

El español como factor vertebrador de la *latinidad* en la música popular de Estados Unidos

JULIO CAÑERO SERRANO

Nuestro idioma, el español, es nuestra patria, parte básica de lo que define nuestra identidad, nos enraíza a una historia y cultura riquísimas ya sea en nuestro país, en los Estados Unidos, como a lo largo y ancho de las Américas, Europa y Asia. (Ambroggio 93)

There is no American dream. There is only the American dream created by an Anglo-Protestant society. Mexican Americans¹ will share in that dream and in that society only if they dream in English. (Huntington 45)

RESUMEN

El español es la segunda lengua más hablada y estudiada en Estados Unidos. A pesar de no tener un rango oficial reconocido, –como tampoco lo tiene el inglés– la creciente influencia de este idioma ha derivado en una demanda de su conocimiento en centros de enseñanza de cualquier nivel educativo, en la necesidad de las compañías para incorporar personas que la hablen para prestar un mejor servicio a sus clientes hispanohablantes, y hasta su utilización en las apariciones de políticos con el claro

Julio Cañero Serrano is Vice-President for International Relations and Associate Professor at the Universidad de Alcalá. From 2013 to 2019, he has been the director of the Instituto Franklin-UAH. He is PhD in English Philology by the Universidad de Alcalá. He has been visiting scholar at the University of California and at the University of Limerick. He has written several articles and chapters of books on Literature, Culture and American Politics.

Cañero Serrano, J. “El español como factor vertebrador de la latinidad en la música popular de Estados Unidos”. *Camino Real*, 11:14. Alcalá de Henares: Instituto Franklin-UAH, 2019. Print.

Recibido: 14 de diciembre de 2018; 2ª versión: 01 de abril de 2019.

objetivo de captar votos. En este trabajo, mi intención es, por un lado, ver la repercusión que el español —sin adentrarme en sus variantes— ha tenido en la historia de la música popular consumida en EE. UU., y, por otro, examinar si la lengua española se sigue empleando en muchos de los grandes éxitos que hoy en día suenan en las radios o se bailan en los clubs estadounidenses. Una situación que, de darse, estaría directamente vinculada con procesos transnacionales y con la voluntad de esta comunidad de reterritorializar espacios y reafirmar su latinidad.

Palabras clave: español, música popular, Estados Unidos, transnacionalismo, reterritorialización, pan-latinidad, cultura popular, *trap*, reguetón, pop latino.

ABSTRACT

In the United States, Spanish is the second most spoken and studied language. Despite not having recognition as an official language,—in fact, the United States has no official languages—the growing influence of Spanish has led to a demand for learning the language. This demand expands from instruction at teaching centers of any educational level, to companies hiring employees that speak the language to provide better customer service for the native Spanish speakers, and even using the language at political events with the obvious intention of gaining votes. In this article, my point is, on the one hand, to analyze the repercussions that the Spanish language—without analyzing language variations—has had in the history of the popular music in the United States. While on the other hand, to consider if Spanish continues to be a great part in the hits that are currently played on the radio or danced at the American clubs. A situation that, if it occurs, would be directly connected to transnational processes and with the Spanish-speaking community's will of reterritorializing spaces and reaffirming their *latinidad*.

Keywords: Spanish, popular music, United States, transnationalism, reterritorialization, pan-*latinidad*, *trap*, *reggaeton*, Latin pop.

Ya he señalado en otros artículos la relevancia que la lengua española posee en la cimentación de las relaciones hispano-estadounidenses (Cañero 2015; 2017a; y 2017b). Para el país ibérico es importante reclamar la herencia hispánica por la vinculación histórica que tiene con el territorio norteamericano (Ambroggio 84), amén de por la

cercanía idiomática que comparte con la considerable porción de su población que tiene origen hispano² (Sayahi *et al.* 15-16). Para los Estados Unidos, por su parte, el español también es esencial porque, de reconocerse administrativa y legislativamente, pudiera allanar la incorporación de la población hispanoparlante en su sociedad, así como beneficiarse de los movimientos económicos que se han generado en los países emergentes de Hispanoamérica (Boon y Polinsky 15-16). Con una masa social (y económica) de casi 600 millones de personas, el español es una herramienta que no debe ser minusvalorada ni por los gobiernos de América (entendida esta área como continente), ni por las administraciones españolas.

El origen de este estudio sobre el español en la música que se escucha en Estados Unidos está en la relevancia que la música popular realizada bien en español, o en composiciones que alternan inglés y español, ha ido ganando, cada vez con más fuerza, en los gustos musicales de la población estadounidense actual. Decidí escribir un trabajo sobre este tema por dos motivos. Primero porque, como padre de adolescentes pegados a emisoras juveniles, me extrañó³ que en el verano de 2016 una *Boy Band* llamada CNCO llegase, con su canción “Reggaetón Lento”, a las primeras posiciones de las listas musicales de mi país (“CNCO...”). Mi sorpresa se debió a que, como me señaló mi hija, el grupo musical lo conformaban cinco jóvenes de origen latino⁴, pero de nacionalidad estadounidense. Mi asombro fue en aumento al comprobar que, pese a ser una canción cantada íntegramente en español, lo que la llevó a los primeros puestos en el mercado discográfico de Hispanoamérica y de España, esta canción también figuraba en las listas musicales más influyentes de los EUA (en este caso en su versión bilingüe junto al grupo femenino británico Little Mix).

El segundo motivo se debe, de igual manera, a una pegadiza canción titulada “Mayores” de la joven cantante Becky G. Tras escucharla de forma continuada en las emisoras españolas, –incluso en su versión censurada, aunque este es otro tema⁵– asumí que, como en el caso de CNCO, esta muchacha, al cantar exclusivamente en español, sería de Hispanoamérica. Sin embargo, mi hijo, fanático del *trap* latino⁶, me sacó de esa confusión rápidamente: no solo Becky G. no era de Latinoamérica, era una estadounidense de California, sino que el joven que la acompañaba, un desconocido para mí en ese momento, Bad Bunny, era cantante de *trap* latino y puertorriqueño y, por ende, con pasaporte estadounidense también. La canción, lanzada en el verano de 2017, llegó a los primeros puestos de las listas musicales españolas (“Mayores”) y, como en el caso de “Reggaetón Lento”, conquistó el mercado latinoamericano y el estadounidense.

Como es natural, ya conocía algunos de los éxitos musicales clásicos en español que habían logrado posicionarse en las listas estadounidenses (Ritchie Valens,

“La Bamba”; Carlos Santana, “Oye como va”; Ricky Martin, “María”; Los del Río, “Macarena”; Shakira “Suerte”; Daddy Yankee, “Gasolina”; o Don Omar, “Danza Kuduro”), pero me cuestionaba si los cantantes latinos e hispanoamericanos, que estaban triunfando en los últimos años en España y en América Latina, repetían este fenómeno también en los Estados Unidos —como parecían sugerir los logros de CNCO, Becky G o el más célebre de todos, el “Despacito” de Luis Fonsi, Daddy Yankee y Justin Bieber. Se me planteó, entonces, estudiar la posible correlación entre el auge de la comunidad latina de Estados Unidos con la creciente presencia en las emisoras y pistas de baile estadounidenses de canciones hechas por latinos y latinoamericanos en español (y que también están llegando a los no latinos del país). Esto es, me preguntaba si, al final, los latinos se servían de la música en lengua española para reafirmar su etnicidad, pues la música, como producto de la cultura popular⁷, “is never void of power and always the site of gender, class, sexuality, and race politics” (Vargas x).

1. CONFORMANDO UNA IDENTIDAD: MÚSICA POPULAR, TRANSNACIONALISMO Y EL ESPAÑOL EN LOS ESTADOS UNIDOS

La música popular sirve “as a domain of resistance against dominant power relations” (Hermes 3) y, en consecuencia, está conectada con “who we think we are, to how we understand our responsibilities and rights, how we hold out hope for the future, or how we are critical of the state of things in the environments in which we move and of which we feel we are part” (Hermes viii). De hecho, el sentimiento de pertenencia a un determinado grupo marca más cuando se comparten gustos similares dentro de la cultura popular (Hermes 1). Además, la cultura popular ofrece el espacio necesario “for implicit and explicit social criticism...” (Hermes 3). Por ello, la música popular latina y latinoamericana en español creada y consumida por latinos podría verse como un ejemplo de resistencia hacia aquellas prácticas diarias que, en los Estados Unidos, cuestionan los conceptos de pertenencia, comunidad e identidad. Cuando los latinos utilizan el término “nuestra comunidad” o “nuestra raza”, lo que resaltan son las similitudes entre los diversos y diferentes orígenes que conforman la comunidad latina; esto es, reafirman su latinidad.

Aparicio y Chávez-Silverman (qtd. in Potowski 14) definen la latinidad como “a sense of panethnic unity resulting from shared experiences of economic, political, and cultural marginalization”. Por su parte, Flores⁸ afirma que esa pan-etnicidad no existiría si no fuera por la existencia de los ‘subgrupos’ que la constituyen (150). El español hablado por cada uno de esos ‘subgrupos’ supondría, pues, un instrumento diferenciador,

y no aglutinador. Sin embargo, coincido con Moreno Fernández y Otero Roth cuando señalan que la lengua española se caracteriza por su homogeneidad lingüística, “sin perder de vista que aglutina variedades geolingüísticas y sociolingüísticas diversas” (51). Aún más, pese a las diferencias en el español de cada grupo latino que habita los Estados Unidos, cada vez es más común la existencia de ‘intra-latinos’; es decir, individuos cuyos padres pertenecen a ‘subgrupos’ latinos/latinoamericanos distintos, lo que está produciendo “a degree of linguistic accommodation, making the Spanish of different groups more similar to one another’s...” (Potowski 14). Las familias ‘intra-latinas’, pero especialmente sus hijos, “reimagine and reconstitute not only their language practices but also their identities” (García 200). En este sentido, la idea de latinidad viene reforzada por la utilización del español que, tanto en el uso diario como en la música, “is racialized to be an iconic marker of Latino ethnic identity” (Barrett qtd. in De Fina 51).

Como en los Estados Unidos las fuerzas dominantes de las ideologías del lenguaje están muy influidas por una marcada hispanofobia, la utilización del español por la comunidad latina “is connected, in xenophobic and anti-immigrant discourse, to a lack of integration into US society” (De Fina 51). Frente a ello, el monolingüismo en inglés y la competencia de dicha lengua se consideran ejemplos de integración y éxito del inmigrante (baste releer la cita de Samuel Huntington del principio de este trabajo). Por esta razón, y como reacción contra ese discurso mayoritario, el español ha sido abrazado por muchos latinos “as an index of positive ethnic affiliation...and its use... is connected with ethnic solidarity” (De Fina 51). Para De Fina (49-50), las ideologías del lenguaje y las prácticas lingüísticas están estrechamente conectadas “with the construction of identities in that they represent respectively widely shared ideas on how people’s use of language defines who they are and concrete ways of constructing identities in actual communication”. El uso del español en la música popular debe entenderse, entonces, como parte de la construcción de la identidad latina, frenando la perspectiva que de ellos se tiene “as perpetual foreigners in the U.S. popular imagination” (Cepeda 2009: 559).

El éxito de la música popular actual en español en los Estados Unidos está también relacionado con los procesos de transnacionalismo que se asocian a la diáspora latina hacia ese territorio. Desde décadas, el flujo constante de (in)migrantes⁹ de Latinoamérica hacia el gigante norteamericano ha conllevado la ocupación por estos de espacios que antes no les eran familiares¹⁰. Esta reterritorialización, entendida como “el surgimiento de nuevos movimientos sociales y culturales que no se refieren simplemente a lo local, sino a una experiencia localizada de lo global...” (Henrique

Martins), ha puesto en cuestión tanto las fronteras geográficas entre los Estados Unidos y Latinoamérica, como el objetivo último de los gobiernos del país norteamericano de asimilar a los latinos al *mainstream* principal. Gracias a la globalización, que ha permitido el intercambio mundial de bienes, ideas y personas, los nuevos (in)migrantes han cambiado su forma de percibir el mundo. De esta manera, y contrariamente a lo que hicieron generaciones anteriores, los nuevos (in)migrantes latinos “are less willing to adhere to the assimilationist paradigms of the past and maintain an interest ... in the daily life and institutions of their home countries...” (Cepeda 2010: 35). El transnacionalismo ha conseguido que “not only do people move more often and in higher numbers from one geographical area to another, but they are also afforded greater opportunities to maintain contacts with their places of origin” (De Fina 48).

El desarrollo de los medios de transporte que se dio en la segunda mitad del siglo XX y, sobre todo, la revolución tecnológica que ha supuesto la aparición y expansión de internet han cambiado la relación entre los (in)migrantes latinos y sus países de origen (Mar-Molinero 165). Este hecho ha provocado que la identidad latina en Estados Unidos “cannot be conceived of without a Latin American identity, and vice versa” (Cepeda 2010: 86). Con las nuevas tecnologías y el acceso global a los procesos de información, no es necesario el retorno personal de los migrantes, ni el de sus descendientes, para conocer, de primera mano, las realidades socioeconómicas, políticas y culturales de sus lugares de origen. Estos nuevos canales de comunicación producto de la revolución tecnológica “has emerged as a key means by which the transnational flow of cultural values, images, and ideals is facilitated between Latin America and the United States as well as within Latin America itself” (Cepeda 2010: 61). Los latinos de Estados Unidos gracias a, por ejemplo, las cadenas televisivas que emiten en español, como Telemundo o Univisión¹¹, o a las emisoras de radio, se ven expuestos a los videos musicales, las telenovelas, las noticias, los programas, etc. procedentes de sus países de origen y de otros de la América Latina y de España. A la vez, los latinoamericanos y los españoles también se han visto expuestos, con mucha más frecuencia, “to the lives of U.S. Latinos in the north” (Cepeda 2010: 62).

La globalización del español (Mar-Molinero 167) ha supuesto que, por ejemplo, las telenovelas (incluso las juveniles, como las filmadas en Argentina por Disney *Violetta* o *Soy Luna*), en las que la producción puede ser mexicana, con un elenco de actores argentinos, españoles, venezolanos, mexicanos, colombianos o puertorriqueños, sean consumidas desde Chile a España, y desde Panamá hasta los Estados Unidos. O que creaciones musicales recientes de cantantes y grupos puertorriqueños que cantan en español, como el archiconocido “Despacito” de Luis Fonsi, Daddy Yankee

y Justin Bieber, lanzado, tanto en su versión original como su remix bilingüe, en 2017, sean números uno en listas de éxito estadounidenses, hispanoamericanas y españolas durante semanas. Baste señalar como curiosidad que el video de “Despacito” alcanzó en 2018 la cifra de cinco mil millones de reproducciones en Youtube, convirtiéndolo en el video más visto en la historia de este popular sitio web. En tres décadas, solo tres canciones en español, o con la mayor parte de su letra en este idioma han tenido este éxito a nivel internacional: el mencionado “Despacito”, “Macarena” (1996), con el remix que los Bayside Boys hicieron al tema de los españoles Los del Río, y “La Bamba”, de Los Lobos, de 1987 (“Despacito’...”).

Los ejemplos que antes he mencionado son solamente una pequeñísima muestra del valor creciente que las producciones musicales en español (o mezclado con el inglés) están teniendo en los Estados Unidos. En un país con más de 50 millones de hablantes de español, este idioma “has also become a commodity as Latinos are seen and targeted as an important emerging market for the sale of goods and services” (De Fina 51). Como señalaré más adelante, la música en español no ha escapado a esa commodificación, y muchos de los más conocidos músicos latinos e hispanoamericanos están financiados por compañías estadounidenses que les facilitan el vender millones de discos por todo el mundo (Mar-Molinero 175). Quizás de forma inconsciente (o no), estas compañías que promueven este tipo de música no solamente en los EE. UU., sino a nivel mundial, están ayudando a que los latinos de este país utilicen el idioma “to resist spatial, racial, and class exclusion” (Rosa 39), asentando una nueva forma de registrar su latinidad. La teoría transnacional, que reconoce que las fuerzas asimilacionistas siguen actuando, también asegura que con el transnacionalismo ha cambiado “the very nature of immigrant identity formation...” (Pacini Hernández 81)¹². Ante ello, los latinos han reterritorializado espacios –el mercado musical, sería uno de ellos– de los que tradicionalmente se encontraban excluidos por utilizar el español.

2. LA MÚSICA EN ESPAÑOL DE LOS ESTADOS UNIDOS ¹³

Igual que con el teatro, o incluso con las misas celebratorias de Acción de Gracias (Estévez-Saá), la primera música de origen europeo que se escuchó en lo que hoy son los Estados Unidos procedía de los conquistadores españoles que colonizaron aquellas tierras durante el siglo XVI. Por lo tanto, parece razonable pensar que esas primeras interpretaciones, como las coplas o los estribillos, fueran en español. Es cierto, sin embargo, que la mezcla de estilos, al fusionarse los modos europeos con las creaciones propias de las poblaciones indígenas del territorio del continente americano, fue una constante en el devenir musical del Nuevo Mundo¹⁴. Además, los ritmos y estilos

africanos y sus instrumentos, con la llegada de los esclavos negros, también pasaron a ser parte del legado musical de los dominios pertenecientes a la Corona española, incluido el Virreinato de la Nueva España. Una vez alcanzada su independencia, las prácticas musicales que se desarrollaron en los antiguos virreinos, como el corrido o las zarzuelas, fueron incorporadas por las nuevas naciones del continente. En el área de América del Norte ocupada por España, estas tradiciones se mantuvieron tanto tras la compra de la Florida en 1819, como tras la conquista estadounidense de 1848, y la anexión de Puerto Rico en 1898. De lo anterior se desprende que, aunque sí lo hiciera la metrópolis hispánica, la música en español nunca llegó a abandonar territorio estadounidense.

A finales del siglo XIX, la población latina de los Estados Unidos se distribuía desigualmente por la nación norteamericana. Aunque existían grupos de descendientes de españoles en Florida, o de cubanos en Nueva York, el grueso de esa población, mayoritariamente de origen mexicano, se concentraba en los estados y territorios del Suroeste —principalmente en California, Texas y Nuevo México. En estos lugares, el mariachi y el corrido siguieron escuchándose a ambos lados de la frontera, teniendo un público fiel que alentaba estas composiciones en español. De estilos musicales como los anteriores acabaría surgiendo la música tejana y la norteaña, que tanto han influido en la música *country* del país. Como apunta Roberts (ix), la música de origen latino/latinoamericano:

...has been the greatest outside influence on the popular music styles of the United States, and by a very wide margin indeed. Virtually all of the major popular forms—Tin Pan Alley, stage and film music, jazz, rhythm and-blues, country music, rock—have been affected throughout their development by the idioms of Brazil, Cuba, or Mexico.

En Nuevo México, junto a las expresiones musicales anteriores, también se interpretaban *inditas* y comanches, canciones típicas que ilustraban la interacción entre los hispanos y las poblaciones nativas americanas. Ejemplos todos ellos de que el español en la música ha contado con una larga tradición en los Estados Unidos, aunque ésta se haya visto como foránea y no como autóctona.

Ya en el siglo XX, el creciente interés por los bailes de salón, gracias al desarrollo de la sonoridad en el cine (Pancini Hernández 24), permitió que el tango argentino fuera escuchado por los estadounidenses angloparlantes. En 1927, a las composiciones musicales antes señaladas, se unió la rumba, que cautivó al público de Estados Unidos con canciones como “El Manisero”, interpretado por Rita Montaner (Torres 2-3). La incipiente industria discográfica de los EE. UU. constató el interés del público

estadounidense, hispanohablante y/o angloparlante, por las tradiciones musicales internacionales, incluyendo los estilos latinoamericanos. Estas creaciones latinas fueron ganando importancia con el paso de los años, de tal manera que los distintos géneros de la música popular estadounidense acomodaron los ritmos latinoamericanos hasta el punto de que “the whole rhythmic basis of U.S. popular music has become to some extent Latinized” (Roberts ix). Ciudades como Nueva York, San Antonio o Los Ángeles se convirtieron en centros de grabación para la música latinoamericana. Junto a ello, la política de “Buen vecino”, instaurada por el presidente F. D. Roosevelt en la década de los años 30, permitió iniciar una era sin precedentes de intercambio cultural entre los Estados Unidos y la América Latina (Torres xxix).

Las décadas de los años 40 y 50 del pasado siglo supusieron la gran etapa dorada de la música latinoamericana en el país. Los avances en las comunicaciones y en los medios de locomoción hicieron que los músicos de *jazz*, creación estadounidense que bebe de la influencia de los compases africanos y criollos hispanos-franceses, incluyeran en sus obras ritmos cubanos como el mambo o el bongó. Las orquestas de Machito o Tito Puente, cubanos emigrados a los Estados Unidos, cautivaron a las audiencias, tanto a las que entendían el español como a las que no, con su novedoso y sincretista *jazz* latino o *Latin jazz* (Roberts ix). En este mismo periodo se introdujeron en el país ritmos y bailes como la conga, la cumbia, el chachachá y composiciones puertorriqueñas como la bomba y la plena. Para Roberts, de todos los bailes que han pasado por los Estados Unidos “only the fox trot and the lindy have even approached the staying power of the various Latin dances that have helped revolutionize U.S. music throughout the century” (246-7). El bolero, como canción popular, llegaría de la mano de Los Panchos, grupo formado en la ciudad de Nueva York, que establecieron la tradición del género musical del trío romántico. Un hecho dramático tuvo lugar en 1959 con la llegada del comunismo al poder en Cuba. Tras el ascenso de Fidel Castro, los Estados Unidos decidieron romper sus relaciones con la isla, lo que supuso un alto en el fructífero intercambio de música popular entre ambas naciones, comenzado con la política de “Buen vecino” de los años 30.

Durante los años 60, los latinos de Estados Unidos empezaron a demandar, como los afroamericanos, derechos civiles paritarios. Las creaciones musicales populares en español, como otras expresiones artísticas populares, se convirtieron en herramientas “with which to (re)imagine the nation as a site of multiple cognitive maps...”, puesto que los gobernantes del país debían de darse cuenta de que no era posible para los latinos asumir el modelo de identidad cultural homogéneo que les trataban de imponer

(Saldívar cit. en Cepeda 2010: 6). En esta época, los latinos reafirmaron su latinidad buscando sus raíces culturales en los países de los que procedían. Como dice Vargas (x), para las comunidades minoritarias del país, “music has often been the mechanism for counter-historical narratives, self-representation, and cultural empowerment”. Y es más, la música popular latina se convirtió en un espacio común “for imagining and enacting Latinidad outside of traditional national borders, and in ways not so overtly shaped by the racism, classism, heterosexism, sexism, and xenophobia that many U.S. Latinos [confronted] on a daily basis” (Cepeda 2009: 554).

Toda una generación de puertorriqueños que habían nacido y crecido en Nueva York, y que se denominaban a sí mismos como *Nuyoricans*, influidos tanto por su cultura originaria, como por las comunidades afroamericanas con las que compartían territorio, elaboraron un nuevo ritmo latino al que denominaron salsa, que se cantaba en español, y que sirvió para afianzar su latinidad. La aparición de la salsa en el Nueva York de finales de los años 60 y principio de los 70 acabaría por transformar también la escena musical latinoamericana, a la que influiría enormemente. Mientras esto ocurría en la costa este, en la costa del Pacífico triunfaba el *rock* chicano, en el que este estilo de música, tradicionalmente identificado con la población blanca, se fusionó con la música tradicional mexicana y, sobre todo, con los ritmos latinos. Una muestra de ello sería la famosa canción “La Bamba”, del californiano Ricardo Valenzuela, conocido artísticamente como Ritchie Valens. Otros autores de este género serían el jalisciense Carlos Santana o grupos como El Chicano, Azteca o Los Lobos, que alternaban temas en inglés con canciones en español (Roberts 192). A finales de los 80, con un incremento poblacional de origen latino en los Estados Unidos y con un crecimiento de la música latina del 20 por ciento anual (Pacini Hernández 14), la década sería testigo de la “germination of seeds that would burst into florescence in the 1990s; some of these seeds were demographic, some were economic, and some were cultural” (Pacini Hernández 147).

Tradicionalmente, la industria musical estadounidense considerada *mainstream* había exhibido poco interés por la música latina/latinoamericana (Pacini Hernández 147). Para esa industria, los artistas estadounidenses que cantaban en inglés se clasificaban más por cuestiones asociadas a la raza que al género musical que interpretaban, reflejando “the prevailing bipolar racial imaginaries and hierarchies characteristic of the U.S. social structure” (Pacini Hernández 18). Por otra parte, aquellos artistas que preferían desarrollar su carrera en un idioma distinto al inglés “were categorized collectively as “ethnic,” with subcategories defined by country of origin or language” (Pacini Hernández 18). Es decir, muchos artistas latinos, por utilizar el español, se habían

quedado sin la promoción necesaria para que sus creaciones llegasen tanto al público en general, como a sus seguidores potenciales. A pesar de este ostracismo discográfico, a principios de los años 90, el aumento de la población latina llamó la atención de la industria musical estadounidense que pronto se dio cuenta de la capacidad como consumidores de esa comunidad. Las grandes compañías –Sony, Warner, Universal, EMI y BMG– crearon divisiones musicales a las que denominaron “latinas” (Cepeda 2010: 43). Aunque asentadas en los Estados Unidos, estas divisiones:

...were designed to simultaneously promote Latin music domestically (within the United States), south into Latin America, and to other regions of the globe, especially wealthy ones such as Western Europe and Japan, where Latin music has always had an audience. (Pacini Hernández 148-149)

Con el impulso comercial de las grandes divisiones musicales, la música latina y latinoamericana experimentó, a comienzos de los años 90, lo que algunos han considerado como un *boom*, no solo en los Estados Unidos o Hispanoamérica, sino a nivel mundial (Mar-Molinero 175). En este periodo, la música latina del país sufrió una fuerte influencia de nuevos géneros musicales, mostrando que la hibridación de estilos no era algo anómalo, sino una característica de las prácticas culturales de la propia comunidad. No en vano, las influencias musicales de tanto los artistas latinos como de sus fans se encontraban “at the crossroads of the Latin American, Latino, black diasporic, and Anglo-American worlds” (Pacini Hernández 76). El rap en español o en *Spanglish* cantado por latinos de origen puertorriqueño o mexicano, como el famoso “Raza” del álbum *Hispanic Causing Panic* de Kid Frost, subvertía “the authority of monolingual discourse...” (Flores 58), a la vez que servía para reafirmar “their history, language, and culture under conditions of rampant discrimination and exclusion” (Flores 137).

Otros estilos más tradicionales también cayeron bajo la influencia de géneros más modernos e igualmente bailables como el *hip-hop* o la música electrónica. La cubanoamericana Gloria Estefan, con su grupo Miami Sound Machine, unió a la salsa tradicional ritmos procedentes de la música techno que resultaron en numerosos éxitos a nivel mundial, como “Oye mi canto” o “Mi tierra”. También de gran éxito fueron algunas composiciones del grupo neoyorkino de origen dominicano Proyecto Uno, conocidos por su tema “El tiburón”, que se denominó merengue *hip-hop*. El éxito que la bachata romántica (hibridación de la bachata y la balada romántica) del dominicano Juan Luis Guerra y su grupo 440 obtuvo en toda Latinoamérica, sirvió para que primero grupos estadounidenses como Aventura, y luego solistas como los neoyorkinos Prince

Royce o Romeo Santos, hicieran suyo este estilo musical en español. Finalmente, habría que destacar el sincretismo entre la música tejana y los ritmos caribeños y mexicanos de la malograda Selena, cuyos temas representaron un claro ejemplo de “the cultivation of north-to-south and south-to-south flows of music” (Vargas xx).

Este tipo de producciones en español procedentes de Estados Unidos que surgieron en la década de los 80, pero sobre todo en los 90 –y que continuarán como apuntaré en el siguiente epígrafe tanto con el reguetón como con el *trap* latino,– se debió a que las grandes compañías apostaron por ellos, pero también a que, frente a otros estilos mucho más locales o nacionales, la música latina/latinoamericana tenía público por todo el mundo hispanohablante, “from New York to Tierra del Fuego and from San Francisco to the Philippines” (Roberts 235). Queda pues demostrado que, en los Estados Unidos, o en el territorio que actualmente ocupa esta nación, ha existido una industria musical latina en español de carácter nacional. Sin embargo, esta industria de la música en español ha sido vista como extranjera en su propia nación, pues “*De iure* o *de facto*, el inglés es la lengua oficial del país y de todos los estados...” (Hernández 2017: 89). Precisamente por estar cantada en español, se la ha considerado más relacionada con la música popular hispanoamericana que con la estadounidense interpretada en inglés (Pacini Hernández 15). La música latina, como subgénero musical de Estados Unidos (con un supuesto origen tan extranjero como podrían tenerlo otros considerados genuinamente estadounidenses como el *jazz* o la música *country*), “is still thought of as foreign, and therefore presumably ephemeral” (Roberts x).

3. EL ESPAÑOL HOY EN LA MÚSICA DE ESTADOS UNIDOS

Pese a los defensores de la política del “English Only”, el español sigue siendo, a parte del inglés, la lengua más hablada en los Estados Unidos con más de 41 millones de hablantes (Hernández 2018: 11-13). Esta fuerte presencia lingüística en territorio estadounidense está marcada por la realidad social de los individuos que lo hablan y que sienten y piensan en español (Iglesias 6). Hasta el momento, el flujo migratorio constante de latinos monolingües ha permitido que el idioma se retenga¹⁵; aspecto diferente de lo que ocurriría con otros grupos migrantes que, al quedar aislados cuando la migración se reducía o se detenía (polacos, húngaros, italianos, alemanes, etc.), se veían avocados a sustituir rápidamente sus lenguas maternas por el inglés (Huntington 32; 44). Pese a ello, esta situación está cambiando con las segundas y siguientes generaciones de latinos que, aunque tengan nombres y apellidos españoles y les encante la música y la gastronomía de sus países de origen, “su dominio de la lengua se reduce a las pocas frases hechas con las que saludan a su abuela o a su tío” (Boon and Polinsky 5).

Ante este oscuro futuro que algunos han predicho en su análisis del español en los Estados Unidos¹⁶, la realidad es que los medios de comunicación en español o la enseñanza de este idioma crecen, no al ritmo deseado, pero sí lo suficiente como para satisfacer la demanda de la población hispana (Mar-Molinero 167). Además, la proliferación de medios y de centros de enseñanza de la lengua española no se da en exclusiva en los territorios que, de manera tradicional, suponían enclaves latinos en el país. El Suroeste, Florida, Nueva York, Nueva Jersey e Illinois continúan concentrando la mayor parte de la población latina, pero, como apunta Moreno Fernández, “la población hispana ha comenzado a asentarse fuera de las tradicionales áreas de concentración, haciendo crecer sobremanera la proporción de hispanos en las ciudades de tamaño medio, como Atlanta, Oklahoma City, Washington y Seattle...” (5). Por tanto, cómo se comporte en los próximos años la migración procedente de América Latina “influirá en el futuro del español en los Estados Unidos, dado que se sabe que la competencia lingüística de los hispanos varía en función del lugar de nacimiento y, en caso de ser estadounidenses, de la generación” (Hernández 2018: 14). No debemos olvidar que el idioma, siendo un elemento de comunicación, por supuesto también en la música, constituye “uno de los referentes de identidad de un colectivo social” (Alonso y Jiménez 47), y que, aún hoy, todavía no hay nada que defina o aúne más a millones de hispanos en los Estados Unidos “que la lengua española” (Betti 64).

Hay dos motivos por los que he decidido comenzar esta última parte dedicada a la música en español que triunfa en Estados Unidos en la actualidad haciéndola coincidir con el final del pasado siglo y el comienzo del presente. La primera razón es que se considera la actuación del puertorriqueño Ricky Martin en la ceremonia de entrega de los premios Grammy de la Recording Academy (antes conocida como la National Academy of Recording Arts and Sciences o NARAS), que tuvo lugar en 1999, como el comienzo de un nuevo ‘boom’ en la música de los latinos y para los latinos (Cepeda 2010: 46). La relevancia de la actuación de Ricky Martin fue doble. Por un lado, porque supuso que “more Latino recording artists had been signed to major contracts in the year after Martin’s performance than ever before” (Cepeda 2010: 46). Y, por otro, porque sirvió de preámbulo a que, en el año 2000, la Latin Academy of Recording Arts and Sciences, LARAS (hoy The Latin Recording Academy) organizara en Los Ángeles la primera ceremonia de entrega de los Grammy Latinos. Los latinos llevaban años sufriendo un perenne destierro dentro de la Recording Academy, teniendo exclusivamente cierto reconocimiento cuando se crearon determinadas categorías asociadas al español o a los ritmos latinos y, por tanto, separadas del *mainstream* musical

estadounidense. Quizás la situación más chocante era que los premios a los artistas latinos y latinoamericanos eran entregados fuera de cámara, lo que reducía la capacidad de crear algún tipo de percepción positiva de su arte en los millones de telespectadores estadounidenses que seguían la gala.

La cadena mayorista CBS se encargó de la emisión de la primera gala¹⁷ de los Grammy Latinos, en la que español e inglés se mezclaban por parte de presentadores y premiados. Para poder optar a alguno de los premios de las distintas categorías, como recogían las bases, se podían presentar todos aquellos trabajos que, habiendo sido lanzados al mercado en el año anterior, contasen con más del 51 por ciento de sus letras en español o portugués. Para Cepeda (2010: 47-48), el que la selección de tanto los intérpretes como los nominados estuviera basada en la lengua ponía de manifiesto dos aspectos: (1) que se perpetuaba la creencia de que era Latinoamérica el centro geográfico y artístico de la verdadera música latina; y (2) que los premios contribuían a la segregación de la música latina del *mainstream* musical de los Estados Unidos. Pero como la propia investigadora reconoce (48), el evento sirvió como “the first opportunity for recordings produced in Spanish- and Portuguese-speaking nations outside the United States to receive Grammy nominations”.

El segundo motivo para elegir el comienzo del presente siglo como punto de referencia es que, con el desarrollo en el transporte y en las telecomunicaciones, incluso con la interpretación del concepto de ciudadanía por parte de los gobiernos, se crea una nueva forma de transnacionalismo (Torres 211). Los latinoamericanos que llegaron a los Estados Unidos en las distintas oleadas anteriores al siglo XXI (o los Estados Unidos llegaron a ellos, como en el caso de muchos mexicanoamericanos) vieron cómo en las segundas y terceras generaciones se sucedía la pérdida del español y el interés por las costumbres y tradiciones de sus lugares de origen (por ejemplo, los puertorriqueños y los dominicanos se identificaban más con los gustos afroamericanos, mientras que los cubanoamericanos lo hacían con los europeos). Empero, gracias a la transnacionalidad, provocada por la aplicación de nuevas tecnologías en la comunicación y por una revolución en el uso de los medios de transporte, los (in)migrantes del siglo XXI están hoy mucho mejor conectados con las creaciones culturales (incluida la música) de sus países de origen. Los (in)migrantes, pues, se convierten tanto en emisores como en receptores de bienes e información, por lo que “the cultural flows facilitated by transnationalism are circular rather than unidirectional” (Pacini Hernández 93).

En el apartado anterior apunté que la circulación entre los géneros musicales de Latinoamérica y los Estados Unidos ha existido desde el mismo momento en el que hubo (in)migrantes hispanoamericanos incorporándose a la sociedad estadounidense. En consecuencia, compositores y cantantes latinos y latinoamericanos han influido,

con sus ritmos y de forma transversal, en la música popular del país. Al mismo tiempo, esos mismos artistas desarrollaron o sincretizaron géneros populares estadounidenses con los ritmos latinos que, posteriormente, acabarían exportando a la América de habla hispana. Un procedimiento que se ha extendido tanto con el crecimiento exponencial de la comunidad hispana como con el transnacionalismo. El mantenimiento de las relaciones culturales entre los lugares de origen de los (in)migrantes y su país de acogida ha sido y es continuo, lo que ha favorecido la reterritorialización de espacios de los que antes estaban excluidos. El transnacionalismo, no obstante, no simplifica la realidad asimiladora que los distintos gobiernos estadounidenses aplican a los (in)migrantes latinoamericanos y sus descendientes; más bien propone que ha habido un cambio cualitativo en la relación que existe entre los (in)migrantes y sus países de origen, por lo que “the very nature of immigrant identity formation has been altered” (Pacini Hernández 81).

La llegada de nuevos géneros musicales a los Estados Unidos como el reguetón y el *trap* latino está intrínsecamente vinculada tanto con cuestiones de identidad como con la circularidad en los intercambios musicales entre latinos y latinoamericanos. El reguetón nace sobre la base rítmica que el DJ jamaicano Shabba Ranks creó para su canción “Dembow” a principio de los años 90 (Marshall 131). Como resultado del transnacionalismo y de la tradición sincrética de la música popular latinoamericana (Torres 203), los DJs panameños, jamaicanos y puertorriqueños fusionaron esa base con salsa, rumba, *reggae* y rap (Dixon-Román y Gómez 368; Torres 331-332), otorgándole el carácter tan bailable que actualmente tiene. Siendo Puerto Rico donde el género cristalizó, era normal que su paso a Nueva York se produjera gracias al flujo migratorio y al desarrollo de las telecomunicaciones entre la isla y Estados Unidos. En los primeros años del siglo XXI, el reguetón se convirtió en el estilo musical preferido de la juventud latinoamericana y latina, “displacing *salsa*, which previously held the distinction for thirty years” (Samponaro 489)

Para los jóvenes latinos bilingües y biculturales de los Estados Unidos, pero también para los (in)migrantes latinoamericanos llegados al país, el reguetón supuso un aire fresco en sus gustos musicales. Este estilo, como más adelante ha pasado con el *trap* latino, emergió “not only in relation to dominant cultural mores but also in response to the alienation that many [experienced] from the more traditional expressive cultures of previous Latino generations” (Cepeda 2009: 550). Rivera afirma que el reguetón, como producto de la cultura popular, funcionó como el espacio donde la latinidad era creada, contestada y redefinida tanto por artistas como por los fans, y que sirvió para reflejar “new entanglements of race, gender, class, and nationality, often in ways that [countered] the hegemonic depiction of these identities within their specific

localities” (222). El reguetón ofrecía a la juventud latina nacida y criada en las ciudades una versión más cosmopolita de su latinidad, al entrelazar “the modernity of hip-hop’s urban aesthetics with a more identifiably “Latin” sound that powerfully articulated the layered identities of the new Latino generation” (Pacini Hernández 74).

El gran logro de este estilo musical fue que su éxito traspasó, con canciones como la ya mencionada “Gasolina”, del puertorriqueño Daddy Yankee, los circuitos de habla española para ocupar, hacia el 2005, “the English-language hip-hop and mainstream arenas” (Pacini Hernández 74). A partir de ese momento, canciones bilingües, propias del formato “urban”, esto es “hipano urbano” o “latino urbano”, de la juventud latina, preferentemente de segunda o tercera generación (Franquet y Ribes 71), también llamó la atención de los no hispanohablantes, quienes, aun no comprendiendo completamente las letras, se sentían atraídos por “rhythms and attitudes they understood perfectly” (Pacini Hernández 161). Sin embargo, a partir de 2006, el éxito del reguetón dentro del mundo de habla inglesa empezó a languidecer, siendo precisamente el uso del español en esta fórmula musical la razón más importante para caer en el olvido del público no latino (Pacini Hernández 161). Habría que esperar hasta la década siguiente para ver de nuevo un éxito en español, mezcla de pop y reguetón, con el tema “Despacito” de Luis Fonsi, Daddy Yankee y Justin Bieber.

Hoy, los mayores *hits* en español que se pueden encontrar en las listas de grandes éxitos de Estados Unidos —el *Billboard 200* o el *Hot 100*— pertenecen a cantantes como los puertorriqueños Anuel AA, Bad Bunny y Ozuna, que se mueven entre el reguetón y el pop, pero cuyo género principal es el denominado *trap* latino. El término *trap* procede de la palabra inglesa para trampa, pero también es un eufemismo utilizado en las calles para referirse al “trapicheo” de droga. El género *trap* nace en Estados Unidos, en los barrios marginales negros del sur del país, donde al rap se le suprime la carga social, y se le añade música de sintetizadores y el *autotune* (un software que facilita la tarea de corregir la afinación de una melodía o línea musical). Al extenderse por las grandes ciudades estadounidenses, la juventud latina, principalmente la puertorriqueña, que comparte con los afroamericanos esos territorios deprimidos, exporta el género musical a sus lugares de origen. Es en Puerto Rico donde, a finales de la década de los 2000, el *trap* se fusiona con el reguetón y con el *hip-hop* latino, creando composiciones en las que, además del tradicional *rappeo*, se canta. Este género es, pues, un claro ejemplo de la influencia que la música latina/latinoamericana del norte y del sur se han ejercido y se ejercen mutuamente.

Desde la Isla del Encanto, el *trap* latino se extiende por toda Latinoamérica, llegando a España, donde atrajo rápidamente, como decía al comienzo de este trabajo, a la juventud nacional. Con letras en las que la droga, el sexo y la violencia predominan, el *trap* latino, como en su día el reguetón, ha cautivado también a la población “*urban*” de los Estados Unidos. Es significativo que también como aquel, el *trap* latino, pese lo explícito de sus letras, y de que se canta mayoritariamente en español, se haya ganado un hueco en las listas de ventas y en las pistas de baile del país norteamericano. Parece lógico deducir, pues, que el éxito de este tipo de composiciones viene asociado al consumo –hoy en día fácilmente medible por las descargas en plataformas digitales, como Spotify, o visitas a los videos de Youtube– no únicamente de la juventud latina estadounidense, sino, también, de los no latinos. De otra manera, sería difícil de entender que un cantante con canciones en español como Bad Bunny¹⁸, probablemente el de más reputación y reconocimiento del *trap* latino en Estados Unidos, actúe con su X100Pre Tour en lugares donde no hay una mayoría poblacional latina.

Mitch Glazier, presidente de la Recording Industry Association of America (RIAA), decía en el informe que la entidad preparó para presentar las ventas de la música latina durante la primera mitad del 2018 que:

The Latin music market continued its remarkable transformation in the first half of 2018. Latin music has become a worldwide phenomenon, driven by a diverse streaming market and Latin labels making smart investments to support their artists’ global ambitions. The energy and excitement around Latin music is again palpable, and that’s welcome news for a genre that had weathered an especially challenging decade. With a greater dependence on ad-supported revenue sources than other genres, it has never been more important for Latin music to receive fair value across all formats. (“RIAA...”)

Según RIAA, en el mercado de la música latina de los Estados Unidos, los ingresos crecieron durante el primer semestre de 2018 un 15 %, totalizando 135 millones de dólares, mientras que las descargas en *streaming* representaron un notable 91 % de todo el mercado. Como señalaba Glazier, la música latina se ha convertido en un fenómeno mundial, impulsado por un mercado creciente, donde las compañías realizan costosas inversiones para apoyar a sus artistas, muchos de ellos nacidos fuera de Estados Unidos, pero que se han asentado en ese país para desarrollar sus carreras, y satisfacer así los gustos de los consumidores (sean latinos, latinoamericanos o de cualquier raza o grupo étnico).

Parece que la música latina vuelve a gozar de una nueva edad de oro. Es como si, periódicamente, las composiciones latinas y latinoamericanas en español volvieran a renacer de sus propias cenizas en el mercado estadounidense. Quizás la clave esté en

que, como señala Leight, los artistas latinos y latinoamericanos (entre los que se cuenta la española Rosalía),

...are putting out massive global hits while also crafting meticulous, considered, genre-hopping albums; these singers are versatile in a way that makes many Anglo artists seem monochromatic, and they make that versatility look not just stylish, but essential to vital artistry.

Pero lo que no señala Leight, y sí han sabido ver autores como Mar-Molinero (176), es que el español es lo que realmente vertebró a estos éxitos mundiales de la música latina y latinoamericana. Es cierto que no se trata del español estándar, sino del que recoge las hablas coloquiales de las áreas, regiones o países de procedencia de los cantantes. También es verdad que el español de las canciones está lleno de *code-switching*, lo que les ha permitido alcanzar audiencias más globales (a la vez que ha inducido a los no hablantes nativos a caer en el error de pensar que lo que escuchan es el verdadero español). No cabe duda de que la expansión del español por Estados Unidos, en este caso a través de la música latina o latinoamericana como expresión de la cultura popular, ha desafiado la tradición hegemónica de imponer “de arriba” a “abajo” una lengua, y ha sustituido este proceso por un fenómeno más sutil, pero no por ello menos penetrante, que va “de abajo” a “arriba” (Mar-Molinero 165).

4. CONCLUSIÓN

Pacini Hernández (143) citaba a la revista *Billboard* cuando esta en 2004 publicaba lo siguiente:

OK. The new Latino generation is out there. It primarily speaks English but supposedly ‘feels’ Latin (according to many published studies). Why then, isn’t it buying the alternative, edgier Latin music that should appeal to it? Perhaps because it’s in Spanish. Whoever resolves this riddle will make a bundle.

Lo que *Billboard* no tenía en cuenta con esta afirmación es que, como consecuencia de los procesos transnacionales, se ha mantenido el flujo constante de nuevos (in)migrantes y el intercambio de productos culturales entre las poblaciones latinas de los Estados Unidos (sean de primera, segunda o sucesivas generaciones) y las de sus países de origen. Es cierto que los datos futuros sobre el español en aquel país no están aún claros, y que hay quien defiende que el español irá reduciendo su presencia paulatinamente en tanto en cuanto las nuevas generaciones se asimilen y hagan propias

las costumbres de la mayoría anglosajona estadounidense; o en palabras de Samuel Huntington, cuando su *American Dream* sea en inglés.

Sin embargo, poner muros, físicos o mentales, ni va a detener los flujos migratorios ni va a impedir el intercambio de productos culturales entre latinos y latinoamericanos. El consumo de música popular, como he tratado de demostrar en este trabajo, y más concretamente de la que está en español, no aparece en un vacío, sino que surge de la necesidad de la comunidad latina de los Estados Unidos de consumir construcciones culturales que reafirmen su identidad en un territorio sometido a imponentes fuerzas asimilacionistas. Con esta actitud, los latinos reterritorializan espacios, haciéndolos suyos, y conforman una latinidad pan-étnica que se acrecienta con el intercambio de producciones culturales merced a la globalización y al transnacionalismo. Si históricamente el norte y el sur de América se han influido, con mayor o menor grado de aceptación, en lo político, lo económico y lo social, también ha habido una gran influencia en lo cultural y, por ende, en lo musical. Este intercambio ha quedado demostrado que no es lineal. Es un proceso circular cimentado sobre unos ritmos y unas composiciones que, desde la Patagonia hasta Nueva York, y desde Puerto Rico a Barcelona (quién no ha escuchado y bailado el *electrolatino* de Juan Magán), están vertebrados sobre la lengua común que es el español.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, J. A. y J. C. Jiménez. “Aspectos conceptuales y analíticos. El valor de la lengua como capital social”. *Revista Telos* 71 (2007): 45-48. Print.
- Ambroggio, L. A. “La vida larga y prometedor de español en los Estados Unidos”. *Camino Real* 8: 11. (2016): 83-96. Print.
- Betti, S. “Una cuestión de identidad... español y spanglish en los Estados Unidos”. *Camino Real* 8: 11. (2016): 61-76. Print.
- Boon, E. y M. Polinsky. “Del silencio a la palabra: El empoderamiento de los hablantes de lenguas de herencia en el siglo XXI”. *Informes del Observatorio/Observatorio Reports*, 007:01. (2015): 1-32. Web.
- Cañero Serrano, J. “El español en Estados Unidos: un futuro interesante”. *Diálogo Atlántico*. 23 abril 2015. Web. 10 diciembre 2018.
- . “El español en Estados Unidos y otros vínculos hispano-estadounidenses”. *North America and Spain: Transversal Perspectives*. Nueva York: Escribana Books, 2017a: 9-21. Print.
- . “Memorias, Reflexiones y Conjeturas de un español en Califas”. *Ventana Abierta. Revista Latina de Literatura, Arte y Cultura* XIII-XIV: 39-41. (2017b): 145-150. Print.

- Cepeda, M. E. "Media and the Musical Imagination: Comparative Discourses of Belonging in "Nuestro Himno" and "Reggaetón Latino". *Identities: Global Studies in Culture and Power* 16: 5. (2009): 548-572. Print.
- . *Musical ImagiNation. U.S.-Colombian Identity and the Latin Music Boom*. Nueva York: NYU Press, 2010. Print.
- "CNCO – Reggaetón Lento (Bailemos)". *Spanishcharts.com*, 17 febrero 2017. Web. 15 enero 2019.
- "'Despacito' es la canción en español más exitosa desde la 'Macarena' y 'La bamba'". *Univisión*, 17 mayo 2017. Web. 4 enero 2019.
- Dixon-Román, E. and W. Gómez. "Cuban youth culture and receding futures: hip hop, reggaetón and pedagogías marginal". *Pedagogies: An International Journal* 7: 4. (2012): 364-379. Web. 20 diciembre 2018.
- De Fina, A. "Language Ideologies and Practices in a Transnational Community. Spanish-Language Radio and Latino Identities in the US". *A sociolinguistics of diaspora: Latino practices, identities, and ideologies*. R. Márquez Reiter y L. Martín Rojo. Ed. Nueva York: Routledge, 2015: 48-65. Print.
- Estévez-Saá, J. M. "Thanksgiving, España y los EE UU". *El Correo Gallego*, 25 noviembre 2017. Web. 18 enero 2019.
- Flores, J. *From Bomba to Hip-Hop*. Nueva York: Columbia University Press, 2000. Print.
- Flores, A. y M. H. López. "Among U.S. Latinos, the internet now rivals television as a source for news". *Pew Research Center*. 11 enero 2018. Web. 15 enero 2019.
- Franquet, R. y F. X. Ribes. "A ritmo latino. Los radiodifusores estadounidenses buscan empatizar con la audiencia hispana". *Revista Telos* 70 (2007): 64-72. Print.
- García, O. "Afterword. The Sociolinguistics of Latino Diasporas". *A sociolinguistics of diaspora: Latino practices, identities, and ideologies*. R. Márquez Reiter y L. Martín Rojo. Ed. Nueva York: Routledge, 2015: 197-201. Print.
- González Tosat, C. "La radio en español en los Estados Unidos". *Informes del Observatorio/Observatorio Reports* 027:01. (2017): 1-51. Web.
- . "Cibermedios hispanos en los Estados Unidos". *Informes del Observatorio/Observatorio Reports* 016:12. (2015): 1-58. Web.
- Henrique Martins, P. "Reterritorialización, nuevos movimientos sociales y culturales y democracia participativa en América Latina". *Convergencia* 16: 5. (Septiembre/Diciembre 2009). Print.
- Hermes, J. *Re-Reading Popular Culture*. Malden: Blackwell Publishing, 2005. Print.
- Hernández, R. "Mapa hispano de los Estados los Unidos 2018". *Informes del Observatorio/Observatorio Reports* 044:10. (2018): 1-65. Web.
- . "La legislación lingüística en los Estados Unidos". *Informes del Observatorio/Observatorio Reports* 033:09. (2017):1-101. Web.

- Huntington, S. P. "The Hispanic Challenge". *Foreign Policy* 141 (2004): 30-45. Print.
- Iglesias, E. V. "El español en Iberoamérica: lengua e identidad". *Revista Telos* 71 (2007): 6-7. Print.
- Leight, E. "Bad Bunny Mastered the Hit Single. With 'X100PRE,' He Arrives as an Album Artist". *Rolling Stones*, 24 de diciembre de 2018. Web. 20 enero 2019.
- Mar-Molinero, C. "The Spread of Global Spanish: From Cervantes to reggaetón". *The Handbook of Language and Globalization*. N. Coupland. Ed. Malden, Wiley-Blackwel, 2010: 162-181. Print.
- Márquez Reiter, R. y L. Martín Rojo. Ed. *A sociolinguistics of diaspora: Latino practices, identities, and ideologies*. Nueva York: Routledge, 2015. Print.
- Marshall, W. "Dem Bow, Dembow, Dembo: Translation and Transnation in Reggaeton". *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture* 53 (2008): 131-151. Web. 15 diciembre 2018.
- "Mayores". *Spanishcharts.com*, 14 julio 2017. Web. 15 enero 2019.
- Moreno Fernández, F. "El futuro de la lengua española en los EE.UU.". *Real Instituto Elcano - ARI* 69 (2004). Web. 10 diciembre 2018.
- Moreno Fernández, F. y J. Otero Roth. "La dimensión demolingüística. El español goza de buena salud". *Revista Telos* 71 (2007): 50-56. Print.
- Pacini Hernandez, D. *Oye Como Va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Filadelfia: Temple University Press, 2010. Print.
- Potowski, K. "Ethnolinguistic Identities and Ideologies among Mexicans, Puerto Ricans, and "MexiRicans" in Chicago". *A sociolinguistics of diaspora: Latino practices, identities, and ideologies*. R. Márquez Reiter y L. Martín Rojo. Ed. Nueva York: Routledge, 2015: 13-30. Print.
- Prado, E. y M. Delgado. "Televisión hispana en Estados Unidos. Tensiones económicas y cambios generacionales". *Revista Telos* 70 (2007): 74-84. Print.
- Reyes Méndez, J. J. y M. V. Viera Uca. "Identidad-Género Musical, Sexualidad y Juventud: "Un Estudio Caso sobre el Consumo del Reggaetón en la Ciudad de Guayaquil". Dissertation: Universidad de Guayaquil, 2018. Print.
- "RIAA Mid-Year 2018 Latin Music Revenue Report". *Recording Industry Association of America*. 20 de septiembre de 2018. Web. 20 enero 2019.
- Rivera, P. R. "Tropical Mix": Afro-Latino Space and Notch's Reggaetón". *Popular Music and Society* 34: 02. (2011): 221-235. Web. 22 diciembre 2018.
- Roberts, J. S. *The Latin tinge: the impact of Latin American music on the United States*. Oxford: Oxford University Press, (1979) 1999. Print.
- Rosa, J. "Nuevo Chicago? Language, Diaspora, and Latina/o Panethnic Formations". *A sociolinguistics of diaspora: Latino practices, identities, and ideologies*. R. Márquez Reiter y L. Martín Rojo. Ed. Nueva York: Routledge, 2015: 31-47. Print.

- Samponaro, Ph. “Oye mi canto” (“Listen to My Song”): The History and Politics of Reggaetón”. *Popular Music and Society* 32: 4. (2009): 489-506. Web.
- Sayahi, L., J. Reyes & C. Corbett. “El español en los Estados Unidos: panorama de estudios sociolingüísticos”. *Camino Real* 8: 11. (2016): 13-27. Print.
- “The Latin Recording Academy”. *The Latin Recording Academy*. Web. 26 de diciembre de 2018.
- Torres, G. Ed. *Encyclopedia of Latin American Popular Music*. Santa Barbara: Greenwood, 2013. Print.
- Vargas, D. R. “Introduction”. *Dissonant Divas in Chicana Music. The Limits of La Onda*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012: vii-xxi. Print.

NOTAS

¹ Este trabajo se centrará en toda la comunidad latina de los Estados Unidos. Con todo, parecía lógico traer a colación el comentario de Samuel Huntington en relación con los mexicanoamericanos, por ser el grupo más numeroso de los latinos en el país. Esta visión de Huntington podría, en todo caso, ser extrapolada, en el pensamiento del autor, al resto de la población latina de los EUA.

² En este trabajo, los términos “hispano” y “latino” son intercambiables cuando se quiera designar a los habitantes de Estados Unidos de extracción latinoamericana o, incluso, española. Cuando se utilice el término hispanoamericano o latinoamericano, se hará referencia a los habitantes de los países de habla española o portuguesa del continente americano —exceptuando los Estados Unidos y Canadá. Silvia Betti reconoce que los términos “hispano” y “latino” son conceptos étnicos y no lingüísticos, que “... el número de hispanos no equivale al de hispanohablantes..., y [que] el número de los que hablan español no corresponde al número de los latinos que viven en los Estados Unidos” (64). Ver también Hernández 2018: 3.

³ Como señala Cepeda (2010: 3): “In part because of its broad popular appeal and its ambivalent social, cultural, and ethnoracial location vis-à-vis the mainstream U.S. music industry, today’s Latin(o) music industry and its products remain something of a mystery to most academics, including many of those whose own scholarship focuses on music produced and consumed by Latin(o) Americans”.

⁴ Soy consciente de que esta no es la primera *Boy Band* latina que tiene éxito en los Estados Unidos. De hecho, el conocido cantante Ricky Martin comenzó su carrera en el grupo juvenil puertorriqueño Menudo. Otras *Boy Bands* latinas serían los también puertorriqueños Son of Four y los estadounidenses de origen dominicano Aventura, con su líder, y en la actualidad solista, Romeo Santos a la cabeza.

⁵ La parte omitida, en cursiva, decía “A mí me gustan más grandes / *que no me quepan en la boca*/ los besos que quiera darme”. Este trabajo no analizará las letras explícitas que dichas composiciones tienen.

⁶ Como explicaré en el apartado 3 de este trabajo, el *trap* latino surge del *trap* estadounidense, fusionado, entre otros ritmos, con el reguetón, y en el que se sustituye el inglés por el español. El éxito de este género llegó hacia el año 2016 con una nueva hornada de cantantes urbanos, principalmente de Puerto Rico, República Dominicana y Colombia, tales como Anuel AA, Ozuna, Lary Over, Anonimus, Noriel, Bryant Myers, Brytiago, Almighty, Darkiel, Kevin Roldán, Lito Kirino, Juhn o Bad Bunny. Estos jóvenes han acabado influyendo en otros artistas más reconocidos de música urbana como Arcángel, Farruko, Ñengo Flow, Daddy Yankee, J Balvin, De La Ghetto, Maluma, Wisin, Yandel, Nicky Jam o Zion (Reyes Méndez y Viera Uca 29).

⁷ Para Hermes (2), los textos de cultura popular incluirían, entre otros, las series de televisión, los *thrillers*, los *magazines*, y la música popular.

⁸ Para este autor, la categorización de los latinos bajo un único término homogeneizador solo busca “... the obvious effect of blurring such distinctions and treating peoples with roots in Mexico, Puerto Rico, Cuba, the

Dominican Republic, El Salvador, Colombia, and many other countries as though they were all of common stock and circumstance” (7). Algo que iría, según Flores, en contra de los intereses de los propios latinos.

⁹ He preferido utilizar el término (in)migrante pues recoge dos realidades: por un lado, la experiencia de la inmigración latinoamericana y, por otra, la puertorriqueña, ya que al contar con la nacionalidad estadounidense no serían inmigrantes, sino migrantes.

¹⁰ La excepción sería la inmigración mexicana hacia el Suroeste estadounidense donde, tras la anexión de 1848, permaneció un grupo importante de mexicanoamericanos. El paso fronterizo entre México y los Estados Unidos es, en realidad, artificial, pues tanto por características geográficas como culturales es muy similar.

¹¹ Para un mayor conocimiento del español en los medios de comunicación recomiendo la lectura de Ambroggio; Flores y López; Franquet y Ribes; González Tosat 2015 y 2017; Hernández 2018; y Prado y Delgado.

¹² José Manuel Estévez-Saá se ha referido al énfasis en la dimensión cultural que se detecta en la literatura contemporánea en lengua inglesa que narra flujos migratorios recientes y, precisando el uso de nociones como transnacionalismo y transculturalismo, ha analizado diferentes ejemplos de ficción y novela transcultural en artículos como “Multiculturalism, Interculturalism, Transculturalism, and *The Reluctant Fundamentalist*” (*SARE: Southeast Asian Review of English* 53: 1. (2016): 1-11. Print.); “How to assert but not confront?: An Analysis of Mary O’Donnell’s *Where They Lie* from the Perspective of Pluralistic Trauma Theory and Transculturalism” (*Nordic Irish Studies* 15: 2. (2016): 21-38. Print.); “Sociocultural and Literary Debates on Contemporary Migrant Typologies and Migratory Cartographies” (*Oceanide* 11 (2019)); “A Study of Mary O’Donnell’s ‘Storm over Belfast’ and *Where They Lie* from the Perspective of Classic and Pluralistic Trauma Discourses” (en *Non-Violent Resistance. Counter-Discourse in Irish Culture*. Oxford: Peter Lang, 2018: 103-119. Print.), etc.

¹³ Existe una extensa bibliografía sobre la historia de la música de origen latinoamericano en los Estados Unidos, resaltando Flores; Pacini Hernández; Roberts; y Torres. Mi intención no es hacer una presentación ni exhaustiva ni detallada de esa historia, pero considero importante marcar algunos de los hitos que la han jalado.

¹⁴ “Not only have the various Latin countries consistently influenced each other, but some of their most “typical” styles are the result of cross-fertilization from overseas” (Roberts 23).

¹⁵ Se constata, no obstante, un notable descenso en este proceso migratorio de latinoamericanos, que en el caso de México ha llegado a ser negativo, lo que está rectificando el porcentaje de latinos nacidos en el extranjero. Si en el 2000, el 40,1% de los hispanos habían nacido fuera de Estados Unidos, en el 2015 ese porcentaje bajó hasta el 34,4% (Hernández 2018: 9)

¹⁶ “... el español, al igual que el resto de los idiomas de los inmigrantes de este país, está sujeto a la conocida regla de las “tres generaciones”: la primera generación (los nacidos en el país de origen) son dominantes en español; la segunda generación (los nacidos en los Estados Unidos de padres inmigrantes) hablan español, pero su lengua dominante es el inglés; la tercera generación (es decir, los nietos de los primeros inmigrantes de la familia) son en mayor o menor medida monolingües de inglés” (Boon and Polinsky 4).

¹⁷ Deborah Pacini Hernández afirma que, al ser retrasmitada por una cadena generalista como la CBS y con un público mixto, los artistas galardonados durante esta primera ceremonia fueron presionados para realizar sus discursos en inglés, de tal manera que los televidentes no hispanohablantes se mantuvieron durante la emisión (155). Pacini Hernández (158) también resalta que, desde el 2005, la emisión de la gala de los Grammy Latinos se realiza en la cadena de habla española Univisión, lo que ha hecho aumentar considerablemente los registros de audiencia que obtenía la ceremonia mientras se retrasmitió por CBS.

¹⁸ Para entender un poco más la figura de este cantante recomiendo la lectura del artículo “Bad Bunny Mastered the Hit Single. With ‘X100PRE,’ He Arrives as an Album Artist,” de Elias Leight para la revista *Rolling Stones*.