



LATIN MUSIC. DIPLOMACIA CULTURAL NORTEAMERICANA Y MERCADOS HISPANOS EN EL NEOLIBERALISMO

María Paula Cannova, Carlos Galdeano.

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

Resumen

Este trabajo busca abordar la construcción del género musical *Latin Music* orientado al consumo de habla hispana, realizado por migrantes y/o sus descendientes en Estados Unidos durante el neoliberalismo. La hipótesis central sostiene que el *Latin Music* en el mercado discográfico norteamericano es a nivel sonoro un género inestable y heterogéneo.

Las variables que permitieron el funcionamiento del *Latin Music* en los mercados son analizadas mediante el concepto de *crossover* (Daniel Party, 2018), en tanto estrategia o movimiento de cruce que permite al producto ser vendido dentro y fuera del mercado de origen.

Este estudio se enmarca en el proyecto de investigación B380/20 y en la Beca EVC CIN. Se propone conocer algunos de los procedimientos de la industria discográfica de Estados Unidos para producir el *Latin Music* entre 1970 y 1990 y analizar en forma comparativa sus características sonoras en algunas músicas paradigmáticas del género. A tales fines, el trabajo considera dos publicaciones periódicas especializadas dedicadas a las ventas discográficas como fuentes de información y tres casos musicales.

Palabras Clave: *Latin Music*- *crossover*- diplomacia musical- Industria discográfica.

El artículo indaga sobre ¿Qué es el *Latin Music* en Estados Unidos (EUA) entre 1970 y 1990? En esas décadas ocurren los procesos de consolidación del neoliberalismo en EUA y Latinoamérica, entendiéndolo como un periodo marcado por «la intensificación de los procesos culturales de globalización y su generalizada penetración en el mundo cultural» (Ángel Quintero Rivera, [1998] 2005: 96), en el que tras la consolidación de este modelo «(...)la privatización se desliza en todos los resquicios de la vida pública(...)» (Naomi Klein, 2002: 94) y «la apropiación comercial se desarrollaba a una velocidad impensable para las generaciones anteriores» (Klein, 2002: 96).

Las diferentes conceptualizaciones sobre el género *Latin Music* orientaron el trabajo de investigación que implicó el relevamiento de las ventas en las listas de revistas especializadas, el estudio de la literatura específica y el análisis musical de casos representativos. En el análisis cualitativo se usan herramientas para la comparación y caracterización de casos seleccionados a partir de la pertenencia a alguno de estos



rasgos: la representatividad del género *Latin music*, la pertenencia al mercado hispanoparlante, la vinculación con la migración latina en Estados Unidos y la militancia política.

El trabajo concluye sobre las vinculaciones entre las categorizaciones establecidas mediante la revisión crítica y analítica de la prensa especializada, la literatura de la musicología histórica, los diferentes modelos teóricos del *Latin Music*, las transformaciones de la industria discográfica y la sonoridad de los casos musicales analizados.

El mercado del *Latin Music* en las publicaciones de ventas fonográficas en Estados Unidos

Cash Box (1979) es una publicación especializada en el mercado discográfico de EUA. La revista *Cash Box* posee entre los años 1978 y 1980 una sección dedicada a la producción musical latina llamada *Latin* a cargo del periodista y músico Ray Terrace, quien escribe una columna titulada *Latin Beat*. En la revista número 25 Terrace recomienda la lectura del libro *The Latin Tinge*, escrito por el musicólogo John Storm Roberts. Sobre el mismo, menciona que: «De hecho, el musicólogo John Storm Roberts sostiene que "la música latinoamericana ha sido la influencia externa más importante sobre la música estadounidense en este siglo, sin excepción alguna"» (Storm Roberts, [1979] en Terrace, 1979: 44). Asimismo el crítico musical esboza una periodización de tal influencia:

En casi todas las décadas desde la Primera Guerra Mundial, se han visto canciones, ritmos o estilos, de Cuba, México, Brasil, o de otros lugares, arrasar en los Estados Unidos, muy a menudo en olas superpuestas: La habanera del cambio de siglo; el tango de los años diez y los años veinte; la rumba de los años treinta; la conga, la guaracha y el samba de los años cuarenta; el mambo y el chachachá de los años cincuenta; la bossa nova de los años sesenta y la salsa de los años setenta (Terrace, 1979).

Terrace realiza una periodización por décadas, en relación a los consumos culturales que determinados géneros o ritmos latinoamericanos tuvieron en el mercado norteamericano, adopta una perspectiva transnacional, en la cuál Latinoamérica es entendida como una unidad. Esta concepción puede contrastarse con el abordaje que realiza Pablo Palomino (2020), quien considera que:

En Latinoamérica, por el contrario, las tres categorías -nacionalismo musical, la investigación del folklore y la música urbana comercial- se desarrollaron sincrónicamente y se consolidaron en la década de 1930. Los géneros musicales urbanos marginales se volvieron, mediante múltiples interacciones con la música de arte y el folclore, símbolos nacionales. Por lo que, la legitimidad popular convirtió a esta música en música nacional. música del pueblo, do povo, popular- Exactamente cuando la idea misma de música latinoamericana estaba tomando forma. El «pueblo» se identificaba con cada nación concreta y al mismo tiempo evocaba como una fuente cultural regional más amplia, un *volk* regional y transnacional, aunque no políticamente organizado (Palomino, 2020: 228).

No obstante, tanto Terrace como Roberts generan una periodización análoga a la de Palomino, donde las décadas demarcan los géneros que se consolidan en el consumo. La musicología histórica ha evitado incluir los procesos de conceptualización sobre la música y las valoraciones realizadas por la crítica musical, por lo que una parte importante de la significación se tergiversa.

Dicha situación no es recíproca porque la literatura especializada en ventas fonográficas sí considera a la teoría musicológica, siendo observable la atención a nociones y conceptos operatorios musicales que hace Terrace del caso analizado.

Respecto a la terminología utilizada tanto en la columna como en el libro reseñado por el periodista, se observa una coincidencia en la multiplicidad de categorías para definir un conjunto de músicas y sus identidades culturales, entre las que se encuentran *Latin Music*, música latina de Nueva York, ritmos latinos, música latinoamericana o *latin*, entre otras; siendo esta última definición la empleada por la revista para nombrar a la sección donde son abordados estos repertorios.

El *Latin Music* es entendido por Terrace como un conjunto heterogéneo de músicas populares pero todas de raigambre afroamericanas, esto se diferencia de Ángel Quintero Rivera (2009), quien concibe a la categoría músicas mulatas compuesta por una vasta producción musicalailable organizada en torno a claves rítmicas, y con diferenciación funcional tímbrica en la percusión.

En la sección analizada se publican listas de popularidad abarcando EUA y México. A la hora de hablar de latinización, Terrace da cuenta de los casos de grupos como *Earth, Wind & Fire*, *War* y *Mandrill*, «(...) que cambiaron el pulso rítmico fundamental de la música popular negra a ritmos complejos derivados del “bajo bugalú” latino cuyo origen es el modo de ejecución cubano del bajo» (Terrace, 1979: 44).

En estos casos, la manifestación del *tinte latino* se encuentra principalmente en el uso de instrumentos de percusión como las congas, la timbaleta y también en los tipos de toque donde la clave está presente en instrumentos de marcación rítmico-armónicos como el bajo. Dado que dentro de las músicas latinas, el musicólogo Roberts ubica a las músicas producidas por comunidades latinas dentro de EUA, sean chicanas o caribeñas, el periodista Terrace en su revisión considera a la influencia del tinte latino, en la música popular estadounidense posterior a 1970: «(...) desde la década de 1960, estas han sido latinizadas en la medida que serían irreconocibles sin su Tinte Latino» (Terrace, 1979: 44).

Por otra parte, al final del artículo «*Cross-Cultural Influences Create Fresh Demand for Modern Music*» de Larry Lawrence y Tom Wright, se adjunta un glosario con una definición de *Latin music*, considerando que es «Un término comodín para la música que se genera en varias áreas de “origen hispano” del mundo, incluyendo Norteamérica, Centroamérica, Sudamérica y España» (Lawrence & Wright, 1985: 62). flexible, siendo el lugar de producción un factor determinante para su inclusión en esta. La categoría adopta una perspectiva transnacional en ambos escritos y su construcción está orientada por las discográficas e industrias culturales que la comercializan.

Los músicos que figuraban en los *rankings* de venta de la publicación son Rubén Blades, Willie Colón, *Miami Sound Machine*, Tito Puente, Oscar De León, Roberto Carlos, Luis



Miguel, Amanda Miguel, Lani Hall y Ramón Ayala. Esta muestra de representantes del *Latin music* en una publicación de la industria fonográfica norteamericana sintetiza la condición de migrantes, la militancia política de algunos artistas, la predominancia del castellano en el canto y la representación del modelo aspiracional para consumidores dentro y fuera de EUA. Estos artistas exitosos difunden y sostienen el modelo *american way of life* en la región. El éxito individual se erige en pleno neoliberalismo como sustituto del modelo aspiracional de la clase media durante el *New Deal*.

Modelos teóricos del *Latin Music*

Negus aborda la relación entre músicas y la industria en términos de *cultura de género* demostrando las formas en que el *Latin Music* ha sido etiquetado para su comercialización en EUA a partir de 1980. Sin embargo, en la primera década del siglo XX la música realizada en Latinoamérica y registrada en los *recording trips* (Marina Cañardo, 2017), se comercializó como música étnica o músicaailable. Esto tiene antecedentes importantes en la constitución de la fase informal del imperio norteamericano (Ricardo Salvatore, 2016) tal y como expone Ana María Ochoa Gautier:

Durante el siglo XIX, esto coincide con la expansión del imperio estadounidense. Para el etnomusicólogo Veit Erlmann (1999), dicha fase imperial coincide con la expansión de los medios masivos y con una transformación de la esfera musical y sus modos de circulación (Ochoa Gautier, 2018: 229).

En algunos casos estas grabaciones eran reexportadas, Negus menciona cómo una misma música era caracterizada de acuerdo al contexto sociopolítico, ya que «(...) muchos sonidos que ahora se reconocían y etiquetaban como “clásicos” tropicales fueron grabados durante los años cuarenta y cincuenta en Cuba o por músicos cubanos en México y vendidos como “música cubana” (...)» (Negus, 2005: 233), dicho cambio lo atribuye a la política adoptada por las compañías discográficas tras la Revolución Cubana y el posterior bloqueo económico realizado por EUA.

En esas décadas, la categoría de *música tropical* era utilizada para diferenciar comercialmente la música producida en otras regiones costeras del Caribe de la producida en Cuba o grabada por músicos cubanos. Esta categoría, permitió luego configurar una identidad compartida que incluyó a la salsa «(...) junto a géneros como la cumbia, que tiene orígenes colombianos, el merengue y la bachata, que proceden de la República Dominicana, y las separa de otros subgéneros latinos como el tejano, el tex mex y el mexicano regional» (Negus, 2005: 231). La diferenciación, que a nivel sonoro es observable con claridad, se corresponde antes bien con los ámbitos de consumo, donde el tejano, el tex-mex o el regional están ligados en términos comerciales a Texas, California y áreas fronterizas con México, mientras que lo tropical se asocia a la Costa Este de EUA. Es importante mencionar que la disociación de los esencialismos folklorizantes permitió agrupar las músicas populares latinoamericanas por fuera de las fronteras nacionales, así lo explica Beasley Murray cuando indica que «en tanto que la identidad latina se desvincula de cualquier esencia, se vuelve más disponible para su libre apropiación y reutilización» (Beasley-Murray, 2014: 423).



La existencia de dos entidades comerciales diferenciadas para las multinacionales en la promoción y venta del *Latin Music* es una constante advertida por el investigador británico Negus, quien diferencia entre el mercado norteamericano y el latinoamericano. No obstante, el proceso de sub-etiquetado para separar a la plantilla que trabaja con el pop y el rock latino (o en español) mantiene regularidades, aunque aclara que estas divisiones están lejos de ser estables y estáticas.

Otro modelo teórico es el desarrollado por Miguel César Rodón, quien advierte al *Latin Music* como una música producida a partir de un proceso de *estilización* (Martín Eckmeyer, 2019) de la salsa en el que se incorporan elementos provenientes de los géneros dominantes en el *mainstream*, siendo los dominios rítmicos y texturales los más afectados en este proceso. Un ejemplo de esto es el disco *Latin, Soul, Rock* (1974), del supergrupo *Fania All Stars* editado por la discográfica Fania:

El disco, como su nombre lo indica, trató de ser la convergencia de los estilos que para el momento reinaban en el mercado de la música popular internacional: el rock y el *soul*, frente a los cuales aparecía ahora el nuevo producto, *latin music*, una suerte de rock con congas, una música acomodaticia construida con base en melodías comunes y asequibles, con uno que otro alarde rítmico (Rodón, [1979] 2007: 140).

Dicho camino fue continuado dos años después por Fania tras firmar un acuerdo con CBS para la producción y distribución de sus discos latinos, considerando que permitiría alcanzar nuevos mercados en EUA y Europa, volviendo sobre la pauta ya implantada en *Latin, Soul, Rock*, presentando sonoridades más cercanas al jazz, al rock, a la música disco o al *soul*, con participación de músicos sesionistas y arregladores provenientes del *mainstream* angloamericano.

Crossover. Estrategia de comercialización del *Latin Music* desde Estados Unidos

Daniel Party (2018) presenta al *crossover* como una estrategia o movimiento de cruce que permite al producto musical ser vendido dentro y fuera del mercado de origen, lo que habilita al *Latin Music* a trascender su nicho de mercado. El *Latin Music* es el género en el cual artistas hispanoparlantes que firman contratos con multinacionales, pueden participar en el mercado angloamericano entre 1970 y 1990. Party menciona la existencia de dos tipos de cruce: «el cruce hacia el pop estadounidense —o mercado principal (*mainstream*)— y el cruce hacia nuevos mercados latinoamericanos» (Party, 2018: 4).

El *crossover* hacia el *mainstream* implica a los consumos culturales de producciones fonográficas que en Latinoamérica consumieron música hecha por latinos en inglés, evitando la doble edición de un mismo fonograma. Así un determinado disco de un artista latino a mediados de 1980 se grababa directamente en inglés, sin tener una edición del mismo en castellano destinado a Latinoamérica. Una de las razones la explicita Gloria Estefan:

Lo difícil es que ahora los discos salen mundialmente, y no puedes sacar dos discos al mismo tiempo, porque en Latinoamérica por ejemplo te



compran a veces más el que está en inglés que el que está en español, pero definitivamente tenemos planeado grabar en español, nunca dejaría de hacer eso (Stefan en SongsMusiCanto, 2017, 00:12:19).

En este periodo, la mayoría de las discográficas multinacionales inauguran departamentos especializados mediante la ampliación de catálogos radicados en Miami, el centro de producción de *Latin Music*. No obstante, el *crossover*, en tanto estrategia de cruce de mercados, también se presenta en producciones anteriores como las grabaciones de bugalú de la década de 1960. La estilización producida y el *crossover* implican una articulación estratégica para reconfigurar el mercado latino de la música que no tuvo una única resultante pero presenta grados de homogeneización que pueden advertirse en la comparación analítica de casos representativos.

A los fines de abordar el tema construimos una matriz comparativa en base a tres variables operatorias: incorporación de instrumentos externos, transferencias sonoras de géneros norteamericanos, determinación técnica y tecnológica en estrategias de producción. La perspectiva analítica utilizada es la descripción densa (Clifford Gertz, 1973) de los casos seleccionados y la comparación de rasgos.

Rubén Blades niega el *crossover* en declaraciones en el programa *MP3*, allí mencionó: «Eso de *crossover* me parece absurdo, la idea de *crossover* a mí siempre me molesta porque es como abandonar algo para ir al otro lado. Y digo no, nos encontramos en el medio, al que le gusta lo oye y el que no, que no lo oiga» (Televisión Pública, 2010, 00:13:49). El músico de origen panameño llegó a EUA como migrante ilegal en 1974, cuya familia ya se encontraba en Miami huyendo de los conflictos con la dictadura militar de Panamá.

El grupo *Miami Sound Machine*, liderado por los opositores cubanos Emilia y Gloria Estefan, ha sido mencionado en su entrevista para el IX Festival de la canción de Miami (1986) como una banda que «ha tenido la dicha de vivir el *crossover dream* o salto de la barrera, de una audiencia exclusivamente hispana a una audiencia anglo» (Conexión con Los Mellos, 2019, 00:04:10). Por otra parte, Emilio Estefan establece una vaga conexión entre la sonoridad de su hit *Conga!* y la condición geopolítica de Miami cuando indica sobre el mismo que «Es un sonido muy de Miami porque es una ciudad bicultural donde hay muchos hispanos y americanos, y eso es *Miami Sound Machine*» (Conexión con Los Mellos, 2019, 00:03:08).

Prepara Conga! Análisis comparado de casos paradigmáticos

Prepara es un tema compuesto por Rubén Blades e incluido en el disco titulado *Crossover* (1979) de *Fania All Stars*. La cara A del disco está producida por Jerry Masucci y la B por Vince Montana Jr., aunque éste participa en la composición y en los arreglos de cuerdas del disco en general. Dicha mezcla sonora y estilística corresponde a la estrategia para nuevos mercados combinando la salsa con el *soul*, el *rock*, el *jazz* o la música *dísc*o. La inclusión de géneros de múltiples localidades no es algo nuevo, resulta fácil de identificar en los orígenes de las grabaciones acústicas como modelo de negocios que en la RCA Víctor prevaleció según la división internacional del repertorio que señala Marina Cañardo (2017).



Para la realización de estas producciones, el grupo *Fania All Stars* era un sexteto conformado por la sección rítmica del grupo y su director Johnny Pacheco (Rondón, [1979] 2007). En algunos casos estos últimos provenían de la salsa y tenían contrato con Fania, mientras que en otros provenían del *mainstream*, como el violinista Don Renaldo, que participaba en las grabaciones de música disco realizadas en la ciudad, o el guitarrista Eric Gale, sesionista que grabó con artistas populares norteamericanos como Aretha Franklin o Paul Simon.

El arreglo del tema *Prepara* es de Louie Cruz, pianista y arreglador oficial del sello discográfico, este es el tercer tema del alado A y posee patrones rítmicos de diversas músicas afrocaribeñas, como la guajira, el bolero y el son montuno, entre otras. La libre combinación de ritmos y géneros del caribe, para Quintero Rivera [1998] (2005), es una de las características de la salsa, que «(...) No es un ritmo o forma musical sino una “manera de hacer música” (...)» (Quintero Rivera, A., [1998] 2005: 89).

Un aspecto sustantivo del tema son los cambios de tempo sin mediación y con preparación, los mimos pueden considerarse luego de los seis primeros minutos del tema, aceleración que se aumenta un minuto más tarde en los contrapuntos de flautas. Otra característica distintiva es la extensión del tema que llega a durar casi diez minutos en los que diferentes alusiones a géneros considerados latinos como salsa, bolero y son se mezclan con sonoridades propias del jazz y soul. La aceleración del tempo en el solo de flauta realizado por Johnny Pacheco se destaca aunque estuvo preparado en el arreglo de vientos metal, y el mismo también posee *overdubbing*. La sonoridad del solo remite a las charangas y contribuye a aumentar el grado de intensificación al acompañarse de notas repetidas y figuras cortas en un registro agudo, respondiendo al coro, esto es reforzado por las intervenciones de la percusión y del bajo, que realiza octavas mientras asciende cromáticamente, a modo de respuesta. Por otra parte el tema cuenta con recursos armónicos como secciones en modo mayor y menor, secuencias armónicas, sustitutos tritonales y acordes disminuidos.

Dentro de las adecuaciones operatorias empleadas, aparece la incorporación de instrumentos utilizados en el pop/rock o el jazz, como la guitarra eléctrica con efectos y el piano Rhodes, así como de las técnicas de slap, octavas y dobles cuerdas en el bajo eléctrico, habituales en el funk y la música disco. Una de las guitarras eléctricas posee wah wah y delay corto, destacándose en la melodía final de la introducción (00:01:24 a 00:01:35). Desde la introducción incorpora registros extremos en notas repetidas con cambios de tempo que se diluyen en un segundo plano y en el último tiempo del compás articulan un descenso melódico con vibrato para retomar la vuelta. Con el ingreso de los vientos, la guitarra se mantiene en un registro medio-grave que anticipa el gesto melódico de cierre de la sección. En el caso del bajo, las técnicas mencionadas son empleadas por el bajista Salvador Cuevas, cuyos arreglos mantienen la clave o aspectos derivados de la misma aunque presentan sonoridades cercanas a la música disco y al funk.

La última incorporación instrumental en aparecer es el piano eléctrico, a cargo de Papo Lucca, quien realiza un solo vinculado directamente al jazz utilizando arpeggios y clusters que enfatizan el carácter descentrado de esta música (Quintero Rivera, 2009), también emplea notas repetidas en el marco de un aumento intensificado al que se adicionan los



vientos -trompetas y trombones-, con escalas de tonos enteros superpuestos que forman clusters (00:06:04). Para realizar el solo de piano, se grabó además del Rhodes uno acústico a cargo del mismo instrumentista, derivación de la sobreimpresión disponible desde la grabación multipista, que podrá introducirse en el proceso compositivo en estudio (Paul Théberge, 2006).

Otro ejemplo de las resultantes sonoras producidas por la tecnología disponible, se encuentra en el plano de la voz principal, compuesto por diversas capas, que alternan o superponen a la melodía principal comentarios y coros en segundo plano, con una espacialidad amplia, dada la reverberación profunda que se utiliza en la mezcla. Dichas sobre-grabaciones y la utilización de reverberaciones pronunciadas en las voces distan de las grabaciones de salsa que la compañía realiza por fuera del *crossover*, ya que estas se asemejan más a lo que ejecutaban los músicos en vivo. Un gesto que remite a las actuaciones presente en la grabación es la presentación de los instrumentistas solistas y los pequeños comentarios realizados por el cantante en sus solos al anunciarlos, estos están en español al igual que la letra del tema.

Los arreglos de Montana Jr. en la sección de cuerdas frotadas son una transferencia sonora de la música disco, diferente a la de los violines que formaban parte de las charangas.

Conga! es un tema del álbum *Primitive Love* (1985) del grupo *Miami Sound Machine*. Fue compuesta por el baterista Enrique García, producida por Emilio Estéfan Jr., y su título alude tanto al baile afrocaribeño como al instrumento también conocido como tumbadora que se usa en el mismo. El álbum lo editó Epic-CBS, siendo el segundo que la banda grabó enteramente en inglés. Con *Conga!*, *Miami Sound Machine* logró el ingreso en el mercado norteamericano ya que la misma logró la certificación oro en la Recording Industry Association of America con 500.000 copias vendidas.

En 1984 el pop latino se convirtió en una categoría de premiación en los *Grammy Awards*, distinción que realiza la industria musical de EUA. El tema pertenece al género musical pop latino. La canción tiene la sonoridad de las producciones pop de la época, donde el arreglo se ordena mediante el uso de materiales registrados en estudio con sobre grabaciones, sonidos digitales y dinámicas emparejadas mediante la compresión. El logro de mercado fue la aparición simultánea «(...) en las listas Dance, Latin, R&B y Pop de la revista Billboard» (Party, 2018: 5).

El inicio de *Conga!* presenta al estribillo que incluye la voz de Gloria Stefan duplicada una tercera superior. El estribillo posee cuatro frases con levare, seguidas de alta densidad cronométrica cuyo diseño melódico incluyen saldos ascendentes de cuarta y decentes de tercera, siendo la primera y la tercera frase iguales, hecho que también ocurre con la segunda y cuarta frase del estribillo, donde lo único que se modifica en la letra. Las estrofas a nivel melódico no presentan la duplicación de la voz, se inician en forma acéfala y el rango máximo es de tercera mayor ascendente. El tema está en mi menor y el ciclo armónico del tema alterna entre el primer grado (Mi menor) y el VII grado descendido (Re mayor), aunque también utiliza Re# como acorde de paso.

El tema posee un arreglo de vientos metal realizado por Ricardo Eddy Martínez y el trompetista Víctor López. La referencia a los arrastres glissandos de la orquesta de Pérez Prado, se alude con los vientos metal en los inicios de las estrofas aunque una



modificación sustantiva que expone la modernización sonora del arreglo y expone ese arrastre producido de forma sintetizada (en 00:02:28). La percusión tiene un rol central en el armado del tema, lo que lo identifica con el ámbito latino al que alude, así la reaparición del estribillo incluye un cambio en el acompañamiento percusivo con el ingreso de la timbaleta. La sonoridad de la percusión está construida fuertemente con referencias a cajas de ritmo y percusión de parche como tumbadoras. Sin embargo el énfasis sonoro y el amplio espectro grave que posee la percusión con claridad asemejan el tema al rock antes que a la conga, el ritmo que en Cuba se toca con tumbadoras, bombo y cencerros. El ingreso del piano mantiene los toques habituales en el merengue y en la salsa, aunque el solo de este instrumento interpretado por Paquito Hechavarría como pianista invitado muestra una estrategia de fusión estilística propia de estas producciones: la inclusión del solo vinculado al jazz en el uso de acordes simétricos con el tumbado del ritmo acompañado con el bajo y de segundas superpuestas en la melodía, así como la ampliación del registro del instrumento. Hechevarría es un pianista que se destacó en el género salsa y también en los bailes afrocaribeños que en Cuba interpretaba con la Orquesta Riverside y el Conjunto Casino. Su presencia en Miami Sound Machine en este y otros trabajos legitimaba la tradición latina y evocaba el éxito de la música latina de baile que entre 1940 y 1950 existió no sin una estilización sonora a las músicas norteamericanas. Esa apelación a la sustancia de lo latino en el baile se manifiesta también en la letra y en la directa referencia a *la isla*, donde lo sabroso y lo irrefrenable de la necesidad corporal de bailar se asocia directamente al ritmo que la percusión propone.

El tipo de batería electrónica y la unión rítmica del bajo con el bombo proponen una transferencia sonora del rock.

Los álbumes de pop latino, según Party (2018), se encuentran compuestos en partes iguales por baladas y temas de pop bailable, situación que en *Primitive Love* (1985) se corrobora. Los temas pop bailables presentan «(...) referencias a múltiples estilos, entre ellos, la percusión afro-latina (con frecuencia, programada), rasgueados rápidos al estilo flamenco en la guitarra acústica con cuerdas de nylon, solos de rock tipo Santana y líneas de bajo tomadas del funk» (Party, 2018: 8).

El tipo de ecualización del tambor y la reverberación larga del mismo son parte de las mezclas habituales de la época, sus acentos desplazados al segundo y cuarto tiempo del compás también provienen del rock antes de la conga cubana que usa clave. Estas adecuaciones operatorias se entrelazan con recursos como el uso de roto-toms para cortes o rellenos, las guitarras eléctricas de Juanito Márquez que irrumpen realizando acordes de quinta y un teclado cuyo sonido se parece al tres cubano con sus cuerdas dobles.

Consideraciones finales

A lo largo de las distintas publicaciones analizadas, es posible advertir la heterogeneidad conceptual en torno al *Latin music* aunque los escritos persisten en advertir periodizaciones por géneros y décadas antes que buscar la larga duración. En dichas propuestas eluden la perspectiva nacional y adoptan una integración transnacional



hispanoparlante tanto musicólogos como periodistas, artistas y productores fonográficos mantienen tales estrategias. Aunque mayoritariamente es posible considerar las músicas del *Latin Music* como músicas mulatas, su adecuación rítmica para el baile y/o el consumo en el mercado angloamericano las distancia de dicha base donde la clave disrumpe el orden racional del compás.

Si bien las denominaciones empleadas varían, el *Latin music* prevalece como categoría. En todos los casos estudiados se trata de una categoría flexible, en la que el contexto de producción resulta determinante. En *Cash Box* y *Billboard* el término abarca a un conjunto heterogéneo de músicas populares, en correspondencia con la identidad cultural de los músicos y la producción en áreas hispano parlantes en EUA. También es constante la referencia a una periodización segmentada por décadas que se corresponden con los géneros musicales latinos que marcaron tendencias de ventas. Dicha periodización fragmenta un proceso continuo en el cual la mercantilización de las músicas que constituyen el *Latin Music* está siempre en relación a los modos de producción, tecnologías y formas de consumo originadas en el mercado angloamericano, a tal punto que el crossover implica una renuncia al consumo de música en castellano incluso en países hispano parlantes.

En lo que respecta a los modelos teóricos analizados se advierte que la constitución del género *Latin Music* involucra modificaciones y adecuaciones en el tipo de músicas que lo integran así como en las formas de producirlas que se utilizan. En los autores considerados K. Negus, C. M. Rondón, P. Palomino o, incluso en la mirada de Terrace sobre el pensamiento de John Storm Roberts, las adecuaciones musicales o sonoras no son una determinación constitutiva del género sino antes bien una de las diversas estrategias y procesos que lo constituyen.

Negus considera las transformaciones que existen en la industria fonográfica en el siglo XX a la hora de clasificar estas músicas, Rondón asocia al proceso de estilización de la salsa para acceder al mercado anglosajón la constitución del género aquí denominado *Latin Music*, Palomino establece la invención de la música latinoamericana en función de la globalización cultural en la que se inserta desde 1930 y a la que renueva en el campo de la música popular. Las publicaciones analizadas demostraron el uso de referencias teóricas y la apelación a historizar a partir de los picos de venta musical.

Entre las adecuaciones operatorias empleadas en este proceso de construcción del *Latin music* la incorporación de baterías electrónicas y el realce de graves en la ecualización o el uso de tambores de batería con larga propagación del sonido marcan la asimilación de ese tipo de música a las formas de producción fonográfica del rock y el pop. El conglomerado de promoción mediante crossover, premiación de la propia industria por ranking de ventas asociando el éxito comercial a la calidad y los procedimientos de renovación sonora en base al sostenimiento de aspectos rítmicos o de su adecuación a la balada generan una unidad presente en la constitución del *Latin music* como entidad comercial y estética. Otro factor que a veces es tenido en cuenta para delimitarla, es el lingüístico, por lo que en algunos casos, España y representantes de la balada (como Julio Iglesias) forman parte de la misma. Este conjunto de estrategias se disponen en un territorio específico: Miami, como centro real o asociado



al *Latin music*, en donde además residen la base de los consumidores hispano parlantes y con actividad política en la relación de Estado Unidos y Latinoamérica.

Referencias bibliográficas

1. Blades, R. (1988). *Nothing but the Truth* [Vinyl, LP; Album]. S/D, Estados Unidos: Elektra Records, Rhino Records.
2. Beasley-Murray, J. (2014) [2003]. Latin American Studies and the global system [Latin American Studies y el sistema global], en P. Swanson (ed.) *The Companion to Latin American Studies* (pp. 419-447) Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
3. Cannova, M. P y Mansilla Pons, R. (2021). Que gane el mejor. Capital musical y legitimación Inter-americana. En M.P. Cannova (coord.), *Artes musicales y audiovisuales: Historias de una pretendida unión hemisférica* (pp. 102-116). Recuperado de <https://doi.org/10.35537/10915/116299>
4. Eckmeyer, M. (2019). Saber trobar: estratificación en los inicios de la música occidental. En D. Sánchez y M. Eckmeyer (coord.), *Historia del arte y la música medieval. Nuevas perspectivas y enfoques* (pp.85-113). Recuperado de <https://doi.org/10.35537/10915/86978>
5. En Conexión Con Los Mellos (25 de febrero de 2019). *Gloria Estefan & Miami Sound Machine IX Festival De La Cancion En Miami - 1986*. [Archivo de video] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Ij4UsJIZW74&t=251s> última consulta: 30/06/2022
6. Fania All Stars. (1974). *Latin, Soul, Rock* [LP]. Nueva York, Estados Unidos: Fania Records.
7. Fania All Stars. (1979). *Cross Over* [LP]. Filadelfia, Estados Unidos: Columbia Records.
8. García, D.F. (2006). *Arsenio Rodriguez and the Transnational Flows of Latin Popular Music* [Arsenio Rodríguez y los flujos transnacionales de la música popular latina]. Filadelfia, Estados Unidos: Temple University Press.
9. Klein, N. (2002). Capítulo 3 Alt. Todo. En *No logo. El poder de las marcas* (pp. 93-118). Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
10. La conga que nació en Europa (5 de noviembre de 1997). *La Nación*. Recuperado de: <https://www.nacion.com/archivo/la-conga-que-nacio-en-europa/NT3HMZUT3JCNND7VM4IA74K5E/story/> Última consulta: 30/06/2022.
11. Lawrence, L y Wright, T. (1985). *Cross-Cultural Influences Create Fresh Demand for Modern Music* [Las influencias transculturales crean una nueva demanda de música moderna]. ¡Viva Latino!. *Billboard*, 97 (4). vi- 14,40,62.
12. Megatvclips. (22 de abril de 2008). *Megatv clips-Raíces y Recuerdos- Sal Cuevas grabó 18 discos*. [Archivo de video] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pOvNo-lvxHQ&t=58s> Última consulta: 30/06/2022.



13. Miami Sound Machine (1985). *Primitive Love* [LP; Album; Cassette; CD]. Miami, Estados Unidos: Epic Records.
14. Negus, K, *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales* (2005). Barcelona, España: Editorial Paidós Comunicación.