, El Baturro, Kasalta, Emperador, El Caney, La Pelota, La Rampa, La Rosa, La Bodeguita Cubana... (Levine-Asís 74)

Desde el año 1959 hasta la fecha se han producido varias oleadas de inmigración cubana hacia los Estados Unidos, las cuales se pueden dividir en cuatro grandes grupos.

María Cristina García, en su libro *Habana USA. Cuban Exiles and Cuban Americans in South Florida, 1959-1994* (1996), explica las diferentes oleadas de inmigrantes y refiere que los tres primeros grupos son los siguientes: “after the revolution, from 1959 to 1962; during de ‘freedom flights’ of 1965 to 1973; and during the ‘Mariel boatlift of 1980” (1). Catorce años más tarde en 1994, se da otra ola de inmigración masiva llamada “balseros”.

Durante el año 1994 se fue incrementando la salida ilegal de Cuba de una manera considerable. Poco a poco se hacía mayor la cantidad de balsas, botes, yates y otros artefactos que los cubanos usaban para abandonar el país y cruzar el estrecho de la Florida para llegar a Estados Unidos. “From January 1 to August 15 of 1994, more than sixty-two hundred rafters were picked up” (García 79). El gobierno de Cuba en el mes de agosto abrió las costas a todo el que quisiera salir del país hacia Estados Unidos, lo que condujo a una salida masiva. La cifra referida en este caso indica que “in one five-week period alone from August 5 to September 10, the US Coast Guard picked up 30,305 Cubans at sea” (García ix).

En los períodos comprendidos entre las diferentes oleadas masivas, gran cantidad de cubanos han llegado por otras vías. Estas han sido mediante visas y vuelos directos desde Cuba o por terceros países, y también por lanchas o balsas, método que ha sido y es tradicional para los que no tienen otro medio más seguro. Este flujo constante de inmigrantes de Cuba hace que la cantidad de cubanos que vive en los Estados Unidos y otros países haya ido incrementando paulatinamente desde el año 1959 hasta el día de hoy. Es de destacar que la ciudad que tiene una mayor concentración de cubanos fuera de la isla es la ciudad de Miami.

Nostalgia en las canciones de Celia Cruz

Celia Cruz es de los inmigrantes de la primera oleada. Ella llega a los Estados Unidos en julio de 1961 y fue contratada “para trabajar con el empresario Chico Cesma, sin la Sonora Matancera, en el teatro Palladium de los Ángeles” (Celia-Reymundo 96). Cuando termina su contrato en los Ángeles se instala en Nueva York donde continuó con la carrera musical que había comenzado en Cuba, pues según ella misma afirma, a principios de 1962, se volvió a reunir con la Sonora Matancera y Pedro Night en Nueva York. A mediados de ese mismo año, Guillermo Arenas los contrató a todos, y así se reunificaron como grupo musical en el exilio (Cruz-Reymundo 97).

Celia Cruz cantaba en diferentes lugares y para los cubanos. Ella traía la alegría de Cuba y el recuerdo de las emisoras y de la música cubana que escuchaban en la Habana desde los años cincuenta. La memoria juega un papel fundamental en el exilio y Celia Cruz fue una restauradora de esa memoria a través de su música. En 1966 Celia Cruz graba con Tico Record, el álbum *Cuba y Puerto Rico Son* donde aparece la canción “Me acuerdo de ti”. Mediante esta canción nuestra reina comparte con el público el mismo anhelo que tenían todos, la idea del regreso y la nostalgia del recuerdo cuando dice:

Cómo me acuerdo de ti,
mi linda Habana querida.
De Santiago y Camagüey,
Cienfuegos y Santa clara.
De matanzas no me olvido.
De sus costumbres tampoco.

Donde un día yo llegué
para un toque de bembé.

Así va mencionando las distintas provincias de Cuba del oriente hasta occidente hasta llegar a Pinar del Río, de la cual se expresa así

Tampoco olvidar quisiera
a esa tierra pinareña,
donde se da el buen tabaco
Y sus mujeres qué buenas.

La provincia que más amaba y la que más halagos recibiera de Celia Cruz fue La Habana. Ella nació y se crio en La Habana. También, allí cursó sus estudios primarios y secundarios y comenzó su carrera musical. Trabajó en diferentes emisoras de radio y realizó performances en diferentes lugares que incluyen el Sans Souci y también el Cabaret Tropicana. En la Habana, Santos Suárez su barrio, Celia Cruz pasó su niñez y adolescencia y compartió momentos felices y tristes junto a su familia. Por eso, la Habana merece un recuerdo especial para ella al igual que para muchísimos cubanos del exilio y otros que no siendo cubanos vivieron en esa ciudad. Mediante esta canción se dirige a la Habana y continúa:

Cómo me acuerdo de ti
mi linda y querida Habana.
De Montmartre y Sans Souci,
de tu hermoso Tropicana.
(Habana, Habana)

Si no es hoy será mañana.

(Habana, Habana)

Que yo cante en Tropicana.

(Habana, Habana)

Mi linda Habana querida.

(Habana, Habana)...

Quiero que tu nombre suba.

(Habana y Cuba)

Yo he de regresar a Cuba.

Como se aprecia, el hablante lírico en esa canción se dirige a La Habana, pero al final termina “yo he de regresar a Cuba”. Celia Cruz ha compartido las mismas experiencias de los exiliados cubanos, la nostalgia por su tierra y el deseo de regresar. Ese tema se repite en otra canción que nos canta titulada “Nostalgia habanera” del álbum *Celia Cruz-15 grandes éxitos* (1981) que dice:

Siento la nostalgia de volver a ti,

más el destino manda y no puede ser.

Mi Habana, mi tierra querida.

¿Cuándo yo te volveré a ver?

Habana.

¡Cómo extraño el sol indiano de tus tardes!

¡Cómo sueño con mi amada entre tus palmas!

Yo no sé si volverán aquellos tiempos.

Que cuando buscaba a tu luna

por el malecón de mi Habana...
Cuando anhelo regresar
y ver tus playas Habana.
Y volver a ver tus calles sonreír.
Habana, a pesar de la distancia no te olvido.
Habana, por ti siento la nostalgia de volver...

El trauma que tiene el cubano de no poder regresar a la patria lo representa y simboliza Celia Cruz. Ella manifiesta esa nostalgia durante toda su vida y durante toda su carrera artística en el exilio de cuarenta y dos años. En muchas de sus apariciones en público proclamó siempre su deseo de regresar a Cuba y su amor por su tierra natal donde pasó los primeros treinta y cinco años de su vida. Un ejemplo de ese sentimiento, se aprecia claramente en la canción “Yo regresaré” del Álbum *Quimbo Quimbumbia* (1969) realizado con Tito Puente. En ese momento, Celia Cruz ya llevaba nueve años fuera de Cuba y le canta al público:

Sé que algún día regresaré.
A ti mi Cuba hermosa, volveré.
En mi lamento cubano
está llorando mi alma.
Al recordar mi casita de guano
y la brisa de la palma.

En su libro *El año que viene estamos en Cuba* (1997), Gustavo Pérez Firmat habla sobre ese tema de los exiliados cubanos y del supuesto regreso a Cuba. En ese sentido refiere su propia experiencia como cubano. Para el padre de Gustavo Pérez Firmat, a

quien le expropiaron un almacén que poseía en La Habana, el regreso a Cuba siempre constituyó una posibilidad. En un capítulo de su libro, Pérez Firmat habla de que su regreso no sería una decisión fácil para él, porque ha vivido casi toda su vida aquí en los Estados Unidos. Pérez Firmat llegó cuando apenas tenía diez años de edad y tendría que empezar en Cuba una vida nueva. Para él “equivaldría a un segundo exilio” (x-xi). Sin embargo, a pesar de todo lo que significaría el regreso para él, Pérez Firmat afirma: “El regreso sigue siendo para mí una tentación casi irresistible, un sueño tan insistente que se ha convertido en obsesión. Como miles de exiliados, me entretengo, me ilusiono y hasta me atormento pensando en el regreso” (xi).

Aunque esta afirmación aparece en un capítulo del libro que habla de una etapa pasada de la vida de Pérez Firmat, él se identifica con la manera de pensar de muchos exiliados cubanos que no se consideran inmigrantes. Por lo tanto, siguen atados a Cuba. En este sentido David Riff, en su libro, *The Exile. Cuba in the Heart of Miami* (1993) afirma:

Whether or not they actually chose to return to Cuba on a visit—and for the moment the vast majority did not—and whether most Miami Cubans imagined that they in fact ever would return to the island to live, even after Fidel Castro finally passed from the scene, their anguished longing for their own, defunct Havana, and more comprehensively, for what was called in the exile *la Cuba de ayer*. (26)

En Miami se vive y se respira ese sentimiento de nostalgia hacia la tierra cubana que dura hasta nuestros días. El trauma de la pérdida ha perseguido a los cubanos y ahora que la mayoría de ellos pudieran ir de visita, muchos no están dispuestos a hacerlo

mientras perdure el mismo régimen de gobierno. Otros cubanos en el exilio están vetados a visitar Cuba y por supuesto esos tienen mayor trauma, por lo que se incluyen en esta retórica de la nostalgia.

Los inmigrantes cubanos siguen llegando día a día a los Estados Unidos y los que viven dentro de esas comunidades de cubanos no logran asimilarse completamente a la nueva cultura, por el contrario, se retroalimentan con esa nostalgia del ayer, de la cual Celia Cruz ha sido una fiel representante.

Los cubanos en los Estados Unidos mantienen vivas sus raíces y la música forma parte de la cubanía en el exilio. En “La Cuba de ayer / la Cuba de hoy” Gema R. Guevara afirma que “in the case of the Cuban exile community, it is music, in particular the internal dialogue between the musical genres and a discourse of nationalism that links the exile community to its ‘authentic’ cultural roots” (38).

Unas de las canciones que canta Celia y hace llorar a muchos cubanos mientras piensan en su traumático viaje a los Estados Unidos, es la canción “Cuando salí de Cuba” del álbum *A todos mis amigos* (1978) que expresa:

Nunca podré morir,
mi corazón no lo tengo aquí.
Allá me está esperando,
me está aguardando que vuelva allí.
Cuando salí de Cuba,
dejé mi vida, dejé mi amor.
Cuando salí de Cuba,
dejé enterrado mi corazón.

Late y sigue latiendo
porque mi tierra vida le da,
pero llegará el día
en que mi mano lo encontrará...

En esta canción se expresa la nostalgia y la tristeza de la partida, pero además representa una parte de la historia de Cuba que se concreta en la constante inmigración y exilio de cubanos hacia diferentes partes del mundo. Según Guevara “Cuban music, is thus inscribed with multiple layers of meaning, and the constant celebration of it various genres invokes nostalgia as both a ‘pure’ emotion and a very specific reading of the island’s history” (38). En la segunda parte de la canción se observa la emoción a que se refiere Guevara cuando el sujeto lírico expresa:

Cuba, aunque me encuentre lejos de ti
añoro el verde tus campos,
el azul de tu cielo,
el agua clara de tus playas
y lo ardiente de tu sol.
Una triste tormenta
te está azotando sin descansar,
pero el sol de tus hijos
pronto la calma te hará alcanzar.
Cuando salí de Cuba
dejé mi madre, dejé mi amor...
Cuando salí de Cuba

dejé su cielo, dejé su sol.

Cuando salí de Cuba

dejé enterrado mi corazón.

Como se aprecia en la letra de esta canción hay una enorme tristeza. Esta nostalgia es compartida por los cubanos. Por ejemplo, muchos de los que llegaron a los Estados Unidos en la primera oleada de 1959 al 1962, año en que se paralizaron las salidas producto de la crisis de octubre o crisis de los misiles de 1962, dejaron familia en Cuba. Esta familia los hacía recordar día a día y sentir a la vez una profunda tristeza y nostalgia.

Cuando una persona abandonaba el país en esa época, en Cuba le decían que se trataba de un viaje sin regreso. No había una ley que le permitiera regresar a los que traicionaban su patria ya que estaba prohibido por el gobierno cubano y así lo afirma David Rieff cuando plantea:

Throughout the nineteen-sixties and most of the seventies, it was, in any event, forbidden to the Cuban-Americans of *el exilio*, “the exile,” to visit the island. For the revolutionaries, and, for that matter, in the eyes of many ordinary Cubans who had chosen to remain, the Miami community were traitors, people to be excoriated as *gusanos*, “worms,” and shunned if ever they were encountered. (14)

La nostalgia ha acompañado los cubanos del exilio por años. El escritor Francisco Soto, salió de Cuba en 1961 cuando tenía cinco años de edad. Él escribe el artículo “Lost Memories and Nostalgic Obsessions” donde expresa: “I have spent the last thirty-six years of my life trying to understand what happened to me and my family once we left

Cuba. For something did happen to us, something that marked us for life” (104). Sí, Francisco Soto está buscando lo que le pasa, es que él, al igual que muchos cubanos, sufren del mismo mal del exilio, la nostalgia, y por eso expresa: “I indeed suffer from the ‘jodida nostalgia’ that Zoé Valdés describes in her novel *La nada cotidiana*” (104).

Andrea Deciu Ritivoi, en su libro *Yesterday’s Self. Nostalgia and the Immigrant Identity* (2002), ve la nostalgia como “a defense mechanism designed to maintain a stable identity by providing continuity among various stages in a person’s life” (9). Este mecanismo de defensa es el que usan los emigrantes cubanos que tienen a Cuba imaginada en su pensamiento diario porque como afirma Deciu, la nostalgia es “an important element in the experience of immigrants” (14). Eso se debe al choque cultural y al ajuste que tienen que hacer los emigrantes en sus vidas para adaptarse a la nueva cultura. Además, los cubanos transmiten la nostalgia a sus hijos que nacieron en Cuba y llegaron pequeños y también a la nueva generación “who referred to themselves as ‘ABCs’ (American-Born Cubans), the acronym Gustavo Pérez Firmat devised for children of Cuban exiles born in the United States but raised with a Cuban sensibility” (O’Reilly xviii).

Pérez Firmat, por su parte, hace un análisis del caso de los cubanos en su libro *El año que viene estamos en Cuba* (1997), donde expresa que la mayoría de los cubanos que viven en los Estados Unidos se considera exiliado y no inmigrante, que es una terminología diferente. La diferencia entre el inmigrante y el exiliado es que el inmigrante, aunque siente nostalgia de su patria, se incorpora a la vida en el nuevo territorio con otra actitud. Trata de asimilar rápidamente el idioma y la nueva cultura a pesar de que mantenga la propia. Sin embargo, el exiliado sigue atado a su vida anterior

esperando el momento del regreso. Por eso, la nostalgia del exiliado es mayor. Ellos viven con la esperanza de regresar a la patria perdida. Sobre este tema, Pérez Firmat expresa: “en mi familia, el hábito de la esperanza ayudó a sobrellevar el exilio, pero también nos impidió trascenderlo para construir una vida que no dependiera de un hipotético regreso” (53).

Para el exiliado cubano todo lo que le venere a su Cuba es bendecido y Celia Cruz les traía con sus canciones la Cuba de sus recuerdos. Un ejemplo de ello es la canción “Palmeras tropicales” del álbum *La incomparable Celia* (1958) la que se seguía cantando en los años subsiguientes fuera de Cuba y que dice:

Cubita, isla bonita.

Cubita, verde ilusión.

Entre tus llanuras y palmeras hechiceras
suavemente se enredó mi corazón.

Tus cafetales desvelan
la lira de mi canción.

Y con el guarapo de tu caña endulzaste
suavemente para siempre mi razón.

Eres linda y hechicera.

Eres Cuba, mi inspiración....

Los exiliados cubanos mantienen a Cuba en su memoria a través de los años. Esto hace que Cuba sea tanto recordada como imaginada. Los padres les hablan a sus hijos de Cuba constantemente. Les describen paisajes, olores, sabores y continúan la adoración a una cultura del recuerdo.

The idea that nostalgia is an affliction that involves the memory, rather than strictly the imagination, was commonsensical enough to go unchallenged: Obsessing about home requires a stock of memories than can be resuscitated over and over again. (Deciu 19)

Esa memoria en los cubanos es resucitada una y otra vez, mediante todas las manifestaciones del arte y la cultura. La música juega un papel fundamental en la reactivación de la memoria del exilio cubano. Según afirma Celia Cruz en su autobiografía *Celia: mi vida* (2004), a principios de la década de los años setenta ella tuvo “el privilegio de cantar en un espectáculo titulado *Cuba canta y baila*, en el recién inaugurado Lincoln Center de New York” (113). Además, *Cuba canta y baila* según explica Celia Cruz, “agrupó a muchos artistas cubanos que habían huido de Cuba en la década anterior” (113). Por otra parte, Gustavo Pérez Firmat en su libro *El año que viene estamos en Cuba* (1997) explica que en Miami los artistas cubanos se reunían en el Dade County Auditorium que se encuentra en la Pequeña Habana y afirma:

Durante los primeros años del exilio, los artistas cubanos solían presentar aquí espectáculos con títulos como “Cuba Canta y Baila” o “La Cuba de Ayer.” Estas funciones, que siempre empezaban y concluían con el himno nacional cubano, un grito de guerra que parecía una plegaria, nos llevaban de regreso a Cuba, aunque solo en nuestros sueños. (iv)

Una cosa que caracteriza a los cubanos en la diáspora es el orgullo de ser cubanos y en muchos instantes de su vida demuestran nacionalismo. Como dice Chistina D. Abreu, “Part of the condition of Cuban exile is an intense nationalism and nostalgic fervor” (109). Ese nacionalismo se aprecia incluso en los hijos de cubanos nacidos en los

Estados Unidos u otros lugares del mundo. Cuando alguien le pregunta a alguno de esos niños su nacionalidad, dice categóricamente “soy cubano”. No importa si nació en Miami, Texas, Los Ángeles o New York. También los niños que llegaron pequeños, aunque les es imposible recordar su tierra natal hablan de su cubanía, ellos tienen en su mente una Cuba imaginada por las historias que les han contado sus padres, familiares y amigos. Sobre este particular se expresa Román de la Campa en su libro *Cuba on My Mind. Journeys to a Severed Nation* (2000). De la Campa habla de Andy García, el actor cubano que llegó a los Estados Unidos cuando tenía cinco años y afirma:

It is also instructive to observe that Andy Garcia, the well known Cuban-American movie star often speaks of his Cubanness as the essence of his being, even though he left that country as an infant and has vowed never to return until Castro is gone. He is, nonetheless, said to be avidly collaborating on a movie project about Havana, a clear indication that knowing Cuba may well depend on how strongly one is willing to imagine it. (9)

Los exiliados cubanos nostálgicamente perpetúan en su mente una Cuba imaginada. Esa opinión la mantiene Andrea O'Reilly Herrera, quien expresa que Cuba es “reconstructed through de vicarious imagination of those who either have never been to the Island, or were not old enough to remember when they left (xxix). Para O'Reilly la Cuba “that most Cuban exiles nurture and seek to preserve gives itself out as a refracted, shadowy image of a lost world, a fragmented void, and appropriated recollection partially re-membered through the blue cloud of nostalgia” (xxix).

Ese sentido nostálgico y de nacionalismo que caracteriza a los cubanos en el exilio, tanto de los que vivieron en Cuba hasta adultos, como los que la han reconstruido en su imaginación, lo experimentó Celia Cruz. Al mismo tiempo que ella siente la nostalgia, se convierte en una trasmisora de ese sentimiento. Celia le canta a Cuba y en su canción “Canto a la Habana” del álbum *Celia y Johnny* (1974). Incluye muchas provincias y poblaciones cubanas pero destaca la Habana, su ciudad natal. Así lo expresa cuando canta:

Cuba, ¡qué lindos son tus paisajes!,
Cuba, ¡qué lindos son! (bis)
Yo hice un viaje a través,
De distintas poblaciones,
Para ver sus atracciones
Y compararlas después.
La bella Matanzas es,
Orgullo de la nación,
Y también muy lindo son,
Santiago, Güines, La Diana,
Pero Pacheco la Habana no tiene comparación.
Cuba, ¡qué lindos son tus paisajes!,
Cuba, ¡qué lindos son! (bis)

Mediante esta canción Celia Cruz va recordando todas las provincias y muchísimas poblaciones de Cuba. De esta manera, muchos cubanos oyen cantarle a su tierra, al pedacito que recuerdan con mayor melancolía dentro de Cuba. Después que el

coro canta el estribillo “Cuba que lindo son tus paisajes / Cuba, que lindo son”, la voz de Celia Cruz continúa resaltando otros lugares de Cuba y dice:

Bonito es Calabazar,
y el valle del Yumurí,
Los Arcos de Canasí,
Real Campiña y Limonar,
Son muy lindos de admirar,
Viñales y Guajaibón,
El Perico y Bolondrón
y la histórica Majana,
Ay Papo Lucas¹², la Habana
no tiene comparación.
Cuba, ¡qué lindos son tus paisajes!,
Cuba, ¡qué lindos son! (Coro)

La canción recrea en ella muchísimas ciudades de Cuba y después de que el coro repite el montuno, Celia Cruz continúa mencionando las diferentes poblaciones cuando canta

Es muy bonito Niquero,
Pinar del Río y Las villas,
El salto 'e la Anabanilla
y la Cruz de Miradero,
Cárdenas y Varadero,

¹² Enrique Arsenio Lucca Quiñonez (1946), conocido por Papo Luca. Puertorriqueño famoso y uno de los mejores pianistas de la salsa. Acompañó en el piano a la orquesta Sonora Ponceña y también a la orquesta Fania All Stars.

y la playa del Ancón,
Palma Soriano, Morón,
San Luis y la Mejorana,
Pero la Habana, mi hermano
No admite comparación.
Cuba, ¡qué lindos son tus paisajes!,
Cuba, ¡qué lindos son! (coro bis)...
Qué bonito es Camagüey,
Cidra, Caimito y Rincón,
Muy lindo es Consolación,
Artemisa, Guanajay,
Pero mi Habana compay,
No admite comparación.

Mediante esta lírica, Celia Cruz revive el sentimiento de los cubanos procedentes de las ciudades que menciona a través de su música, como también de aquellos que, aunque no son naturales de las mismas, sí están familiarizados con esas poblaciones. Con los adjetivos “lindo y bonito”, denomina todos los lugares, mientras el coro repite “Cuba qué lindos son tus paisajes / Cuba qué lindos son”. Esta canción, según expresa Celia Cruz en su autobiografía “se ha vuelto como un himno para los exiliados cubanos, ya que la letra habla de un viaje nostálgico por la isla” (Cruz-Reymundo 132).

La nostalgia y la memoria de la isla son dos términos comunes que experimenta la comunidad cubana en los Estados Unidos. Esto repercute en el imaginario cultural de artistas y escritores que hacen patente este sentimiento. Un ejemplo de ello se observa en

la literatura dentro de los cuales se pueden mencionar a Cristina García con sus novelas *Dreaming in Cuban* (1992) la que también fue publicada en español *Soñar en cubano* (1993) y *The Agüero Sisters* (1997), Ana Menéndez la autora de la colección *In Cuba I Was a German Shepherd* (2001), Zoé Valdés *La nada cotidiana* (1995) y *Café Nostalgia* (1997) y muchos otros de la diáspora, que aunque hayan nacido en los Estados Unidos incluyen el mismo tema nostálgico.

Pérez Firmat en su libro *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way* (2012) se expresa sobre los hijos de cubanos nacidos en Estados Unidos que escriben sobre Cuba, y afirma: “For them, Cuba is a fiction, a fantasy island known primarily from the stories of parents and relatives” (128). En este libro se refiere a Oscar Hijuelos cuando dice: “In his novels, the ‘last world’ is also a lost world. The Cuban feeling in these books is a mix of second-hand nostalgia” (128).

El exilio y la inmigración son fuente de nostalgia y “the nostalgic often misrepresented home in idyllic terms, but the suffering was caused precisely by their awareness of not being at home” (Deciu 23), pero en muchos casos la nostalgia es adquirida de sus padres que, como dice Pérez Firmat, es una nostalgia de segunda mano.

El exilio y los exiliados en general, ya sean de Cuba u otros países, han sido fuente literaria tanto en poesía, narrativa, ensayo, pintura y música entre otros. Un ejemplo de exilio masivo es el que sufrieron los españoles producto de la guerra civil de 1936 a 1939 y la posterior dictadura de Franco hasta el año 1975. Debido a la derrota de la república, miles de españoles emigraron primero hacia Francia. Después una gran cantidad emigró a México y Argentina y otros, en menor proporción, emigraron hacia Estados Unidos y otros países de Hispanoamérica, entre ellos Cuba.

El exilio cubano ya cuenta más de medio siglo y la nostalgia de la tierra natal ha acompañado a muchos cubanos hasta su muerte. Muchos de estos exiliados cubanos se refieren a su patria en sus obras poéticas. Un ejemplo de ello son las canciones de Celia Cruz que exaltan la belleza y la naturaleza de Cuba.

Un año antes de su deceso se filmó el documental *La Cuba mía* (2002) donde Celia Cruz recuerda a la Cuba de los años cuarenta y cincuenta y el quehacer musical de aquellos tiempos. Asimismo recuerdan a grandes figuras de la música cubana como Benny Moré (1919-63) y Enrique Jorrín (1926-87), el creador del chachachá, los cuales nacieron y murieron en Cuba.

En el documental *La Cuba mía* se destacan Celia Cruz y el sevillano Emilio Aragón Bermúdez, alias Milikiy (1924-2012). Miliki emigró de España y vivió en Cuba muchos años y procreó allí a tres de sus hijos, los cuales nacieron en la ciudad de la Habana. Celia Cruz y Miliki, a través de su conversación van recordando momentos de la historia de sus vidas y de la historia de la música y la cultura cubana. Con ellos participan Willy Chirino (1947) y Albita Rodríguez (1962)¹³ que tienen gran importancia en la música cubana en el exilio ya que representan dos momentos históricos de la inmigración cubana que se unen a través de la música. Willy Chirino llegó niño a Estados Unidos en el año 1960 y se formó musicalmente con el sonido de Miami, mientras que Albita

¹³ De padres cantantes de música guajira, Albita desde muy joven incursionó en la música tradicional cubana y en 1988 grabó su primer álbum titulado *Habrá música guajira*. En el año noventa firmó contrato para cantar en Colombia y en 1993 salió de Colombia para Estados Unidos a través de México. Fue acogida por la comunidad de Miami por su talento musical y grabó su primer álbum en Estados Unidos titulado *No se parece a nadie* (1994) producido por Emilio Estefan. Albita, a pesar de formarse con la revolución cubana, siempre fue bien recibida por la comunidad cubana en el exilio porque nunca vinculó su música a la política. Ver entrevista de Alberto Orozco "Albita-una mujer que canta" en la revista *Adelante*.

Rodríguez nació y se formó como artista en Cuba durante la revolución. Llegó a los Estados Unidos en 1993 donde tuvo el apoyo de Gloria y Emilio Estefan y también de Celia Cruz. Después, todos convergen en el mismo lugar junto a Celia Cruz, el paradigma por excelencia de la música cubana en el exilio.

La nostalgia del pasado es compartida por el grupo, tanto el español Miliki como Celia Cruz salieron de Cuba en el año 1960. Él llegó a Cuba en un barco que salió de Cádiz hacia la Habana y afirma: “yo salí rumbo a la Habana con un contrato de cuarenta y cinco días y me quedé diecisiete años”, mientras Celia Cruz le contesta “Yo salí de Cuba el 15 de julio de 1960 para cumplir un contrato de cuatro semanas. Hace 40 años que no vuelvo” (*La Cuba mía*). En su conversación nostálgica sobre Cuba, Miliki afirma: “Los años cuarenta y cincuenta del siglo XX en la Habana Cuba fueron un momento histórico maravilloso donde los artistas y el talento musical, surgían por todas partes. Celia y yo fuimos protagonistas y testigos de esa época” (*La Cuba mía*).

En este documental Celia Cruz, Willy Chirino y Emilio Alberto Aragón Bermúdez (Miliki) aparecen interpretando la canción “La Cuba mía” en un concierto donde muchísimas personas disfrutaban de su performance mientras tararean su música con mucha emoción. En esta canción se unen la nostalgia y la memoria. Primero, comienza cantando Celia: “Quiero pasear sin amargura/ Por la calle de tu recuerdo” y acto seguido continúa Willy Chirino: “Y rescatar por fin al niño perdido en mi pensamiento”. Después prosigue Celia Cruz, “Porque el tiempo y la memoria/ juegan juntos en nuestra historia” y continúa Miliki con el coro “Se me fue toda una vida / y tu imagen no se me borra... Así los tres continúan la canción que evoca el recuerdo.

La audiencia se siente identificada por la nostalgia que transmiten los tres intérpretes de esta canción, los cuales, en una época de sus vidas vivieron en Cuba. Aquí en esta canción Celia Cruz vuelve a recordar el barrio donde vivió en la Habana, Santos Suárez, mientras que Willy Chirino se refiere a la ciudad donde vivió, Consolación del Sur. Según afirma Deciu, la nostalgia

can be defined as an effort to discover meaning in one's life, to understand oneself better by making comparisons between the past and the present

The past however, is a reified object of analysis and interpretation.

Nostalgia therefore, can be a reflexive stance, a vantage point from which we make sense of our experience and identity. (29)

En este encuentro del recuerdo entre Miliki y Celia, también el famoso sevillano demuestra la nostalgia que siente por las experiencias que vivió en Cuba, con una canción dedicada a esa tierra cubana que lo acogió por muchos años y expresa:

Tus palmeras se mueven al ritmo

de la luna y el sol.

Y me cuentan con su melodía

cómo nace el amor.

En el cielo tu manto de estrellas

mi sueño guardó.

Y tu tierra me dio como prenda

su más bella flor.

No comprendo vivir si en mi vida

tu recuerdo no está.

Ni quisiera olvidar de tu gente
tanta sinceridad.
Sí me diste de ti lo mejor
Cuba, negra de mi corazón...

Además, en el documental Miliki habla de la gran intérprete y expresa que es difícil de explicar lo que significa Celia Cruz. Según afirma Miliki, “ella significa Cuba. Ella es la música de Cuba. Ella es más de cuatro décadas de ritmo, pasión y alegría, es el sabor azúcar” (*La Cuba mía*). Por otra parte, Willy Chirino también expresa: “Los ingredientes básicos del cubano son el azúcar, el café, Celia Cruz y Benny Moré” (*La Cuba mía*).

El sello de Celia Cruz fue su cubanía, con su frase “Azúcar” y su alegría le ha mostrado el sabor caribeño al mundo pero siempre tuvo presente a Cuba. La memoria de su tierra natal la acompañó a todos los lugares donde viajó y se sintió orgullosa de haber puesto a Cuba muy en alto alrededor del mundo. En su autobiografía Celia Cruz expresa: “Según mi parecer, la música cubana es el mejor regalo de Cuba al mundo” (Cruz-Reymundo 25).

Sentía nostalgia de su tierra y lo hacía saber a su público tanto mediante sus palabras, como a través de los mensajes de sus canciones. Sobre este aspecto Nathan Bird en su artículo “Azúcar desterrada: la función nostálgica del exilio en la vida de Celia Cruz” expresa: “La letra de sus canciones despierta una nostalgia en los cubanos exiliados y permite que la Cuba del pasado mantenga una presencia aunque en realidad hace casi cinco décadas que no existe” (231).

Celia Cruz es conocida en el exilio como la voz de Cuba y así lo hace llegar a todo el mundo con su canción “Yo soy la voz” del álbum *Quimbo quimbumbia* (1969) cuando canta:

Yo soy de Cuba la voz,
Soy de la Cuba de ayer,
Soy el símbolo del son,
Soy caña y café,
Soy el sabor tropical,
Yo soy libre como el viento,
Y con mi canto sincero,
Mi voz alzo en el destierro,
con profundo sentimiento, ...

Como vemos en “Yo soy la voz” Celia Cruz se refiere a su estancia fuera de Cuba como un destierro. Ese destierro que le provoca nostalgia, por eso se refiere al tema con mucho sentimiento. En el artículo “The Blackness of Sugar: Celia Cruz and the Performance of (Trans)Nationalism”, Frances Aparicio expresa que Celia Cruz, desde 1961 “has served as the voice of Cuba in different way. In her son, ‘Yo soy la voz’ (Cruz and Puente, 1969), the singing subject enumerates the evocative meaning that her voice carries” (226). Su voz tiene muchos significados y para Aparicio: “She is the voice of the Cuba of the past, ‘el sabor tropical’ [the taste of the tropics], the symbol of the Cuban son, of coffee and of sugar cane” (226). Además, Aparicio afirma que en esta canción la reina de la salsa “defines her voice as the vehicle for imagining pre-socialist Cuba and as

a tool for articulating a metaphor between the singing subject and the national body of Cuba” (226).

En “Yo soy la voz” Celia Cruz se refiere a un tema repetido durante su exilio, la libertad de Cuba y su patriotismo. Por eso, vestida con un traje diseñado como la bandera cubana (Fonsito YouTube) continúa interpretando la canción y dice:

Porque llegará el momento,
cuando haya libertad.
El son que se fue de cuba,
algún día, volverá, Ah
Óiganme cantar señores,
yo soy libre como el viento,
(soy el sabor tropical),
Tropical como las palmas,
(soy el sabor tropical),
como la fruta y mi son cubano,
(soy el sabor tropical),
Yo soy la voz de mi Cuba...
El “Yerberito moderno”,
(soy el sabor tropical),
a mi juventud hoy presente,...
(soy el sabor tropical),
“Songo, le dio a Borondongo”
(soy el sabor tropical),

“Caramelo, caramelo, caramelo a kilo”,

(soy el sabor tropical),

¡¡¡Azúcar!!!

Como se aprecia en la letra de la canción, ella dice que es la voz de Cuba y es el sabor tropical. Se viste con la bandera cubana como símbolo de patriotismo. Ese hecho es una forma de impactar en el público cubano y continuar con el performance de la nostalgia en el exilio. Si Celia Cruz siente la nostalgia, o es un acto meramente publicitario, no se puede comprobar porque es algo muy subjetivo. El mensaje que transmite a la población es que ella trae la voz de la Cuba de ayer a los presentes ya sean de la vieja o nueva generación. Sin embargo, los emigrantes que no han regresado a Cuba desde que llegaron a Estados Unidos tienen en su mente una Cuba que ya no existe o que quizás nunca existió, es una Cuba imaginada. Como hemos mencionado anteriormente la nostalgia hace que la persona recuerde solo los momentos buenos y bellos del pasado y olvide los malos. Es por eso que cuando recuerdan a Cuba la imaginan como un paraíso que existió en el pasado, distorsionando de esta forma la realidad anterior a 1959.

En la canción “Yo soy la voz” Celia intercala frases de canciones famosas que ha llevado por el mundo como los pregones “El yerberito moderno” y “Caramelos” y su famosa guaracha “Songo le dio a Borondongo” además menciona la canción “El son se fue de Cuba” de Fernando Albuérne. Celia, de esta forma les recuerda a muchos la canción “El son se fue de Cuba” que dice:

Cubano que dejaste

el viejo Malecón.

Quisiera preguntarte

adónde fue el son.
El son se fue de Cuba.
Mataron su alegría.
Sus notas están llenas
de una cruel melancolía.
Rompieron sus guitarras.
Callaron sus pregones... (You Tube)

Este tema nostálgico se refiere al son, pero realmente el son no se fue de Cuba; se fueron muchos artistas soneros, pero el son siguió su desarrollo en los dos lados. Para mostrar esto la colombiana Adriana Orejuela Martínez escribe el libro *El son no se fue de Cuba* (2006), donde relata la trayectoria de la música cubana desde 1959 a 1973.

Pérez Firmat en *El año que viene estamos en Cuba* (1997) habla de “la tendencia al autoengaño del exiliado que se complace en creer que él no abandonó a su patria sino que la patria lo abandonó a él... Cuba cambió pero yo soy el mismo” (61). En ese aspecto también hace referencia a la canción anterior y dice: “Quizás la canción más popular de todos los tiempos entre los exiliados cubanos es ‘El son se fue de Cuba’, sobre un guajiro que visita la capital después del triunfo de la revolución y no la reconoce” (60-61).

El exiliado en esta canción piensa que Cuba después de 1959 no tiene alegría, pero no se trata de Cuba, es la imaginación del exiliado el que a través de la canción ve que “el Malecón está desierto, la gente luce distinta, nadie baila o canta, la razón es que el ‘son’, el alma sonora de la isla, ha optado por el destierro” (61). Con esta canción el cubano en el exilio se hace vocero de la perspectiva del guajiro que visitó la Habana. Celia Cruz en sus grabaciones “has consistently included songs that either evoke a pre-

socialist Cuba or imagine a post-socialist Cuba, a lyrical and desired reclaiming that musically vocalized the hegemonic political agenda of the Cuban exile” (Aparicio 228).

Cuando miramos el video donde aparece Fernando Albuerne cantando “El son se fue de Cuba” (You Tube), la primera imagen que aparece son las palmeras tropicales. La palma real es el árbol nacional de Cuba y con ella se representa la isla. Las palmas se aprecian contrastando con un cielo gris de abundantes de nubes, el cual resulta el emblema de la tristeza que trasmite la canción.

Cuando se analiza la tierra cubana desde lejos, se imagina desde el punto de vista nostálgico. Entonces, Cuba es recreada como un edén, en el cual, crece una vegetación muy verde donde se alzan palmeras, las cuales crecen esbeltas y majestuosas balanceándose con la briza que viene del mar. Las palmeras son un símbolo de la cultura cubana y Celia Cruz destaca este símbolo en muchos de sus performances. Un ejemplo de esto, es la canción “Al vaivén de las palmeras” del Álbum *Celia Cruz & la Sonora Matancera* (1960) grabado con la Seeco y que expresa:

Cuba es la más primorosa.

Lo dicen miles cantares.

Que la hacen muy armoniosa

al vaivén de sus palmares.

Nos brindan gratos cantares.

Aves que pululan sus montes.

Siendo los más populares,

Ruiseñores y sinsontes.

Baila mi Cuba bella

al vaivén de los palmares...

Este lugar idílico de palmeras contrasta con la realidad que vive el inmigrante cubano en los Estados Unidos, pero a la vez contrasta con la vida práctica de un ciudadano de cualquier país en el siglo XXI. Esta situación de nostalgia la viven y han vivido los que emigran de sus tierras y por un motivo u otro no pueden regresar. Muchos sienten la nostalgia toda la vida si no regresan, pero otros, cuando regresan a su país de origen se dan cuenta que ya no es el mismo que dejaron o que tenían imaginado.

Cristina de Abreu afirma que el gran problema de la nostalgia en el exilio es “the projection into the past of the lost, mourned and necessarily idealized object of desire” (109). En esa idealización está el paisaje y con ellos las palmeras por eso es que Celia Cruz reitera ese tema en su repertorio. Así lo manifiesta en el bolero “Siento nostalgia de palmeras” del álbum *Mi vida es cantar* (1998) que dice así:

Siento la nostalgia de palmeras,
de un danzón silbándome en la brisa,
nostalgia de un mar azul y verde
con calidez de manos que acarician.
Siento la nostalgia de palmeras,
de un verdor que embriaga los sentidos.
Añoranza de montañas habitadas
por las flores que había en el paraíso.
Siento la nostalgia de mi tierra
de una manera intensa,

de una manera eterna,
porque hasta el día que yo vuelva,
siempre seré extranjera...
Siento la nostalgia de palmeras
agitándose en el viento cual pañuelo,
despidiéndose de mí, cuando me fui.
Cuando me vean llegar me reconocerán
y me saludarán el día de mi regreso.

Como se aprecia de nuevo, en el texto de esta canción Celia Cruz se refiere al idilio de una tierra en la cual las montañas aparecen “habitadas con flores del paraíso” y también repite la belleza de esa tierra donde el verdor de la vegetación contrasta con el azul del mar.

La nostalgia de Celia Cruz siempre estuvo unida a su visión política y fue expresado públicamente en sus presentaciones en público. Un ejemplo de eso lo explica Aparicio cuando se refiere al concierto que Celia efectuó en Ann Arbor, Michigan en noviembre de 1977 y afirma:

Celia responded to the presence of the Cuban community signalled by a large, Cuban flag in the audience. Following the dialogic modes of afro-Caribbean music and exemplifying the power of her vocality, that is, the ‘vital interrelationship between vocalitation and audition’ (Dunn and Jones, 1994:2), Celia sang predominantly Cuban music: guajiras, sones, guarachas, mambos, many of them expressing a nostalgic and national sentiment towards Cuba. (Blacknees 229)

En su autobiografía *Celia mi vida* que escribió con Ana Cristina Reymundo, Celia expresó su cariño por Cuba y el hecho de ella estar ausente de su patria hizo que aumentara el amor por su tierra. En Estados Unidos ella aprendió a querer más a su Cuba cada día, por eso afirma: “A pesar de las barreras del idioma y de costumbres, ser ciudadana de los Estados Unidos ha sido muy importante para mí, ya que aprendí a vivir mi cubanía de una manera que quizá en Cuba jamás hubiera sido posible” (121). Asimismo expresó: “vivo obsesionada con la suerte de mi tierra, y creo que mi exilio me ha hecho querer a Cuba más todavía” (Cruz-Reumundo 121).

Esta obsesión fue compartida con muchos exiliados que siguen pensando en el retorno y por lo tanto imaginan una Cuba sin el gobierno actual. La nostalgia del exilio ha dado como resultado una producción cultural, en la cual Cuba es su figura central y la música se ha hecho eco de esta tendencia. Un ejemplo es el canta-autor cubano Willy Chirino con varias de sus canciones, dentro de las cuales se destaca “Nuestro día ya viene llegando” que se ha convertido en un himno dentro de los cubanos del exilio. Por otra parte, Gloria Estefan es una figura del exilio cubano que aunque vino pequeña a los Estados Unidos también reafirma su cubanía y su nostalgia patriótica.

Estefan’s most spectacular *son montuno*, “Mi tierra” describes a holy land whose drums and *timbales* call out to both its faraway children and undefined listener who is made aware of being absent from the homelad as he or she hears the *tierra* sigh for its absent children... Estefan uses “*tierra*” as a sinonim for “*patria*”. (Guevara 37)

La canción “Mi tierra” de Estefan demuestra la nostalgia que siente el que vive lejos de su patria cuando dice:

De mi tierra bella.
De mi tierra santa...
La tierra donde naciste
no la puedes olvidar.
Porque tiene tus raíces
y lo que dejas atrás.
Sigue el guajiro entonando el son.
Y cada calle que va a mi pueblo
tiene un quejido, tiene un lamento,
tiene nostalgia como su voz.
Y esa canción que sigue entonando
corre en la sangre y sigue llegando
con más fuerza al corazón...

Celia Cruz siempre fue una fiel exponente de los ideales del exilio porque son los ideales de ella misma. La nostalgia cubana, el amor a su tierra y el deseo de libertad repercutieron en su vida y en su música como se ratifica en el álbum *Irrepetible* (1994). En este disco graba canciones que habían tenido éxito cuando vivía en Cuba. Esta música capta el corazón del público. Los más jóvenes las reciben como un tema de la música salsa que está de moda y los más viejos las disfrutan con la nostalgia porque sirven de catalizadores del tiempo que vivieron en otra época pasada. Además, este álbum incluye una nueva canción titulada “Cuando Cuba se acabe de liberar”.

El tema de esta canción es la alegría del encuentro con la patria después de la liberación. Ese día, Celia Cruz va a invitar a sus amigos a una fiesta que dará en Cuba.

Por eso comienza la canción así:

(Cuando Cuba, se acabe de liberar)
(una fiesta, de artistas yo voy a dar)
(traigan congas, maracas, güiro y timbal)
(y conozcan al fin mi tierra natal)

Así comienza el coro anunciando la fiesta en la que irán muchos artistas a conocer su patria. Después de que el coro hace la introducción, empieza Celia Cruz a enumerar los artistas que asistirán a la fiesta en Cuba.

A Rogelio y La Sonora
con mucho gusto invitaré
por ser la primera orquesta
con quien en Cuba canté.
Que traigan el Julio Iglesias,
Johnny Pacheco y Raphael.
Que venga Don Feliciano,
Willy Colón con Luis Miguel.
Y Ralph Mercado allí
será invitado especial.
Que traiga a Oscar D' León
para con él yo cantar.

Que traigan a Tito Puente
para que toque el timbal...

Celia Cruz ha mencionado artistas latinos, tanto cubanos como de otros países y ha comenzado con Rogelio Martínez, que fue el que le dio la oportunidad de cantar con la Sonora Matancera y además, él fue quien creyó en ella cuando no era muy conocida y por eso no le querían grabar su música. Después sigue narrando una lista de artistas con los cuales ella ha trabajado y quiere celebrar la fiesta en Cuba por eso les dice: “Yo quiero que todos conozcan / a mi Cubita, la bella”. Los cubanos que viven en la isla no pueden faltar a su fiesta y les dice:

Los artistas cubanos
no necesitan invitaciones.
Porque todos junto a Pedro
serán también anfitriones.
Que venga Hansel con Chirino.
Que traigan toda su orquesta
con Arturo Sandoval
pa’ que toque su trompeta.
Emilio y Gloria Estefan
no olvidarán ese día.
Y que venga Álvarez Guedes
pa’ que la gente se ría...

Celia Cruz siempre demuestra el amor por Cuba y esta canción no es la excepción. Además de nombrar a muchos artistas que participarán en su fiesta, ella se refiere a Cuba y dice junto con el coro:

...(Cuba libre será)
(Cuba libre muy pronto será)
quiero volver a mi Cuba
cómo la extraño mamá!...
...(Yo te quiero invitar)
(a conocer mi tierra natal)
Cuba linda, Cuba bella,
para mí no hay como ella.
Ya llegamos.

De nuevo lleva a su audiencia el tema del exilio nostálgico, el regreso a Cuba. Otras canciones hablan de la partida como por ejemplo, “Cuando salí de Cuba” pero aquí, trata de un viaje al revés. Celia no se refiere a una salida, sino a una llegada. Según expresa Guevara:

Unlike other exilic narratives, the dream of a glorious return does not stop at the moment of departure. Instead, the song end with “ya llegamos” (“we have arrived”), it invites Cruz’s artist friends to celebrate Cuba’s long-awaited liberation. (39)

El sujeto lírico de esta canción es Celia Cruz que en representación de los exiliados está soñando con el regreso a su tierra natal. Este tema, como se observa, reafirma la nostalgia que siempre sintió y compartió con el exilio. El regreso siempre

formó parte del ideal de la Reina de la Salsa, quien deseaba ser enterrada en Cuba. Ese sentimiento lo tuvo hasta sus últimos días. Es por eso que, en caso de no poder descansar en tierra cubana, ella guardó por muchos años una bolsita con tierra que trajo de Cuba para el momento de su muerte. Cuando Celia Cruz visitó Cuba en el territorio estadounidense de la Base Naval de Guantánamo en el año 1990, ella pudo introducir su mano a través de la cerca fronteriza que divide el territorio cubano del territorio de la base naval estadounidense. De esta manera pudo tomar tierra de la parte cubana y la trajo consigo a los Estados Unidos. Pidió que si ella no pudiera regresar y moría fuera de Cuba, que la enterraran con esa tierra. Así fue que ella pudo descansar con un poquito de su tierra cubana porque ese deseo de Celia Cruz le fue cumplido en su sepelio.

La idea que tenía Celia Cruz de un regreso incierto es el tema de su canción “Por si acaso no regreso”, escrita por Emilio Estefan y Angie Chirino y según expresa Héctor Ramírez Bedoya en su artículo “Celia” fue interpretada por la Reina de la Salsa en el mes de mayo de 2001 cuando “participó en la inauguración de la Torre de la Libertad, estructura erigida por los cubanos en Miami, como símbolo de la libertad en el exilio” (Ramírez Bedoya s/n). “Por si acaso no regreso” aparece en el álbum *Siempre viviré* (2000) y Celia canta así:

Por si acaso no regreso
yo me llevo tu bandera.
Lamentando que mis ojos
liberada no te vieran.
Por qué tuve que marcharme
todos pueden comprender.

Yo pensé que en cualquier momento
a tu suelo iba a volver...
...Y siempre me sentí dichosa
de haber nacido en tus brazos...
Aunque el tiempo haya pasado,
con orgullo y dignidad tu nombre he llevado.
A todo el mundo entero
le he contado tu verdad...
Si acaso no regreso
me matará el dolor.
Y si no vuelvo a mi tierra
me muero de dolor.
Tanto tiempo sin verla.
Me duele el corazón.
Si acaso no regreso,
cuando me muera
que en mi tumba pongan mi bandera.
Si acaso no regreso,
que me entierren con la música
de mi tierra querida.

Sobran argumentos para fundamentar que uno de los temas en los performances de Celia Cruz fue la nostalgia. No solo se dio en su música sino también en su vida, porque ella siempre recordó su tierra natal, su familia, sus amigos y el público cubano de

la otra orilla, al que también quería alegrar algún día con su música. “Por si acaso no regreso” es una canción que resume su anhelo de regresar a su patria. Cuando canta esa canción en los años 2000 y 2001 es como una premonición de su final porque muy pronto sería diagnosticada con la enfermedad que la acompañó hasta su último día. Sí, porque fue en agosto de 2002 que le diagnosticaron cáncer de mama y fue sometida a una operación quirúrgica. Posteriormente, en el mes de diciembre de ese mismo año, la llevaron al quirófano nuevamente para ser operada de un tumor cerebral.

Después de restablecerse un poco, pudo grabar en los meses de febrero y marzo su último disco *Regalo del alma* (2003) que saldría varios días después de su muerte. Su última aparición en público fue durante el homenaje de despedida que le hiciera el canal de televisión Univisión, el 13 de marzo de 2003 (Alvaro YouTube). Cuatro meses más tarde murió la Reina de la Salsa, pero quedan desde luego su música, su historia y su nostalgia por la patria cubana.

Después de analizar críticamente el tema de la nostalgia en Celia Cruz nos cabe hacer la pregunta: ¿realmente Celia sentía esa nostalgia por Cuba? o la inclusión de estos temas nostálgicos en las canciones tenía un interés publicitario. En Celia Cruz y el exilio cubano se pone de manifiesto el sentimiento nostálgico al idealizar la Cuba que existía antes de 1959. Hay que tener presente que antes de la revolución los cubanos sufrían de muchos males debido a que estaban sometidos a una dictadura. Fue por ese motivo que se produjo una revolución que culminó con el triunfo de los Castro en 1959. En Cuba había, analfabetismo, discriminación, miseria, viviendas en mal estado, limosneros, desempleo y falta de recursos médicos para muchas personas. Todos esos males no son recordados, ni en las canciones ni en el ideario colectivo del exilio cubano. La nostalgia como bien ha

sido demostrado hace que el individuo tienda a recordar lo bueno y placentero del pasado y olvide los momentos malos que la mente no desea perpetuar. En ese sentido Celia Cruz con muchas de sus canciones ha hecho patente la imagen nostálgica de Cuba que vive en el ideario colectivo de la población cubana de la diáspora.

Además de la nostalgia, las canciones de Celia Cruz tocaron muchos otros temas que impactaron en el público. Entre ellos se encuentran los relacionados con la mujer, el feminismo y lo queer.

CAPÍTULO IV

CELIA CRUZ FEMENINA/ FEMINISTA/ QUEER

Esa negrita que va caminando.
Esa negrita tiene su tumba' o.
Y cuando la gente la va mirando,
ella baila de la' o, también apreta' o
apreta' o, apreta' o.
La negra tiene tumba' o.
¡Azúcar!, ¡azúcar!.
Y no camina de lao...
Tiene tumba' o, tiene tumba' o.
Anda derecho no camina de la' o...

Celia Cruz

Aunque actualmente en la música popular latinoamericana existe un gran número de mujeres, no representan una cifra considerable en la música salsa. Algunos estudiosos de la mujer en la música se refieren a la ausencia, o la poca participación de las mujeres en la categoría musical salsa (Aparicio, Boggs).

Dentro de una industria musical masculina por excelencia, Celia Cruz ha sido un paradigma para la mujer desde que comenzó su carrera artística. Celia Cruz representa un modelo difícil de alcanzar, aunque no imposible. El tema del son, la rumba, la guaracha, el chachachá y de la salsa ha sido tradicionalmente un lugar para los hombres, pero Celia supo vencer ese obstáculo y triunfar en ese mundo. En las décadas de los años veinte y treinta cuando comienza el desarrollo del son en Cuba y se empezaron a formar muchos grupos soneros, todas esas agrupaciones musicales estaban formadas por hombres.

Solamente se puede mencionar la orquesta Anacaona ¹⁴ que estaba formada solamente por mujeres.

Ya en la década de los años cincuenta la música cubana tenía gran desarrollo y fama internacional. Había muchas orquestas de músicos cubanos famosos en las que figuran Beny Moré y su banda, la orquesta Arcaño y sus maravillas, la Orquesta Aragón, Septeto Nacional, la Sonora Matancera y otras muchas, pero todas constituidas por hombres con excepción de la orquesta Anacaona.

Las mujeres han jugado un escaso papel en la música salsa y a este particular se refiere Vernon Boggs quien trata la significación cultural de la mujer en la música salsa en su libro *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City* (1992). Boggs manifiesta que el problema de la poca participación de la mujer en la música salsa ha radicado en el estereotipo de los músicos de salsa y el rol que ha jugado la mujer hispanoamericana tradicionalmente. Sobre el particular afirma: “Women are expected to behave like a human ‘Goddess’. They should comport themselves well at all times and avoid casting aspersions on the family honors”. La idea, según Boggs es “serving herself for a husband” (110).

En el artículo “La Lupe, La India and Celia: Toward a Feminist Genealogy of Salsa Music”, Frances Aparicio refiere que los investigadores no le dan la suficiente importancia a la participación de la mujer en la salsa cuando afirma:

Eliding the conceptualization of gender as social construct, scholarship on

Latino/a popular music continue to ignore female participation in the salsa

¹⁴ Orquesta Anacaona fundada en 1932. Integrada, desde su inicio, por ocho hermanas y dos mujeres más que no eran de la familia, una cantante y otra en el piano. Ver diccionario de la música cubana (1981) de Elio Orovio.

musical industry and focuses only on male musicians, producers, and interpreters, naturalizing the unmarked masculine privilege underlying the selection of their objects of study. (36)

La participación de las mujeres en la industria de la salsa a partir de la década del noventa ha cambiado la perspectiva donde mujeres como Deddie Romero y Olga Tañón, Gloria Estefan y Albita Rodríguez cantan desde el punto de vista de la mujer. Por supuesto, Celia Cruz también fue cambiando sus performances e incluyó esa perspectiva. Su carrera ha sido tan larga que con ella se puede narrar la historia de la salsa. Celia ha estado presente en todas las etapas de la salsa que incluyen los antecedentes en Cuba, el nacimiento en Nueva York y su evolución, desarrollo y globalización.

Al analizar la actitud de Celia Cruz desde el punto de vista feminista, se puede afirmar que ella es una explícita representación de una realidad socioeconómica donde la mujer ha sido tradicionalmente marginalizada. Con su actitud ante la vida y su incorporación a la carrera artística, Celia Cruz se enfrentó al sistema patriarcal. Ella rompió muchas barreras: la de ser mujer, la de tener la piel negra, la de ser pobre y además de no tener una cara bella y un cuerpo escultural que fuera admirado por todos. Pudo triunfar en su carrera, a pesar de ser parte del grupo tradicionalmente marginalizado porque supo imponerse con su tenacidad, profesionalismo, disciplina, y su gran talento. Poseía una voz extraordinaria y además mostró la firmeza y la decisión necesaria para poder llegar a la cima en una empresa en la cual han prevalecido los hombres. Sin vacilar entró en la industria del espectáculo y probó que se podía ser mujer y a la vez y triunfar.

El primer obstáculo, al cual tuvo que enfrentarse fue su padre, quien desde el primer momento no aprobó que ella fuera cantante. A pesar de eso, Celia Cruz se mostró

firme en su propósito y no dejó de incursionar en ese mundo musical por el cual sentía gran vocación. De esta forma, se enfrentó al poder patriarcal. Tal como aparece en el artículo “La vida psíquica del poder. Teorías de la sujeción” de Judith Butler, la mayoría de las veces el poder es muy fuerte y existe tanto cuando nos oponemos o cuando lo aceptamos, pero el modelo acostumbrado según Butler es el siguiente: “el poder se impone sobre nosotros/nosotras y, debilitados/as por su fuerza, internalizamos o aceptamos sus términos... la sujeción consiste en esa dependencia de un discurso que nunca elegimos” (169).

El discurso y el poder patriarcal no lo eligen las mujeres, pero al final lo aceptan. Sin embargo, en este sentido Celia Cruz fue una excepción. Ella no aceptó la sujeción al discurso de poder de su padre y poco a poco fue incursionando en la carrera musical hasta convertirse en una profesional. Su carrera la desarrolló con orquestas de hombres donde ella figuraba como la única mujer vocalista del grupo.

Existen otras mujeres cubanas contemporáneas de Celia Cruz que se destacaron en el medio artístico. Entre ellas se pueden mencionar a Victoria Yolí Raymond conocida por La Lupe (1939-92), Elena Burque (1928-2002), Moraima Secada (1930-84), Olga Guillot (1922-2010) y Omara Portuondo (1930-). Estas mujeres representantes de la música cubana, aunque también fueron o han sido famosas, no llegaron a conquistar una fama y un reconocimiento internacional como el que alcanzó la Reina de la Salsa. Celia tuvo que vencer obstáculos. Fue rechazada al inicio cuando reemplazó a la puertorriqueña Mirta Silva en 1950, pues como afirma Boggs: “letters came in from the public

complaining about the ‘skinny negress’...She was even opposed by the president of Seeco Records¹⁵ who objected to her recording with la Sonora Matancera” (114).

La mirada masculina

En el año 1948 y siguientes, Celia Cruz formó parte del show *Las mulatas de fuego* en el cabaret Tropicana en Cuba y viajó con las bailarinas del show al extranjero presentando varios espectáculos en México y en Venezuela. La sola alusión al título del performance, tiene una connotación erótica. Su objetivo era amenizar el espectáculo de canto y baile mostrando sus cuerpos. Las Mulatas de Fuego eran objeto de la mirada y despertaban el deseo de los espectadores masculinos porque como apunta Boggs: “Like most Western societies, non-white women in the Hispanic world were seen as sexual objects who had uncontrollable sexual urges and represented the epitome of passion” (110).

El racismo imperaba en esa época no solo en Cuba, sino en todos los países. Las mujeres blancas eran las que por lo general estudiaban música porque “non-white female musicians were perceived as simply a sexual component or a novelty rather than as serious musicians. Even their musical colleagues perceived them as such” (Boggs 110). Celia Cruz rompió con las convenciones sociales de la época, porque a pesar de que hay mujeres de varias nacionalidades que cantaron la música afro-hispánica y “contributed to the development of an international receptivity for Afro-Hispanic music, especially music originating in Cuba. Yet in spite of their contributions, they were still treated as “outsiders,” or better yet, stereotyped as purely sexual objects. (Boggs 111)

¹⁵ Seeco Records era la compañía disquera donde grababa la Sonora Matancera.

Las Mulatas de Fuego se presentaban ante el público como parte del estereotipo explicado por Boggs. Ellas con sus cuerpos exuberantes de curvas pronunciadas bailaban con poca ropa. Su vestuario consistía de trajes de rumberas compuestos de brasier y bikinis con su cola adornados con encajes y brillos estilo carnaval. Tenían el objetivo de mostrar bien sus cuerpos y sus movimientos sensuales al ritmo de la música. En su libro *Listening to Salsa. Gender, Latin Popular Music and Puerto Rican Cultures* (1998), Frances Aparicio trata esta práctica:

Together as Afro-Caribbean musical forms, salsa, merengue and rap share figurations of black women and mulattas as food to be consumed and continue to articulate ambivalent feelings of both desire for and disavowal of the mulatta through the synecdoche of her rhythmic butt. (xvii)

Los rumberos y rumberas tienen sus trajes típicos, aspecto que explica Robin Moore en su artículo “The Commercial Rumba: Afrocuban Arts as International Popular Culture” donde afirma que “stylized rumbera or guarachera costumes were worn by dancers, the male typically dressed in colorful shirts with heavily ruffled shoulders and sleeves, the woman affixed a ‘tail’ or train of similarly ruffled material behind her” (174). Los trajes a los que se refiere Moore existen largos como los trajes de rumberas que Celia Cruz usaba y también estilos muy cortos que se usan con el objetivo de mostrar el cuerpo.

Las Mulatas de Fuego exhibían sus atributos corporales mediante el uso de los bikinis al estilo rumbera como expresamos anteriormente. Sin embargo, los atuendos de Celia Cruz, fueran al estilo de rumbera o no, siempre consistían en vestidos largos muy vistosos y muchos de ellos decorados con piedras y lentejuelas.

Celia Cruz siempre prefirió usar trajes largos desde su inicio como cantante porque a pesar de que ella quería triunfar en la carrera musical nunca le gustó exhibir su cuerpo con poca ropa. Ella fue una persona muy formal y expresó que su papá quería que ella fuera maestra. Él se preocupó mucho cuando vio que ella sentía inclinación por el mundo de la música porque “era un hombre tradicional y chapado a la antigua” (Cruz-Reymundo 34) y en aquella época en Cuba, las mujeres del espectáculo tenían fama de promiscuas y de llevar una vida muy desordenada.

La Reina de la Salsa expresa que le costó trabajo convencer a su padre y afirma que “no era raro que las muchachas se escondieran de sus padres si querían ser artistas, ya que en esa época no estaba bien visto ser mujer en el mundo del espectáculo. La gente solía decir <Ay qué vergüenza, tenemos una artista en la familia>” (Cruz-Reymundo 47). Esta declaración demuestra la firmeza de Celia Cruz de persistir en su meta y lograr su sueño. A ella no le importaron las convenciones sociales de una sociedad dominada por los hombres y no solo se enfrentó al poder de su padre, sino también al poder hegemónico del patriarcado que predominaba en la sociedad.

Celia Cruz alcanzó la fama en la industria del son y otros ritmos cubanos primero y más tarde en la música salsa. Durante su carrera logró vencer las barreras de la industria de la música dominada por hombres y en la década del setenta, gana más en popularidad con la nueva etiqueta de salsera. Ella constituye la mujer precursora de la salsa pues como apunta Delia Poey:

As an industry, salsa is male-dominated to the point of being almost exclusively male in terms of both the commercial and artistic aspects.

There have historically been no successful female song writers and very

few performers, the exclusion of women in so blatant that, since the 1960s, only one female, Celia Cruz, has been able to maintain a career singing salsa. (10)

Como la mayoría de los músicos de la música salsa han sido hombres, los temas de las canciones están referidos a las mujeres como objetos del deseo, como malas, engañadoras y otros atributos establecidos por los hombres. En el Capítulo “*Así son, Constructing Woman*” del libro *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music and Puerto Rican Cultures* referido anteriormente, Frances Aparicio se refiere al discurso en las letras de las canciones de salsa y expresa que en muchas de ellas “woman’s absence functions as the pretext for the expression of man’s desire” (191). También explica cómo los hombres construyen “woman as text” y afirma:

To textualize the female, that is, to construct gender identity and the feminine through language, is partly established through the deployment of a cultural symbolic economy, that is, a collection of multiple sings that trigger desire, fear, aggression, and love. (205)

Analizando alguna de las canciones interpretadas por hombres, se aprecia que Celia Cruz las canta después con algunas variaciones. Ella hace lo que plantea Aparicio cuando expresa que “women singers invert the object of sexism as they sing patriarchal love son and in doing so become acting subject” (*Listening* 124). Celia Cruz entonces canta con una perspectiva femenina, por ejemplo: la letra de la canción “Plazos traicioneros” escrita por el compositor cubano Luis Marquetti (1901-91), está dirigida a una mujer. Es un hombre el que canta, cuando dice: “yo no sé si tú dices que mañana/ porque otro me robó tu corazón”. Así la cantó Vicentico Valdés, Héctor Lavoe y José

Feliciano. Después, Celia Cruz la interpreta con la orquesta de Willy Colón y le invierte el sexo y en vez de “otro” dice “otra”. Este caso la voz lírica (Celia) expresa:

. . .Yo no sé si me dices que mañana,
porque **otra** me robó tu corazón.
Cada vez que te digo lo que siento.
No sabes como yo me desespero.
Si tu Dios es mi Dios.
¿Para qué son esos plazos traicioneros?

De esta manera, la misma canción tiene una recepción diferente por parte del público. Como regla del patriarcado el hombre es el que se dirige a la mujer. Sin embargo, aquí la voz de Celia Cruz subvierte el género.

La tradición erótica primero de la música afrocubana y después de la música salsa, con la exhibición del cuerpo y el movimiento de las caderas de las mulatas viene desde su participación en los orígenes de la cultura del cabaret. Según Madeline Cámara en el artículo titulado “La mulata, un cuerpo sin voz en la cultura cubana” tiene sus raíces en las protagonistas de zarzuelas en Cuba en los años treinta (75). Después se desarrollaron en Cuba los espectáculos de cabaret desde finales de la década del cuarenta en el cual las Mulatas de Fuego y otras bailarinas constituyeron la atracción de diversos espectáculos en Cuba e Hispanoamérica. Cámara en su artículo analiza a la mulata como un cuerpo simbólico de la nación y afirma que existe una “construcción del personaje simbólico de la mulata cubana como un sujeto racial y sexualmente discriminado” (75).

Ese fenómeno se dio en el cine con las películas de rumberas que proliferaron en la década de los años cincuenta. Un ejemplo típico lo representa Celia Cruz con la

canción “Sandunguéate”. La misma forma parte de un performance con las Mulatas de Fuego que aparece en la película *Una gallega en la Habana* (1955) y que se puede ver en un video de You Tube (El Cachafaz). Las jóvenes, mostrando su cuerpo bailan al ritmo de la música de la Sonora Matancera mientras Celia Cruz, canta la canción “Sandunguéate” que expresa:

Con la sandunga que yo traigo para cumbanchar.

Con el meneo que yo tengo para guarachear.

No hay otro ritmo que se me interponga.

Porque yo vivo la rumba.

Y cuando siento repicar el quinto.

¡Qué sabroso está!

Lo mismo bailo para aquí o pa’ allá.

Que me meneo como pueda sandunguearme más.

Mueve, mueve la cintura.

Con este ritmo no hay quien se pueda aguantar...

Mueve la cintura.

Que suenen bien esos cueros.

Mueve la cintura.

Ay baila mulata y rumbero.

Ay mueve la cintura, mueve la cintura...

En este performance las mulatas exhiben su cuerpo y sus movimientos de cintura y cadera, los cuales van acorde con lo que ordena la letra de la canción y el ritmo que trasmite la música. Celia Cruz, como expresa la canción, trae la sandunga para gozar y el

hablante lírico de la canción ordena: “mueve, mueve la cintura/ con este ritmo no hay quien se pueda aguantar”. Estas actuaciones servirían de base para los espectáculos posteriores hasta la actualidad en que muchas veces se presenta el vocalista acompañado de grupos de baile donde las mujeres usan atuendos que permiten la exhibición de casi todo el cuerpo desnudo.

La guerra de los sexos

En Celia Cruz se destaca su perspectiva femenino/feminista cuando interpreta canciones que defienden el punto de vista de la mujer como “Sopita en botella”, escrita por Senén Suárez. Primeramente, Celia Cruz graba este título con la Sonora Matancera y años más tarde con la orquesta de Johnny Pacheco bajo la categoría salsa.

Sobre la canción “Sopita en botella” Rafael Bassi Labarrea expresa: “el compositor cubano Senén Suárez señala que la concibió como contestación a un exitoso número titulado ‘El vivebién’¹⁶ y Celia era muy rápida para captar las ideas y después le ponía sus inspiraciones” (n/p).

Había la tradición que cuando salía la letra de una canción con un tema controversial y que pegaba en el público, después se le contestaba con otra canción. Es por eso que “Sopita en botella” fue creada para contestarle a “El vivebién”. La letra de esta canción trata de un hombre holgazán que quiere que la mujer lo mantenga y se dirige a ella y le dice:

...Cuando te pongas bella,

¹⁶ En Cuba, el músico Alberto Zayas, rumbero famoso de Guanabacoa, conocido por todos como El Melodioso, había compuesto “El vivebien”, un guaguancó magnífico que grabó en la voz del joven cantante Roberto Maza” (Ver Florillo n/p web).

y vengas de la cocina.
Y me traigas la cantina
y la sopita en botella.
Te diré que eres mi estrella
y que yo mucho te quiero.
Tú vendrás con el dinero
de la primera mesada.
Tú conmigo estás casada.
Mi amor, lo tuyo me pertenece.
Ven aquí todos los meses
sin tocar del guano¹⁷ nada.
Y al fin de la gran jornada
dirás que yo soy muy bueno.
Muy felices viviremos,
pero yo sin hacer nada.

Ante este mensaje, Celia Cruz no se queda callada y entra en la batalla de los sexos. Le contesta a ese hombre que quiere vivir de su esposa mediante la canción “Sopita en botella” del álbum *Tremendo caché* (1975). Se dirige a él igualándosele y lo trata de “mi socio” cuando canta:

¡Oye mi socio!
No esperes que yo te lleve
esa sopita en botella.

¹⁷ Guano significa dinero

Ni que te compre ese fardo.¹⁸

Ni que te dé la mesada.

Acurrala¹⁹ deabutín

si quieres tener la vida bella...

Mira mi hermano.

Tienes los cables cambia'os

y tu cerebro tosta'o.

Tú estás turulato.

Y si quieres un consejo

acurrala deabutín.

Si quieres poder llegar a viejo.

Eh, pero no esperes mi socio

esa sopita en botella.

Ay, que se te fue la cocinera.

Ya tú no puedes con ella..."

Yo no te doy la mesada.

Ya tú no sirves pa'a nada.

Vive bien...

Como la mayoría de la música salsa está escrita por hombres, Celia tampoco escribía sus canciones, pero ella sí influenciaba en los repertorios que quería interpretar. Por eso llevó la canción al escenario con mucho placer. Como se aprecia de la letra, el hablante lírico es una mujer que se dirige al hombre sin ninguna sumisión y en igualdad

¹⁸ Fardo significa traje.

¹⁹ Cuando expresa acurrala quiere decir: trabaja

de condiciones cuando le advierte: “Oye mi socio, no esperes que yo te lleve / esa sopita en botella”. Además le expresa que no le va a comprar ningún traje (fardo) y por supuesto, que no espere dinero de ella.

Mediante las frases “tú estás turulato” (mareado), “tienes el cerebro tostao” (tostado) y “tienes los cables cambiaos” (cambiados) le está diciendo que está loco si piensa que va a recibir esas cosas que pide. Celia Cruz le ordena bien claro que trabaje cuando le dice “acurrala”. El mensaje de la canción “Sopita en botella”, la hace extensiva a todos los hombres que quieren vivir a expensas de una mujer. La cantó por primera vez con la Sonora Matancera, pero la vuelve a grabar a mediados de la década del setenta cuando ya se está desarrollando la segunda ola de movimiento feminista que continúa abogando por los derechos de las mujeres.

Celia Cruz también defiende a la mujer con su canción “Divorciadas” del álbum *Celia Cruz & Johnny Pacheco – De nuevo* (1985) que dice así:

Mi amiga está divorciada.
Eso lo aseguro yo.
Está más solicitada
que el día en que se casó.
Le llueven las peticiones
para llevarla a cenar,
pero no se encuentra un hombre
que la invite a desayunar.
Ella dice que los hombres
sólo buscan la carnada.

No miran como señora
a la mujer divorciada.
El machista se le escurre
y enseguida se le aleja.
Una cosa piensa el burro
y otro el que lo apareja.
No hay quien le pise la cola
a una mujer divorciada.
Porque es mejor vivir sola
que estar mal acompañada....

En esta canción, Celia Cruz se sitúa en el lugar de la divorciada y demás mujeres en general. Lo demuestra al final de un performance que ella realiza en Venezuela. Se dirige a todas las mujeres y les dice: “Esto lo mismo es para las divorciadas, que para las casadas o las arrimadas y para los aprovechados, ¡qué son más vivos!” (Maldonado, YouTube). De esta forma, Celia Cruz critica a los hombres machistas y/o prejuiciados y defiende el punto de vista de la mujer que ya no tiene que estar sujeta al hombre porque según Celia plantea: “es mejor estar sola que estar mal acompañada”.

Siguiendo la línea de esa misma temática de defensa a la mujer Celia interpreta la canción “Que le den candela” de Jorge Luis Piloto, que aparece en el álbum *Irrepetible* (1994). Este título es de la aceptación de las mujeres porque tiene una perspectiva feminista. La canción tuvo y gran popularidad en la audiencia. Celia se dirige a sus espectadores y canta con todo su ritmo y su sabor:

Ese hombre que tú tienes no está en nada.

Que en vez de enamorarte te desgasta.
No tiene buenos modales.
Y no es atento contigo.
Ese hombre no se merece
que le des tanto cariño.
Él duerme la mañana y tú trabajas.
Y luego por la noche se te escapa.
Te exige que tú le laves.
Que lo vistas y lo calces.
Y si acaso tú protestas
se indigna y quiere pegarte...
(Que le den candela, ¡ay! que le den castigo)
Que lo metan en una olla.
Y que se cocine en su vino.
(Que le den candela, que le den castigo)
Que lo borden de una cometa
y que luego corten el hilo. . .Azucaaa!!!
Ese hombre que tú tienes buena amiga.
Si yo fuera tú.
Le dejaría las maletas en la puerta
y una nota que dijera:
A partir de este momento
que te cocine tu abuela...

Como se observa de la letra de esta canción, en este performance, Celia Cruz le da consejos a una amiga para que no mantenga a su hombre, ni soporte más los malos tratos a que es sometida y como apunta Poey: “a female friend is the catalyst, and indeed the co-conspirator, in enacting a radical course of action to put an end to de victim’s situation of abuse (11).

La amiga está soportando violencia doméstica y el hablante lírico expresa lo que se merece con las hipérbolas metafóricas “que lo metan en una olla/ y que se cocine en su vino/ que le den candela... y continúa con la siguiente metáfora “Que lo borden de una cometa / y que luego corten el hilo”. En otras palabras aconseja terminar esa relación traumática. Para eso apunta: “Le dejaría las maletas en la puerta”. A ese hombre abusador hay que decirle como lo expresa en la canción: “Que te cocine tu abuela”.

El video promocional de esta canción va combinando las escenas con el mensaje de la canción. Primero la cámara enfoca a una mujer preocupada mientras Celia canta: “Ese hombre que tú tienes no está en nada/ que en vez de enamorarte te desgasta” y así se presentan escenas sucesivas en que aparece el hombre durmiendo, mientras la mujer trabaja y después cuando ella duerme, él no está en la cama porque se le ha escapado. La canción conjuntamente con la imagen visual envía un mensaje claro a la mujer en el cual la exhorta a liberarse de las ataduras del patriarcado.

Con este performance Celia Cruz se sitúa en la segunda ola feminista y comparte los temas de canciones anteriores como por ejemplo “Ese hombre” (1975) de Rocío Jurado que expresa:

Ese hombre que tú ves ahí
que parece tan galante,

tan atento y arrogante,
lo conozco como a mí.
Ese hombre que tú ves ahí
que aparenta ser divino,
tan afable y efusivo,
sólo sabe hacer sufrir...
Es un gran necio,
un estúpido engreído,
egoísta y caprichoso,
un payaso vanidoso,
inconsciente y presumido...

En las canciones de salsa de Celia Cruz se destacan también las que se refieren al cuerpo y la sensualidad de la mujer.

El cuerpo de la mujer en las canciones de Celia Cruz

Cuando analizamos las canciones de Celia Cruz, algunas de ellas se refieren al cuerpo de la mujer y a sus movimientos sensuales. Ya nos hemos referido a la canción “Sandunguete” interpretada con las Mulatas de Fuego cuando dice “Mueve, mueve la cintura/ con ese ritmo no hay quien se pueda aguantar”.

Ya en la época gloriosa de la Reina de la Salsa, se aprecia esta temática. Celia Cruz presenta ese fetichismo de la mujer y exhorta la mirada masculina en la canción “Ella tiene fuego” del álbum *Regalo del alma* (2003) cuando canta:

(Ella tiene fuego, tiene fuego)

Ah aah, Fuego ¡Ay! (coro)

¡Caliente! ¿Cómo?

Esa mujer parece de otro planeta.

La forma en que ella se mueve no es natural.

Los hombres no le aguantan su resistencia.

Y unos detrás de otros vienen y van.

Se han pasado la noche prueba que prueba

y ya ninguno de ellos quiere bailar, bailar.

(Ella tiene fuego)

Cuando mueve las caderas, las caderas.

Tiene un ciclón en las piernas.

Es la atracción de la fiesta.

¡Qué rica!

Ella tiene fuego.

Y todo el mundo pregunta de qué está hecha.

(Ella tiene fuego, fuego del bueno)...

Tiene sabor esa negra.

Esa mujer parece estar poseída.

No hay nadie que la siga por donde va.

No sé de dónde saca tanta energía.

Esa mujer es pura electricidad.

¡Caliente!

(Ella tiene fuego)

Cuando mueve las caderas, las caderas.

Tiene un ciclón en las piernas...

Después la canción continúa con rap en la voz del cantante Edgardo Franco conocido artísticamente como El General y padre del reguetón. El general interpreta la parte de rap con un vocabulario que alude a los movimientos del cuerpo de la mujer con un vocabulario erótico

Ella tiene fuego y yo tengo candela.

Vuelve loco y vuelve loco, vuelve loco y na.

Mueve la cabeza, la cintura y los pies.

Mira como baila y como lo menea.

Sacúdelo, sacúdelo, sacúdelo mi nena.

Quiero ser tu preso y pagar mi condena.

Cadena perpetua.

Mueve tu colita, mueve tu colita.

Mamá, mamacita mueve tu colita...

El texto de esta canción resalta la fijación con el trasero de la mujer. El discurso de “Ella tiene fuego” representa el cuerpo de la mujer y se refiere al movimiento sensual de las caderas y el trasero de la mujer. Exalta la superioridad del sexo femenino porque con esa mujer nadie puede. La canción muestra un discurso de género que destaca la oposición binaria básica mujer/hombre. En esa oposición afirma que “esa mujer parece de otro planeta/ la forma en que ella se mueve no es natural” para después referirse al

sexo opuesto: “los hombres no le aguantan su resistencia/ y unos detrás de otros vienen y van”. Como se aprecia, exalta las virtudes de la mujer mientras desvaloriza al hombre cuando afirma: “Se han pasado la noche prueba que prueba/ y ya ninguno de ellos quiere bailar”. Esta canción representa uno de los estilos de salsa llamada salsa erótica en una combinación de reggae con rap. Esta mezcla de estilos demuestra la capacidad de Celia Cruz de adaptarse a las nuevas exigencias del mercado con nuevas tendencias musicales que gustan a los jóvenes.

Este sistema de representación que alude a la sensualidad de la mujer no solamente se presenta como en este caso, en el discurso de la letra de las canciones de Celia Cruz. Otro factor importante se basa en los videos que crea la industria de la música para las promociones de sus álbumes. En este sentido se crean videos representativos en que se comercializa con la imagen del cuerpo de la mujer. Un ejemplo claro se da con la canción “Oye como va” (1963) escrita e interpretada primeramente por Tito Puente, la cual Celia Cruz incluye en el álbum *Siempre viviré* (2000).

El video promocional de esta canción interpretada por Celia Cruz empieza mostrando a una mujer que camina hacia un club y la cámara la enfoca por la parte de atrás mientras va caminando. La recorre de abajo hacia arriba y después Celia Cruz empieza a cantar. Se observa cuando todos empiezan a bailar y la cámara recorre el lugar, pero siempre se detiene en el movimiento de las caderas y el trasero de las mujeres. La imagen se corresponde con la letra de canción cuando dice: “Oye como va/ Mi ritmo bueno pa’ a gozar/ Mulata...” Se da un sentido erótico a la mulata dentro de la canción. De esta manera se mantiene la tendencia de sexualizar a la mulata dentro de la música salsa. Después continúa la canción

...Esto se pone caliente.
Esto se baila apreta'o.
Cuatro pasitos pal frente
y un meneíto de lao...
Y hay que meterle candela al jarro
para que suene así como va.
Te lo repito.
Oye como va, mulata.
Oye como va, mi ritmo.
Bueno pa'a gozar...

El mecanismo publicitario basado en el cuerpo de la mujer fue utilizado por la industria cultural de la música en la promoción del disco de Celia Cruz *La negra tiene tumbao* (2001). El título del disco también corresponde a la canción del mismo nombre que fue el tema del álbum.

El video promocional de la canción “La negra tiene tumbao” realiza una combinación entre la música y la imagen de dos cuerpos para llevar el mensaje. Lo primero que ve el espectador es a la modelo guatemalteca Deborah David de piel negra que va caminando de una forma sensual. Ella va vestida con minifalda de estampado animal en negro y blanco, brasier negro y un abrigo blanco de peluche abierto en la parte delantera. De esta manera, Deborah exhibe su cuerpo. Mientras camina, se escucha a Celia Cruz que comienza a cantar:

Esa negrita que va caminando.
Esa negrita tiene su tumbao.

Y cuando la gente la va mirando
ella baila de la' o, también apreta' o.

Entonces la cámara se enfoca en Celia Cruz que lleva un vestido largo anaranjado y peluca del mismo color. Cuando Celia canta, la cámara se enfoca tanto en la modelo exótica como en ella.

Durante el transcurso de la canción, Deborah Davis llega a una lavandería y comienza a quitarse la ropa y a ponerla en una lavadora mientras es objeto de la mirada de asombro de todos los presentes. Enseguida sale de la lavandería con otro vestuario extravagante y provocativo que consiste de pantalones muy cortos y una blusita tipo brasier. También calza botines y lleva una cabellera larga y suelta. Después, aparece Celia Cruz cantando y luce otro traje. Éste es multicolor y brillante, el cual combina con un gorro brillante que en su conjunto le dan un aspecto de carnaval. Posteriormente, Celia aparece con otro vestido azul con brillos y adornado con plumas de pavo real y avestruz.

Mientras la joven modelo camina por la calle, la cámara se mueve de Celia a la modelo y viceversa. En un momento Deborah Davis se sube a un auto para después salir del mismo completamente desnuda y comienza a caminar por una vía del centro de la ciudad de México muy congestionada. Cuando la modelo camina desnuda, el puertorriqueño Mickey Perfecto intercala la parte de rap que se dirige a ella:

Tiene tumbao.

Anda derechito no camina de lao.

Diosa de la noche, dulce como el mela' o.

Otra como ella yo nunca he encontra' o.

Ven aquí para poder compartir.

Porque eres tú la negra linda que me hace feliz.

Otra no quiero.

(Eres tú la que me da inspiración)

Sin ti me muero.

(Me hace falta aparte tu corazón)

Otra no quiero.

(Si no estás siento depuración)

Sin ti me muero.

Después Celia vuelve a cantar “esa negrita tiene tumbao/ todos la siguen por su camina’o” mientras que la cámara muestra nuevamente a la modelo que continúa caminando completamente desnuda ante la mirada de muchas personas que la siguen.

El video causó controversia según consta en el artículo “Canta Rap y muestra polémico video Celia Cruz” de la edición electrónica del periódico *El Universal*. En el artículo se afirma que “en su nuevo disco, la guarachera cubana Celia Cruz incursiona en el género del rap con el tema "La negra tiene tumbao", cuyo video, grabado en las calles de la ciudad de México, ha causado polémica porque presenta un desnudo femenino”.

(n/p).

Este video sirve como ejemplo de cómo la mujeres invierten el objeto del sexismo y “become acting subjects in control of their bodies, the seducers rather than the seduced” (Aparicio, *Listening* 124). Por otra parte, también pudiéramos analizar este video desde una perspectiva queer, pues como apunta David William Foster en su libro *Producción cultural e identidades homoeróticas* “lo queer contempla la libre construcción del cuerpo

y, más aún, la libre reconstrucción del cuerpo en cualquier y todo aspecto que resulte pertinente a los intereses del sujeto” (52).

El vestuario de Celia Cruz

En Celia Cruz el vestuario tiene una importancia trascendental. Cuando se presenta ante el público Celia constituye un espectáculo cultural que incluye su cuerpo engalanado con un vestuario que puede ser de un color único o multicolor, pero con todos los atractivos del carnaval. Los trajes de la Reina de la Salsa son llamativos con unos diseños extravagantes que combinan o contrastan con pelucas exageradas de todos los colores. Además, Celia usaba aretes grandes y llamativos y sus zapatos de plataforma de aire que eran fabricados exclusivamente para ella por un zapatero mexicano. Ese estilo recientemente se ha visto reflejado en la línea de zapato que Lady Gaga ha sacado al mercado.

Frances Negrón-Montaner se refiere al vestuario de Celia Cruz en el capítulo “Celia’s Shoes” del libro *From Bananas to Buttocks: The Latina Body in Popular Film and Culture* cuando afirma: “seen from below, of course Celia shoes are much more than footwear. On their skin and in plain sight, they bear the mark of endless negotiations with the trapping of upward mobility, latinidad, and the eternal feminine” (96). Asimismo, Negrón-Montaner explica que Celia Cruz se ha hecho famosa por su voz, pero también por su estilo y manera de vestir y afirma que ella es “easily recognizable from near or far” (98). Su estilo de vestuario “consisted of dresses with feathers, spangles, lace, and yards upon yards of multi-colored fabrics. The outfits were often topped with outrageously designed wigs and complemented by hands” (98). Las manos de Celia

exhibían uñas muy largas pintadas con colores llamativos que combinaban o contrastaban con el vestuario y eran adornadas con sus exóticas joyas.

Celia Cruz mediante su vestuario se hacía inconfundible. Si llevaba un traje azul, la peluca podía ser azul, o azul combinado con blanco, como el atuendo que usó para recibir uno de sus premios Grammy, pero no seguía un patrón fijo. A veces la peluca contrastaba con el color del vestido como por ejemplo, hay una foto en que ella lleva un vestido dorado que contrasta con una peluca roja.

El vestuario de Celia Cruz tiene particular importancia para la admiración de su cuerpo. Se da lo que plantea David William Foster sobre la construcción del cuerpo en que

prima el concepto de elaboración artística, en lo que este término implica de concepción estética, procedimientos de realización y manejo consciente y explícito. Como dimensión de la priorización de lo sensual del cuerpo, esta construcción artística se siente libre de prescindir de modelos o esquemas privilegiados, para abarcar todas las gamas, desde lo alto hasta lo *kitsch*. De alguna manera este esfuerzo abarca como impulso básico la travestización o idealismo travestizante. (*Producción*, Foster 52)

La Reina de la Salsa es única y la concepción de su imagen corporal es icónica. Ella no se rige por un modelo preestablecido. Sus vestidos eran exclusivos y diseñados específicamente para ella. La figura de Celia Cruz constituye una construcción cultural y social que hace que muchas personas la imiten. Dentro de los imitadores de Celia Cruz existen muchos artistas profesionales y travestis y es común que se realicen espectáculos musicales imitando a la Reina de la Salsa.

Uno de los mejores imitadores de Celia Cruz es el venezolano de nombre artístico Moreno Michael quien ha aparecido en muchos espectáculos personificando a la reina. Actuó en el programa de la televisión venezolana *Sábado sensacional* con el performance “La rumba del cielo” (Ramos *YouTube*) y también en un concierto realizado por el venezolano Oscar D’ León ante miles de participantes (Martínez *YouTube*). En el espectáculo de Oscar D’ León, Moreno Michael se presentó en el escenario como la Reina de la Salsa como si apareciera del más allá, interpretó varias de sus canciones y a la vez interactuó con el público como si fuera Celia Cruz.

A Celia también la imitan el comediante dominicano Julio Zabala y el cubano Manuel Vázquez conocido por Manolito. Según consta en el artículo “Realizarán homenaje a Celia Cruz a favor de las personas con VIH” del periódico *El vallartense*, “Manolito es el imitador oficial de la reina” (s/n). El mismo personificó a Celia Cruz en el mes de noviembre de 2013 en las actividades de homenaje a la reina y como parte de un programa de ayuda a la comunidad GLBT organizado por la SETAC “organización que se fundó en el año 2009 para unir a la comunidad Gay, Lésbico, Bisexual y Transgénero (GLBT) de Puerto Vallarta”(s/n). Manolito ha representado a Celia Cruz en el programa “Parodiando” de la televisión mexicana y en múltiples actuaciones en diferentes partes de México (djpman, *YouTube*).

Celia Cruz ha sido objeto de caracterización tanto por hombres como por mujeres entre las cuales se pueden mencionar la actriz española Toñi Salazar, la mexicana Carmen Salinas y la chilena Miriam Hernández. Las personificaciones de Celia Cruz figuran en múltiples espectáculos alrededor del mundo donde los imitadores se transforman en la reina luciendo vestidos, pelucas, zapatos y accesorios como si fueran la

misma Celia Cruz, lo que demuestra que la manera de presentar el cuerpo da la imagen del género y confirma que es un constructo social.

Los gays adoran a Celia Cruz y en los clubes de gays se le imita. Además, en los programas de televisión se presentan múltiples caracterizaciones de la Reina de la Salsa. En el capítulo “Juanga Forever” del libro *Windy City Queer: LGBTQ Dispatches from the Third Coast* editado por Kathie Bergquist, Achy Obejas hace referencia a Celia Cruz cuando es caracterizada en un club gay: “The queen that really wowed me was Caracol, who did a fierce Celia Cruz—a crazy choice given Celia’s own penchant for purple wigs, space-age platforms, and that signature cry of “AZUCAR!!!!!!” (70).

Celia Cruz también fue un ícono para la comunidad gay. En este sentido, en el artículo “Celia Eterna. Impact of a Queen of Salsa Goes Beyond Music”, publicado en el *Chicago Tribune* Achy Obejas afirma:

In a move that stunned many, Celia Cruz headlined a show at the Warsaw in Miami. The Warsaw was a gay club, a gay space where blacks and whites and Latinos of all colors went to let their hair down. When Celia (long a drag queen's dream icon) came on, people cheered through tears. Outside, there were hawkers with their CDs, bootlegs and all, and dozens of different kinds of T-shirts. One of them –in screaming neon colors– read: Celia del mundo. (s/n)

Celia Cruz es un fenómeno cultural que no solo incluye su música, sino también su imagen y su figura la cual sigue viva en los diferentes performances que se siguen presentando alrededor del mundo. A pesar de haberse cumplido una década de su desaparición física, la Reina de la Salsa continúa siendo de la simpatía del público a

través de las caracterizaciones que de ella hacen. Siguen interpretando sus canciones otros cuerpos travestidos que configuran su imagen de carnaval con su alegría y su azúcar. Lo expresado en este capítulo muestra otra de las subjetividades de Celia Cruz. Ella y sus canciones constituyen un fenómeno a estudiar desde diferentes aproximaciones teóricas que confirman el postulado del título como femenina/ feminista/ queer.

En los tres capítulos analizados se aprecia una gran variedad de temas que abarca la obra musical de Celia Cruz. Actualmente la música de Celia Cruz se sigue escuchando por jóvenes y viejos. Ella sigue siendo la Reina de la Salsa y representa para el mundo un ícono de la música hispana que ha tenido y sigue teniendo un interés global. El tema de la globalidad de Celia Cruz será objeto de estudio en el próximo capítulo.

CAPITULO V

CELIA CRUZ: ÍCONO DE UN INTERÉS GLOBAL

Químbara, quimbara, cumba quimbambá.
Químbara, quimbara, quimba cumbambá.
Eh mamá. Eh, eh mamá.
La rumba me está llamando.
Bongó dile que ya voy.
Que se espere un momentico,
mientras canto un guaguancó.
Dile que no es un desprecio,
pues vive en mi corazón.
Mi vida es tan solo eso
rumba buena y guaguancó.

Celia Cruz

Como se ha visto en los capítulos anteriores los performances de Celia Cruz representan muchas subjetividades. Ella ha sido un ícono de la cultura cubana en el exilio y sus interpretaciones musicales han cruzado todas las fronteras. La Reina de la Salsa ha recorrido el mundo con su música en vivo y a través de transmisiones televisivas, de radio y otros medios masivos de comunicación. Sus presentaciones en el ámbito internacional son cuantiosas. Ha llevado su talento musical hacia diferentes regiones del planeta donde ha sido bien recibida y admirada. Celia alcanzó la fama en Cuba en la década de los años cincuenta, cruzó la frontera caribeña y latinoamericana, posteriormente se hizo grande en los Estados Unidos y llegó a Europa, Asia, África y Australia. Fue aplaudida en todos los continentes donde llevó la música salsa y su potente voz para el deleite de su público. En su música representa ideas o temas que incluyen la religión, la raza, el exilio, la nostalgia y otros aspectos de valor universal. Se reafirman las palabras de Frances Aparicio en su

artículo “The Blackness of Sugar: Celia Cruz and the Performance of (Trans)Nationalism” cuando apunta:

Her stage persona and her body aesthetics also reveal the fluidity with which the Queen of Latin Music assumed diverse racial, national and historical identities while she simultaneously asserts her Cubanness through the use of Spanish on stage. Celia Cruz serves as a complex and intriguing icon of the relational nature of nationalism and transnationalism. (223)

La Reina de la Salsa tuvo seguidores y fanáticos en múltiples regiones del planeta. Se convirtió en una leyenda de la música salsa y como afirma Chereese Carlidge: “No one else can compare to her or even come close. She was adored the world over, with fans spanning the globe from Japan to Africa and from New York and Miami to Venezuela and Spain and everywhere in between” (15). Su talento y dedicación la hicieron merecedora de múltiples galardones y reconocimientos en Estados Unidos y otros países del mundo.

Este capítulo analiza la trayectoria artística de Celia Cruz como embajadora de la salsa a nivel global. Examina cómo con el surgimiento de la salsa y la globalización del género musical, Celia Cruz se convierte en una gran figura de renombre internacional, se hace acreedora del título de Reina de la Salsa y se convierte en un ícono global.

La Globalización.

Cuando se habla de Celia Cruz como ícono global, inmediatamente pensamos en los términos global y globalización los cuales se debaten en variadas disciplinas en estos tiempos. Es algo que viene ganando importancia y consideración desde mediados

del siglo XX. La globalización cultural determina que las relaciones entre las culturas de las diferentes partes del mundo se hayan ido interrelacionando de una manera progresiva.

El *Diccionario de la lengua española* define la globalización como “la tendencia de los mercados y de las empresas a extenderse, alcanzando una dimensión mundial que sobrepasa las fronteras nacionales” (*RAE* online). Por tener un uso multidisciplinario, sobre este término se han manifestado muchos teóricos y por lo tanto aparecen muchas definiciones. Christoph Mertl se refiere al tema en el artículo “Globalización, Globalities, Global Histories: Some Theoretical Corner Stones” del libro *The Phenomenon of Globalization: A Collection of Interdisciplinary Globalization Research Essays*. (2013). Mertl plantea que hay definiciones sobre globalización, pero el problema es que hay muchas y afirma:

I tried to subsume different definitions of “globalization” as presented in the more recent works. My conclusion is that you can differ between three basic understandings of globalization: the phenomenon of increasing worldwide interactivities; the phenomena of increasing worldwide interconnections and interdependences; and the phenomenon of increasing worldwide economic, political, and social integrations. (20-21)

La globalización se refiere a diferentes formas de expansión donde los fenómenos locales se van convirtiendo en globales. Alejandro S. Ulloa, en el artículo “La ciudad globalizada una mirada antropológica”, expresa que la globalización posibilita el desplazamiento del punto de vista y al mismo tiempo permite “mirar las transformaciones no solo de la economía, en las relaciones entre los países y los

procesos de trabajo, sino en el orden de la cultura y en la reconfiguración de las relaciones entre lo nacional, lo regional y lo local (159).

Por otra parte, Néstor García Canclini en “Narrativas sobre fronteras móviles entre EE.UU. y América Latina” se refiere a la movilidad de las fronteras. Afirma que la globalización es “un movimiento de superación de las fronteras, la rearticulación de las diferencias que las fundaron” (54) y apunta además que

la globalización es tanto un conjunto de procesos de homogenización como de fraccionamiento articulado del mundo, que reordena las diferencias y las desigualdades sin suprimirlas...y que a la vez que integra y comunica, segrega y dispersa. (63)

García Canclini expresa que los temas de identidad e integración latinoamericana y las industrias culturales que anteriormente se consideraban por separado, de pronto cambian notablemente y aparecen relacionados (“Sobre estudios” 9). También observa el rol de las narrativas y metáforas para ordenar, imaginar y comprender los nuevos fenómenos (*Globalización imaginada* 14). Además, García Canclini en “Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano” se refiere a la pregunta ¿Defender las identidades o globalizarnos? y expresa que “muchas discusiones sobre políticas culturales se atascan en esta disyuntiva” (33). Muchos defienden las identidades étnicas nacionales y regionales sin tener en cuenta las maneras cambiantes en que las sociedades se imaginan y otros representan a los medios masivos, empresariales y políticos que apoyan la hipótesis del mercado como regulador social y homogeneizador de culturas (“Políticas” 33). García Canclini afirma que

la generación de los mensajes y bienes culturales de mayor difusión ocurre en los centros transnacionales y circula por satélites y redes electrónicas sobre las que los estados pueden ejercer poco control... Ocuparse hoy de las identidades requiere hacer política sobre las industrias comunicacionales. En ellas se juegan las tensiones básicas entre lo nacional y lo global.

(Políticas 36)

Se refiere además a las agencias de noticias que cubren todo el planeta. Las agencias noticiosas y “su modo de concentrar el talento periodístico y creativo, las innovaciones tecnológicas y los canales de difusión, las convierte en los grandes administradores de la información y el entretenimiento mundial” (“Políticas” 39). En su libro *La globalización imaginada* García Canclini expresa que: “donde se ve más efectiva la globalización es en el mundo audiovisual: música, cine televisión e informática están siendo reordenados, desde unas pocas empresas, para ser difundidos a todo el planeta” (15).

Dentro del campo de la cultura, la música y en particular la categoría salsa ha experimentado un proceso de globalización desde su surgimiento. En “Introduction National Musics: Betwixt and Beyond the Local and Global” del libro *Music, National Identity and the Politic of Localization. Between the Global and the Local*, Ian Biddle and Vanessa Kights citan a George Lipsitz (1994) and Simon Frith (1996), quienes expresan que “popular music is perhaps the cultural product that has crossed (and continues to cross) boundaries and frontiers the most frequently, just as it has demarcated and consolidated local cultural spaces”(7). Este fenómeno se da en la música salsa, la cual ha ido penetrando en el imaginario colectivo de la juventud en el

ámbito internacional. Además de ser muy popular en Estados Unidos, Canadá e Hispanoamérica, la salsa se ha expandido a países de Europa como Alemania, Francia, el Reino Unido, Italia y España. También, ha tenido mucho auge en el Japón, Australia y en los países del continente africano.

Para este trabajo nos interesa la globalización referida a la cultura y en especial la diseminación de la música salsa como fenómeno cultural. Con las migraciones de personas hacia diferentes países, lo local se hace global porque hay un flujo de culturas locales hacia otras regiones. Es el caso de la música caribeña, especialmente la música cubana, que desde la década de los años treinta del siglo XX salió de la esfera local para México, los Estados Unidos y otros países de Hispanoamérica.

El proceso de expansión de la música hizo que Celia Cruz realizara performances fuera de Cuba muy poco tiempo después de que comenzara su carrera musical. Una pregunta clave a responder en este capítulo es: ¿Cómo Celia Cruz se convierte en un ícono global? Para llegar a ese punto debemos referirnos a su trayectoria artística a lo largo de su vida, pues como aparece en *Twentieth-Century Latin American Women. A Biographical Dictionary* editado por Cynthia Margarita Tompkins y David William Foster, “Singer Celia Cruz has graced the stages of such varied cultural and musical capitals as London, Cali (Colombia), Cannes, and Brasilia (Brazil), and she is considered the Queen of Salsa” (Merino 81).

Para analizar la carrera de Celia Cruz y su reinado en de la salsa es preciso tener en cuenta el imaginario musical y social de los años sesenta en Nueva York donde tuvo lugar el surgimiento de la salsa. Si le preguntamos a los bailadores y fanáticos de la salsa: ¿Dónde surgió? ¿Cómo surgió? ¿Por qué? Las respuestas serían variadas. Unos

dirían no sé cómo, solo sé que es un baile latino y me gusta. Si le preguntamos a un colombiano posiblemente diría que la salsa surgió en Colombia, pues Cali es conocida como la Capital de la salsa, un venezolano afirmaría lo contrario, pues muchos de ellos afirman que la salsa surgió en Venezuela²⁰. Por otra parte, en Puerto Rico muchos afirman que la música salsa es de su creación²¹, mientras que los cubanos aseguran que la salsa nació en Cuba.

Como este capítulo trata de Celia Cruz como ícono global de la salsa es necesario incursionar en este estilo musical, su surgimiento y desarrollo porque paralelamente al desarrollo de la salsa incrementó la fama de Celia Cruz en los Estados Unidos y el mundo.

Movimiento Salsa

La música que imperó en la primera década del sesenta y parte de la segunda fue el rock. Esta predilección por el rock fue el resultado de la influencia de los Beatles y el fenómeno que se llamó invasión británica conocido también como ola inglesa²². Los

²⁰ *Llegó la salsa* (1966) was the first salsa recording ever made by a South American salsa band. The title points not only to the arrival of a new sound, but also to the development of a new social reality that was emerging in both Venezuela and neighboring Colombia (Waxer 219). Además, en Venezuela Phidias Danilo Escalona, the disc jockey on Radio Venezuela, had popularized salsa and bembé for years through *La hora del sabor* the first radio program exclusively focused on the music that was revolutionizing the Caracas barrio (Rondón 24).

²¹ Los puertorriqueños dicen que es “a musical style that was born in New York in the 1960 at a time when second-generation Puerto Rican musicians looked for new paradigms that would express the reality of being a minority in the United States (Aparicio “La Lupe...” 154)

²² La llamada ola inglesa estuvo constituida por varios grupos de rock procedentes del Reino Unido como The Rolling Stones, The Dave Clark Five, The Animals, o The Who. Este período de influencia inglesa aparece documentado en el libro *The Book of Salsa* (2008) de Cesar Miguel Rondón.

Beatles llegaron a Nueva York y en muy poco tiempo su música revolucionó el mundo y trajo como resultado la creación de nuevos grupos de rock en Estados Unidos y en otros lugares del mundo.

Esa tendencia global que predominó en los años sesenta, fue la que encontró Celia Cruz cuando se instaló en Nueva York en 1962. La primacía del rock impedía que ella adquiriera más popularidad entre los jóvenes de entonces y la música afrocubana que había sido muy famosa en la década anterior era considerada como música de viejos. Sin embargo, a mediados de los años sesenta la cantidad de latinos/hispanos en Nueva York aumentó considerablemente²³ y entonces comenzó a perfilarse un movimiento contestatario en la música donde primaba la música afrocaribeña como una contrapartida al rock. Jóvenes músicos, en la mayoría puertorriqueños empezaron a experimentar buscando nuevos sonidos musicales y se conformó el llamado movimiento salsa.

La salsa surge como expresión musical del barrio latino en Nueva York donde la comunidad hispana compuesta principalmente de puertorriqueños experimenta un modo de vida urbano. En ese mundo urbano los jóvenes se reúnen en diferentes clubs de Nueva York donde los músicos y bailadores conforman un ambiente latino.

La salsa se crea con base en las variantes musicales cubanas como el son, la guaracha, el mambo y el chachachá unido a la música puertorriqueña como la bomba, la plena y las guarachas más la influencia del Jass norteamericano y el rock. Por lo tanto,

²³ Aumentaron las olas de inmigrantes de Latinoamérica producto de las facilidades conferidas por *Immigraton and Nationality Act of 1965*. También aumentaron los inmigrantes cubanos en los Estados Unidos motivado por el triunfo de la Revolución Cubana de 1959 y las legislaciones sociales que fueron promulgadas por la revolución.

El fenómeno salsa se enmarca en lo que García Canclini llama hibridación. En su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* afirma: “entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (iii).

La salsa es entonces un producto híbrido en el cual se combinan varios ritmos para crear un nuevo sonido que representa a la comunidad latina de Nueva York y al mismo tiempo cruza la frontera de retorno a los países del caribe como Puerto Rico, Panamá, Venezuela y Colombia, los que al mismo tiempo fueron desarrollando ese concepto musical dentro de sus países.

Izzy Sanabria en su artículo “What is Salsa?” expresa: “Salsa, in reality, was any musical form, cultivated in New York by Latinos, upon a Cuban base, but inventing and adding something new...” (s/n). El nombre comercial “Salsa” para una categoría musical fue concebido por el sello musical discográfico Fania, el cual fue fundado por Jerry Masucci, abogado judío de ascendencia italiana nacido en Nueva York y el músico dominicano Jonny Pacheco. Con el conocimiento de leyes y negocios de Masucci y el dominio de la industria musical de Pacheco, en 1964 se formó una copropiedad que alcanzó pronto dimensiones internacionales. Masucci y Pacheco crearon el sello musical Fania donde empezaron a grabar sus discos las diferentes orquestas que tocaban música de tradición afrocaribeña con una fuerte influencia de la música cubana y que pronto se le denominó salsa.

El establecimiento de la música salsa tuvo lugar en 1971 “as a result of the Fania recordings at the Cheetah and of the film *Nuestra cosa*”²⁴ (Rondón 61). En la década de los años setenta Celia Cruz formó parte de ese movimiento musical llamado “Salsa”. Larry Harlow, conocido por el judío maravilloso, fue uno de los jóvenes del movimiento salsa y su orquesta fue la segunda en firmarse con el sello Fania. La figura de Harlow fue muy valiosa para la fama de Celia Cruz porque en 1973 le dio a ella la oportunidad de presentarse ante los jóvenes de New York con su ópera latina “Hommy”²⁵. Desde ese momento Celia Cruz se da a conocer entre la juventud.

Izzy Sanabria en su artículo “Celia” publicado en *SalsaMagazine.com* se refiere a ese particular cuando afirma que el “Thursday, March 29, 1973, Larry Harlow presented his Latin opera “Hommy” at Carnegie Hall. Celia walked out on stage, sang the part of “Gracia Divina” moving the young audience to its feet” (n/p). A partir de ese momento trascendental aumentó la popularidad de Celia Cruz entre los jóvenes de Nueva York.

En agosto de ese mismo año, Celia Cruz participó en el evento que marcaría un momento histórico de la salsa cuando Jerry Masucci alquiló el estadio de los Yanquis de New York para realizar el concierto de salsa con la Fania All Stars. El evento fue ampliamente divulgado y el público joven abarrotó el estadio. La cobertura mediática

²⁴ *Nuestra cosa* “*Our Latin Thing*” (1972) es la primera expresión del grupo de jóvenes que comenzó a tocar música latina en Nueva York con el nuevo nombre comercial de salsa. “Never before had salsa been distributed with such commercial force. Never before had this music been adopted so absolutely as the contemporary expression of the urban Caribbean” (Rondón 61).

²⁵ “Hommy” fue la primera vez que la música latina fue interpretada en un concierto en Estados Unidos.

hizo que la noticia tuviera repercusión internacional y la música salsa empezó a tener rápidamente una dimensión internacional.

Además, en 1973 comenzó en la televisión un show llamado “Salsa” que como expresa Sanabria en su artículo “What Is Salsa?” el referido show

Was the first reference to this particular music as salsa. That year I also launched Latin NY Magazine. But the spark igniting the explosion came in the form of Latin NY's First Salsa Awards in May 1975. The Latin NY Music Awards received greater (pre and post) mass media coverage than was ever given to any Latin music event at that time and thus gave Salsa its biggest push and momentum. (s/n)

En el año 1974 Celia Cruz grabó su voz con la primera orquesta que tocó música bajo la denominación “salsa”, la ya mencionada Fania All Stars. El director de la orquesta

Johnny Pacheco had long wanted to record with Celia and they began recording her on Vaya Records (a Fania label). Their first collaboration, “Celia and Johnny” released in the summer of 1974, went gold and Celia’s career skyrocketed. Maintaining the pace of her new-found popularity, the two subsequent albums, *Tremendo Cache* and *Recordando el Ayer* (with Pacheco, Papo Lucca and Justo Betancourt) were also big sellers. (Sanabria s/n)

A partir de la década del setenta cuando Celia Cruz empieza con la orquesta Fania All Stars dirigida por Johnny Pacheco continúa su ascenso hacia la fama. El abogado Jerry Masucci se dedicó de lleno a la labor publicitaria y a la promoción de la

salsa en otros países a través de giras y conciertos. Por eso, la Fania All Stars muy pronto se hizo famosa internacionalmente.

Leonardo Padura en su entrevista “Johnny Pacheco: del nuevo tumbao al tumbao añejo. Crónica mayor de la salsa” expresa que la figura de Johnny Pacheco “resulta como la espina dorsal de la que han brotado todas —o casi todas— las estructuras artísticas y musicales sobre las que se funda esa música del Caribe urbano contemporáneo que hoy conocemos como salsa” (207).

La unión de Celia Cruz con Johnny Pacheco trajo un resultado grandioso para el reconocimiento de la Reina de la Salsa en el ámbito internacional²⁶. A medida que la salsa se universalizaba también lo hacía Celia Cruz. Su voz, su carisma, su energía y su alegría contagiosa la hicieron ídolo del público que la aclamaba. Primeramente como vocalista de la orquesta Fania All Stars y después con otras orquestas, Celia Cruz contribuyó a la diseminación de la música salsa por el mundo y la convirtió en su embajadora mundial.

No podemos olvidar que Celia era popular desde la década del cincuenta, tanto en Cuba como en Hispanoamérica y por eso Johnny Pacheco expresa:

Mi gran sueño era grabar algún día con Celia Cruz. Por primera vez compartí el escenario con ella en el recital de las Estrellas de Fania en el Yankee Stadium, en 1973, y después nos pusimos de acuerdo y grabamos varios discos: el primero se llamó *Celia y Johnny*, y después vinieron

²⁶ Johnny Pacheco y Jerry Masucci se encargan de divulgar la salsa por el mundo y el sello Fania fue el único que grabó música salsa en la década del setenta. Fania se convirtió en un monopolio de producción, divulgación y distribución de la música salsa y absorbió otros sellos discográficos. Celia Cruz era la única vocalista mujer de la orquesta de Johnny Pacheco, el principal empresario productor y distribuidor de este nuevo concepto musical.

Tremendo Caché, Unidos de nuevo y Recordando el ayer. (Padura Fuentes n/p)

La década del setenta significó un punto de partida para la globalización de la música latina. La orquesta Fania All Stars agrupó a los mejores músicos y cantantes de ascendencia latina de la época, unos habían nacido en Nueva York y otros eran inmigrantes de diferentes países que incluyen Puerto Rico, República Dominicana, Panamá y Cuba. Celia Cruz, como vocalista de la música salsa jugó un papel fundamental, lo que afirma Raúl Fernández en su libro *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz* (2006) cuando expresa:

In the 1970s, she became the ambassador of Latin American salsa around the world. Her voice, music and songs represent a significant chapter in the cultural history of Latin America, a history that developed distinct from the Anglophone music world and often in opposition to it. (159)

A partir del estallido de la salsa en Nueva York, el nuevo estilo musical comenzó a expandirse y “Celia was featured with the Fania All-Stars in Fania’s second film ‘Salsa’ and then she traveled with them to Africa (1974), Japan (1976) and later Europe. Wherever she performed the crowds went wild” (Sanabria s/n). La salsa se diseminó por el continente hasta llegar a convertirse en “one of the most important global popular styles of our time” (Waxer 8). Según se informa en el documental *Historia de la salsa*, para finales de la década de 1970 el sello Fania ya había vendido millones de discos alrededor del mundo (Gulfo YouTube).

Como se puede apreciar de los datos anteriores, Celia Cruz desde que comienza en el movimiento salsa empieza a ganar en popularidad. Su primer disco con Johnny

Pacheco obtuvo el reconocimiento de disco de oro por sus ventas y así sucesivamente ellos graban otros discos y salen de gira internacional.

Como se puede apreciar cuando surge la salsa, Celia Cruz muy pronto forma parte del grupo de jóvenes que se encargan de desarrollar ese estilo musical y de llevarlo fuera de Estados Unidos a otros países. A partir de ese momento Celia Cruz comienza a subir la escalera que la conduce a la fama global.

Celia Cruz en África

En 1974 Celia Cruz como embajadora de la salsa se destaca en un espectáculo musical que se llevó a cabo en Kinshasa, Zaire donde participó como vocalista de la orquesta Fania All Stars. La orquesta fue invitada al festival *Rumba en la jungla* que se programó como parte de la celebración de la pelea de boxeo que se llevaría a cabo entre los famosos campeones de pesos completos George Foreman y Muhammad Ali. La pelea de boxeo tuvo una gran cobertura de los medios masivos de divulgación a escala global y el evento contó con ochenta mil participantes de todo el mundo. Como parte del programa de actividades paralelas a la pelea entre los dos boxeadores se organizó un festival de música en el que fueron invitadas figuras destacadas de la música en ese momento.

La actuación de Celia Cruz con la orquesta Fania All Stars en África fue un gran éxito. Todas las superestrellas produjeron un concierto que quedó grabado como parte de la historia de la salsa. Celia Cruz interpretó la tradicional “Guantanamera” y además puso a bailar a miles de espectadores con su hit de salsa al estilo de rumba, la clásica canción “Quimbara” que expresa así:

Químbara químbara cumba quimbambá...

Eh Mamá, Eh, eh Mamá.

Eh Mamá. Eh eh Mamá.

La rumba me está llamando.

Bongó dile que ya voy.

Que me espere un momentico

mientras canto un guaguancó...

Dile que no es un desprecio,

pues vive en mi corazón.

Mi vida es tan solo eso,

rumba buena y guaguancó! Eh ah...

Químbara químbara cumba quimbambá.

Químbara químbara cumba quimbambá.

Si quieres gozar, si quieres bailar,

químbara químbara cumba quimbambá.

Lo baila teresa y también Joseito,

químbara químbara cumba quimbajito...

La percusión juega un papel importante en la interpretación de esta canción, pero además la letra de la canción tiene el ritmo que imita la percusión. El sonido esdrújulo de la palabra químbara con el sonido llano de las palabras químbara y cumba, más el agudo de quimbambá conforman el mismo sonido del instrumento musical. Las palabras que conforman la frase “químbara químbara cumba quimbambá” no tienen un

significado específico, las mismas constituyen jitanjáforas que su fin es darle ritmo a la canción.

Según se observa en el documental *Celia Cruz & The Fania All Star in Africa* (1989), el espectáculo musical tuvo una gran acogida. Se puede ver al público africano bailando con toda la energía que le trasmite la Reina de la Salsa con su voz y la música de la orquesta que la acompaña con muchísima percusión.

Celia se presenta en África en un vestido de rumbera multicolor, con mucho brillo y múltiples holanes. Hace derroche de energía y demuestra su carisma en el escenario. Así quedaría para la historia su actuación, la cual ha sido incluida en el documental ya mencionado y en *Soul Power* (2008) dirigido por Jeffrey Hasana-Hinte donde incluye las estrellas principales, los boxeadores y otros artistas participantes del evento.

Bruce Baum en su artículo “‘Humpday,’ ‘Soul Power’, and the Politics of Hip” se refiere a *Soul Power* y expresa:

It is comprised of film footage from 1974 that documents a three-night, 12-hour concert in Kinshasa, Zaire. The event brought together leading American R&B acts with celebrated African musicians, including James Brown, BB King, Bill Withers, Celia Cruz, Miriam Makeba (“Mama Africa”), and the Spinners. (312)

El festival *Rumba en la jungla* le dio gran popularidad a Celia Cruz y a la música salsa porque este evento fue seguido de una gran cobertura mediática internacional. La industria de la música se encargó de difundir la salsa internacionalmente y con ella Celia Cruz como vocalista de la orquesta salsera Fania All Stars. A partir de ese momento Celia Cruz fue conocida y solicitada en África y muchos otros países.

En África la salsa comenzó rápidamente a expandirse y según explica Richard M. Shain en su artículo “The Re(Public) of Salsa: Afro-Cuban Music in *Fin-De-Siècle* Dakar”, en muchos lugares de África se baila salsa como por ejemplo en Dakar, la capital de la república de Senegal. Shain refiere que en Dakar la salsa es famosa, hay muchos clubes entre los que se encuentran los llamados “Temples of Salsa” (189) donde participan las personas de la clase alta y hay otros clubes que están situados en el área metropolitana en los cuales

The composition of the audience depends on the night of the week, which band is playing, and whether any special events are being held. Band anniversaries, birthday parties for respected musicians and commemorative evenings such as a memorial concert for Celia Cruz in June 2006 have a more expensive gate fee and attract a more distinguished crowd, including media executives and radio or television personalities.
(Shain 190)

Como se aprecia Celia Cruz es conocida no solo en Zaire sino también en otros lugares de África como Senegal donde es motivo de conciertos para honrar su memoria. La propaganda al nuevo concepto musical y las giras de Celia Cruz como vocalista salsera se expandieron globalmente y muy pronto llegó al Japón.

Celia Cruz en Japón

Según afirma Sanabria en su artículo “Celia”, ella visitó Japón en 1976 con Johnny Pacheco y la Fania All Stars. Además, en la década del ochenta regresa

nuevamente a Japón. Raúl Fernández en su artículo “Arte y autonomía de Celia Cruz” plantea que en la década de los ochenta, ya la Reina de la Salsa

Se presentó en todos los países de América Latina, a excepción de Bolivia y Paraguay, y en todas las principales ciudades de Estados Unidos. Viajó a Francia, al Japón –con Tito Puente–, a Suiza, Alemania, Grecia, Italia, España –donde hizo dúo con Lola Flores–, Portugal, Inglaterra y Finlandia.
(49)

En el Japón la música salsa recibió una gran acogida. Celia Cruz viajó al Japón con el Nuyoricano Tito Puente y su orquesta y muy pronto ganó en popularidad dentro de los amantes de la salsa en Japón. La globalización de la salsa comenzó rápidamente a partir de su surgimiento. Con esa nueva etiqueta la música latina o afrocubana comenzó a recorrer el mundo y Japón la recibió con entusiasmo. Esto motivó que en la década del ochenta comenzaran a surgir grupos salseros japoneses.

Dentro de los jóvenes músicos de Japón prendió la llama de la salsa y algunos de los grupos u orquestas de ese género musical alcanzaron fama internacional como la famosa Orquesta de la Luz. Sobre este particular Shuhei Hosokawa escribe el artículo “Salsa no tiene frontera: Orquesta de la Luz and the Globalization of Popular Music” donde analiza a la “Orquesta de la Luz, an all Japanese salsa band, as an example of the transgression of ethnic, geographical, linguistic and national boundaries of Latin American music” (509).

La Orquesta de la Luz comenzó en la década del ochenta y tuvieron éxito local, pero después traspasaron las fronteras de Japón. Dirigida por Nora Shoji²⁷, quien es a la vez su vocalista “It toured the Americas and Europe between 1989 and 1994” (Hosokawa 510). Además, Rafael Reyes-Ruiz en su artículo “The Latino Culturescape in Japan” apunta que la “Orquesta de la Luz Broke out of the Latin club scene into the Japanese music mainstream with performances at music festivals and professional recording. RMM records de New York signed them in 1989 and releases their album *Salsa Caliente del Japón*” (152).

La orquesta participó en el 16° Festival de Salsa de Nueva York y en una entrevista televisada Nora Shoji expresó que “Fifteen years ago Fania All Stars went to Japan and Tito Puente his orchestra went to Japan also” (ThePirry You Tube). Como se aprecia en las palabras de Nora, la orquesta Fania All Stars y la orquesta de Tito Puente, con las cuales Celia Cruz había visitado Japón fueron decisivas en la motivación de los japoneses por la música salsa.

Las canciones de Celia Cruz circularon por Japón y esto se demuestra en el momento en que Celia y Nora se conocieron en Nueva York en 1990, pues la primera palabra que dijo Nora fue “Cúcala”, el título de una canción de Celia Cruz que después cantarían las dos a dúo en el Madison Square Garden de Nueva York. Nora también canta “Cúcala” de Celia Cruz como parte de su repertorio con la Orquesta de la Luz (González You Tube). En 1991 Peter Watrous publica en el *New York Times* el artículo “New York Says Konnichi Wa to a Hit Salsa Band” en el cual apunta que Nora, la vocalista de la

²⁷ Nora Shoji creo la Orquesta de la Luz en Japón, además de ser la directora de la orquesta, ella es la vocalista de la agrupación musical.

Orquesta de la Luz afirma: "I learned how to sing off records by Celia Cruz or El Gran Combo or Willie Colón" (C:13).

En el documental *Celia the Queen* (2009) dirigido por Joe Carmona y M. de Varona se observa un recorrido por el Japón donde varias personas afirman conocer a Celia Cruz. Sobre este particular el vendedor de CDs Takasshi Harada apunta: "the first Latin music I ever heard was Celia Cruz". Por otra parte, George Watabe, expresa:

I've been into Salsa in Tokyo, Japan and Asia as a whole, for around fifteen years now. Tonight, in a place here in Tokyo called Aoyama I am hosting a party called Saruho Nigh. First of all, I'm proud to say that Saruho Nigh is the longest-running monthly salsa party in the world. When Celia Cruz passed away, I put on the Saruho Night in her memory. Since this is the month that Celia died, I'll be playing primarily her music. Everyone will understand this music we are dancing to come from a great singer called Celia Cruz. (*Celia the Queen*)

Nora la directora y vocalista de la Orquesta de la Luz también se refiere a la Reina de la Salsa y expresa: "I feel like I lost my mother of music because I miss her so much. Her voice is still inside of me, especially when I sing her songs" (*Celia the Queen*).

Asimismo, en el programa *De película*, según aparece en You Tube bajo el título "Orquesta de la Luz por Esther Núñez en De película" durante una entrevista a Nora, Esther Núñez comenta sobre la Reina de la Salsa cuando expresa: "Nora guarda en su memoria a la recordada Celia Cruz, su referente en la salsa" y la salsera japonesa reafirma nuevamente que Celia Cruz es como su madre de la salsa y exclama: "¡Azúcar!, ella tiene azúcar".

Celia Cruz se hizo famosa entre los japoneses, sus canciones se venden y su música hace bailar a los fanáticos de la salsa en Japón y otra de sus tantos admiradores es Yoko²⁸, una joven japonesa que incursionó en la música salsa desde 1996 en Osaka. Yoko canta “Cúcala” (Talento You Tube), canción popularizada por Celia Cruz.

Celia Cruz en Europa

La música salsa se propagó muy rápido por Europa y como dijimos anteriormente forma parte de la identidad latina a través del mundo. En este sentido en el artículo “The embodiment of salsa: musicians, instruments and the performance of Latin Style an Identity”, Patria Román-Velázquez “examines the construction of Latin American identities in London as embodied and narrated by salsa musician” (115). Ella explica que la música salsa se ha convertido en una parte “of the visible presence of Latin American cultural practices in many countries around the world such as Britain, France, Germany, Holland, Ireland, Japan, Norway, Spain, and Switzerland among others (115).

Celia Cruz como la Reina de la Salsa fue aclamada en el Reino Unido y participó en múltiples eventos. Por ejemplo, en julio de 1986 visitó Londres y Richard Williams escribió un artículo en el periódico de Londinense, *The Times* titulado “Arts (Latin Music): Queen of Ecstatic Abandon / Review of 'Celia Cruz' at the Hammersmith Palais”. En este artículo Williams se refiere a Celia Cruz y apunta:

Making her second visit to London since she arrived as part of the All-Stars package at the Lyceum 10 years ago, the Cuban singer Celia Cruz is to salsa

²⁸ Yoko ha grabado en Estados Unidos y fue cantante invitada del concierto del cumpleaños del maestro Johnny Pacheco en Marzo 2009. También fue cantante invitada del concierto de Fania All Stars en United Palace Theatre en Noviembre 2009.

what Aretha Franklin is to soul music... but Aretha could never unchain herself sufficiently to create the kind of two-way communication that made the Palais show so exhilarating... Her voice is broad, sometimes harsh, its attack often fiercely majestic, its intonation Spanish rather than African; tenderness and regret are within her range, but her natural mode is a kind of exultation best expressed in the tongue-twisting, syncopations of “Quimbara”, where she soared above the biting trumpet phrases. (n/p)

Celia Cruz es reconocida en Europa y cuando se cuenta con la historia de la salsa en Londres ella no puede faltar, como se afirma en el artículo publicado en el periódico *The Independent* de Londres donde Philip Sweeney expresa:

Londoners were introduced to live salsa in 1975; a few years after the term came into popular usage to describe the tough new blend of Puerto Rican and Cuban dance music emerging primarily from the New York Latin barrios. Island Records, who put out early UK compilations of music from the seminal New York Fania label, backed concerts by the Fania All Stars (sell-out at the Lyceum)... high points included a series of rip-roaring gigs by the salsa queen Celia Cruz. (6)

Con la globalización de la salsa, Celia se dio a conocer alrededor del mundo. Con su talento, su carisma, su sandunga y su sonrisa se convirtió en una figura global, quizás la cubana más reconocible hasta hoy. Su música ha llegado a diversas poblaciones y se ha popularizado en los clubs de salsa que a partir de la creación de este concepto musical se fueron formando en el ámbito internacional. Hay muchísimos investigadores entre los que se encuentran músicos, etnólogos, antropólogos, y otros académicos que han hecho

investigaciones sobre la salsa. Entre los estudios se puede citar el artículo “Cultural Struggles for Hegemony: Salsa, Migration, and Globalization” escrito por Ángel G. Quintero- Rivera que se refiere a la diseminación de la salsa por el mundo y explica que:

In 2001 there were dance clubs that advertises themselves as salsa in almost all of the North, Central and South American countries, 23 European countries, and 15 elsewhere. There were salsa clubs in at list 36 of the 50 states of the United States and 8 to 10 cities in Britain. London had 53 commercial establishments where you can dance salsa, and the Netherland had 57. In 60 of the about countries there were schools or instructors dedicated to teaching salsa. (62)

Celia Cruz es conocida en todos los clubs de salsa que se encuentran diseminados alrededor del mundo y su música se sigue escuchando junto a otros salseros que además de las suyas cantan canciones que se hicieron populares en el repertorio de la Reina de la Salsa. La migración desde los bordes hacia los países del centro es un hecho global y se observa que la salsa como cultura hispana también se consume en Europa. La música salsa en Londres existe como un producto de la hibridación porque han surgido grupos de salsa compuestos por músicos ingleses e hispanos. También hay una gran audiencia hispana producto de la migración constante de personas procedentes de Hispanoamérica. Según García Canclini, la hibridación

sirve para volverse capaz de reconocer la productividad de los intercambios y los cruces, habilita para participar en varios repertorios simbólicos, para ser *gourmets* multiculturales, viajar entre patrimonios y saborear sus diferencias. Los patrimonios históricos, entendidos de este modo abierto y

cambiante, pueden enriquecerse y actuar como puentes de comprensión entre sociedades distintas. (*Globalización imaginada* 198-99).

Ese proceso de hibridación que se da en Londres con la salsa también se da en otros países europeos. Celia Cruz como pionera de la salsa mundial ha sido ejemplo y se ha convertido en el ícono por excelencia de ese estilo musical.

España es otro de los países europeos en que Celia Cruz se hizo grande y donde tiene muchos fanáticos. En 1966 lo visita con Tito Puente y graba “Sahara”, la que incluye en el álbum *Alma Con Alma. The Heart & Soul Of Celia Cruz & Tito Puente* (1970). En sus viajes continuos a ese país europeo Celia estrecha relaciones de amistad con Lola Flores, a la que había conocido en Cuba en la década del cincuenta. Lola Flores fue una de las primeras que le ayudó a promover su música cuando todavía no era conocida en España. Celia Cruz graba en Madrid el álbum *Celia Cruz y Tito Puente en España* (1971) donde incluye canciones españolas como “sabor gitano”. En ese disco también incluye la famosa canción de origen peruano “El cóndor pasa”, que ha sido interpretada por el tenor español Plácido Domingo. Además, en el álbum ofrece una canción dedicada a España titulada “Guajira a España” que exalta las cualidades de la madre patria cuando canta:

Mi guajira española,
yo te bendigo.
Patria querida nunca te olvido.
Madrid tiene el Escorial,
la Cibeles que es un sueño.
En granada un madrigal

de claveles y azucenas.
Por la Gran vía al pasar
se escuchan a los mozuelos.
Guajira española yo te dedico...
Así de alegre es España.
Viva España y sus provincias...

El fenómeno salsa se hizo sentir en España y Celia visitó ese país en las diferentes promociones de sus discos. En 1992 participa con Lola Flores en el programa *Sabor a Lolas* del canal 3 de la televisión española. Canta con Lola “Burundanga”, canción de su repertorio con la Sonora Matancera de los años cincuenta, la habían cantado juntas en el año 1990 en el *Homenaje a Lola Flores* realizado en Miami. Cuando terminan la canción, Lola expresa: “Irrepetible y maravillosa, que gusto poder contar con una mujer así... Gracias Celia por haber estado con nosotros. Has llenado este programa de categoría y de arte” (Marvel, You Tube).

En el año 1993 Celia Cruz graba el álbum *Azúcar negra* donde incluye “De la Habana hasta aquí” del español Emilio Aragón y “Cruz de Navajas” de José María Cano, compositor e intérprete del famoso grupo español Mecano²⁹ (1981-92). La canción “Cruz de navajas” había sido interpretada por el grupo Mecano en la voz de Ana Torroja, vocalista del grupo que resultó famosa en Europa y en Hispanoamérica. Entonces, Celia Cruz llega al público español una vez más con esta canción famosa de Mecano y que trata el tema de la infidelidad cuando canta:

²⁹ El grupo Mecano tuvo un gran éxito nacional e internacional y surgió como parte de la movida madrileña. El mismo aparece en el libro de los records *Guinness* por la cantidad de discos vendidos.

A las cinco se cierra la barra del 33,
pero Mario no sale hasta las seis
y si encima le toca hacer caja, despídete.
Casi siempre se le hace de día,
mientras María ya se ha puesto en pie.
Ha hecho la casa,
ha hecho hasta el café
y le espera medio desnuda.
Mario llega cansado y saluda
sin mucho afán.
Quiere cama pero de otra variedad
y María se moja las ganas en el café ...
Pero hoy como ha habido redada en el 33
Mario vuelve a las cinco menos diez
Que temprano!
por su calle vacía a lo lejos solo se ve
a unos novios comiéndose a besos
y el pobre Mario, se quiere morir
cuando se acerca para descubrir
que es María con compañía...

Una de las formas de Celia de ganar público en los diferentes países es la interpretación de canciones famosas procedentes de diferentes áreas geográficas. La inclusión de canciones escritas por compositores españoles le dan a Celia Cruz mayor

popularidad en España. Carlos Galilea en el artículo titulado “Celia Cruz graba canciones de Mecano” publicado en el periódico madrileño *El País* de 23 de febrero de 1993 lo demuestra cuando apunta:

El viernes, la Sociedad General de Autores de España ofrecerá a Celia Cruz un homenaje en la Casa de América. Según Teddy Bautista, vicepresidente de la entidad, "por haber elegido por primera vez un repertorio de autores españoles y por mantener tan alta la bandera de la música tropical, la más impactante entre las músicas contemporáneas". (s/n)

El mecanismo publicitario de las industrias culturales no falla. La inclusión de temas de autores españoles surtió efecto en la sensibilidad nacional española al sentirse halagados porque la Reina de la Salsa había escogido temas españoles para su repertorio. Después de la muerte de Lola Flores, Celia le dedicó una canción titulada “Canto a Lola Flores” que incluye en el álbum *Mi vida es cantar* (1998). En esa fecha Celia Cruz era muy famosa en España y la noticia del disco salió en el periódico *El país* bajo el titular “Celia Cruz dedica un disco a Lola Flores” donde Carlos Galilea expresa: “con ‘Canto a Lola Flores’, la reina de la música latina rinde un homenaje a su amiga en *Mi vida es cantar*. Hoy, Celia Cruz es todo un personaje en España. Y se siente querida”³⁰ (s/n).

Ese mismo año Celia Cruz se presenta en el programa *Esa copla me suena* de la televisión española y le rinde homenaje a Lola Flores con la canción que le había dedicado. Además, canta a dúo con la presentadora del programa y cantante, la sevillana

³⁰ Sobre su popularidad en España Celia expresa: "Ya no puedo caminar por las calles sin que me saluden. En el aeropuerto, los agentes de inmigración me dicen: "Usted no necesita pasaporte". En este viaje, el señor policía me dio la bienvenida y, al doblar yo la garita, me gritó: "¡Azúcar!" (*El País* s/n).

María del Monte, la famosa copla española “La zarzamora” (1946) compuesta por Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga (ChusOsoya YouTube).

En España, Celia Cruz mantiene su fama hasta nuestros días lo que demuestra el joven músico andaluz Antonio Manuel Álvarez Vélez conocido por Pitingo quien canta la canción de Celia Cruz “Yo viviré” y la incluyó en su álbum *Soulería* (2008). Además, en su álbum *Malecón Street* (2011), Pitingo hace su propia versión española de canciones clásicas cubanas que han sido interpretadas por Celia Cruz y otros cantantes, entre las que se encuentran “Guantanamera”, “Son de la loma”, “El manisero” y otras. En la promoción del álbum, gracias a la tecnología, Pitingo canta a dúo con Celia Cruz la famosa canción “Oye como va” de Tito Puente y que Celia graba en su álbum *Siempre viviré* (2000).

En Santa Cruz de Tenerife Celia Cruz era un ídolo. Estuvo presente muchas veces en los carnavales. En el año 1987 se concentraron doscientas cincuenta mil personas en un concierto de Celia Cruz. Con ese performance Celia aparece en el libro de los records *Guinness* como la cantante en concierto con la mayor conglomeración de personas en una plaza al aire libre. En esa ocasión, Celia Cruz deleitó a la audiencia con varias canciones. Primeramente se dirigió al público asistente y cantó a capela una parte de la letra del himno nacional canario con algunas modificaciones en la letra de la forma siguiente:

Vergel de belleza sin par,
son estas Islas Canarias,
Que hacen despierto soñar.
Jardín ideal siempre en flor,
son tus mujeres las rosas,

luz del cielo y del amor.
El corazón de los Guanches,
el murmullo de la brisa.
El corazón de los Guanches,
el murmullo de la brisa.
Suspiran todos amantes
por el amor de una isla.
¡Oh qué hermosa sois Islas Canarias!
En el mundo no tienes rival.
Eres un clavel Islas Canarias
llena de perfume sin igual.
¡Las siete Islas Canarias! (Megasalseros, You Tube)

En el carnaval de 1999 hace su presencia en la gran gala del carnaval con la canción alegórica al evento “La vida es un carnaval” (Berni, You Tube) y en el año 2004 como reconocimiento póstumo a la Reina de la Salsa, el ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife proclamó que el carnaval de ese año sería dedicado a su memoria. En la gala del carnaval participó su viudo Pedro Knight y la cubana Lucrecia³¹ quien interpretó canciones del repertorio de Celia Cruz. Las decoraciones del carnaval fueron temas alegóricos a la Reina de la Salsa.

Celia Cruz en Hispanoamérica

³¹ Lucrecia Pérez Sáez, conocida artísticamente como Lucrecia es una famosa artista cubana residente en Barcelona y que ha sido nominada a los premios Óscar en 2003, ganadora de los premios Grammy latino en 2010 y Grammy americano en 2011. Compartió escenario con Celia Cruz y otros famosos de la música.

Celia Cruz es un ícono en Hispanoamérica y constituye un ejemplo a seguir por todos los artistas hispanoamericanos, principalmente las mujeres que han incursionado en la industria de la música salsa. En los países hispanoamericanos fue donde primero Celia comenzó a ser conocida. México, Venezuela, Colombia, Panamá, República Dominicana, Puerto Rico y el Perú fueron los primeros en recibir el impacto de su música. Más tarde, sus melodías se fueron diseminando por los demás países hispanoamericanos. Desde la época de oro de la música cubana en los años cincuenta, Celia Cruz sale de Cuba con la Sonora Matancera y viaja a México, Colombia y Venezuela. Esta orquesta, como se ha dicho, fue determinante en la fama de Celia Cruz.

La Habana de los años cincuenta atrajo a muchos músicos que querían triunfar y la Sonora Matancera contó con la participación de músicos excelentes de otros países de Hispanoamérica. Ha estado representada por integrantes de diferentes nacionalidades lo que hizo que la orquesta tuviera un sabor latinoamericano y no solo cubano. Contó con la participación del cantante puertorriqueño Daniel Santos, el dominicano Alberto Beltrán, el colombiano natural de Barranquilla Nelson Pinedo quien entró como vocalista y atrajo al público colombiano que se convirtió en fanático de la Sonora Matancera. Celia Cruz tuvo éxito muy pronto en Colombia. Según aparece en el libro *Memoria de la Sonora Matancera* (1997), ya en 1954 Celia visitó Colombia en una gira que incluyó a Cali y cantó a dúo con Laito³² la canción “el bahío” que se convirtió en un éxito en ese país (Valverde 145).

³² Estanislao Sureda Hernández (1914-99) conocido por Laíto, fue vocalista de la Sonora Matancera pero después se separó del grupo. Cuando triunfó de la revolución no se fue de Cuba, estuvo en el ostracismo musical por 20 años y en la década del noventa vuelve a cantar. Viaja a Colombia y canta en Bogotá a sus 81 años.

Otro cantante de la Sonora Matancera fue Carlos Argentino nacido en Buenos Aires. Conoció la orquesta en 1955 en Bogotá durante una gira que hizo por Colombia. Ese mismo año viajó a la Habana donde formó parte de la Sonora hasta el año 1959. Además, el mexicano Emilio Rodríguez, conocido por El Jarocho y procedente de Veracruz, grabó canciones con la Sonora Matancera y cantó la música cubana por México e Hispanoamérica. Hasta el año 1965 Celia Cruz estuvo realizando giras con la Sonora Matancera.

Un aspecto importante para la fama de Celia Cruz es la variedad de sus interpretaciones. Como dijimos anteriormente cuando hablamos de su popularidad en España, Celia Cruz en sus grabaciones incluía canciones que representaban la cultura de diferentes países. La inclusión de temas nacionales alcanzaron también los países hispanoamericanos. Por ejemplo, en el primer álbum de Celia Cruz con Johnny Pacheco titulado *Celia & Johnny* (1974), ella interpreta la canción “Toro Mata”³³ versión del peruano Caitro Soto y conocida en todo el Perú.

En álbumes posteriores Celia Cruz incluye otras canciones peruanas como en el álbum *La Ceiba* (1979) que realiza con la orquesta de Puerto Rico Sonora Ponceña. En el mismo incluye “Fina estampa” de la compositora peruana María Isabel Granda y Larco conocida por Chabuca Granda (1920-83). Posteriormente, en el álbum *Azúcar negra*

³³ William David Tompkins en su disertación doctoral titulada *The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Perú* (1981) escribe sobre la historia de “Toro Mata” y explica que es una canción tradicional de la música de influencia africana del Perú y tiene varias versiones que datan del siglo XIX (316).

(1993) aparece la canción “El cóndor pasa”³⁴ del peruano Daniel Alomía Robles, música que compuso para zarzuela en 1913.

Venezuela también es representada en su repertorio con la famosa canción llanera “Caballo viejo” o “Bamboleo” (1980) del compositor caraqueño Simón Díaz (1928-2014). A Colombia le dedicó la famosa canción “Sal si puedes” (1948) compuesta por el colombiano Lucho Bermúdez y que aparece en el álbum *Mi vida es cantar* (1998). En el álbum *Mi diario musical* (1959) con la orquesta Sonora Matancera le dedica a Puerto Rico la canción “La isla del encanto y a México “De Cuba a México”. También a México, el país que la acogió como hija vuelve a cantarle “México que grande eres” del álbum *Celia Cruz y la Sonora Matancera - México qué grande eres* (1961). Además, en sus performances incluye canciones populares de compositores y cantantes mexicanos como “Te solté la rienda”³⁵ (YouTube) del famoso compositor y cantante José Alfredo Jiménez (1926-73). Celia Cruz la canta con su ritmo afrocaribeño y la graba en el álbum *Nuevos éxitos de Celia Cruz* (1971). Panamá es otro país famoso por la salsa y Celia Cruz le dedica “Zambúllete” la que aparece en el álbum *Celia Cruz and Willie Colón Only They Could Have Made This Album* (1977) y en la cual expresa:

Zambúllete y ven pa’ acá.

Ven conmigo a Panamá.

Panameño, panameño.

Panameño vida mía.

³⁴ “El cóndor pasa” forma parte de la música tradicional andina del Perú y declarada además patrimonio cultural de la nación andina.

³⁵ La canción “Te solté la rienda” ha sido interpretada por varios cantantes famosos de México, entre ellos José Alfredo Jiménez, Vicente Fernández y el grupo de rock Maná.

Yo quiero que tú me lleves
al tambor de la alegría.

Celia Cruz cantó para gustos variados y en su repertorio como hemos visto incluyó canciones de compositores procedentes de diferentes países. Entre ellos está el famoso compositor colombiano/venezolano Fernando Osorio, el cual ha creado canciones para muchísimos cantantes famosos. Osorio compuso para Celia Cruz las dos últimas canciones que resultaron ganadoras de premios: “La negra tiene tumbao” (2002) y “Ríe y llora” (2003).

El hecho de incluir temas musicales de diferentes países hace que los álbumes de Celia Cruz sean un producto híbrido. No solo se da la hibridación en la música sino en las letras pues como se ha visto en sus álbumes incluye canciones típicas de los distintos países y que fueron interpretadas con anterioridad mediante otros géneros musicales.

La variedad de temas en las canciones de Celia Cruz es algo que le favoreció en su carrera desde el inicio. A pesar de estar en contra del gobierno de Fidel Castro, Celia Cruz no cantó ninguna canción criticando la política de la revolución. Las canciones de Celia no desafían nada ni a nadie. Ninguna canción critica a Castro ni a su gobierno. Esta decisión de Celia fue muy sabia porque ella cantaba para un público heterogéneo con visiones políticas variadas que podían ser de izquierda o de derecha. Su música debía ser universal, ella quería transmitir la alegría de vivir, de bailar y de gozar del ritmo de su música. El tema nostálgico fue el que relacionó con el exilio y también era un tema universal que servía a los inmigrantes de diferentes nacionalidades. Ella no interpretó canciones de temas controversiales que pudieran crearle enemigos, por eso evitó los

temas políticos relacionados con Cuba. Así, los amantes de la revolución cubana en el mundo también podían ser admiradores de Celia Cruz y su música.

El concepto salsa como hemos visto simboliza la identidad de los latinoamericanos en la diáspora y Celia Cruz pronto ganó el respeto del público inmigrante en Estados Unidos. Celia cantó para los latinos y sobre este aspecto Cristina D. Abreu afirma: “unlike other performers, thematically at least, Celia’s songs emphasized the solidarity and unity of as well as contributions made by Latinos/as in the United States” (97). Celia Cruz ganó las audiencias latinas al interpretar canciones como “Latinos en los Estados Unidos” del álbum *Celia y Willy* (1981) que expresa:

Latinos en Estados Unidos.
Ya casi somos una nación.
Venimos de la América india,
del negro y del español.
En nuestra mente emigrante
a veces hay confusión.
Pero no hay quien nos engañe
el alma y el corazón...
Latinos en Estados Unidos.
Vamos a unirnos ¡Claro que sí!...
Que en la unión está la fuerza
Y al pueblo respetan y le dan valor.
No dejes que te convenzan,
que no se pierda el idioma español.

Simón Bolívar, Sarmientos,
Benito Juárez, Martí.
Dejaron un gran comienzo
para el camino seguir.
Debemos dar el ejemplo con la solidaridad.
Soy latinoamericano, no tengas miedo decir.
Pues todos somos hermanos...

Esta canción exhorta a la unión de los hispanos. Celia se dirige a nosotros los latinos y hace que nos sintamos queridos porque ella desbordaba alegría y cariño para todos. Otra canción que impacta en el público hispano es “Pasaporte Latinoamericano” donde Celia Cruz interpreta:

Salí de mi amada tierra.
Una mano adelante y
una mano atrás.
Salvo muchos sueños,
no me traje nada más.
Y llegué a esa tierra sola
donde soy extraña...
Posiblemente al principio
a ti te pasó también.
No mires de dónde vengo.
Soy latina y nada más...
Pasaporte latinoamericano.

Miles de caras y almas
buscando paz y progreso.
Tenemos los mismos sueños.
En cuándo nos parecemos.
Pasaporte latinoamericano.
En la rumba y el joropo,
en la samba y la guaracha
y en la salsa oye mi hermano,
con el mismo idioma hablamos...

Con este performance se iguala a todo el público inmigrante que la escucha. Hay que resaltar que ella se iguala a sus hermanos latinos en la música, en el idioma y en los sueños compartidos en los Estados Unidos, pero no menciona la política. De esa manera, Celia se gana el respeto de la audiencia latina en Estados Unidos y en los países de Hispanoamérica. A medida que pasan los años, en vez de decaer, Celia Cruz iba creciendo ante los ojos del público y de sus colegas en la industria de la música. En el *New York Times* de septiembre 18 de 1997 aparece el artículo “The Queen of Salsa; For Almost 50 Years, Celia Cruz Has Reigned Supreme”, donde Elizabeth Llorente afirma:

Her fans include teenagers who were in diapers when she was already a legend, and salsa lovers in London, Berlin, and Japan whose hips hypnotically sway to her music even though they don't understand the Spanish lyrics. Cruz's robust alto voice and improvisational flair have led music critics to hail the Cuban exile as one of the great singers of the 20th century. (Y1).

La fama de Celia Cruz fue expandiéndose por los países de Hispanoamérica y ya en la década del noventa llegó a todos los lugares. Por ejemplo, en Argentina su música no llegó inmediatamente. Celia Cruz había viajado a Argentina en la década de los años cincuenta, la última visita en esa década fue en 1958. Se demoró treinta años en regresar a Argentina y cuando lo hace en 1988 es para grabar con la famosa banda de rock Los Fabulosos Cadillacs, un grupo que se había formado en Buenos Aires en 1985. Celia, como hemos advertido siempre estuvo dispuesta a la experimentación de nuevos estilos musicales y respondió positivamente a la invitación de grabar con este grupo argentino aunque fuera de reciente creación. Según ella misma afirma en una entrevista, esta grabación con Los Fabulosos Cadillacs la beneficiaría (Lfcrazas You Tube). De esta forma ganaría publicidad entre la juventud ya que todavía su música en la década del ochenta no se escuchaba en Argentina. Grabó la canción “Vasos vacíos” del álbum *El ritmo mundial* (1988) de Los Fabulosos Cadillacs. Cinco años después, el grupo sacó su octavo álbum con el título *Vasos vacíos* (1993) y entonces incluyeron de nuevo la canción que habían interpretado con Celia Cruz y es la que le da el título al álbum compilatorio. El grupo se hizo famoso a nivel internacional con este disco y Celia Cruz se vuelve muy conocida entre la juventud del pueblo argentino.

Ella visitó Argentina en 1994, participó con Valeria Lynch en el programa “Soñando con Valeria”, (Linch, You Tube). La canción que más popularidad le dio a Celia Cruz en ese país fue “La vida es un carnaval” compuesta por el argentino Víctor Manuel que aparece en álbum *Mi vida es cantar* (1998). “La vida es un carnaval” sirvió además como tema musical de una telenovela argentina llamada *Buenos vecinos* (1999) y donde la canción recibió el premio Martín Fierro como mejor banda de sonido.

Colombia y Venezuela son países en que la salsa forma parte de la identidad cultural del país y donde Celia Cruz participó regularmente en eventos nacionales como el carnaval, en la televisión, en conciertos y en promociones de discos. La música de la Sonora Matancera, como se sabe, tuvo una popularidad enorme en estos países donde existía una cultura afrocaribeña. Cuando surge la orquesta de salsa Fania All Stars, con Johnny Pacheco se dio un fenómeno que los críticos llaman “matancerización de la salsa”³⁶. Con Fania All Stars Celia Cruz interpretó muchas canciones que ya habían sido parte de su repertorio durante los quince años que cantó con la Sonora Matancera. Con la etiqueta de salsa volvió a impactar en la juventud con sus nuevas producciones y con muchas de las canciones con las que habían bailado sus padres y en algunos casos hasta sus abuelos.

Además de la Fania All Stars, Celia Cruz cantó con otras orquestas de música salsa como la del nuyoricano Tito Puente, con la orquesta puertorriqueña Sonora Ponceña, con Willy Colón y su orquesta y con la del Nuyoricano Rey Barreto que grabó el disco *Ritmo en el corazón* (1988) con el que ganó su primer Grammy en 1989. En su historial musical Celia Cruz trabajó con una variedad de orquestas y músicos de diferentes países de Hispanoamérica, a los cuales le dedica la canción fama titulada “La dicha mía” del álbum *Celia, Johnny and Pete* (1980) que expresa:

Lo primero que yo hago al despertar
es dar gracias a Dios todos los días...
y agradecerles la dicha mía...

³⁶ Se llamó así a los nuevos arreglos musicales que hacía la orquesta de salsa a las canciones que anteriormente habían cantado vocalistas de la Sonora Matancera. Ver *The book of Salsa* (2008) de Cesar Miguel Rondón (136-37).

Imaginen empecé con la Sonora
en toda Cuba la más popular.
Y con la Sonora me di a conocer...
Lo bueno viene mi hermano,
después conocí a Johnny Pacheco
ese gran dominicano.
Y con Pacheco,
anda me fue mejor...
Y después Willie “Abusó”
con el gran Willie Colón,
Ay! caramba se formó el rumbón...
Después vino Papo Lucca
con su Sonora Ponceña...
la suerte mía señores
la verdad no tiene nombre
porque ahora estoy cantando
con mi amigo Pete “El Conde”...

En la otra parte de la canción también menciona al puertorriqueño de historial salsero Charlie Palmiere (1927-88) y se refiere además a las canciones que la hicieron famosa. Por ejemplo, con la Sonora Matancera cantó el pregón “Caramelos”, con Johnny Pacheco “Quimbara”, con Willy Colón “Usted abusó” con la orquesta Sonora Ponceña “Bemba Colorá” y termina mencionando a la orquesta Sonora Caracas que fue la primera con la cual Celia grabó en Venezuela a finales de la década del cuarenta.

Cuando analizo la trayectoria de Celia Cruz, pienso que la fama de Celia que la lleva a convertir en un ícono global está condicionada por muchos factores. Ya hemos analizado la inclusión de temas típicos de diferentes países y regiones. También está el hecho de realizar performances con diferentes orquestas y productores musicales que le posibilitaron una variedad de interpretaciones que atrajeron la atención de una mayor diversidad de público de diferentes países.

Hay otro factor importante que influyó en la globalización de la figura de Celia Cruz y es que, además de cantar con diferentes orquestas a lo largo de su carrera artística, Celia Cruz tiene un historial de interpretaciones musicales que realizó a dúo con otros cantantes famosos procedentes de diferentes partes del mundo.

Celia Cruz en dueto con otros famosos de la música del ámbito internacional.

La fama y el prestigio de Celia Cruz la hicieron merecedora de la admiración y respeto de otros grandes talentos musicales del mundo, con muchos de los cuales cantó a dúo. En los primeros tiempos cuando era vocalista de la Sonora Matancera ella cantó con Pedro Vargas en 1955 y posteriormente durante su estancia en México en el año sesenta aparece nuevamente con él en la televisión Mexicana (Martínez YouTube). En 1999 fue invitada a participar en la ciudad de Módena en el concierto *Pavarotti and Friends* del reconocido tenor Luciano Pavarotti. También compartió escenario con el famoso cantante mexicano Vicente Fernández varias veces. Una de las canciones que canta con Vicente Fernández es “Tu voz” y otra es la canción “El Rey” con la cual hizo bailar ranchera con azúcar a Vicente Fernández. (StickPlay1 YouTube). Varias veces actuó con Lola Flores tanto en España como en otros países.

Además de cantar con Lola Flores, ella unió su voz a la de otros españoles y en el escenario español se presenta con Raphael donde interpretan juntos la famosa canción de Raphael “Estar enamorado” la cual aparece en el documental *La gran noche de Raphael* (1998) dirigido por Blanca Vives. También canta con la española Lolita la canción “Ay pena penita Pena” la que incluye en el disco *Regalo del alma* (2003). Con la cubana Gloria Stephan se presenta en concierto cantando “Tres gotas de agua bendita” (Cumbanchera YouTube) y la canción forma parte del álbum *Gloria Estefan, Celia Cruz – Tres gotas de agua bendita: remixes* (2000).

La lista de actuaciones a dúo es larga y también con el famoso salsero venezolano Oscar D’León interpreta la canción “El son de Celia y Oscar” disco promocional sencillo titulado *El son de Celia y Oscar / Ritmo mundo musical (combinación perfecta)* del año 1994 y muchas otras. Celia Cruz se ha presentado con Oscar D’León en Venezuela en múltiples ocasiones y además alrededor del mundo. Efraín Castillo en su artículo “Cinco años sin Celia” habla de los dos famosos y afirma:

El llamado "sonero del mundo" grabó varios duetos con Celia y cantó con ella en conciertos realizados en España, Holanda, Alemania, México, Chile, Estados Unidos y Canadá, entre otros países. "Inclusive, ella siempre requería mi presencia en los festivales de salsa que organizaba", dice orgulloso D’León, quien también recuerda haber compartido con ella numerosas presentaciones de televisión en Venezuela. Una de ellas, el Miss Venezuela de 1992. (s/n)

Además de trabajar en el escenario, también realizó grabaciones con otros artistas. Grabó con el español Dyango la canción “Encadenados” que el cantante incluye en su álbum

Corazón de bolero (1990). Por otra parte, el álbum *Celia's Duets* (1997) es una compilación de canciones que Celia Cruz interpreta con diferentes personalidades de la música. En el disco aparecen colaboraciones que había realizado para artistas de distintos géneros. Éstas van desde rock latino con el grupo argentino Los Fabulosos Cadillacs, hasta música brasileña con Caetano Veloso y también merengue con el dominicano Johnny Ventura. Además, incluye canciones con la española Ángela Carrasco, la boricua India y la colombiana Matilde Díaz. De la misma manera, su voz aparece unida a la de otros salseros famosos como, Willy Collón, Pete “el Conde”, Cheo Feliciano, José Alberto “El Canario”, Willy Chirino, Oscar D’León y desde luego con su compañero Tito Puente. En su último disco titulado *Regalo del alma* graba la canción “Ella tiene fuego” con el panameño cantante de *Reggae*, El General.

Además, Celia Cruz cantó en vivo para el público estadounidense con la famosa actriz y cantante Paty LaBelle³⁷ (Smith YouTube) y en su última participación en público se presentó Gloria Gaynor quien la homenajeó con su canción “I will survive” y cantó en el escenario junto a Celia Cruz y los demás músicos hispanoamericanos que participaron en el homenaje, una parte la versión en español “Yo viviré”.

Celia Cruz con su versatilidad fue conquistando mercados y a la vez fama. Su disposición de cruzar fronteras no se limitó a vencer las fronteras nacionales con sus giras por todo el mundo, sino que también ella venció muchas veces las barreras del idioma.

Celia cruza las fronteras lingüísticas

³⁷ Paty LaBelle es conocida mundialmente como “La Reina del Rock y de la música *Soul*”

La Reina de la Salsa no vaciló en cruzar las fronteras del idioma con su música y también interpretó canciones en otros lenguajes. Un ejemplo claro de ello es el performance realizado en un festival de música en la isla antillana de Curazao donde interpretó la canción “Baka pinta” (AlexAlberto YouTube) del compositor y cantante Curazoleño Luti Sansom en el idioma papiamento³⁸. La canción forma parte del álbum *Celia Cruz, Tito Puente. Algo especial para recordar* (1972).

El idioma inglés no figuraba como prioridad de Celia Cruz aunque muchas veces se dirigió al público anglo en los escenarios y una de sus frases era: “Remember that my English is not very good looking” (Remon YouTube). A pesar de eso, Celia Cruz realizó performances en inglés como los que hiciera para el programa infantil *Sesame Street*. En uno de los programas habla con el *big bird* y canta “Sun sun ba baé” y en otras ocasiones canta con los Muppets; por ejemplo, “Número comparsa” (NantoYouTube) en inglés y español. También interpretó “Songo’s Song” (Sesame YouTube), y otras. Por otra parte, Celia Cruz incursionó en el cine anglo y trabajó en la película de Hollywood *The Mambo Kings* (1992) y también trabajó en el filme *The Pérez Family* (1995).

Los últimos años de Celia Cruz

Una de sus grandes virtudes es que supo reinventarse durante su carrera artística y fue variando los estilos en las canciones e incorporando nuevos ritmos. Celia Cruz cantó para todos los gustos y destacó diferentes temas que impactaron en el público como por ejemplo la famosa canción que ha recorrido el mundo “La vida es un carnaval”. De esta forma, Celia Cruz invita a disfrutar de la vida cuando dice:

³⁸ Papiamento es la lengua oficial de las islas antillanas Curazao, Aruba y Bonaire

Todo aquel que piense que la vida es desigual,
tiene que saber que no es así,
que la vida es una hermosura.
Hay que vivirla.
Todo aquel que piense que está solo y que está mal,
tiene que saber que no es así,
que en la vida no hay nadie solo,
Siempre hay alguien.
Ay, no ha que llorar,
que la vida es un carnaval,
es más bello vivir cantando.
Oh, oh, oh, Ay, no hay que llorar,
que la vida es un carnaval
y las penas se van cantando...

La canción “La vida es un carnaval” tuvo un gran impacto inmediato en el público y con ella Celia Cruz recorrió el mundo nuevamente llevando algo fresco y divertido. El público prefiere esta música porque transmite un mensaje de alegría y diversión. Esa canción hizo que la Reina de la Salsa se hiciera muy famosa en el Cono Sur. En el mes febrero del año 2000 es invitada al Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar en Chile donde tiene gran éxito. En el repertorio de canciones que interpreta en el festival se pueden citar “Mi vida es cantar” y “La vida es un carnaval” del álbum *Mi vida es cantar* (1998) y otras famosas de álbumes anteriores como “Que le den candela”

(1994) y su clásico “Quimbara” (1974) entre otras. Gracias a su simpatía y talento vocal es escogida por los periodistas que cubren el evento como la Reina del Festival.

En septiembre de ese mismo año Celia le ofreció al público otro álbum titulado *Siempre viviré* (2000) donde intercala canciones con varios estilos musicales e incluye la canción que le da el título al disco y que constituye un himno a su memoria.

Cuando su música estaba decayendo un poco, Celia Cruz salía con algo novedoso como el caso de “La negra tiene tumbao” en la cual mezcla parte de rap interpretada por el músico puertorriqueño Mikey Perfecto. Con “La negra tiene tumbao” volvió a triunfar de una manera excepcional en el ámbito internacional. En *Hoy.com.ec El primer diario en línea* de 12 abril de 2002 en Quito aparece el artículo “Tumbao” sobre Celia Cruz y donde se expresa:

Su voz, su longevidad artística, esa poderosa e inagotable energía, merecen ser objeto de una novela. Reina Rumba retorna con “La negra tiene tumbao”, donde se muestra, tras 50 años de construir, su condición de ícono, con un disco cuya producción, cuidado y calidad dan honor a su trayectoria. (n/p)

Omar Barón en un artículo titulado “Otro colombiano con Grammy” (2002) se refiere también a la canción “La negra tiene tumbao” y constituye según afirma: “una de las más radiadas en Hispanoamérica, Celia Cruz fue nominada a cinco premios Grammy en las categorías de grabación del año, álbum del año, canción del año, mejor video musical y mejor álbum de salsa” (n/p). La canción le posibilita el premio Grammy latino al mejor álbum de salsa.

Una de sus últimas canciones se titula “Ríe y llora” (2003). Con esa canción impacta en el público con el tema del *carpe diem* pues invita a gozar la vida y vivir el momento cuando canta:

Lo que es bueno hoy,
quizás no lo sea mañana.
He ahí el valor del momento.
He ahí el presente perfecto.
La oportunidad te llega.
Tú verás si te montas en ella.
Agárrate fuerte y ya no te sueltes.
Ríe y llora,
que a cada cual le llega su hora.
Ríe y llora,
vive tu vida y gózala toda...

Esta canción salió en el álbum *Regalo del alma* (2003) donde se incluye también la canción “Yo viviré” (2000). “Yo viviré” constituye el legado de su voz y la cantó por última vez unos meses antes de morir en el homenaje que le hizo el canal de televisión Telemundo en marzo de 2003. Celia Cruz solamente pudo interpretar los primeros versos de la canción ante el asombro del público que no esperaba su actuación cuando ella comenzó a cantar. Esta canción constituye un himno del exilio Cubano cuando expresa:

Mi voz puede volar, puede atravesar
cualquier herida, cualquier tiempo,
cualquier soledad.

Sin que la pueda controlar
toma forma de canción.
Así es mi voz
que sale de mi corazón...
y volará sin yo querer
por los caminos más lejanos,
por los sueños que soñé.
Será el reflejo del amor
de lo que me tocó vivir.
Será la música de fondo
de lo mucho que sentí.
Y oye mi son, mi viejo son
tiene la clave de cualquier generación.
En el alma de mi gente,
en el cuero del tambor,
en las manos del conguero,
en los pies del bailador,
yo viviré, ahí estaré...
Seré siempre lo que fui
con mi azúcar para ti,
Yo viviré, yo viviré...

Desde el surgimiento de la salsa en la década del setenta Celia Cruz se convirtió en una embajadora global de ese género musical en todo el mundo. Durante sus

performances hacía mover al público espectador sin importar el lugar, ni el idioma que hablaran. Su canto pervive a través de las distintas generaciones y un ejemplo se pudo apreciar en la primera competencia “La voz Kids” (2013) transmitida por Univisión. En el certamen, las canciones de Celia Cruz no pudieron faltar. La niña ganadora Paola Guanche de doce años de edad interpreta la famosa e inolvidable canción “Quimbara” (Brito YouTube) de 1974 y que Celia Cruz interpretara con tanto éxito en África y en tantísimos países alrededor del mundo. El performance de “Quimbara” como he dicho fue uno de los que consagró internacionalmente a Celia Cruz como embajadora mundial de la salsa, y con esa misma canción se cerró el acto de homenaje que le rindió la cadena de televisión Univisión en marzo 2003 pocos meses antes de su muerte.

Celia Cruz, una inspiración para la literatura y el arte

La guarachera de Cuba –como también la nombran– ha sido un motivo literario para escritores de narrativa, drama y poesía. Por ejemplo, ella aparece como personaje de ficción en las obra narrativas *A ritmo de Celia Cruz o Roberto Ledesma* (1978) del escritor Omar Ames, en el libro *Celia Cruz: Reina Rumba* (1982) de Umberto Valverde. En libros para niños y jóvenes titulados *My Name is Celia: The Life of Celia Cruz / Me llamo Celia: la vida de Celia Cruz* (2004) de Monica Brown; *Celia Cruz Queen of Salsa* (2005) de Veronica Chambers; en *Oye Celia! A Song for Celia Cruz* (2007) de Katie Scieurba. Los escritores también se refieren a la Reina en libros que no son de ficción. Por ejemplo, *Memoria de la Sonora Matancera* (1997) de Umberto Valverde y *Celia Cruz, Alberto Beltrán y Celio González: Estrellas de la Sonora Matancera* (2007) del colombiano Héctor Rodríguez Bedoya.

La poesía también incluye a nuestra Reina de la Salsa. Celia Cruz aparece como tema de composiciones poéticas como por ejemplo “Celia” en *Obra poética* (2010) del colombiano Pedro Blas Julio Romero; “A CELIA CRUZ, en su paso al cielo” de Julio Estorino que ha sido declamado por el actor Ernesto Molina y aparece en el poemario *Cimarrón en monte extraño* (2004) del mencionado autor. Además, en el libro *Azúcar* (2005), un libro para niños y jóvenes de Ivar Da Coll, el autor a través de un poema narrativo cuenta la vida de Celia Cruz.

En el teatro se refiere a Celia con la obra *Delirio habanero* (1994) del ya fallecido dramaturgo cubano Alberto Pedro la que ha sido presentada en Cuba y en varios países. Vivian Martínez Tabares en su artículo “Delirio habanero y la transgresión de fronteras” expresa que el grupo Teatro Mío “recorrió con Delirio...escenarios de Cuba, España, Venezuela, Colombia y México”. En 1996 la obra fue presentada por Teatro Mío en Bogotá en V Festival Iberoamericano de Teatro (NULLVALUE n/p). La obra ha sido llevada a escena también por Teatro de la Luna en diferentes lugares de los Estados Unidos (2001) y (2011) y en otros países dentro de los cuales figura México con la presentación de la obra en el Centro Cultural de Tijuana en Octubre del 2011.

Otra obra famosa sobre la Reina de la Salsa es *Celia: la vida y música de Celia Cruz* (2005) que se presentó durante varias semanas en el Off Broadway New World Stage, en Nueva York, protagonizada por la cubana Xiomara Laugart y por el actor puertorriqueño Modesto Lacún, en los papeles de Celia Cruz y de su esposo Pedro Knight. Posteriormente, la obra ha recorrido varios lugares de los Estados Unidos y también ha sido presentada a nivel internacional. El primer lugar fuera de los Estados Unidos fue Santa Cruz de Tenerife en el año 2008.

En los meses de febrero y marzo del 2011 en Argentina se realizó un musical llamado *Un tributo a Celia Cruz* dirigido por Oscar Serrano, el cual permaneció por seis semanas consecutivas en el teatro Margarita Xirgu de Buenos Aires según afirma Luciana Fava. En Venezuela también se estrenó una comedia musical titulada *Yo viviré* (2011) escrita por Belkys Ávila Mirabal (1960-2011) y presentada en el Centro de Estudios Latinoamericanos de Caracas en el mes de septiembre de 2011.

Además de inspirar a los dramaturgos, la Reina de la Salsa ha sido tema de guión para documentales como el titulado *Celia: The Queen* (2008) dirigida por Joe Cardona y Mario Varona. El mismo fue exhibido en Estados Unidos primeramente y después en otros países como en la séptima edición del Festival de Música Mestiza en España, que contó con la proyección del documental.

También, Celia Cruz ha sido motivo de inspiración para pintores, caricaturistas y fotógrafos. Por ejemplo, el ilustrador Edel Rodríguez ha dibujado a Celia Cruz en diversas ocasiones y sus dibujos aparecen en el libro *Oye Celia! A Song for Celia Cruz* (2007) de Katie Sciurba. También dibujó el cartel para el documental *Celia: The Queen* y la ilustración aparece en la cubierta del CD. Por otra parte, el artista e ilustrador de libros infantiles Rafael López también dibujó a Celia para el libro *My Name is Celia: The Life fo Celia Cruz / Me llamo Celia: la vida de Celia Cruz* (2004) de Monica Brown y para la colección de sellos “Forever Stamps” de los Estados Unidos que salió en el 2011. El colombiano Ivar Da Coll, además de escribir el libro para jóvenes y niños, *Azúcar* (2005), también estuvo a cargo de las ilustraciones del libro donde en casi todas las páginas incluyen imágenes de Celia Cruz. La pintora cubana Zaida del Río incluyó en sus obras a

la Reina de la Salsa y una foto de dicha pintura aparece en una de las páginas y en la portada del libro *Celia Cruz. The Absolute Collection* (2013).

En el arte de la fotografía Celia Cruz inspiró a una inmensidad de fotógrafos durante su medio siglo de carrera artística; existen miles de fotos de ella en libros y museos y el 3 de octubre de 2012 fue develado en el museo Smithsonian de historia de los Estados Unidos un retrato histórico realizado mediante un collage fotográfico alegórico a la Reina de la Salsa. La obra de arte estuvo a cargo del fotógrafo estadounidense Robert Weingarten. La elección de Celia Cruz para este homenaje fue sometida a una votación en la cual ella compitió con grandes personalidades de renombre internacional como Alice Paul (1885-1977), activista por los derechos de las mujeres, Samuel Morse (1791-1872), inventor del telégrafo, y Frederick Douglas (1818-1895), reformador social, orador y escritor.

La importancia y fama internacional de Celia Cruz ha motivado que se escriban composiciones musicales en su honor como la presentada en el carnaval de Tenerife en el año 2004. En la culminación de la gala de la elección de la reina del carnaval, el grupo musical Soun Balera cantó la canción “El cielo tiene azúcar” (Soun balera YouTube) dedicada a Celia Cruz por Guillermo Albelo y Gilberto Martín y que expresa:

Reina de la salsa buena
Reina que anima la vida.
San Pedro la recibió
cantando y bailando salsa.
Y los ángeles que la vieron
hicieron una comparsa...

Hay señores que pachanga.

Es que Celia desde arriba
es mi musa y me inspira...

El cielo tiene azúcar,
tiene ritmo y sabor...

La guarachera del mundo
es la negra del tumbao.

La dama de las sonrisas...

La población de Tenerife en el año 2004 recordó a la Reina de la Salsa y disfrutó y bailó con la canción “El cielo tiene azúcar” y otras interpretaciones del repertorio de Celia Cruz que hicieron otros artistas. Por otra parte, el dúo Los del Río, los famosos andaluces cantantes de “La Macarena” han interpretado la canción “Ay Celia” compuesta por Miguel Gallardo y que se refiere a Celia Cruz como la Reina del Sabor cuando dice:

Ay Celia! Cuando cantabas
provocabas tumultos de pasión...
...Alguien te llamó la Reina del Sabor

Ay! Ay!, cuando cantas una salsa,
no hay tristeza ni dolor.

Ay! Ay!, cuando cantas una rumba,
no hay frontera ni color... (Ossama *YouTube*)

En el año 2013 se cumplieron diez años de su muerte y fue recordada con eventos en diferentes países. En Estados Unidos salió al mercado *The Absolute Collection* que consiste de un libro escrito en inglés y dos discos compactos con treinta canciones que

reflejan la evolución de Celia Cruz en su carrera artística. En el libro se incluye una compilación de fotos nunca antes publicadas de la Reina de la Salsa y frases dedicadas a ella por muchos artistas de renombre internacional entre las que figuran Quincy Jones, Whoopi Goldberg, Gloria Estefan, Ricky Martin, Pablo Milanés, Pitbull, Beyoncé, Marc Antony y otros. En el mes de noviembre los American Music Awards (2013) le brindó un homenaje que estuvo a cargo de Jennifer López con el performance de un popurrí con la canciones “La vida es un carnaval”, “Quimbara” y “Bemba Colorá”. Zaida Rivera en el artículo “American Music Awards 2013: Jennifer López pays tribute to salsa great Celia Cruz” publicado en el *New York Daily News* explica la actuación de Jennifer López en los AMI.

El 21 de octubre de 2013 en el 88 aniversario de su nacimiento, Celia Cruz fue la protagonista de un *doodle* latino de Google. En fracciones de segundos la Reina de la Salsa recorrió el planeta en la red electrónica. Además, muchos periódicos electrónicos de variadas partes del mundo se encargaron de transmitir la noticia con datos biográficos de Celia y videos representativos de sus performances. Con este homenaje de Google, Celia Cruz fue recordada por millones de personas en todo el mundo lo que constituye la prueba más grande de su globalidad. Los homenajes no cesan con el decenio porque ya en este año 2014 fue develada una escultura de Celia Cruz en la calle ocho de la ciudad de Miami durante la celebración del carnaval, el cual fue dedicado a la Reina de la Salsa y según noticia de *El espectador* publicada en enero de este año, la televisión colombiana está planificando una telenovela basada en la vida de Celia Cruz.

Reconocimientos y premios

A lo largo de su carrera artística de más de cincuenta años, Celia tuvo el honor de recibir muchos premios y reconocimientos. Ella fue galardonada con varias estrellas en paseos de la fama en Estados Unidos y también en Hispanoamérica. Tiene una estrella en el paseo de la fama en Hollywood y una en la ciudad de Miami. En los países hispanos figura con estrellas en el paseo de la fama de San José, Costa Rica, en Caracas y en la ciudad de México.

Además de estar nominada muchas veces, logró siete premios Grammy que incluyen tres Grammy americanos y cuatro Grammy latinos. Fue condecorada con tres doctorados Honoris Causa en universidades de los Estados Unidos, la Universidad de Yale, la Universidad Internacional de la Florida y la Universidad de Miami. En el año 1994 recibió del presidente Bill Clinton la medalla por *National Endowment for the Arts*, que constituye el más alto reconocimiento que otorga el gobierno de los Estados Unidos a un artista. Tuvo la dicha de grabar veintitrés discos de oro y otros múltiples de platino. Desarrolló una carrera fructífera en la cual grabó más de 80 álbumes que recorrieron el mundo llevando su voz a través de variados géneros y estilos musicales.

Su enorme reconocimiento internacional la hicieron acreedora del cariño y respeto de otros cantantes que la acompañaron en grabaciones de discos y en performances a través del mundo que incluyen músicos de habla no hispana. Todos los premios y reconocimientos otorgados a Celia Cruz a lo largo de su carrera artística demuestran su valor artístico y su categoría de ícono global.

El por qué Celia Cruz llegó a ser un fenómeno global se verifica en estas páginas cuando se analiza su trayectoria artística. No solamente fue una representante del exilio

cubano y latino en los Estados Unidos y el mundo, sino que Celia Cruz llevó la salsa a muchísimos rincones del mundo con todas las variedades musicales que el género encierra. Cambió de estilo musical cada vez que fue necesario. Incorporó las nuevas tendencias musicales de cada época con el fin de llegar a la juventud con una música actualizada que coincidiera con el gusto en boga. Llevó además la alegría de carnaval representada tanto en su música, como en su vestuario, su baile y su tumbao. Esas cualidades en su conjunto hacían de Celia Cruz un espectáculo cultural aclamado por el público.

Después de diez años de ausencia todavía se escucha a la Reina de la Salsa y se llenan teatros para apreciar su música en los diferentes espectáculos que se producen en su honor. El recorrido precedente por los éxitos internacionales de la gran sonera cubana y salsera del mundo argumenta sin equívocos su condición de ícono mediático en la música popular contemporánea. Las evidencias enunciadas en este capítulo prueban la afirmación inicial sobre su relevancia global.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIÓN

Celia de la Caridad Cruz Alfonso, constituye actualmente la única mujer con el título de ícono global de la salsa. Su fama musical cubrió más de cincuenta años que abarcan la segunda mitad del siglo XX y continuó hasta el siglo XXI donde todavía, a más de una década de su muerte, se sigue escuchando su música y se continúan realizando homenajes en su honor. La fama de Celia Cruz se debe tanto a su versatilidad musical y artística como también a su carisma. Su figura, con una imagen única, siempre dispuesta y alegre participaba en la televisión, en el teatro, en el cine, en los carnavales y en cualquier lugar donde fuera requerida su participación.

Cuando comencé a investigar sobre Celia Cruz estaba segura que era una mujer digna de estudiar pero no imaginé que encontraría tanta diversidad temática en su obra. Celia Cruz cantó y actuó para todos los gustos incluyendo canciones y performances dedicados a los niños. La variedad de estilos musicales en Celia Cruz me impresionó muchísimo porque abarcó desde canciones románticas como el bolero, hasta una variedad de ritmos diferentes como guarachas, rumbas, sones, merengue y salsa con todas sus variantes, más las combinaciones en que incluyó *reggae* y rap.

Este estudio ha hecho un recorrido por la carrera artística de Celia Cruz analizando sus performances y los temas de sus canciones. De esta manera, he podido demostrar la labor meritoria de Celia Cruz en el mundo de la música en general y de la

música salsa en particular y el aporte a la cultura hispana en los Estados Unidos y el mundo. A través de su música, sus performances y las letras de sus canciones, Celia Cruz abarcó diversas subjetividades que me permitieron estudiar su obra desde múltiples perspectivas y por lo tanto utilizar varias aproximaciones teóricas. Es por eso que cada capítulo tiene una base teórica diferente que se relaciona con el tema investigado.

En la música de Celia Cruz desde los inicios de su carrera artística se destaca la influencia africana en la música cubana. Celia mostró su africanía en diferentes géneros musicales y en sus canciones específicamente cuando incluye el idioma africano en la letra de las mismas. Por otra parte, resultó interesante investigar cómo en muchas de las canciones de Celia Cruz y en sus performances se encuentran reflejadas las religiones africanas. Están presentes las manifestaciones de la santería o Regla de Ocha, así como otras religiones africanas, entre ellas las reglas congas.

En casi todos los álbumes de Celia Cruz aparecen canciones en las que se mencionan y se adoran los santos que son característicos de esas religiones. Para profundizar en la investigación sobre el tema tomé como base teórica los planteamientos de Fernando Ortiz, Lidia Cabrera, Rómulo Lachatañeré, Jorge e Isabel Castellanos y otros que han incursionado en el tema de la cultura y las religiones africanas.

El tema de la nostalgia es otra aproximación significativa a la obra de Celia Cruz que tiene en cuenta este proyecto. Muchas de las canciones de Celia Cruz, así como también sus performances y presentaciones en público destacan la nostalgia. Basado en

esa particularidad el tercer capítulo de esta disertación explora el performance de la nostalgia en el exilio en la obra de Celia Cruz. El término nostalgia, así como su evolución a través de los años ha sido discutido por muchos investigadores de diferentes disciplinas. Es por eso, que este capítulo se basa en los planteamientos de algunos de ellos.

Se analiza un gran número de canciones y performances en diferentes momentos de la vida de Celia Cruz. Todas esas canciones representan la nostalgia por la patria perdida y exaltan las cualidades de Cuba. Llegamos a la conclusión que muchos adoran a una Cuba que ya no existe y que posiblemente nunca existió realmente de la forma como la imaginan o sueñan.

Además de los investigadores y teóricos que han escrito sobre la nostalgia en general, existen otros escritores que se refieren expresamente a la nostalgia del exilio cubano. La situación nostálgica aparece reflejada en muchas obras literarias de escritores cubanos de la diáspora y Celia Cruz con su música y sus presentaciones en público fue una difusora y a la vez una representante del sentimiento nostálgico hacia Cuba. En las canciones y performances que se analizan en este proyecto queda demostrado este particular.

También se destaca el hecho de que los cubanos basados en el sentimiento nostálgico han tratado de crear poblaciones en Estados Unidos al estilo de las que existían en Cuba antes de 1959. Han creado diferentes instalaciones y hasta centros de diversión

donde la música de los años cincuenta ha sido añorada. Esta situación nostálgica del exilio incluye la labor de Celia Cruz.

Las actuaciones de Celia Cruz permiten un análisis interdisciplinario por la diversidad de temas que incluyó en sus repertorios. Dentro de las variantes temáticas incluyó también a la mujer. Cantó sobre ellas y para ellas. Además fue una fiel representante de la mujer en la música salsa. El cuarto capítulo investiga esta temática. La propia Celia Cruz con su carrera constituye un desafío al patriarcado. Celia se impuso ante la sociedad y la familia con su decisión de entrar en un mundo de la música que tradicionalmente había sido dominado por los hombres y triunfó dentro de ese mundo.

Celia Cruz constituye un ejemplo para las mujeres que han querido y quieren desarrollarse y triunfar en el mundo de la música salsa. Se demuestra cómo Celia fue evolucionando en su carrera artística y a través del tiempo fue variando sus performances, las letras de las canciones y el ritmo musical. Asimismo evolucionó en su vestuario de estilo único. Ella supo adaptar su música al gusto de la época y a las nuevas tendencias de los diferentes períodos por los que iba pasando. Esta variedad de performances y nuevas letras y ritmos musicales me permitieron analizar algunos de ellos desde perspectivas feministas y queers.

La Reina de la Salsa fue amada por una gran diversidad de personas sin distinción de raza, sexo, orientación sexual. Fue adorada por los gays y ha sido y es imitada o caracterizada por personas que encarnan su figura y personalidad. Para eso se presentan ante el público con el vestuario típico que caracterizó a Celia Cruz que incluye pelucas,

zapatos de plataforma de aire y otros accesorios haciendo reaparecer en los escenarios a la diva de la salsa con su estilo típico de carnaval.

En el quinto capítulo de esta investigación se destaca cómo Celia Cruz fue incrementando su popularidad a través de su carrera artística. Cuando comenzó el movimiento salsa en Nueva York, Celia Cruz fue una de las pioneras que participó en la diseminación de esta nueva variante musical que se convirtió en un nuevo producto global. La globalización de la música salsa tuvo gran importancia para la divulgación y el desarrollo de la carrera musical Celia Cruz en el mundo. Con la música salsa Celia Cruz salió de Estados Unidos y llegó a África, a Europa y Asia y se hizo famosa hasta en Japón donde existe un idioma y cultura muy diferente a la de la Reina de la Salsa.

Celia Cruz cantó en escenarios por todo el mundo y unió su voz a los grandes de la música en el ámbito internacional, los cuales se sintieron honrados de compartir escenario y de grabar discos con ella. Por otra parte, Cruz cruzó las fronteras lingüísticas porque además del español realizó performances en otros idiomas. Los resultados de mi investigación indican que Celia Cruz fue merecedora de múltiples galardones y premios durante su carrera artística y fue reconocida en todo el mundo como un ícono global de la salsa.

A lo largo de este estudio se ha podido comprobar que Celia Cruz empezó desde lo mítico, incluye lo nostálgico ideológico y fue símbolo de Cuba en el mundo. Muchas veces el arte es comercial, ideológico y sirve a intereses de mercado. Sin embargo, aunque existen intereses creados por las industrias transnacionales del espectáculo, eso no

disminuye la calidad de su arte, de su voz y el espíritu de sus canciones. Celia Cruz es una figura hermosa, no un monumento en una plaza de armas o en un museo y es además queer. Celia cae fuera de los movimientos, tanto de derecha como de izquierda, que muchas veces son homofóbicos y esto la hace más interesante porque llega a mucha más gente que las postulaciones ideológicas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, Cristina. "Celebrity, 'Crossover', and Cubanidad: Celia Cruz as 'La Reina de la Salsa', 1971-2003". *Latin American Music Review* 28.1 (2007): 94-124.
- AlexAlberto. "Celia Cruz cantando 'Baka pinta'". *YouTube*. YouTube, 28 Jun. 2007. Web. 14 Mar. 2014.
- Alfred U. "Celia Cruz y la Sonora Matancera, Palmeras tropicales". *YouTube*. YouTube. 16 Abr. 2010. Web. 16 Dic. 2013.
- Alvares Vélez, Antonio Manuel. *Malecón Street*. Universal Music, 2011.
- . *Soulería*. Universal Music, 2008.
- Alvarogarciapascual. "Celia Cruz Azúcar Homenaje (Completo)". *YouTube*. YouTube. 24 ago. 2012. Web. 31 Dic. 2013.
- Angelusmemmv. "Celia Cruz & Sonora Matancera-Mata Siguaraya (1950)". *YouTube*. YouTube, 25 Ago. 2008. Web. 15 Sept. 2012.
- Aparicio, Frances R. "Así son: Salsa Music, Female Narratives, and Gender (De)Construcción in Puerto Rico" *Poetic Today* 15.4 (1994): 659-84.
- . *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Hanover: Wesleyan UP, 1998.
- . "La Lupe, La India and Celia: Toward a Feminist Genealogy of Salsa Music". *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. Ed. Lise Waxer. New York: Routledge, 2002.
- . "The Blackness of Sugar: Celia Cruz and the Performance of (Trans)nationalism". *Cultural Studies* 13.2 (1999): 223-36.
- Aparicio Frances R., and Susana Chavez-Silverman. *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Hanover, NH: UP of New England for Dartmouth College, 1997.
- Barón, Omar. "Otro colombiano con Grammy". *ColArte*. Colarte.com. Web. 8 Mar 2014.
- Bassi Labarrera, Rafael. "El sensacional Senén Suárez". *Mambo-Inn.com*. Lima. Web. Dic. 23, 2012.
http://www.mamboinn.com/index.php?option=com_content&view=article&id=134&Itemid=54.

- Baum, Bruce. “‘Humpday,’ ‘Soul Power,’ and the Politics of Hip”. *New Political Science* 32.2 (2010): 309-14.
- Berni L. “Celia Cruz. Carnaval de Tenerife 1999”. *YouTube*. YouTube, 3 Mar. 2010. Web. 30 Dic. 2013.
- Biddle, Ian and Vanessa Knights, Eds. *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*. Abingdon, Oxon, GBR: Ashgate Publishing Group, 2007.
- Bird, Nathan. “Azúcar desterrada: La función nostálgica del exilio en la vida y obra de Celia Cruz”. *Negriptud* (2007): 231-43.
- Boggs, Vernon W. *Salsiology: Afro-Cuban Music and the Evolution of Salsa in New York City*. New York: Excelsior Music, 1992.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Brito, Alcony. “Paola Guanache canta Quimbara”. *YouTube*. YouTube, 29 Jul. 2013. Web. 20 Feb 2014.
- Brown, Monica. *My Name is Celia: The Life fo Celia Cruz / Me llamo Celia: la vida de Celia Cruz*. Flagstaff: Luna Rising, 2004.
- Butler, Judith. “La vida psíquica del poder. Teorías de la sujeción”. *Feminaria* 22/23 (1999): 169-81.
- Cabrera, Lidia. *Yemayá y Ochún*. Madrid: [s.n.], 1974.
- . *Anagó, vocabulario lucumí. El yoruba que se habla en Cuba*. Miami: Ediciones Universal, 1986.
- . *El monte*. Ciudad Habana: Editorial SI-MAR S.A, 1996.
- Cámara, Madeline. “La mulata, un cuerpo sin voz en la cultura cubana”. *La palabra y el hombre* 109 (1999): 75-81.
- Campa, Román de la. *Cuba on My Mind. Journeys to a Severed Nation*. New York: Verso, 2000.
- “Canta rap y muestra polémico video Celia Cruz” *El Universal*. El Universal.com. México DF. 18 Feb. 2002. Web. 25 Mar. 2014.
- Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge, 1996.

- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004.
- Cartlidge, Chere. *The Great Hispanic Heritage. Celia Cruz*. New York: Chelsea House, 2010.
- Castellanos, Jorge e Isabel Castellanos. *Cultura afrocubana 3. Las religiones y las lenguas*. Miami: Ediciones Universal, 1992.
- . *Cultura afrocubana 4. Letras, música y arte*. Miami: Ediciones Universal, 1994.
- Castillo Efraín. "Cinco años sin Celia". El universal.com.
- Celia: La vida y la música de Celia Cruz*. Aut. Carmen Rivera y Cándido Tirado. Dir. Jaime Azpilicueta. Act. Xiomara Laugart y Modesto Lacún. New World Stages Broadway. New York. 2005. Representación teatral.
- Chambers, Veronica. *Celia Cruz, Queen of Salsa*. New York: Puffin Books, 2005.
- ChusOsoya. "Esa copla me suena, TVE Celia Cruz Homenaje a Lola Flores año 1998". *YouTube*. YouTube, 7 Feb 2012. Web. 10 Ene 2014.
- Cruz, Celia y Ana Cristina Reymundo. *Celia: mi vida*. New York: Rayo, 2004.
- Djpmian. "Manolishow 'gran imitador' de Celia Cruz". YouTube. YouTube, 15 Ene. 2010. Web. 30 Mar. 2014.
- Davis, Fred. *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*. New York: The Free Press, 1979.
- Deciu Ritivoi, Andrea. *Yesterday's self. Nostalgia and the Immigrant Identity*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2002.
- Díaz Ayala, Cristóbal. *Si te quieres por el pico divertir: historia del pregón musical latinoamericano*. San Juan, P.R.: Editorial Cubanacán, 1988.
- Djpmian. "Manolishow 'gran imitador' de Celia Cruz". YouTube. YouTube, 15 Ene. 2010. Web. 30 Mar. 2014.
- Dyango y Celia Cruz. "Encadenados" *Corazón de bolero*. Madrid: Emi-Orfeón, 1990.
- ElCachafaz07. "Celia Cruz y Las Mulatas de Fuego". *YouTube*. YouTube, 25 Mar. 2009. Web. 18 Mar. 2014.
- ElCachafaz2010. "Celia Cruz 'Guantanamera' 'El Manicero'." *YouTube*. YouTube, 5 Aug. 2002. Web. 16 Oct. 2013.

- Elmaracazo. “Nostalgia Cubana - Fernando Albuerne - El son se fue de Cuba” *YouTube*. YouTube. 21 Oct. 2009. Web. 15 Dic. 2013.
- Estorino Julio. *Cimarrón en monte extraño: versos de patria*. N.p.: Elambre Ylane Zezidá, 2004.
- Fava, Luciana. “Un tributo a Celia Cruz con ritmo caribeño”. *Clarín.com espectáculos: teatro*. Clarín.com., 17 Feb. 2011. Web. 28 Feb. 2014.
- Fernández, Raúl. “Arte y autonomía de Celia Cruz”. *Encuentro de la cultura cubana* 12-13 (1999): 45-50.
- . *From Afro-Cuban Rhythms to Latin Jazz*. Berkeley: U of California P., 2006.
- Florillo, Heriberto. “Adiós Senén”. *EIHERALDO.co*, Oct. 11 2013. Web. Dic. 17 2013.
- FonsitodeWPB. “Recordando a Celia Cruz – Yo soy la voz”. *YouTube*. YouTube. 4 Oct. 2010. Web. 30 Dic. 2013.
- Foster, David W. *Producción cultural e identidades homoeróticas*. San José: U de Costa Rica, 2000.
- Franco, Jean. “La globalización y la crisis de lo popular”. *Nueva sociedad* 149 (1997): 1 17.
- Galilea, Carlos. “Celia Cruz dedica un disco a Lola Flores”. *El País*. Hemeroteca online. Madrid 9 Nov. 1998: (n/p). Web. 24 Feb. 2014.
- . “Celia Cruz graba canciones de Mecano”. *El País*. Hemeroteca online. Madrid 23 Feb. 1993: (n/p). Web. 11 Feb. 2014.
- García, Cristina. *The Aguero Sisters*. New York: Ballantine Books, 1997.
- . *Dreaming in Cuban*. New York. Ballantine Books, 1992
- . *Soñar en cubano*. New York: Ballantine Books, 1993.
- García, María Cristina. *Havana USA. Cuban Exiles and Cuban Americans in South Florida, 1959-1994*. Berkeley: U of California P, 1996.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Debolsillo, 2009.

- . *La Globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- . “Narrativas sobre fronteras móviles entre EE.UU. y América Latina”. *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos*. Rubén Bayardo y Mónica Lacarieu Eds. Buenos Aires: Ediciones La Crujía, 1999. 53-102.
- . “Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano”. *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Ed. Néstor García Canclini y Carlos Moneta. Buenos Aires: Eudeba, 1999. 33-54.
- . “Sobre estudios insuficientes y debates abiertos”. *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Ed. Néstor García Canclini y Carlos Moneta. Buenos Aires, Eudeba, 1999. 9-15.
- Gates, Henry Louis. *The Signifying Monkey. A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York, Oxford: Oxford UP, 1988.
- Gomez Oscar Dr. *La Cuba Mia: Documentary DVD And Soundtrack CD, Hosted By Celia Cruz & Miliki*. Sony Discos 93167, 2003.
- González, Benom. “Cúcala - Orquesta De La Luz”. *YouTube*. YouTube, 1 Oct. 2012. Web. 10 Feb 2014.
- González, José. “Celia y Johnny Quimbara”. *YouTube*. YouTube, 5 Oct. 2009. Web. 10 Nov. 2013.
- La gran noche de Raphael*. Dir. Blanca Vives. Producciones equilátero S.L., 1998. Film.
- GravityLimited. “Celia Cruz & The Fania All Stars – Quimbara - Zaire, Africa 1974”. *YouTube*. You Tube, 28 Jun 2010. Web. 20 Feb 2013.
- Guarachon63. “Celia Cruz from ‘Affair in Havana’ 1957”. *YouTube*. YouTube 18 Jul 2007. Web. Feb 1, 2014.
- Guevara, Gema R. “‘La Cuba de ayer/La Cuba de hoy’. The Politics of Music and Diaspora”. *Musical Migrations. Transnationalism and Cultural Hybridity in Latin/o America*. Vol. 1. Frances R. Aparicio and Cándida F. Jáquez Eds. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Gulfo Berrocal, Carlos Alberto. “Historia de la salsa – documental por Latin Music Salsa Premium”. *YouTube*. YouTube, 12 Ago. 2013. Web. 22 Mar. 2014.
- Hosokawa, Shuhei. “Salsa no tiene frontera: Orquesta de la Luz and the Globalization of Popular Music”. *Cultural Studies* 13.3 (1999): 509- 20.

- Illbruck, Helmut. *Nostalgia. Origins and End of an Unenlightened Disease*. Evanston, IL: Northwestern UP, 2012.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.
- Juanmjurado. “Celia Cruz & Tito Puente – Caramelo”. *YouTube*. YouTube, 7 Jun 2009. Web. 10 Dic. 2013.
- Julio Romero, Pedro B. *Obra Poética*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.
- Juls Crisistunity. “Por si acaso no regreso - Celia Cruz”. *YouTube*. YouTube. 16 Jul. 2009. Web. 29 Dic. 2013.
- Jurado, Rocío. *Señora*. Sony Portugal, 1979. CD.
- JustJosevicor1 “Orquesta de la Luz por Esther Nuñez en De Película”. *YouTube*. YouTube. 9 Ago. 2008. Web. 8 Feb. 2014.
- Lachatañeré, Rómulo. “Las religiones negras y el folklore cubano”. *Revista Hispánica Moderna* 1/2 (1943): 205-15. *JSTOR*. 18 Oct. 2013.
- . *El sistema religioso de los afrocubanos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2004.
- Lam, Rafael. “La leyenda de las mulatas de fuego”. *Unión de Escritores y Artistas de Cuba* 3 (2012): s/n. Web. 16 Dic. 2013.
- Levine Robert M. y Moisés Asís. *Cuban Miami*. New Jersey: Rutgers UP, 2000.
- Ley de Reforma Agraria o Primera Ley de Reforma Agraria. *EcuRed*. Web. 28 Dic. 2013.
- Ley de Reforma Urbana. *Gaceta de Cuba*, 14 de octubre, 1960. Web. 10 Dic. 2013. <<http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/indercom/cont/41/leg/leg8.pdf>>
- Ley 890 y 891. *Gaceta oficial de la República de Cuba*. Edición extraordinaria. 13 de Octubre de 1960. Web 11 Dic, 2013. <<http://www.latinamericanstudies.org/cuba/expropiacion.htm>>
- Ley 989 de 5 de diciembre, de 1961. *Gaceta oficial de la república de Cuba* 237. La Habana: 1961. Web. 10 Dic. 2013. <http://diasporaydesarrollo.org/index.cfm/files/serve?File_id=d9c25cda-4307-4dbe-8425-9ecc9fa2ec34>

- Lfrarezscadillaes. "Los Fabulosos Cadillacs & Celia Cruz - Vasos Vacíos". *YouTube*. YouTube, 16 Jul 2013. Web. 11 Feb. 2014.
- Llorente, Elizabeth. "The Queen oh Salsa; For Almost 50 Years, Celia Cruz has Reigned Supreme". *New York Time*. 18 Sep. 1997: Y1. Web. 15 Ene. 2014.
- Lopetegui, Enrique. "Salsa, but with a Daring New Style Pop Music: 'Queen of Salsa' Celia Cruz's New Release Features an Untraditional Tropical Flavor that Caught Some by Surprise. In Her Fifth Decade as a Star, She Headlines at Universal Amphitheatre Saturday." *Los Angeles Times (pre-1997 Fulltext)*: 1. Oct 14 1993. *ProQuest*. Web. 15 Feb. 2014.
- Lubibnag. "Celia Cruz Reina rumba". *YouTube*. YouTube, 17 Ago. 2008. Web. 29 Nov. 2012.
- Lynch, Valeria. "Valeria Lynch - Acompaña a la gran Celia Cruz - Tema: 'Sazón'". *YouTube*. YouTube, 20 Ago. 2012. Web. 21 Ene. 2014.
- Maldonado, Gerson. "Las divorciadas - Celia Cruz". *YouTube*. YouTube, 26 Sep. 2013. Web. Dic. 17, 2013.
- Mancebo, María Fernanda. "La cultura del exilio". *Aula-Historia Social* 13 (2004): 49-64. *JSTOR*. Web. 20 Oct. 2013.
- Marceles Daconte, Eduardo. *Azúcar la biografía de Celia Cruz*. New York: Reed Press, 2004.
- Martínez, Larry. "Cantando con Oscar como Celia Cruz". *YouTube*. YouTube. 24 Jun. 2011. Web. 26 Mar. 2014.
- Martínez, Rafael. "'Me quieres te quiero yo, Pedro Vargas Celia'". *YouTube*. YouTube, 22 Ene. 2013. Web. 10 Mar 2014.
- Martínez Tabares, Vivian. "Delirio Habanero y la transgresión de fronteras". *E-misférica* 3.2 (2006): n/p. Web. Mar. 10 2014.
- Marvel, Igor. "Lola Flores y Celia Cruz 'Burundanga' en Sabor a Lolás". *YouTube*. YouTube, 27 Feb. 2011. Web. 21 Feb. 2014.
- Maultsby, Portia K. "Africanisms in African American Music (1990, 2005)". *Call and Response: Key debates in African American Studies*. Ed. Henry Louis Gates, Jr. y Jennifer Burton. New York: W. W. Norton and Company, 2011. 847.
- MegaSalseros. "Celia Cruz Islas Canarias". *YouTube*. YouTube, 5 Feb. 2012. Web. 16 Feb. 2014.

- Menéndez, Ana. *In Cuba I was a German Shepherd*. New York: Grove Press, 2001.
O'Reilly Herrera, Andrea Ed. *Remembering Cuba. Legacy of a Diaspora*. Austin: U of Texas P., 2001.
- Mertl, Christoph. "Globalization, Globalities, Global Histories: Some Theoretical Corner Stones." *The Phenomenon of Globalization: A Collection of Interdisciplinary Globalization Research Essays*. Phillip Strobl and Manfred Kohler Eds. Frankfurt, PL Academic Research, 2013. 20-21.
- Moore, Robin. "The Commercial Rumba: Afrocuban Arts as International Popular Culture". *Latin American Music Review* 16.2 (1995): 165-98.
- Negro, Goodman. "Jerry Masucci Presents Salsa, Fania All Stars Live at Yankee Stadium 1973". *YouTube*. YouTube 8 Ene. 2013. Web. 12 Feb. 2014.
- Negrón-Montaner, Frances. "Celia's Shoes". *From Bananas to Buttocks: The Latina Body in Popular Film and Culture*. Ed. Mayra Mendible. Austin: U of Texas P., 2007. 95-116.
- Nullvalue. "Delirio Habanero". *El tiempo.com*. Bogotá. 19 Mar 1996. Web. 10 Mar. 2014.
- Obejas, Achy. "Celia Eterna. Impact of a Queen of Salsa Goes Beyond Music". *Chicago Tribune*. Chicago 20 Jul. 2003: (2). Web. 31 Mar. 2014.
- Orejuela Martínez, Adriana. *El son no se fue de Cuba. Claves para una historia 1959-1973*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006.
- Orosco Infantes, Rafael. "Celia Cruz – Sandunguéate". *YouTube*. YouTube, 12 Dic. 2013. Web. 20 Ene. 2014.
- Orovio, Helio. *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. La Habana: Letras Cubanas, 1981
- Orozco, Alberto. "Albita – una mujer que canta". *Adelante* 11 (2013): n/pág. Web. 10 Jul. 2014.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Ariel, 1973.
- . *La música afrocubana*. Madrid: Biblioteca Juglar, 1975.
- . *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Habana: Letras Cubanas, 1981.
- Padura Fuentes, Leonardo. "Johnny Pacheco: del nuevo tumbao al tumbao añejo. Crónica mayor de la salsa". *Guaragua* 3.9 (1999): 207-16.

- Pérez Firmat, Gustavo. *El año que viene estamos en Cuba*. Houston: Arte Público P., 1997.
- . *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*. Rev. Ed. Austin: U of Texas P, 2012.
- Placi. “Bembelequa Y Quimbara”. *YouTube*. YouTube, 31 Mar. 2012. Web. 14 Jun. 2013.
- Poey, Delia. “Striking Back without Missing a Beat: Radical Responses to Domestic Violence in Country Music’s The Dixie Chicks and Salsa’s Celia Cruz”. *Studies in Popular Culture* 32.2 (2010): 1-15.
- Quintero-Rivera, Ángel G. “Cultural Struggles for Hegemony: Salsa, Migration, and Globalization”. *Latin American Perspectives* 38.2 (2011): 58-70.
- Ramírez Bedoya, Héctor. *Celia Cruz, Alberto Beltrán y Celio González. Estrellas de la Sonora Matancera*. Medellín: Impresos Begón, 2007.
- . “Celia”. *XIX Encuentro International Matancero*. Medellín, 5-10 Ago. 2013. Web. 28 Dic. 2013. <<http://sonoramatancera.com/celia-cruz.html>>
- Ramos, Alejandro P. “La rumba del cielo El Moreno Michael 3”. *YouTube*. YouTube, 22 Jul. 2012. Web. 25 Mar. 2014.
- Remon, Manu. “Celia Cruz. La vida es un carnaval”. *YouTube*. YouTube, Nov 16, 2010. Web. 3 Mar. 2014.
- Reyes-Ruiz, Rafael. “The Latino Culturescape in Japan”. *Diaspora* 14.1 (2005): 137-55.
- Rieff, David. *The Exile. Cuba in the Heart of Miami*. New York: Simon & Schuster, 1993.
- Rivera, Zaida. “American Music Awards 2013: Jennifer López Pays Tribute to Salsa Great Celia Cruz”. *New York Daily News*. 25 Nov 2013: n/p. Web 11 Feb 2014.
- Roig Ribas Olga. *Santería yoruba. Magia, culto y sabiduría afroamericana*. Madrid: Ediciones Karma. 7, 2001.
- Román-Velázquez, Patria. “The Embodiment of Salsa: Musicians, Instruments and the Performance of Latin Style and Identity”. *Popular Music* 18.1 (1999): 115-31.
- Rondón, Cesar M. *The Book of Salsa. A Chronicle of Urban Music From the Caribbean to New York City*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2008.

- Sanabria, Izzy. "Celia Cruz. A Look at the Glorious Life & Musical Career of the Queen of Salsa". *SalsaMagazine.com*. Web. 18 Feb. 2014.
- . "What Is Salsa?". *SalsaMagazine.com*. Web. 18 Feb. 2014.
- Schechner, Richard. *Performance Studies. An Introduction*. 2nd ed. London: Routledge, 2006.
- Shain, Richard M. "The Re(Public) of Salsa: Afro-Cuban Music in Fin-de-Siècle Dakar". *África* 79.2 (2009): 186-91.
- Silva, Kumarini and Mendes, Kaitlynn. "Commentary and Criticism". *Feminist Media Studies*, 9: 2, (2009): 243-62.
- Soto, Francisco. "Lost Memories and Nostalgic Obsessions" *Remembering Cuba. Legacy of a Diaspora*. Andrea O'Reilly Herrera, Ed. Austin: U of Texas P., 2001.
- Sounbalera. "Soun Balera-Gala de elección de la Reina del Carnaval 2014". *YouTube*. YouTube, 29 Mar 2008. Web 10 Mar 2014.
- StickPlay1. "Celia Cruz y Vicente Fernández - El Rey". *YouTube*. YouTube, 21 Mar. 2010. Web. 22 Feb. 2014.
- Stineback, David C. *Shifting World: Social Change and Nostalgia in the American Novel*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1976.
- Suárez Pérez, Eugenio. "Hace 50 años Cuba decidió vivir: Sin cuota, pero sin amo (II y final)" *Gramma internacional*. 1º Jul. 2010. Web. 25 Nov. 2013.
- Sweeney, Philip. "It Takes Toucan To Salsa; Tomorrow's Salsa Ball at Olympia Should be The Biggest British Event in The Dance's 25-Year History. But Are We Ready For It? Philip Sweeney Looks at Past Salsa Slip-ups And Profiles The Stars of The Latest Attempt to Turn London Latin" *The Independent (London)*. 20 Sep. 1996: 6. *LexisNexis® Academic*. ASU Digital Lib. 11 Ene. 2014.
- Talento Local internacional. "TLI presenta Yoko, la japonesa salsera 'Cúcala' en vivo 2013". *YouTube*. YouTube, 17 Jul. 2013. Web. 10 Feb. 2014
- Taylor Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. London: Duke UP, 2003.
- ThePirryGuaguano. "16th New York Salsa Festival - Orquesta De La Luz". *YouTube*. YouTube, 13 Ago. 2012. Web 20 Ene. 2014.

- Tompkins, Cynthia M., and David W. Foster, Eds. *Notable Twentieth-Century Latin American Women: A Biographical Dictionary*. Westport, Connecticut: Greenwood, 2001.
- Tompkins, William David. *The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Perú*. PhD Diss., University of California, Los Angeles, *ProQuest*, UMI Dissertations Publishing, 1981.
- Toro, Ricardo. "Celia Cruz Yo soy la voz". *YouTube*. YouTube. 10 Feb. 2012. Web. 5 Dic. 2013.
- "Tumbao". *Hoy.com.ec. El primer diario en línea*. 12 abr. 2002: n/p. Web. 27 Feb. 2014. <<http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/tumbao-172238.html>>
- Ulloa S., Alejandro. "La ciudad globalizada: una mirada antropológica". *Globalización: incertidumbres y posibilidades; política, comunicación, cultura*. Ed. Fabio López de la Roche. Bogotá: Tercer Mundo editores, 1999.
- . *La salsa en Cali*. Cali, Colombia: U del Valle, 1992.
- Valdés, Zoé. *Café Nostalgia*. Barcelona: Planeta, 1997.
- . *La nada cotidiana*. Barcelona: Publicaciones y Ediciones Salamandra, 1995.
- Valverde, Umberto. *Celia Cruz: Reina rumba*. Bogotá: La Oveja Negra, 1981.
- . *Memoria de la Sonora Matancera*. Cali, Colombia: Caimán Records, 1997.
- . "Senén Suárez compositor de *Reina rumba*". *Herencia Latina*. 12 de sep. 2013. <http://www.herencialatina.com/Senen_Suarez/Senen_Suarez.htm>
- Watrous, Peter. "New York Says Konnichi Wa to a Hit Salsa Band". *New York Times*. Late edition-final. 11 Sep. 1990: 13C. *LexisNexis® Academic*. ASU Digital Lib. 25 Feb. 2014.
- Waxer, Lise Ed. *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. New York: Routledge, 2002.
- Williams, Richard. "Arts (Latin music): Queen of ecstatic abandon / Review of 'Celia Cruz' at the Hammersmith Palais" *The Times*. London. Jul 12, 1986. *Lexis-Nexis*. ASU Digital Lib. 25 Feb. 2014.

Discografía

Alma con Alma. The Heart & Soul Of Celia Cruz & Tito Puente. Tico, 1970

A todos mis amigos. Fania, 1978.

The Absolute Collection by Celia Cruz. Sony Music Latin, 2013.

Azúcar negra. RMM, 1998.

Candela pura. Vaya, 2003.

Canta Celia Cruz. Seeco, 1956.

La Ceiba. Vaya, 1979.

Celia Cruz–Cuba’s Queen of Song. Nascente, 2011.

Celia, Johnny y Pete. Vaya Records, 1980.

Celia & Johnny. Celia Cruz and Johnny Pacheco. Valla, 1974

Celia Cruz-15 Grandes Éxitos. Cubalegre, 1981.

Celia-Rey-Adalberto. Tremendo Trio. Fania, 1983.

Celia Cruz & Rey Barreto Ritmo en el Corazón. Fania, 1988.

Celia Cruz & la Sonora Matancera. Seeco, 1960.

Celia Cruz and Willie Colón Only They Could Have Made this Album (1977).

Celia Cruz & Willy Colón. The Winners. Vaya, 1987.

Celia Cruz, Tito Puente - Algo especial para recordar. Tico, 1972.

Celia Cruz y Tito Puente en España, Tico, 1971

Celia y Willie. Vaya, 1981.

Cuba y Puerto Rico son. Tico Record, 1966.

Dios disfrute a la reina - Celia Cruz. Universal Latino, 2004.

En vivo CMQ, vol. 5. Fania Special, 1999.

En vivo Radio progreso vol. 3. Fania, 1999.

La Excitante. Disques Vogue, 1968.

Éxitos eternos. Universal Latino, 2003.

Los grandes éxitos de Celia Cruz. Tico, 1971

Grandes éxitos de la Sonora Matancera. Seeco, 1960.

Homenaje a los santos. Seeco, 1974.

Homenaje a los santos vol. 2. Seeco, 1975.

La incomparable Celia. Celia Cruz con la Sonora Matancera, Seeco, 1958.

Irrepetible. RMM Records, 1994.

Mi diario musical. Seeco, 1959.

Mi vida es cantar, RMM Records, 1998.

La negra tiene tumbao. Sony, 2001.

Nuevos éxitos de Celia Cruz. Tico, 1971.

Quimbo Quimbumbia. Celia Cruz & Tito Puente. Tico Records, 1969.

Reflexiones de Celia Cruz. Seeco, 1960.

Regalo del alma, 2003.

Sabor y ritmo de pueblos. Seeco, 1965

Siempre viviré. Sony Music Distribution, 2000.

El son de Celia y Oscar / Ritmo mundo musical (combinación perfecta). RMM, 1994.

Tremendo Caché. Celia & Johnny Pacheco. Valla Records, 1975

Filmografía

Amorcito Corazón Dir. Rogelio A. González 1960

Celia Cruz & the Fania All Star in Africa. Dir. Leon Gast. Gravity Limited, 1989.

Celia the Queen. Dir. Joe Carmona y M. de Varona. Hispafilms, 2008.

Una gallega en la Habana. Dir. René Cardona. Filmex S.A. 1955.

The Mambo Kings. Dir. Arne Glimcher. Arcor Films, 1992.

Ole Cuba. Dir. Manuel de la Pedrosa. Estudios Biltmore, 1957.

Soul Power. Dir. Jeffrey Hasana-Hinte. Antidote films, 2008

The Perez Family. Dir. Mira Nair. MGM Home Entertainment, 2003.