

**MÚSICA LATINA EN  
EE. UU.: ASPECTOS  
SIMBÓLICOS Y PRÁCTICOS  
DE UNA NOMENCLATURA  
PROBLEMÁTICA**

**Deborah Pacini Hernandez**

Tufts University



Lo que voy a presentar hoy es el resultado de un artículo que me invitaron a escribir para una colección de ensayos sobre la música latina en los EE. UU. Las preguntas fundamentales eran: ¿hay una música que le corresponda a la población latina en los EE. UU.? y, si la hay, ¿qué es y cómo se define? ¿La etnicidad de los músicos o consumidores? ¿Estéticas musicales? ¿El idioma? Al buscar respuestas, por un lado, encontré que la nomenclatura que necesitaba utilizar para las músicas y para las comunidades asociadas con ellas era tan problemática que resultaba imposible poder construir una respuesta fácil. Pero, por otro lado, encontré que la problemática de la nomenclatura ofrecía una perspectiva bastante interesante y productiva para analizar la historia de las comunidades de origen latinoamericano en los EE. UU. Lo que no me imaginaba era la dificultad de ofrecer el trabajo en el idioma español, en el que tres términos esenciales –*latino*, *latin american* y *latin*– se traducían todos, por lo menos en el vernáculo, al mismo término: *latino*.

Así que, para comenzar, necesito definir los términos que voy a utilizar. En los EE. UU. el término *latino* se refiere específicamente a personas con algún grado de descendencia de Latinoamérica, en el que la más importante distinción es que residen permanentemente en los EE. UU. Con frecuencia se asocia este término con *hispanic*. Ambos son términos pan-étnicos, pan-nacionales, cuyo propósito es diferenciar residentes de los EE. UU. con orígenes, aún lejanos, en América Latina, de otras minorías –negros, asiáticos y otros– pero también para distinguirlos de nacionales latinoamericanos. Ambos términos *latino* e *hispanic* han generado mucha controversia: *hispanic* se ha criticado por privilegiar las conexiones a España y ofuscar las influencias demográficas y culturales de origen africano e indígena. *Latino*, en contraste, da énfasis a las conexiones con Latinoamérica, pero el término *hispanic* ha sido criticado por ignorar las historias y culturas específicas de las muchas comunidades que caen bajo este término.

Ninguno de estos términos distingue entre los mexicanos y portorriqueños que fueron absorbidos involuntariamente a los EE. UU. por conquista en el siglo XIX, de los que han migrado voluntariamente. Ni distingue entre individuos que han vivido en los EE. UU. por generaciones (muchos de los cuales ya no hablan español, o lo hablan mal) e inmigrantes recientes cuyas afiliaciones se mantienen más fuertes con el país de origen que con los EE. UU. Otra particularidad de estos términos es que los brasileños se pueden considerar como latinos pero no como hispanos; igualmente, los inmigrantes de España pueden ser hispanos, pero no latinos.

A pesar de estos problemas, y otros que mencionaré luego, hay una lógica en usar estos términos selectivamente, porque aunque la mayoría de los latinos mantienen algunas conexiones o físicas o emocionales con el país de origen latinoamericano, todos han sido transformados en alguna manera por sus interacciones con la cultura estadounidense, en la cual se encuentran posicionadas como una minoría racial/étnica y cultural.

El término *latin american* se refiere sencillamente a las gentes y culturas de las naciones de Latinoamérica, incluyendo Brasil. El término América Latina se originó con las ambiciones francesas en México en el siglo XIX, para incluirse en una región ya caracterizada por idiomas romances —español, portugués— y para distinguir a esta región de América angloparlante. Sin embargo, en español, el término *latinoamericanos* se abrevia a *latinos*. Desde la perspectiva de Latinoamérica, pues, *latino* se refiere a latinoamericanos —no necesariamente a los latinos estadounidenses—, quienes serían considerados latinos únicamente si hablan español o portugués y su identidad cultural es asociada con un país de Latinoamérica. Por extensión, pues, en español música latina se refiere a música latinoamericana, mientras en inglés, música latina se puede construir específicamente como la música producida y consumida por latinos estadounidenses sin tomar en cuenta el idioma.

Complicando la nomenclatura, existe en los Estados Unidos la frase comúnmente usada y aún más problemática *latin music*, que borra las distinciones entre lo que se produce y consume por latinos estadounidenses y sus contrapartes en Latinoamérica. El término *latin* procede de las construcciones contemporáneas *latino* e *hispanic*. En EE. UU. se utilizó durante décadas, sobre todo antes de los 60, para referir genéricamente a cualquier persona de descendencia latinoamericana, español o italiano. Los famosos *latin lovers*, de Hollywood, por ejemplo, incluían al italiano Rodolfo Valentino, al mexicano Ramón Novarro y al español Antonio Moreno.

*Latin music*, por otra parte, se refería más específicamente a la música de Latinoamérica, y no incluía la música italiana ni la española. *Latin music* era una construcción definida por estéticas musicales de supuesto origen en Latinoamérica, por ejemplo los ritmos (p. ej. chachachá), o a veces la instrumentación, como un uso particular de metales o percusión. Importaba menos quien tocaba y el idioma. El español Xavier Cugat, los cubanos Dámaso Pérez Prado y Desi Arnaz y la brasilera Carmen Miranda eran todos estrellas de *latin music* y hacían *latin music* auténtico,

pero lo que se llamaba *latin music* también fue popularizado por músicos no latinos como Nat King Cole. (Nota: en los musicales, los tipos de música eran mezclados a menudo, p. ej. músicos con sombrero mexicano en una película sobre Brasil).

Hasta comienzos de los años 60 la ciudad de New York tenía una escena vibrante de *latin music* compuesta de grupos cuyos músicos eran en su mayoría portorriqueños y cubanos que tocaban para públicos que incluían latinos y no latinos. Aunque estos grupos incorporaron canciones mexicanas, brasileras, argentinas y de otros países latinoamericanos en sus repertorios, sus estéticas musicales fueron principalmente del Caribe español, especialmente Cuba. Como New York era también la capital de la industria musical del país, no es sorprendente que los estilos del Caribe hispano llegaran a ser sinónimos de *latin music* en la imaginación popular. (Nota: maracas, tambores, camisas sueltas, bandas de rumba). Aún excepciones como la música de influencia mexicana de Herb Alpert y su Tijuana Brass y la música bossa nova popularizada con la Chica de Ipanema de Astrud Gilberto en los 60 no cambiaron esta construcción imaginada.

Hoy en día la mayoría de los angloparlantes no usan el término *latin* para referirse a personas –utilizan *latino* o *hispanic*– pero *latin music* sigue siendo el término más común para referirse a toda la música en español o portugués, sin importar el género, o donde se produce y consume –incluyendo España.

Además de ignorar las diferencias entre las prácticas musicales de latinoamericanos y latinos estadounidenses, la categoría *latin music* también ignora las diferencias profundas entre diferentes estilos nacionales y, dentro de los EE. UU., entre diferentes estilos regionales. También ignora las especificidades culturales y las experiencias vividas por las comunidades que las consumen. Aquí quiero ofrecer un breve resumen músico-geográfico de la música latina en los EE. UU.

En el noreste, especialmente New York, donde la mayor parte de la población latina tiene orígenes en el Caribe hispanoparlante –portorriqueños, cubanos y dominicanos–, *latin music* sigue refiriéndose a las músicas caribeñas como la salsa, el merengue y la bachata, aunque inmigrantes más recientes como colombianos, salvadoreños y mexicanos han diversificado el paisaje cultural de la región con sus preferencias para cumbias y vallenatos. Estas músicas se conocen colectivamente como música tropical. Los jóvenes latinos, sobre todos los que han nacido en los EE. UU., también producen y consumen rap y rock, y fusiones de rap con ritmos latinoamericanos, *reggae*, *dancehall* y *house*. El ejemplo más reciente de estas

fusiones es el *reggaetón* portorriqueño, cuya popularidad está estallando en toda la Costa Este. En un momento les tocaré unos ejemplos.

En Texas, el suroeste y California, donde la mayoría de los latinos son de origen mexicano, las prácticas y preferencias musicales son bien diferentes de las que caracterizan a los latinos en la Costa Este, porque no exhiben las fuertes influencias africanas que caracterizan a las músicas del Caribe. En Texas, el paisaje de música latina es dominado por una música que se llama *conjunto*, un estilo musical a base del acordeón con raíces en comunidades rurales de mexicanos americanos —aunque hay un estilo casi idéntico en el otro lado de la frontera, donde se llama *norteño*.

En Texas también se escuchan los sonidos más urbanos de una música denominada *texana*, cuyas influencias incluyen rock, country y pop. La fallecida cantante Selenia es el ejemplo más conocido de este estilo.

En Los Ángeles y el sur de California, los inmigrantes más recientes, mayormente mexicanos, prefieren músicas mexicanas más tradicionales, como *banda* y *corrido*, aunque estos también se han transformado con elementos nuevos. Por ejemplo, la música de *banda*, originalmente tocada por grupos de viento que originalmente se asemejaban a las bandas de viento alemanas, ahora usan sintetizadores, y algunos músicos jóvenes han experimentado con fusiones con el rap.

El *corrido* es una forma de música con orígenes en México en el siglo XIX, caracterizada por sus largas narrativas contando los hechos heroicos y amores apasionados de gente de rancho, de campesinos. Esta música, que casi había desaparecido en los 60, ha llegado a ser extremadamente popular en todo el suroeste, Texas y el norte de México, en gran parte gracias a las líricas atrevidas de grupos como Los Tigres del Norte, que celebran las habilidades de los traficantes de drogas de evadir a las autoridades. Estos *corridos* contemporáneos se distinguen de sus antecedentes menos controversiales con el término *narcocorridos*. Las canciones tienen títulos como «Pacas de a kilo» y el más famoso se llama «Contrabando y traición». Estas músicas —*texana*, *conjunto*, *banda*, *corrido* y *narcocorrido*— exhiben estéticas mexicanas, por lo cual la industria disquera las categoriza con el término *regional mexican*, para distinguirlas de la *tropical music*.

Además, mexicanos estadounidenses, especialmente los que han estado en el país por generaciones, escuchan el rock and roll, y más recientemente el rap, en inglés, español o spanglish. Por razones que no tengo tiempo de explicar ahora, suelen consumir el rock mucho más que sus contrapartes del Caribe hispano.

## EJEMPLOS

1. *Corrido* de Texas.
2. *Conjunto*-Flaco Jiménez.
3. *Banda* sinaloaense.
4. *Banda*-polka.
5. *Mazz*.
6. *Narcocorrido*-*Pacas de a kilo*.
7. *Bachata*-Joe Veras.
8. *Reggaetón*.
9. *Reggaetón*/Bachata.
10. Akwid.

En resumen, las diferencias entre las preferencias musicales de latinos estadounidenses que provienen de diferentes países latinoamericanos, entre los que residen en las diferentes regiones de los EE. UU., entre los que han residido en el país por generaciones y los recién llegados, y entre los jóvenes y los mayores, son profundas. Referirse a esta diversidad de músicas producidas y consumidas en los EE. UU., junto con las músicas producidas y consumidas en Latinoamérica, España (y a veces Portugal) con un solo término –*latin music*– es bastante problemático, pero lo peor es que refuerza la idea en la imaginación popular de que los latinos son extranjeros y que no pertenecen a la colectividad cultural estadounidense.

Ahora quiero explorar este tema más a fondo. Hasta comienzos de los 60 era fácil mantener la construcción *latin music* y su asociación con música latinoamericana. Dentro de los EE. UU., los latinos fueron marginalizados y contenidos en enclaves étnicos, y la mayor parte de ellos seguían escuchando música con letra en español y estéticas latinoamericanas, así que no era importante distinguir entre lo latinoamericano y lo latino. Pero con el movimiento de derechos civiles de los negros americanos, jóvenes latinos de segunda y tercera generación también comenzaron a demandar sus derechos económicos, políticos y civiles. Muchos de ellos no hablaban español, ni tenían experiencias personales en Latinoamérica. Rechazaron la asimilación cultural, pero insistían en ser reconocidos como una minoría doméstica –no inmigrantes, extranjeros. En la costa occidental, el término *chicano* emergió para individuos de descendencia mexicana que querían presentarse no como inmigrantes mexicanos sino como un grupo que tenía raíces profundas en

territorio estadounidense. Para los portorriqueños nacidos y criados en los EE. UU., la condición semi-autónoma de la isla, cuya identidad cultural es la de un país latinoamericano pero que son ciudadanos estadounidenses, la tarea de distinguir su situación política y económica de la de sus contrapartes en la isla fue más problemática. Y, de hecho, causó rupturas entre los activistas, que querían definirse como minoría doméstica para demandar sus derechos, y los que pensaban que su meta principal debería ser la independencia de la isla.

Al final, la mayoría de los portorriqueños llegaron a la conclusión de que identificarse con la cultura de la isla y sus luchas por la autonomía no significaba que tenían que rechazar la influencia de la cultura estadounidense –aun cuando sus contrapartes en la isla no estaban de acuerdo. Así que mientras el término *nuyorican* sigue siendo mucho más problemático y controversial que el término *chicano*, ambos términos implican el reconocimiento que un individuo o grupo puede tener en cuanto a afiliaciones culturales y lingüísticas con el país de origen latinoamericano, pero la experiencia de vivir biculturalmente y bilingüemente como una minoría racial/étnica dentro de la cultura anglocentrista de los EE. UU. los distingue de los latinoamericanos.

A consecuencia de esos movimientos, el término *hispano*, que había sido adoptado por el censo oficial en 1970, fue rechazado por los activistas políticos como una imposición no deseada. Además, por el hecho de hacer referencia a España e ignorar el carácter multirracial de las comunidades que supuestamente describía. El término *latino* no resolvía estos problemas, pero se consideraba más aceptable porque eliminó la conexión lingüística a España, y de allí en adelante llegó a ser el término preferido por individuos conscientes de la importancia política y simbólica de la autodefinición.

Estas luchas por el reconocimiento como minorías domésticas con derecho a la igualdad e inclusión tuvieron lugar en varios campos –la política, la educación, vivienda, etc.– pero también en la música popular. Los músicos latinos comenzaron a buscar acceso a lo que se llama en los EE. UU. el *mainstream*, la cultura hegemónica que tiene acceso a los medios dominantes, que siempre ha sido en inglés. Pero querían acceso sin tener que sacrificar sus raíces étnicas ni, por otra parte igualmente importante, tener que limitarse a *latin music*.

Estas luchas coincidieron con la caída de la popularidad de *latin music* que había durado durante décadas antes y en tiempos de la segunda guerra mundial.

Los oyentes angloparlantes del *mainstream* se habían cansado de *latin music*, y la revolución cubana eliminó por completo el interés en los ritmos latinos. La idea de *latin music* permaneció, pero los sonidos de la música latina desaparecieron de los medios masivos *mainstream*.

Dentro de las comunidades latinas, por supuesto, músicas de orígenes latinoamericanos se seguían oyendo, pero estas comenzaron a ser transformadas por músicos jóvenes experimentando con combinaciones de la música de sus padres y las estéticas afroamericanas y *mainstream* que permeaban sus vidas diarias.

En la Costa Este en los 60 y 70, los jóvenes portorriqueños crearon una fusión entre la música afrocubana y el soul afroamericano llamado *boogaloo* (cuyo idioma era bilingüe), mientras otros reinterpretaban géneros cubanos y portorriqueños en una música con sabor a New York que llamaron salsa (cuyo idioma era el español). En la costa occidental, jóvenes chicanos incorporaron estéticas mexicanas o caribeñas al rock and roll, pero el idioma de sus letras era inglés. En Texas, la música *conjunto* seguía con letras en español, aunque algunos jóvenes también la combinaron con elementos de rock and roll. Ya en los 80, latinos en todas partes de los EE. UU. estaban cruzando las fronteras de sus músicas étnicas, produciendo y consumiendo rock, rap y otras fusiones en combinaciones de inglés, español y spanglish, como los que les mostré anteriormente.

Estas nuevas formas nunca remplazaron a las músicas latinas tradicionales, sino que expandieron los repertorios de los latinos. Pero causaron una ruptura en las correlaciones fáciles, entre los latinos y lo que se había imaginado como *latin music*. De las formas nuevas híbridas que aparecieron, todas producto de sus experiencias en los EE. UU., solamente la salsa, cuyas estéticas asemejaban los antecedentes cubanos y portorriqueños que siempre habían sido los géneros centrales de *latin music*, cabía dentro de lo que en la imaginación popular se consideraba como *latin music*.

Ahora quiero prestar atención al impacto sobre la construcción *latin music* de las inmigraciones más recientes de Latinoamérica. El concepto de *latin music*, antes definido por sus estéticas latinoamericanas, comenzó a privilegiar al idioma y, por extensión, a la nacionalidad. Cuando en 2002 el censo informó que la población latina había llegado a casi 39 millones —una figura que no contaba a los indocumentados, estimados en por lo menos 7 millones—, casi ocho millones y medio de ellos habían nacido en Latinoamérica, y la mitad de estos habían llegado después de 1990. Los recién llegados venían de todos los países

latinoamericanos, aunque los mexicanos componen la mayor proporción –más del 60%. En contraste a los latinos nacidos y criados en los EE. UU., cuyas experiencias pasan por ser una minoría bicultural y bilingüe, los inmigrantes más recientes han retenido sus identidades y preferencias culturales. Los oponentes de la inmigración han criticado esta adherencia al lenguaje y cultura de la nación de origen como un rechazo a la asimilación, pero se puede interpretar mejor como el resultado de las condiciones creadas por la globalización: las mejoras en telecomunicaciones y transporte y la facilidad de remesas económicas y sociales han permitido a los inmigrantes mantener las conexiones con sus patrias y crear campos sociales y culturales que traspasan el país de origen y el país de destino. Otros factores que contribuyen son los nuevos conceptos de ciudadanía, que han sido institucionalizados por algunos países como México y la República Dominicana, reconociendo ciudadanía doble como una necesidad pragmática que no implica cambiar identidad ni afiliación con el país de origen. Como explica el grupo Los Tigres del Norte –originarios de México pero ahora residentes en Los Ángeles– en su canción «Mis dos patrias» (*My Two Homelands*): «Pero qué importa si soy nuevo ciudadano, sigo siendo mexicano come el pulque y el nogal».

Hasta cierto punto, la adherencia al idioma y cultura de origen siempre ha caracterizado a los inmigrantes de primera generación. Pero lo que hace más significativo la ola de inmigración reciente es su mero tamaño, que ha transformado el paisaje cultural del país, incluyendo la industria de *latin music* asentada en los EE. UU. Hoy en día los inmigrantes gozan de acceso fácil a múltiples estaciones de radio y televisión en español, donde pueden escuchar música de su país, y a lugares donde la pueden comprar –no solamente en pequeñas tiendas de esquina de los barrios étnicos, sino también en las supertiendas de cadenas como WalMart y Target. De hecho, la influencia de los inmigrantes recientes es tanta que el único segmento de la radio estadounidense que se expandió en 2004 fue la radio en español, cuyos oyentes han aumentado 37% en 6 años, y el número de estaciones había doblado.

El mercado de música latina todavía es mucho más pequeño que el mercado *mainstream* –en 2004 representaba solo 4,8% de ventas totales–, pero el impacto de su crecimiento dramático ha sido notado por la industria disquera. En efecto, la presencia de los inmigrantes ha re-enfatizado el carácter latinoamericano de la categoría *latin music*, complicando los esfuerzos de los estadounidenses latinos de ser reconocidos como un grupo doméstico, no extranjero.

Ahora quiero enfocar un poco la industria disquera asociada con *latin music* y su influencia sobre como el público imagina lo que es *música latina*. Tengo que mencionar primero que mientras el término *latin music industry* o industria de la música latina sugiere una entidad monolítica, las compañías multinacionales basadas en los EE. UU. no son los únicos que producen y promocionan la música latina. Compitiendo y, a veces, colaborando con compañías mayores, como Warner o EMI, están las industrias disqueras domésticas en los países latinoamericanos y España, que se especializan en producir música nacional en español para sus consumidores domésticos, pero que exportan algunos de sus productos a los EE. UU., sobre todo hacia el mercado latino. Además, dentro de los EE. UU., siempre han existido pequeños sellos regionales, la mayoría de propietarios latinos, que producen y venden a específicas comunidades latinas –latinos caribeños en New York, mexicanos americanos en California y Texas– que históricamente han tenido las poblaciones latinas más numerosas. A veces estos sellos también venden sus productos al país de origen del grupo étnico en cuestión; por ejemplo, un sello texano trataría de vender sus productos en México, o un sello Dominicano en New York haría esfuerzos de operar simultáneamente en la República Dominicana. Estos sellos étnicos así como los sellos latinoamericanos refieren a sus músicas con nombres específicos, o sea, como *conjunto*, o salsa o merengue, nunca como *latin music*. Pero cuando estas mismas músicas se distribuyen por los sellos mayores, siempre han sido promocionados colectivamente como *latin music*.

Reconociendo el potencial del mercado latino en los EE. UU., a comienzos de los 90 las compañías mayores –Sony, Warners, Universal, EMI and BMG– establecieron divisiones nuevas para *latin music*, creadas específicamente para producir y promocionar *latin music*, tanto domésticamente, dentro de los EE. UU., como en Latinoamérica, más otras partes del mundo como Europa y Japón. Aunque basadas en los EE. UU., estas divisiones se encuentran bajo el manejo de las divisiones internacionales, no domésticas. La música latina promocionada por estas divisiones incluye diversos estilos: genéricos identificados con un país de origen como merengue, tango, samba y mariachi con la República Dominicana, Argentina, Brasil y México respectivamente; estilos regionales como corridos y banda; estilos desarrollados dentro de los EE. UU. por latinos como *conjunto* y salsa *nuyorkina*; y estilos sin origen en un lugar particular, como balada, *latin pop* y, más recientemente, rock en español. Lo único que estas músicas tienen en común es que el idioma de sus textos es español

o portugués. Esta construcción de latinidad definida únicamente por la lengua efectivamente excluye a los estadounidenses latinos que o no pueden o no escogen cantar en español de lo que es promocionado como *latin music*. Por el otro lado, el *mainstream* de los EE. UU. es igualmente exclusivo, rechazando no solamente ritmos consideradas extranjeros, sino también toda música, no importa el género, que no es en inglés.

La estrategia organizacional de combinar las músicas de los latinos estadounidenses con las músicas de Latinoamérica, España y Portugal en una sola categoría podría, quizás, verse como lógica dadas las realidades de globalización y las identidades transnacionales que mencioné anteriormente. Pero esta decisión ha tenido un impacto profundo sobre los artistas latinos en los Estados Unidos. Sus prácticas musicales –que incluyen el uso de inglés y fusiones con otros géneros próximos– y la necesidad de hacer promoción a varios públicos –uno que habla español, otro bicultural y bilingüe, el otro angloparlante– no son idénticos a los de sus contrapartes latinoamericanas. Desafortunadamente, el hecho de que la producción y promoción de los artistas latinos han sido combinadas con la música latinoamericana e ibérica en las divisiones *latinas* de las compañías disqueras trae desventajas. Algunos músicos latinos han descubierto que a veces los sueldos mínimos son más bajos en las divisiones internacionales que en las domésticas, donde hay normas nacionales establecidas por ley. Más problemático es que las divisiones de *latin music*, cuya especialidad es promocionar al extranjero, a veces pasan la responsabilidad de promocionar y distribuir la música de los latinos dentro de los EE. UU. a personal de las divisiones domésticas que muchas veces no tiene la competencia cultural necesaria para entender las complejidades internas de las comunidades latinas y como se debe promocionar esta música dentro de dos cadenas de medios masivos, una en inglés y otra en español. El efecto es que los músicos latinos se encuentran marginalizados de los medios *mainstream* aun cuando su música es en un género no-latino, como rap y rock, y, por otra parte, si su música es en inglés, son excluidos de las cadenas en español.

Reconociendo el aumento fuerte en ventas y la complejidad interna de la categoría *latin music*, en 1997 fue fundada una organización nueva llamada Latin Academy of Recording Arts and Sciences (LARAS), que se traduce como Academia Latina de Artes y Ciencias de Grabación. LARAS corresponde a la organización ya bien establecida, NARAS, a la Academia Nacional de Artes y Ciencias de Grabación, conocida por sus premios prestigiosos, los Grammy. NARAS es una

organización asentada en los EE. UU. y reconoce solamente grabaciones lanzadas al mercado en los EE. UU. Entre 1975 y 2000 –pero sólo en respuesta a protestas de músicos latinos– había añadido 7 categorías para sus músicas, incluyendo música regional mexicana, música tropical y, en 1997, se añadió una para rock en español. En contraste, LARAS es una organización internacional y sus miembros votantes no necesariamente viven en los EE. UU. LARAS reconoce 40 categorías para música lanzada al mercado en cualquier mercado de idioma español o portugués, que incluye los EE. UU., tanto como Latinoamérica, España y Portugal. En 2000 LARAS inicio una ceremonia gala para otorgar *Latin Grammys*, Grammys Latinos, que fue transmitida por uno de los canales de televisión más importantes del país, CBS. En algunos aspectos, estas ceremonias representaron progreso porque abrieron más categorías de reconocimiento para los artistas latinos –si su música es en español– pero también significa que los latinos de los EE. UU. estarían compitiendo con artistas internacionales como Alejandro Sanz, que venden millones de discos fuera de los EE. UU. Algunos latinos también temían que esta nueva ceremonia pudiese servir para perpetuar la segregación de la música latina de la industria disquera *mainstream*. El periodista *nuyorkino* Fernando González preguntó, «¿será que la música latina llegará a tener más visibilidad pero a cambio de un arreglo “separada pero igual?”». Esta última frase se refiere a los arreglos separados pero supuestamente iguales con que se justificaba la segregación de los negros americanos antes de los años 60.

Los Grammys Latinos definitivamente han aumentado la visibilidad nacional de los artistas latinos y latinoamericanos, pero el hecho de que la ceremonia sea transmitida en un canal *mainstream* a televidentes no-latinos ha expuesto las contradicciones en la construcción *latin music*. Artistas que se incluyen en esta categoría precisamente a base de su idioma han sido presionados a hacer sus discursos en inglés para mantener el interés de los televidentes. Además, la categoría de más ventas nacionales –regional mexicana–, que representa más del 60% de la música latina vendida en el país, no ha recibido una representación correspondiente en las ceremonias, que han sido dominadas por grupos del Caribe. Parece ser que productores del programa se dieron cuenta que los televidentes del *mainstream* esperarían oír los sonidos calientes y urbanos de la música del Caribe hispano que durante tanto tiempo han sido asociados en el imaginario público con la música latina –no los sonidos e imágenes extraños de músicos mexicanos vestidos en ropa

de vaquero extravagante decorada con brillantines y cantando *conjuntos* y *norteños* con la estética rural y proletaria que caracteriza la música favorita de los millones de mexicanos que viven en los EE. UU.

En resumen, la lógica detrás de la categoría *latin music*, adoptada por la industria disquera, ha cambiado a través del tiempo, respondiendo a transformaciones demográficas y culturales dentro de EE. UU. Es importante, sin embargo, mantener la vigilancia en cuanto a como corresponde este término a las prácticas musicales e identidades culturales de las comunidades cuyas músicas se encierran en este término, porque los medios masivos tienen una influencia inmensa sobre cómo el público—especialmente el público no-latino pero también los latinos— forma conceptos sobre *latinidad*, o sea, qué es lo que hace una persona o una forma cultural *latina*. También impacta como lo latino se localiza dentro del panorama cultural más amplio del país. La industria de *latin music*, que ha crecido mano a mano con la radio y televisión en español, está promocionando más y más productos e imágenes que reflejan los gustos y actitudes de los inmigrantes, cuyo idioma y preferencias culturales son más característicos de latinoamericanos que de latinos estadounidenses. La emisora Univision, que domina la televisión en español en los EE. UU., es una empresa mexicana y su sello musical —Fonovisa—, que está especializado en música mexicana y regional mexicana, tiene más ventas de *latin music* que cualquier otro sello en los EE. UU. En 2004, Univision, Fonovisa y el sello independiente DISA (49% de la cual es propiedad de Univision) contaban con el 33% del mercado para *latin music* en los EE. UU.

La importancia de las dimensiones latinoamericanas de la categoría *latin music* ha dado lugar al traslado del centro de la industria de *latin music*, anteriormente asentada en New York y Los Ángeles, a Miami. Las razones son múltiples, comenzando con la posición estratégica de Miami en el portal entre Latinoamérica al sur y el enorme mercado latino al norte. La ciudad también cuenta con una población latina bien educada, bilingüe, demográficamente dominante y bien organizada política y económicamente. Esta población, durante años de mayoría de origen cubano, ha sido diversificada por inmigrantes de toda Latinoamérica, más miles de latinos estadounidenses atraídos a la ciudad por su carácter bilingüe y bicultural. Las oficinas centrales de todos los medios de entretenimiento en español —televisión, publicidad, radio— también están concentradas en Miami por las mismas razones. Aun sellos pequeños e independientes, como el sello dominicano J&N,

han trasladado sus oficinas desde New York a Miami, a pesar de que esa ciudad no tiene una comunidad dominicana sustancial para consumir sus productos como la que gozaban en New York.

Este cambio ha marginalizado los sellos latinos regionales originados en New York y Los Ángeles o Texas, y aumentado la influencia de los cubanos de Miami, que anteriormente no habían sido importantes figuras en el campo de *latin music*. Ahora, con su poder e influencia en los poderosos medios de comunicación en español, los cubanos americanos han adquirido la habilidad de definir y proyectar *latin music* al mundo. Su concepto de lo que es *latin music* y lo que debe recibir prioridad no son necesariamente compartidos por otros latinos. Después de la primera ceremonia de los Latin Grammys en 2000, productores mexicano-americanos y portorriqueños se quejaron que las músicas de sus comunidades no habían sido representadas adecuadamente en la extravagancia televisada y acusaron a los organizadores cubano-americanos –Gloria y Emilio Estefan– de usar el evento para promocionar sus propios productos. Es más, el salsero Willie Colon acusó a los Estefan de usurpar la definición propia de *latin music*, diciendo: «La nueva moda era redefinir todo lo latino como cubano. Por el derecho de poder controlar todo lo que sea Latino, una vez más nos han convertido en botín para la mafia de Miami».

Las críticas a la construcción *latin music* han venido también por parte de latinoamericanos. El musicólogo colombiano Jairo Moreno, por ejemplo, ha argumentado que el concepto de *latin music*, que tiene su origen en los EE. UU., y no en Latinoamérica, «refleja el proceso de imaginar a Latinoamérica desde la perspectiva particular dada y dictada por la condición de ser inmigrante en los Estados Unidos. Con todas las ventajas que esto trae». Es interesante cuando Moreno argumenta así en el contexto de las acusaciones a las compañías latinas estadounidenses en los 1970, especialmente el sello Fania y sus participantes, mayormente portorriqueños, de tratar de definir el concepto *latin music*, designando un estilo específico –salsa afro-cubana hecha en New York– como el símbolo quintaesencial de la identidad latina y después re-exportándolo para ser consumido por latinoamericanos. Moreno observa que durante este periodo otras músicas latinoamericanas no habían sido usadas por los sellos latinos asentados en EE. UU. como símbolos de la unidad hemisférica. Claramente, la nomenclatura usada para estas músicas se ha vuelto un campo de conflicto y negociación entre individuos y grupos con muy diferentes experiencias y expectativas.

Para concluir, quiero volver a mi pregunta original: ¿hay una música latina –referida a una música que caracteriza a los estadounidenses latinos? Yo diría que tiene sentido usar los mismos criterios que se usan para definir a individuos latinos: que es una música con algún porcentaje de herencia latinoamericana producida y consumida por individuos con algún porcentaje de herencia latinoamericano. Su mayor distinción es que es música que se hace y se consume en los Estados Unidos. Esta definición reconoce la importancia de estéticas musicales pero da más importancia a las experiencias culturales vividas. Pero esta definición es también imperfecta. Funciona mayormente para géneros musicales como mambo, salsa o *conjunto*, cuyas raíces están en Latinoamérica pero que han sido desarrollados por músicos de origen latinoamericano que viven en los Estados Unidos. Manifestaciones más recientes de estos procesos se pueden ver en el rock chicano y el rap hecho por portorriqueños en New York, tanto como en híbridos contemporáneos como los del grupo dominicano Aventura, que fusionan estéticas de origen latinoamericana con hip hop y que cantan en inglés y español. Esta definición es menos efectiva para captar las realidades de producción y consumo transnacionales, cuando músicas como bachata, *banda* o *norteño* se producen simultáneamente en los Estados Unidos y en el país de origen –y que en muchos casos no se pueden distinguir el uno del otro. También se podría argumentar que combinar lo estadounidense latino con lo latinoamericano tiene sentido, dadas las realidades de la inmigración de Latinoamérica y la manera en que están manteniendo sus conexiones con el país de origen. El esfuerzo de distinguir entre los dos grupos, según este argumento, es imposible –y peor, pretende rendir como excepcional la experiencia de los latinos en los Estados Unidos. Pero desde la perspectiva de los latinos estadounidenses, una cosa queda clara: mientras el término *latin music* siga definiendo a los latinos como extranjeros dentro de su propio país, continuara siendo problemático.