LA



MARCH

Canción latina: un latido compartido

RAFAEL FERNÁNDEZ DE LARRINOA

CURSO 2026/2027
GUÍA DIDÁCTICA

Contenido

CANCIÓN LATINA: UN LATIDO COMPARTIDO 5

OBJETIVOS DIDÁCTICOS 6

Objetivos generales 6

Relación con el currículo de Educación Secundaria Obligatoria 6

Relación con el currículo de Bachillerato 7

PROGRAMA 9

Intérpretes 9

Programa 9

1. GUÍA RÁPIDA PARA EL PROFESOR 11

1.1 Un trayecto con múltiples recorridos 11

1.2 Cuatro herramientas para diseñar tu recorrido 13

1.3 Un montuno para culminar el concierto 14

1.4 Cómo utilizar esta guía 15

2. LA CANCIÓN LATINOAMERICANA: UNA HISTORIA DE IDA Y VUELTA 17

2.1. La canción de salón latinoamericana 21

2.1.a. La construcción musical de las nuevas naciones 21

2.1.b. La habanera: un ritmo afrodescendiente en los salones 23

2.1.c. Puertos, migraciones y nuevas músicas 25

2.1.d. La búsqueda de una identidad nacional 27

2.2. El teatro musical y los primeros circuitos latinoamericanos 29

2.2.a. Teatros, compañías y redes musicales 29

2.2.b. La zarzuela viaja a América 31

2.2.c. Zarzuelas nacionales: nuevos personajes y estilos 33

2.2.d. La edad de oro de la zarzuela cubana 35

2.3. Industria musical y cultura de masas 37

2.3.a. Radio, disco y cine: una nueva cultura musical de masas 37

2.3.b. Orquestas de baile y nuevos ritmos urbanos 39

2.3.c. Canciones para un continente 41

2.3.d. Brasil y la bossa nova: una nueva forma de modernidad 43

2.4. Folclore, identidad y compromiso político 45

2.4.a. Del gaucho al indio: nuevas voces para músicas tradicionales 45

2.4.b. La Nueva Canción: juventud, política y compromiso 47

2.4.c. Tradiciones locales, símbolos continentales 49

2.5. El latino global: de la salsa al reguetón 51

2.5.a. La salsa y nueva identidad panamericana 51

2.5.b. De las raíces locales al pop latino global 53

2.5.c. Del margen al centro: el fenómeno del reguetón 55

3. LOS RITMOS DE LA CANCIÓN LATINOAMERICANA 57

3.1. Familia de la habanera (habanera / tango / danzón) 59

3.1.a. Patrón básico de acompañamiento 61

3.1.b. Cinquillo cubano 61

3.2. Familia ternaria (vals criollo / joropo/ zamba) 63

3.2.a. Patrón básico de acompañamiento 65

3.2.b. Fraseo flexible 65

3.3. Familia del son cubano (son / mambo / salsa) 67

3.3.a. La clave 69

3.3.b. Montuno y tumbao 69

3.4. Familia afrobrasileña (samba / bossa nova) 71

3.4.a. Samba y polirritmia 73

3.4.b. Bossa nova y estilización 73

3.5. Familia afrocaribeña (cumbia / merengue) 75

3.6. Familia urbana (dembow / reguetón) 77

3.6.a. Patrón dembow y repetición 77

4. EL CONCIERTO Y EL REPERTORIO MUSICAL 79

4.1. Jayme Ovalle: Azulão, op. 21 (1919) 79

4.2. Gonzalo Roig: "Salida de Cecilia", de Cecilia Valdés (1932) 80

4.3. Ángel Cabral: Que nadie sepa mi sufrir (1936) 81

4.4. Ígor Stravinski: Tango (1940) 82

4.5. Consuelo Velázquez: Bésame mucho (1940) 83

4.6. Ernesto Halffter: Habanera, de Dos piezas cubanas (1945) 84

4.7. Xavier Montsalvatge: Canto negro y Canción de cuna para dormir a un negrito, de Cinco canciones negras (1945) 85

4.8. Elpidio Ramírez: La Malagueña (1947) 86

4.9. Astor Piazzolla: Yo soy María, de María de Buenos Aires (1968) 87

4.10. Violeta Parra: Gracias a la vida (1966) 88

4.11. Ariel Ramírez: Alfonsina y el mar (1969) 89

4.12. Mario Gareña: Yo me llamo Cumbia (1969) 90

4.13. Frederic Rzewski: The People United Will Never Be Defeated (Tema) (1975) 91

4.14. Bad Bunny: BAILE INoLVIDABLE (2025) 92

5. ACTIVIDADES **95**
5.1. ¡Investiga! 95
5.1.a. Investiga la música de un país 97
5.1.b. Investiga una familia rítmica 99
5.1.c. Investiga las letras 100

FICHA 1.a ¿Qué nos dicen las canciones sobre las relaciones de pareja hoy? 101
FICHA 1.b ¿Qué nos dicen las canciones sobre las relaciones de pareja en el pasado? 102
FICHA 2. ¿Qué nos dicen las canciones sobre la pobreza, el trabajo y las desigualdades sociales? 103
FICHA 3. ¿Cómo construyen las canciones la identidad de una persona, un pueblo o un continente? 104
FICHA 4. ¿Cómo imaginan las canciones un mundo mejor? 105
FICHA 5. ¿Cómo hablan las canciones del desamor, la tristeza y el suicidio? 106
FICHA 6. ¿Qué nos dicen las canciones sobre la propia música? 107
FICHA 7. ¿Por qué nos gusta bailar? 108

5.2. ¡Juega! 109
5.2.a. Juega en equipo 110
5.3. ¡Baila! 113
5.3.a. El danzón 114
5.3.b. La salsa 115
5.3.c. El merengue 116

6. PROYECTO FINAL: CUENTA TU PROPIA HISTORIA **119**
6.1. La app Generador de tarjetas 120
6.2. Presentaciones y proyectos visuales 121

BIOGRAFÍAS DEL PROGRAMA **122**
Vanessa Cera 122
Yeraldín León 123
Paula López Atanet 124
Roberto Fernández Duro 125
Carlos Crooke 126
Rafael Fernández de Larrinoa 127

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA **128**

CRÉDITOS **130**

Canción latina: un latido compartido

La destacada presencia internacional de la música en español durante las últimas décadas constituye uno de los fenómenos más destacados de la cultura popular contemporánea. Artistas como **Rosalía** o **Bad Bunny** se han convertido en referentes globales para millones de jóvenes, situando la lengua española en una posición de extraordinaria proyección en los mercados musicales internacionales. Sin embargo, este fenómeno no ha surgido de la nada.

La historia de la canción latinoamericana es la historia de una identidad cultural construida a través de intercambios continuos entre Europa, América y África. Migraciones, desplazamientos de población y contactos entre distintas culturas han dado lugar a nuevas formas musicales. Ritmos, instrumentos y formas de cantar de diversas tradiciones terminaron creando un patrimonio común que continúa transformándose en la actualidad.

El recorrido de este concierto pretende explicar algunos de esos procesos: cómo músicas inicialmente locales alcanzaron una dimensión continental y cómo tradiciones rurales, indígenas, europeas y afrodescendientes contribuyeron a construir una identidad musical global. Muchos de estos intercambios siguen siendo visibles hoy, tanto en la música que escuchamos cotidianamente como en la diversidad cultural presente en nuestras aulas.

Objetivos didácticos

OBJETIVOS GENERALES

- Conocer los principales géneros y ritmos de la tradición musical latinoamericana, identificando sus características musicales y sus contextos culturales.
- Reconocer la canción latina como un espacio de encuentro, resultado de procesos históricos de migración e intercambio artístico.
- Valorar la voz, la palabra y el ritmo como herramientas fundamentales de comunicación emocional.
- Reflexionar sobre el papel de la música en la sociedad contemporánea, reconociendo la relación entre las músicas tradicionales latinoamericanas y la industria del pop latino.

RELACIÓN CON EL CURRÍCULO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA

La guía didáctica de *Canción latina: un latido compartido* ha sido concebida para integrarse de forma natural en el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria establecido por el Decreto 65/2022 de la Comunidad de Madrid.[1] A partir de un repertorio que recorre más de dos siglos de historia musical de América Latina, el proyecto permite trabajar contenidos y competencias de distintas materias desde una perspectiva interdisciplinar, combinando la escucha musical, la investigación histórica, el análisis de textos, la práctica corporal y el uso de recursos digitales.

Aunque la música constituye el eje vertebrador de la propuesta, las actividades incluidas favorecen también el desarrollo de aprendizajes vinculados a Geografía e Historia, Lengua Castellana y Literatura, Educación Física, Digitalización y Formación y Orientación Personal y Profesional. De este modo, la canción se convierte en una puerta de entrada para abordar cuestiones relacionadas con la diversidad cultural, la construcción de identidades colectivas, la evolución de las sociedades americanas, el patrimonio común del mundo hispánico, la expresión artística, el pensamiento crítico y la competencia digital.

Música

La música constituye el eje principal de la propuesta. A través de la audición, el análisis y la comparación de géneros como la habanera, el danzón, el mambo, la salsa o el reguetón, el alumnado desarrolla la capacidad de reconocer rasgos estilísticos, recursos expresivos y procedimientos rítmicos característicos de distintas tradiciones musicales. La aplicación de escucha activa *Juego de la canción latinoamericana* facilita el reconocimiento auditivo de estilos, instrumentos y contextos culturales.

Geografía e Historia

Las canciones seleccionadas permiten abordar la historia de América Latina desde una perspectiva cercana y atractiva. Cada obra se presenta como un reflejo de procesos históricos, sociales y políticos vinculados a la construcción de las identidades nacionales, las relaciones entre Europa y América o los movimientos de protesta y transformación social del siglo XX. Actividades como *Investiga la música de un país* (5.1.a) ayudan a comprender cómo los acontecimientos históricos influyen en la evolución de las manifestaciones culturales.

1 DECRETO 65/2022, de 20 de julio, del Consejo de Gobierno, por el que se establecen para la Comunidad de Madrid la ordenación y el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria.

Lengua Castellana y Literatura

La guía pone de relieve el papel del español como una lengua compartida por comunidades muy diversas a ambos lados del Atlántico. Las letras de las canciones ofrecen además una excelente oportunidad para trabajar la expresión oral, la comprensión lectora y el análisis de textos literarios (5.1.c). A través de ellas, el alumnado puede explorar recursos poéticos, formas narrativas y temas universales como el amor, la memoria, la identidad o el compromiso social.

Educación Física

La sección "¡Baila!" incorpora una dimensión práctica basada en el movimiento y la expresión corporal. Mediante el aprendizaje de pasos básicos y pequeñas coreografías inspiradas en el danzón, la salsa o el merengue, el alumnado descubre distintas formas de cultura motriz y experimenta la relación entre música, ritmo y movimiento (5.3).

Digitalización

El proyecto integra de manera natural diversos recursos tecnológicos que favorecen la participación activa del alumnado. La presentación interactiva, la aplicación móvil y las actividades de audición permiten desarrollar habilidades relacionadas con la búsqueda de información, el aprendizaje autónomo y el uso responsable de herramientas digitales en contextos educativos.

Formación y Orientación Personal y Profesional

Muchas de las canciones abordadas plantean cuestiones relacionadas con la identidad, las relaciones personales, la desigualdad social, la migración o la construcción de valores colectivos. Las actividades de investigación y reflexión asociadas al proyecto invitan al alumnado a desarrollar una mirada crítica sobre la realidad contemporánea y a comprender mejor la diversidad de experiencias humanas presentes en las sociedades iberoamericanas.

RELACIÓN CON EL CURRÍCULO DE BACHILLERATO

La guía didáctica de *Canción latina: un latido compartido* se ajusta a los planteamientos del Decreto 64/2022 de la Comunidad de Madrid,[2] y ofrece múltiples posibilidades de integración en las distintas modalidades de Bachillerato. A través de la música, la literatura, la historia y la cultura de América Latina, el proyecto favorece una comprensión amplia de los procesos artísticos y sociales contemporáneos, al tiempo que contribuye al desarrollo de la autonomía intelectual, el pensamiento crítico y la capacidad de análisis del alumnado.

La propuesta resulta especialmente útil en materias vinculadas al ámbito artístico y humanístico, como Análisis Musical, Historia de la Música y de la Danza, Lengua Castellana y Literatura, Historia de España o Fundamentos Artísticos, aunque también permite abordar contenidos relacionados con la Geografía, la competencia digital y la comprensión de los fenómenos culturales en un mundo globalizado.

Análisis Musical (I y II)

La guía ofrece numerosos ejemplos para trabajar la escucha analítica y el reconocimiento de elementos musicales como el ritmo, la textura, la instrumentación o la forma. El estudio de géneros como la habanera, el danzón, la salsa, el tango o el reguetón permite identificar procedimientos compositivos característicos y comparar lenguajes musicales procedentes de distintos contextos culturales. Las actividades propuestas favorecen además el reconocimiento de patrones rítmicos (3) y melódicos y el uso de herramientas digitales para la exploración musical (5.2).

Lengua Castellana y Literatura (I y II)

Las canciones constituyen un excelente punto de partida para reflexionar sobre la diversidad del español y sobre su papel como

2 DECRETO 64/2022, de 20 de julio, del Consejo de Gobierno, por el que se establecen para la Comunidad de Madrid la ordenación y el currículo del Bachillerato.

lengua de comunicación internacional. La guía propone analizar las letras como textos literarios, identificar recursos expresivos, explorar relaciones entre música y poesía y descubrir conexiones con autores y movimientos de la tradición literaria hispánica. Asimismo, fomenta la argumentación y la expresión oral mediante exposiciones y trabajos de investigación (6).

Historia de España

Muchas de las obras incluidas permiten relacionar los acontecimientos históricos con las manifestaciones culturales de su tiempo. La guía aborda cuestiones como la construcción de las identidades nacionales, las relaciones entre España y América o el impacto de los conflictos políticos y sociales del siglo XX, especialmente a través del estudio de movimientos como la Nueva Canción.

Historia de la Música y de la Danza

El recorrido propuesto facilita el estudio de la evolución de géneros, estilos e intérpretes fundamentales de la música latinoamericana. Las actividades de investigación permiten trabajar con fuentes diversas y reflexionar sobre la riqueza del patrimonio musical iberoamericano. La presencia de géneros ligados al baile ofrece además una oportunidad para comprender la función social de la danza en distintos contextos históricos y culturales (5.3).

Fundamentos Artísticos / Movimientos Culturales y Artísticos

La guía permite analizar la creación artística como reflejo de los cambios culturales, sociales e ideológicos de cada época. A través de la música popular y de concierto, el alumnado puede explorar fenómenos como el nacionalismo musical, la globalización cultural, la industria discográfica o la construcción de identidades colectivas mediante el arte.

Geografía

Las actividades de investigación ayudan a comprender la relación entre territorio, historia y cultura. El estudio de los distintos países latinoamericanos permite analizar cómo factores geográficos, económicos y sociales han influido en el desarrollo de tradiciones musicales específicas y en su posterior difusión internacional.

Competencias clave

De forma transversal, la guía contribuye al desarrollo de la competencia en conciencia y expresión culturales mediante el conocimiento del patrimonio musical iberoamericano; de la competencia plurilingüe al poner en valor la diversidad del español y su dimensión internacional; y de la competencia digital mediante el uso de recursos interactivos, aplicaciones móviles y herramientas de aprendizaje autónomo.

Programa

INTÉRPRETES

Vanessa Cera, soprano / **Yeraldín León,** mezzosoprano
Paula López Atanet, piano
Roberto Fernández Duro, percusión
Carlos Crooke, dramaturgia y guion

PROGRAMA

Xavier Montsalvatge (1912-2002)
Cinco canciones negras
Nº 5 Canto negro
Nº 4 Canción de cuna para dormir a un negrito (fragmento)

Mario Gareña (1932–2021)
Yo me llamo cumbia

Gonzalo Roig (1890-1970)
Cecilia Valdés (zarzuela): *Salida de Cecilia Valdés*

Ernesto Halffter (1905-1989)
Habanera (Dos piezas cubanas)

Consuelo Velázquez (1916-2005)
Bésame mucho

Ángel Cabral (1911-1997)
Que nadie sepa mi sufrir

Astor Piazzolla (1921-1992)
María de Buenos Aires (ópera-tango):
"*Yo soy María*"

Ígor Stravinski (1882-1971)
Tango (fragmento)

Ariel Ramírez (1921–2010)
Alfonsina y el mar

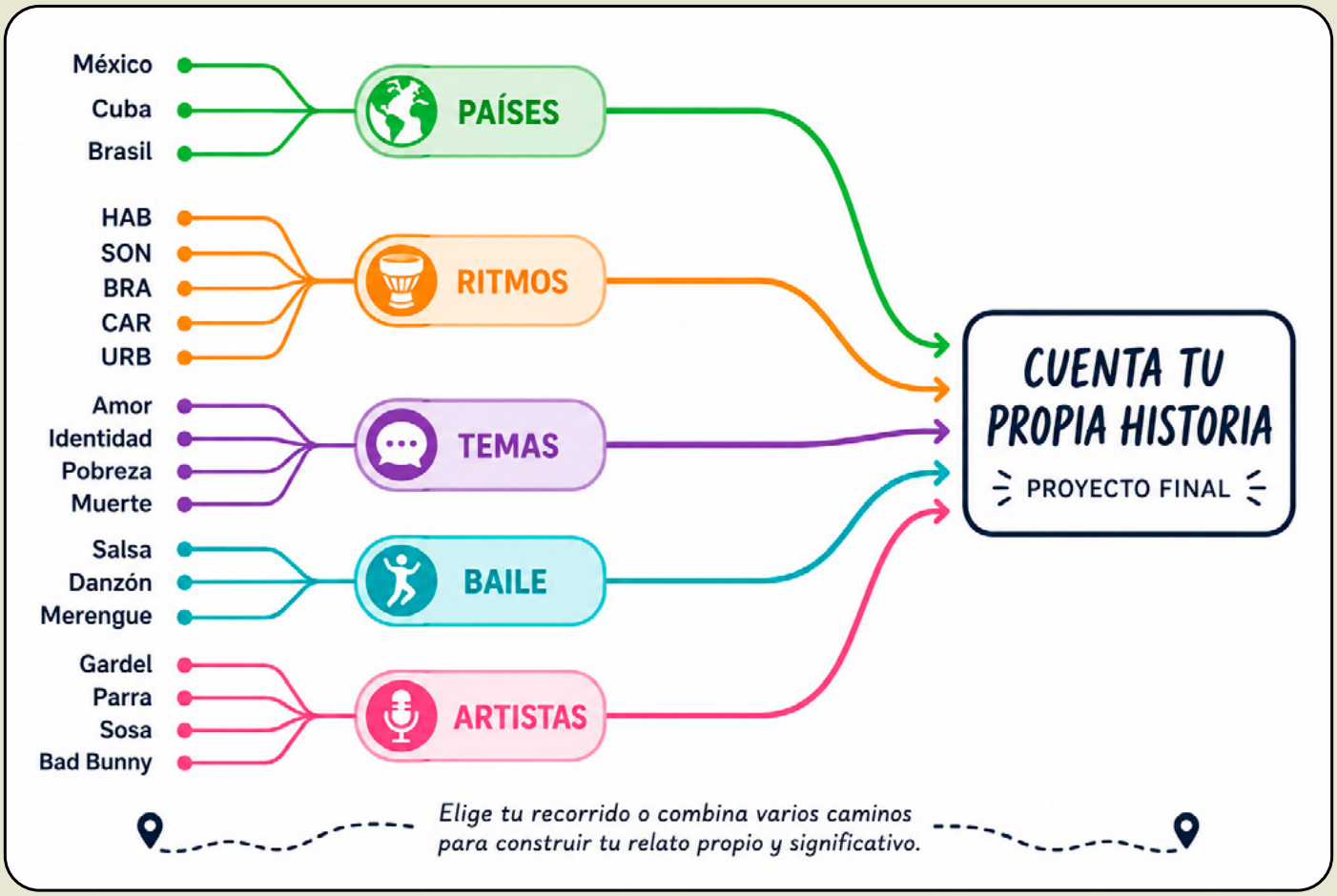
Elpidio Ramírez (1882-1960)
La Malagueña

Jayme Ovalle (1894-1955)
Azulão, op. 21

Bad Bunny (1994)
BAILE INoLVIDABLE

Frederic Rzewski (1938-2021)
The People United Will Never Be Defeated (Tema)

Violeta Parra (1917–1967)
Gracias a la vida


México
Cuba
Brasil
PAÍSES
HAB
SON
BRA
CAR
URB
RITMOS
Amor
Identidad
Pobreza
Muerte
TEMAS
Salsa
Danzón
Merengue
BAILE
Gardel
Parra
Sosa
Bad Bunny
ARTISTAS
CUENTA TU PROPIA HISTORIA
PROYECTO FINAL
Elige tu recorrido o combina varios caminos para construir tu relato propio y significativo.

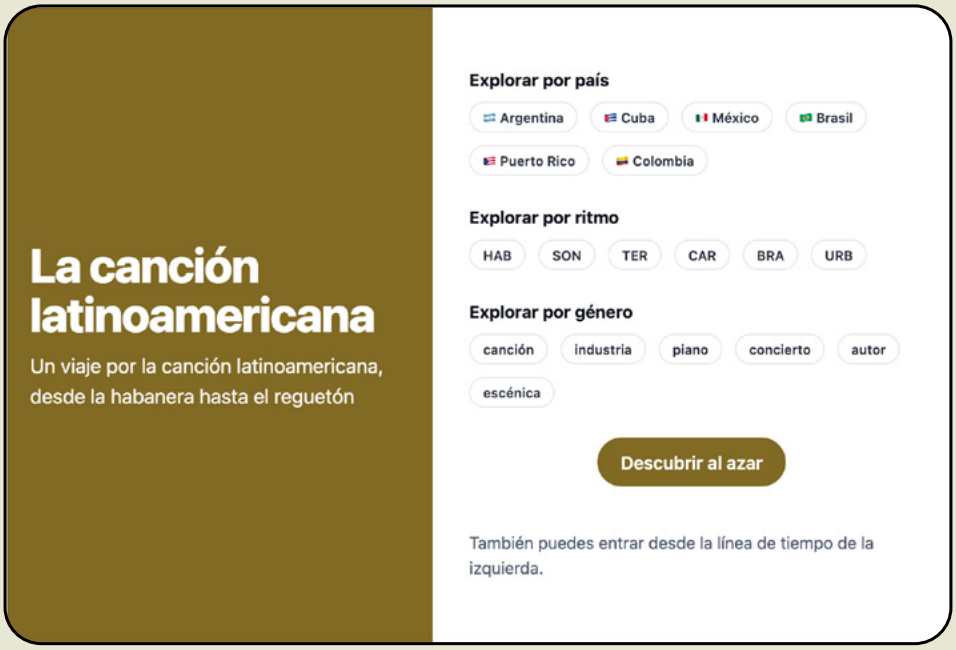
1. Guía rápida para el profesor

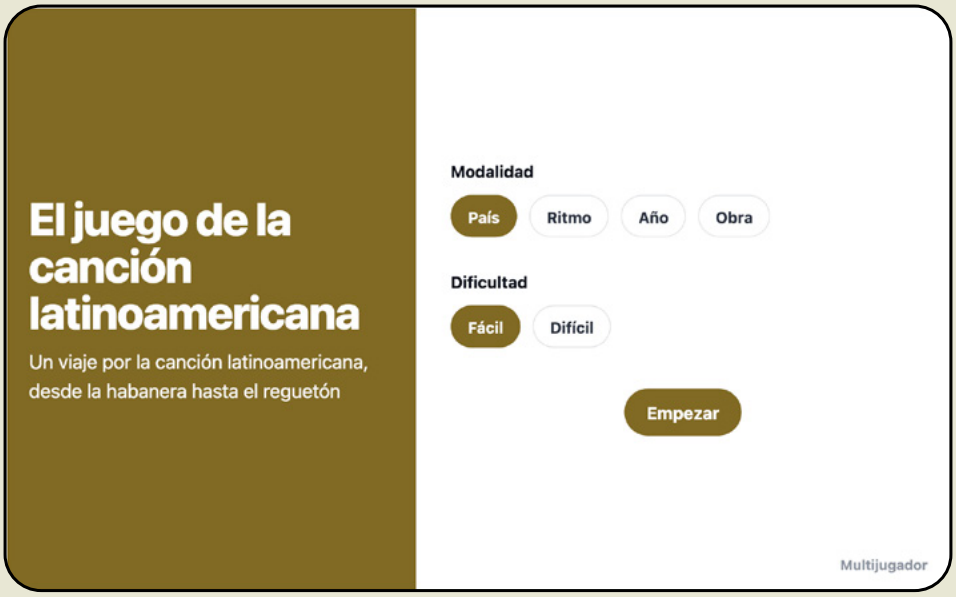
1.1 UN TRAYECTO CON MÚLTIPLES RECORRIDOS

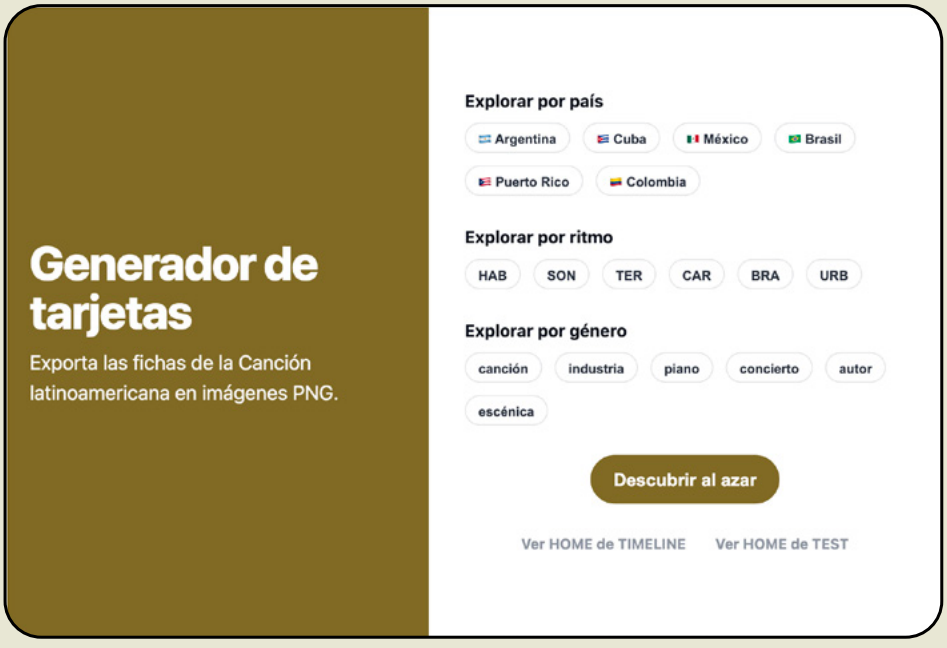
El proyecto dedicado a la canción latinoamericana se inscribe en la larga trayectoria de conciertos didácticos organizados por la Fundación Juan March para estudiantes de secundaria. A través de una selección de obras representativas de distintos países, épocas y estilos, propone un recorrido por algunos de los procesos culturales que han contribuido a configurar la identidad musical de Latinoamérica.

Esta guía didáctica forma parte de un conjunto de materiales concebidos para facilitar la preparación del concierto y ampliar sus posibilidades educativas. Su objetivo no es únicamente proporcionar información sobre las obras y sus contextos, sino también **ofrecer itinerarios de trabajo** que permitan al alumnado explorar el repertorio, formular preguntas, establecer relaciones y construir interpretaciones propias.

Las distintas propuestas incluidas en la guía se pueden recorrer de manera flexible. Cada docente podrá **seleccionar aquellas actividades y herramientas que mejor se adapten a las características de su grupo**, a los objetivos de aprendizaje planteados o al tiempo disponible. Todas ellas confluyen, sin embargo, en una misma finalidad: ayudar a los estudiantes a construir su propio recorrido por la canción latinoamericana y llegar al concierto con una escucha más activa, informada y personal.


La canción latinoamericana
Un viaje por la canción latinoamericana, desde la habanera hasta el reguetón
Explorar por país
Argentina
Cuba
México
Brasil
Puerto Rico
Colombia
Explorar por ritmo
HAB
SON
TER
CAR
BRA
URB
Explorar por género
canción
industria
piano
concierto
autor
escénica
Descubrir al azar
También puedes entrar desde la línea de tiempo de la izquierda.


El juego de la canción latinoamericana
Un viaje por la canción latinoamericana, desde la habanera hasta el reguetón
Modalidad
País
Ritmo
Año
Obra
Dificultad
Fácil
Difícil
Empezar
Multijugador


Generador de tarjetas
Exporta las fichas de la Canción latinoamericana en imágenes PNG.
Explorar por país
Argentina
Cuba
México
Brasil
Puerto Rico
Colombia
Explorar por ritmo
HAB
SON
TER
CAR
BRA
URB
Explorar por género
canción
industria
piano
concierto
autor
escénica
Descubrir al azar
Ver HOME de TIMELINE
Ver HOME de TEST

1.2 CUATRO HERRAMIENTAS PARA DISEÑAR TU RECORRIDO

La guía didáctica se complementa con cuatro recursos digitales que permiten explorar un repertorio musical de setenta piezas desde diferentes ángulos.

Presentación interactiva
Resume los principales contenidos de la guía y sirve como punto de acceso al resto de materiales. Puede utilizarse en el aula como apoyo para las actividades propuestas o como introducción general al proyecto.

La canción latinoamericana (Cronograma)
Permite recorrer cronológicamente las setenta audiciones incluidas en el repertorio del proyecto. Cada obra incorpora imágenes, textos explicativos, etiquetas temáticas y enlaces a distintos recursos complementarios.

Juego de la canción latinoamericana
Plantea distintos desafíos de escucha y reconocimiento basados en las audiciones del proyecto. Los estudiantes podrán identificar obras, países, familias rítmicas o períodos históricos a partir de fragmentos sonoros.

Generador de tarjetas
Permite crear materiales visuales a partir de las audiciones estudiadas. Sus distintos formatos facilitan la elaboración de presentaciones, exposiciones y el proyecto final *Cuenta tu propia historia*.[3]

Estos cuatro recursos han sido concebidos para ayudar al alumnado a explorar el repertorio, descubrir relaciones entre las obras y construir sus propios recorridos de escucha.

3 Esta app incorpora trece audiciones adicionales que no forman parte de la selección de la app *Canción latinoamericana* y que pueden servir para introducir nuevos artistas y canciones.

1.3 UN MONTUNO PARA CULMINAR EL CONCIERTO

Como es habitual en los conciertos didácticos de la Fundación Juan March, el programa incluye un **momento de participación del público**.

En la parte final del concierto se interpretará *BAILE INoLVIDABLE* de Bad Bunny, una canción construida a partir de numerosos elementos característicos de la salsa. Durante la sección llamada **montuno**, los estudiantes serán invitados a asumir el papel del coro y a responder al cantante mediante un breve estribillo:

No, no te puedo olvidar
No, no te puedo borrar
Tú me enseñaste a querer
Me enseñaste a bailar

Participar en este coro colectivo es una forma divertida de llevar el concierto a su término. Durante unos minutos, los estudiantes dejarán de ser simples espectadores para formar parte de la interpretación y compartir con los músicos uno de los momentos más festivos de la mañana.

1.4 CÓMO UTILIZAR ESTA GUÍA

La guía está organizada en varios bloques que pueden utilizarse de forma independiente o combinada según las necesidades de cada grupo.

1. Los **capítulos 2 y 3** proporcionan el marco general del proyecto. El primero ofrece una visión de conjunto de la historia de la canción latinoamericana, mientras que el segundo propone una introducción a las principales familias rítmicas presentes en el repertorio. Ambos capítulos están pensados especialmente como materiales de referencia para el profesorado, aunque algunos de sus contenidos pueden trabajarse también en el aula.

2. El **capítulo 4** presenta las obras que integran el programa del concierto didáctico. Estas piezas forman parte de una selección más amplia de setenta audiciones que constituye el núcleo del proyecto.

3. El **capítulo 5** propone distintas actividades destinadas a explorar el repertorio desde perspectivas complementarias: los países, los ritmos, los temas presentes en las letras o el baile.

4. Por último, el **capítulo 6** propone al alumnado un proyecto final en torno al cual construir sus propios recorridos a partir de las audiciones estudiadas, seleccionando, organizando y presentando aquellas obras que considere más significativas.

La guía ha sido diseñada en formato digital (PDF), dedicando una página independiente a cada bloque de contenido. Esto facilita al profesorado seleccionar aquellos materiales que desee utilizar en el aula, compartir páginas concretas con los alumnos o adaptar el recorrido a los intereses y necesidades de cada grupo.


NORTH ATLANTIC OCEAN
AMERICA
UNITED STATES
Bismarck
Helena
Missoula
Fargo
St. Paul
Huron L.
Ontario
Boston
New York
Philadelphia
Richmond
Washington
Chicago
Omaha
Michigan
Boise Cy.
Deadwood
Salt Lake Cy.
Carson Cy.
Denver
Kansas Cy.
St. Louis
Ohio
C. Hatteras
Charleston
Bermuda
Memphis
Wasby.
Montgomery
Prescott
Santa Fé
Lit. Rock
Jackson
Tallahassee
Jacksonville
St. Augustine
Tucson
Austin
New Orleans
Mobile
Yuma
El Paso
Rio Grande
Cedar Keys
Galveston
Tampa
Chihuahua
Gulf of Mexico
Key West
Bahama Is.
Matamoras
Mexico
Sinaloa
Durango
La Paz
C. S. Lucas
Tampico
Havana
CUBA
S. DOMINGO
PTO. RICO
JAMAICA
Guadalajara
Vera Cruz
Yucatan
Mexico
Puebla
Belize
Kingston
Pt. au Prince
S. Domingo
Windward Islands
Acapulco
Guatemala
San Salvador
Leon
Caribbean Sea
G. of Maracaybo
Leeward Is.
Barbados
La Guayra
Tobago
Trinidad
Greytown
Cartagena
Aspinwall
Colon
CENTRAL AMERICA
Nicaragua
S. Jose
David B.
Panama
Caracas
Orinoco
Llanos
VENEZUELA
Georgetown & Demerara R.
Paramaribo
Cayenne
Clipperton
Duncan
Cocos
Bogota
Llanos
GUIANA
Br. Du. Fr.
COLOMBIA
Choco B.
Popayan
Maraca I.
Marajo I.
Culpepper I.
Albemarle
Quito
Negro
Macapa
Obidos
Galapagos Is.
ECUADOR
Tefle
Manaos
Para
Maranhao
Fortaleza
Guayaquil
C. Blanco
Amazon
Solimoens
Cameta
Payta
Nauta
SOUTH
Caxias
Truxillo
Purus
Madeira
Campos
Ico
Oeiras
PERU
Lima
Callao
Pisco
Cuzco
Trinidad
BRAZIL
Barra
Chincha Is.
Ica
Diamantino
AMERICA
Sorata
Mattos Grosso
Goyaz
Romão
Bahia
Islay
Titicaca
L. Titicaca
La Paz
BOLIVIA
Diamantina
Marahu
Arica
Iquique
Chuquisaca
Anna
Ouro Preto
Caravellas
Cobija
Oran
Parana
Linhares
Victoria
Antofagasta
S. Ambrose
S. Felix
Easter
Sala-y-Gomez
Asuncion
S. Paulo
Campos
Caldera
Paraguay
Santos
C. Fria
Serena
(Coquimbo)
Corrientes
Villa Rica
Rio Janeiro
Curitiba
Valparaiso
Santiago
Juan Fernandez
Corrientes
Paranagua
ATLANTIC OCEAN
ARGENTINE
Parana
Porto Alegre
Concepcion
Buenos Ayres
URUGUAY
Rio Grande do Sul
Valdivia
La Plata
REPUBLIC
Montevideo
Rio de la Plata
Chiloe I.
Carmen
C. Corrientes
Bahia Blanca
Chonos Archip.
G. of S. Matias
Patagonia
Chupat
G. of Penas
C. de Dos Bahias
Wellington I.
G. of St. George
C. Tres Puntas
Str. of Magellan
Santa Cruz
Pt. Stanley
Tierra del Fuego
Falkland Is.
Staten I.
C. Horn
Sth. Shetland
Antarctic Circle
Sandwich Group
Sth. Georgia
Biscoe Is.
Peter I.
Elephant I.
Sth. Orkney
Graham Land
Alexander
ANTARCTIC OCEAN
Ayres
110
120
40
50
60

2. La canción latinoamericana: una historia de ida y vuelta

Antes de recorrer las músicas del concierto conviene detenerse un momento en una pregunta aparentemente sencilla: ¿qué entendemos exactamente por Latinoamérica? ¿Incluye únicamente los países de lengua española y portuguesa? ¿Qué lugar ocupan en este marco el Caribe francófono o anglófono, cuyas músicas han mantenido contactos constantes con el resto del continente? ¿Cómo encajan las culturas indígenas o las comunidades afroamericanas? ¿Qué papel desempeñan ciudades como Nueva York, decisivas en la historia de géneros como la salsa pese a encontrarse fuera de América Latina?

La idea de plantear Latinoamérica como una entidad homogénea y diferenciada del resto plantea no pocos interrogantes. En realidad, la identidad latinoamericana es el resultado de un proceso relativamente reciente, dado que la construcción de Latinoamérica como espacio cultural se produjo principalmente entre las décadas de 1920 y 1960, cuando la expansión de los medios de comunicación y de los mercados culturales favoreció la formación de una conciencia supranacional en cuyo desarrollo desempeñó un papel fundamental la música popular: la circulación de canciones, intérpretes y géneros contribuyó a forjar una experiencia compartida entre sociedades muy diversas.[4]

Estas circunstancias particulares invitan a repensar los criterios con los que seleccionamos un repertorio representativo de la canción latinoamericana, que no tienen por qué coincidir con los que operan en el marco clásico europeo. Del mismo modo, obligan a abordar este repertorio de manera diferente a como la historiografía musical europea ha estudiado tradiciones como el *Lied* alemán o la *mélodie* francesa, pues nos encontramos ante un espacio cultural mucho más amplio, diverso y fragmentado. América Latina cuenta, sin duda, con importantes compositores de canciones de concierto, entre ellos **Heitor Villa-Lobos**, **Alberto Ginastera** o **Gabriela Ortiz**.

Sin embargo, como señaló el musicólogo **Carl Dahlhaus** (1928–1989), una tradición histórica no se define únicamente por la existencia de un repertorio musical artísticamente relevante, sino también por la conciencia de pertenecer a una misma genealogía artística. Estos rasgos resultan más difíciles de sobreentender en la canción culta latinoamericana, que aparece más bien como una constelación de aportaciones individuales desplegadas en espacios y contextos diversos. En realidad, si tuviéramos que identificar un elemento unificador de la canción culta latinoamericana, el principal de ellos sería probablemente el diálogo con repertorios populares, rurales y folclóricos.

Por ello, la historia de la canción culta resulta inseparable de los repertorios populares con los que ha mantenido un diálogo constante. Para comprender la formación de la identidad musical latinoamericana resulta necesario observar aquellos repertorios que circularon entre países, atravesaron distintos grupos sociales y generaron tradiciones reconocibles a lo largo del tiempo. Esto implica

Hemisferio occidental y hemisferio oriental (detalle), D. Appleton & Co., 1892.

4 Quien desee profundizar en estas cuestiones encontrará una excelente guía en el libro de Pablo Palomino, ***La invención de la música latinoamericana: Una historia transnacional***, Madrid/México,Fondo de Cultura Económica, 2022.

conocer no solo a compositores como **Villa-Lobos** o **Ginastera**, sino también a figuras como **Violeta Parra** o **Rubén Blades**, cuya influencia ha resultado igualmente decisiva en la construcción de ese patrimonio compartido.

Estas consideraciones ayudan a explicar la estructura de la presente guía. Más que seguir una sucesión de escuelas nacionales o de autores individuales, el recorrido propuesto se articula en torno a procesos históricos de circulación e intercambio. Migraciones, compañías teatrales, mercados editoriales, radio, disco, cine o grandes centros urbanos como Nueva York desempeñan en este relato un papel tan importante como los propios compositores e intérpretes.

Del mismo modo, la guía concede especial atención a aquellas familias rítmicas y tradiciones musicales que han actuado como auténticos ejes vertebradores de la canción latinoamericana a lo largo del tiempo. La habanera y sus derivados, los repertorios afrocaribeños, las tradiciones afrobrasileñas o diversos géneros criollos y andinos permiten seguir conexiones históricas que atraviesan fronteras nacionales y reaparecen bajo formas muy distintas en épocas sucesivas.

Esta perspectiva explica también algunas de las decisiones adoptadas a lo largo de este primer bloque. Géneros de enorme importancia histórica como el bolero o la canción sentimental no ocupan un lugar central en esta guía. Su extraordinaria capacidad para absorber modas y adaptarse a nuevos contextos impide incorporarlos a las principales líneas históricas que vertebran esta guía. Del mismo modo, el rock latino aparece únicamente de forma marginal, no por su falta de relevancia, sino porque sus principales genealogías remiten al desarrollo internacional del rock y el pop más que a las tradiciones musicales que aquí se estudian. Si contribuyen a despertar la curiosidad del lector y a comprender mejor estas músicas y las historias que las rodean, las páginas que siguen habrán cumplido su propósito.

Hemisferio occidental y hemisferio oriental (detalle), D. Appleton & Co., 1892.



EUROPE
RUSSIA
AUSTRIA
Lisbon
Madrid
Barcelona
Marseilles
Vienna
Warsaw
Moscow
Odessa
Astrakhan
Black Sea
Constantinople
Mediterranean Sea
Tunis
Algiers
ALGERIA
Marocco
MAROCCO
Tripoli
Alexandria
Cairo
EGYPT
Libyan Desert
Red Sea
ARABIA
Mecca
Medina
PERSIA
Teheran
Bagdad
Damascus
Jerusalem
Sahara or Great Desert
SOUDAN
AFRICA
Timbuctu
St. Louis
SENEGAMBIA
Bathurst
Segu
Sokoto
Kano
L. Chad
Kuka
Massena
Khartum
Dongola
Suakin
Massowah
Gondar
ABYSSINIA
Aden
G. of Aden
Socotra I.
C. Guardafui
Berbera
SOMALI Ld.
SIERRA LEONE
LIBERIA
Monrovia
Free Tn.
C. Palmas
Coomassie
Accra
Lagos
Lokoja
Cape Coast Cas.
Fernando Po
G. of Guinea
St. Thomas
C. Lopez
Annobon
Cameroons
Libreville
FRENCH CONGO
CONGO STATE
Loango
Boma
Leopoldv.
Nyangwe
Ujiji
Tabora
L. Tanganyika
Zanzibar
Bagamoyo
Mombasa
Kilimanjaro
Magadoxo
Juba
Rudolf L.
Vic. Ny.
L. Nyassa
Ambriz
Loanda
ANGOLA
Benguela
Mossamedes
C. Frio
Zambesi
Tete
Senna
Sofala
Quilimane
Mozambique Chan.
Antananarivo
MADAGASCAR
C. Amber
C. East
Tamatave
Reunion
C. St. Mary
Comoro Is.
Cosmoledo Is.
Amirante Is.
Seychelles
DAMARA Ld.
Kalahari Desert
Walfish B.
Pretoria
Delagoa B.
Inhambane
Limpopo
ZULU Ld.
D'Urban
Pietermaritzburg
BECHUANA Ld.
ORANGE FREE ST.
NATAL
Bloemfontein
CAPE COLONY
Grahamstown
Port Elizabeth
Aliwal
Cape Town
St. Helena B.
Cape of Good Hope
C. Agulhas
Angra Pequena B.
Orange R.
Ascension I.
St. Helena I.
SOUTH ATLANTIC OCEAN
Tristan da Cunha
Pr. Edward I.
Marion I.
Crozet Is.
ATLANTIC



Plaza Mayor de México (Ciudad de México), litografía de Carl Nebel, 1836



2.1. LA CANCIÓN DE SALÓN LATINOAMERICANA

2.1.a. La construcción musical de las nuevas naciones

Durante el siglo XIX, los nuevos estados latinoamericanos surgidos tras las independencias comenzaron a construir símbolos que representaran su recién obtenida entidad política: se fundaron teatros y conservatorios, y muchos países se dotaron de himnos nacionales. Sin embargo, la independencia respecto a España o Portugal no significó una ruptura con los modelos culturales europeos, pues tanto estas nuevas instituciones como los repertorios patrióticos se inspiraron con frecuencia en patrones heredados del Viejo Continente.

Las élites urbanas continuaron considerando a Europa —especialmente a Francia e Italia— como su principal referente cultural. La ópera italiana ocupó un lugar central en las principales ciudades americanas, mientras la canción de salón y la música para piano se difundieron entre las familias acomodadas. Compositores como el mexicano **Melesio Morales** (1838–1908) o la chilena **Isidora Zegers** (1803–1869) desarrollaron gran parte de su actividad dentro de estos modelos.

Pero esta influencia no produjo simples imitaciones. Pronto comenzaron a aparecer repertorios propios que, aun siendo herederos de la música de salón, incorporaron rasgos locales y desarrollaron trayectorias diferenciadas. Entre ellos destacó la *modinha*, canción sentimental cultivada tempranamente en Brasil por autores como **Domingos Caldas Barbosa** (1739–1800), que alcanzó una amplia difusión en el ámbito lusoamericano y cuya herencia se ha relacionado con tradiciones posteriores como el fado[5] portugués.

5 Género de canción tradicional portuguesa surgido en ambientes urbanos durante el siglo XIX, caracterizado por su temática melancólica y por el acompañamiento habitual de guitarra portuguesa.



Día de Reyes en La Habana, Víctor Patricio de Landaluze, c. 1884.



2.1.b. La habanera: un ritmo afrodescendiente en los salones

La habanera fue uno de los primeros géneros de raíz afroamericana que penetró en los espacios musicales de las élites urbanas. Surgida en Cuba durante el siglo XIX a partir de la transformación de la contradanza europea,[6] incorporó elementos rítmicos procedentes de las tradiciones afrodescendientes presentes en la isla.

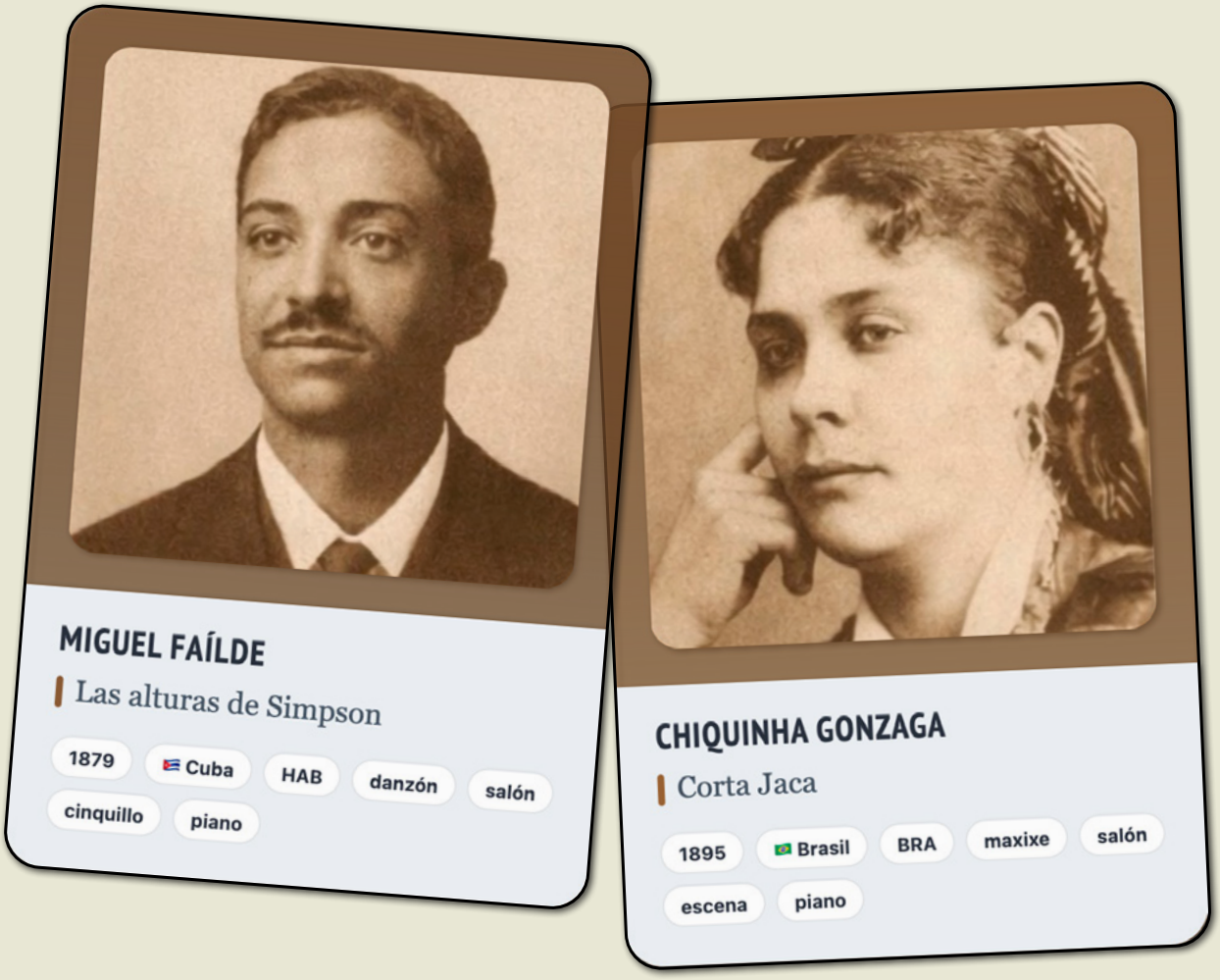
En sus orígenes, la habanera fue principalmente un baile. Compositores como el cubano **Manuel Saumell** (1817–1870) contribuyeron a consolidar este nuevo lenguaje musical, que pronto comenzó a difundirse fuera de Cuba. Con su expansión internacional surgieron también formas cantadas que, especialmente en España, desarrollaron rasgos propios y terminaron incorporándose al teatro musical y a repertorios populares.

La expansión de la habanera fue extraordinaria. Arraigó profundamente en ciudades portuarias españolas y se difundió después por Europa y América. Una canción como *La paloma* (1863), del compositor español **Sebastián Iradier** (1809–1865), alcanzó una popularidad excepcional y se convirtió en una de las canciones más difundidas del siglo XIX. Su presencia llegó también al teatro musical y a la zarzuela, donde pasó a convertirse en un emblema internacional de lo español, alcanzando incluso la ópera europea: la célebre *Habanera* de *Carmen* (1875), de **Georges Bizet** (1838–1875), constituye uno de los ejemplos más conocidos de esta internacionalización.

6 Danza de origen europeo muy difundida entre los siglos XVIII y XIX. Llegó a América a través de España y Francia, donde adoptó características propias.



Paisaje de Cuba, Philipp Herrlich, s. f.



2.1.c. Puertos, migraciones y nuevas músicas

A finales del siglo XIX, la habanera y otros repertorios urbanos comenzaron a circular por grandes ciudades portuarias como La Habana, Río de Janeiro o Buenos Aires. Estos espacios reunían poblaciones afrodescendientes, inmigrantes y clases populares urbanas que convivieron en barrios cercanos a puertos, cafés, teatros y espacios de ocio. Del contacto entre sus respectivas músicas surgieron nuevos géneros que inicialmente fueron considerados vulgares o marginales, pero que terminarían transformando profundamente la historia musical latinoamericana.

En Brasil, la abolición de la esclavitud en 1888 favoreció el desplazamiento de poblaciones afrodescendientes hacia ciudades como Río de Janeiro. Las prácticas musicales desarrolladas en esta ciudad por las comunidades afrobrasileñas desempeñaron un papel decisivo en la configuración de nuevos géneros. El *maxixe*[7] —o tango brasileño— surgió en este contexto, y músicos como **Ernesto Nazareth** (1863–1934) comenzaron a incorporar a repertorios escritos y de salón rasgos musicales que hasta entonces habían circulado principalmente en ámbitos populares, contribuyendo a integrar estos lenguajes en la cultura urbana.

En Cuba, la contradanza y la habanera evolucionaron hacia el danzón, consolidado por el compositor cubano **Miguel Faílde** (1852–1921) con obras como *Las alturas de Simpson* (1879). En el Río de la Plata comenzaron también a desarrollarse los primeros tangos, inicialmente concebidos como músicas instrumentales de baile vinculadas a barrios populares y espacios portuarios.

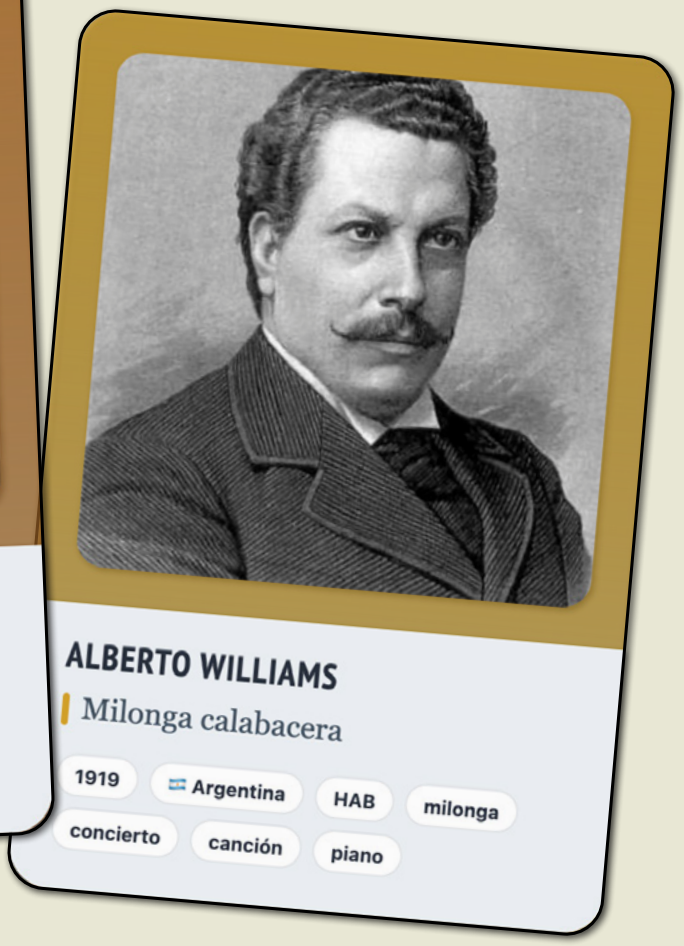
7 Género de música y danza urbana surgido en Brasil a finales del siglo XIX, resultado de la adaptación de danzas europeas en un contexto afrobrasileño. Se considera uno de los principales antecedentes del samba urbano.



Un *payador*. — Dessin de Myrbach, d'après une photographie.

Un payador, duelo de versos, Felicien baron de Myrbach-Rheinfeld, 1888.





2.1.d. La búsqueda de una identidad nacional

A finales del siglo XIX, numerosos países latinoamericanos recibieron grandes oleadas de inmigrantes europeos que llegaban buscando trabajo y nuevas oportunidades. Ciudades como Buenos Aires, Montevideo o São Paulo crecieron rápidamente y cambiaron su aspecto y composición social en pocos años. Como reacción a esta creciente presencia europea, diversos sectores comenzaron a reivindicar una identidad nacional basada en el arraigo y la tradición.

En Argentina, la antaño denostada figura del gaucho[8] pasó a convertirse en un símbolo nacional. Músicos como **Alberto Williams** (1862–1952) incorporaron melodías y ritmos asociados al mundo rural y gauchesco —como la milonga—[9] dentro de obras de salón y de concierto, intentando crear una música identificable como argentina. Procesos semejantes aparecieron en otros países: en Brasil, por ejemplo, prácticas musicales afrobrasileñas que durante largo tiempo habían permanecido marginadas comenzaron progresivamente a adquirir reconocimiento dentro de discursos culturales y nacionalistas más amplios, un proceso reflejado en la obra de autores como **Heitor Villa-Lobos** (1887–1959).

Sin embargo, estos procesos no incluyeron a todos los grupos sociales por igual. Mientras algunas comunidades fueron convertidas en símbolos nacionales, otras —como las poblaciones indígenas— quedaron a menudo fuera de estas primeras construcciones identitarias. La historia de la música latinoamericana también es la historia de quiénes fueron reconocidos como parte de esa identidad colectiva y quiénes quedaron fuera de ella.

8 Habitante tradicional de las llanuras rioplatenses, asociado a la vida a caballo y considerado un símbolo de la identidad argentina.

9 Género poético-musical de origen rural difundido en las regiones del Río de la Plata, estrechamente vinculado a la cultura gauchesca y a la improvisación de versos acompañados por guitarra.



Teatro de Tacón (La Habana), Federico Mialhe, c. 1840.



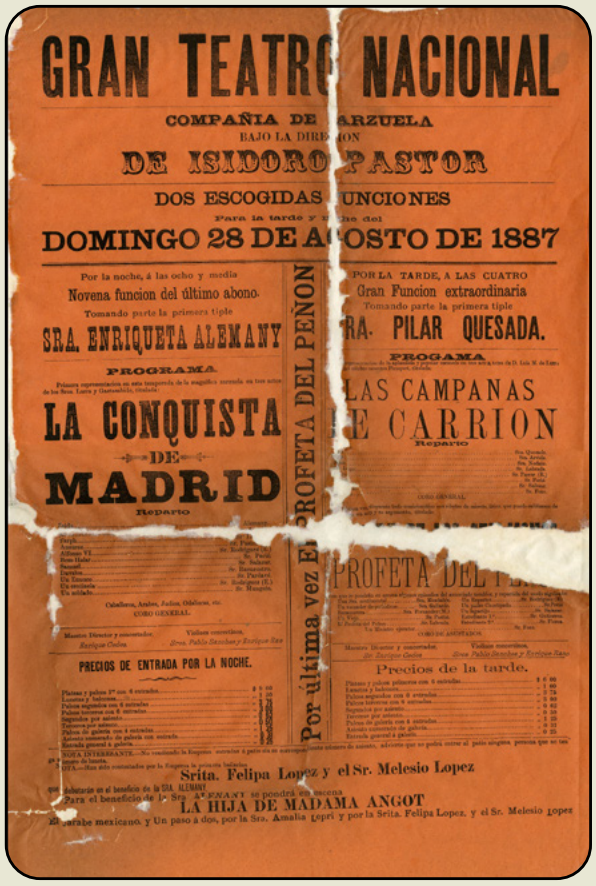
2.2. EL TEATRO MUSICAL Y LOS PRIMEROS CIRCUITOS LATINOAMERICANOS

2.2.a. Teatros, compañías y redes musicales

Durante el siglo XIX, el teatro musical constituyó la principal red internacional de producción y circulación musical en el ámbito iberoamericano. Mucho antes de que hicieran su aparición la radio o el disco, compañías itinerantes, cantantes, empresarios y partituras viajaban continuamente entre ciudades como La Habana, Ciudad de México, Río de Janeiro o Buenos Aires, creando un espacio cultural panamericano que conectó a públicos separados por miles de kilómetros.

El repertorio representado en estos escenarios fue predominantemente europeo, especialmente italiano y francés. La ópera italiana ocupó una posición privilegiada y se convirtió en una referencia común para buena parte del continente. Incluso cuando comenzaron a surgir compositores nacidos en América, la mayoría continuó utilizando modelos musicales y dramáticos heredados de Europa, y en muchos casos escribieron sus obras en italiano.

Obras como *Ildegonda* (1866), del mexicano **Melesio Morales**, o *Il Guarany* (1870), del brasileño **Antônio Carlos Gomes** (1836–1896), ilustran la estrecha relación entre la ópera latinoamericana y las élites políticas de su tiempo, como muestran el apoyo del emperador **Maximiliano I** a Morales o el sostenido patrocinio de la monarquía brasileña a la ópera. *Il Guarany*, en particular, ostenta el mérito de haber alcanzado una notable proyección internacional y de haberse representado con éxito en Italia y otros escenarios europeos.





La conquista de Madrid. Cartel publicitario de zarzuela del Teatro Nacional de México, 1887. Archivo Histórico de la Ciudad de México «Carlos de Sigüenza y Góngora».

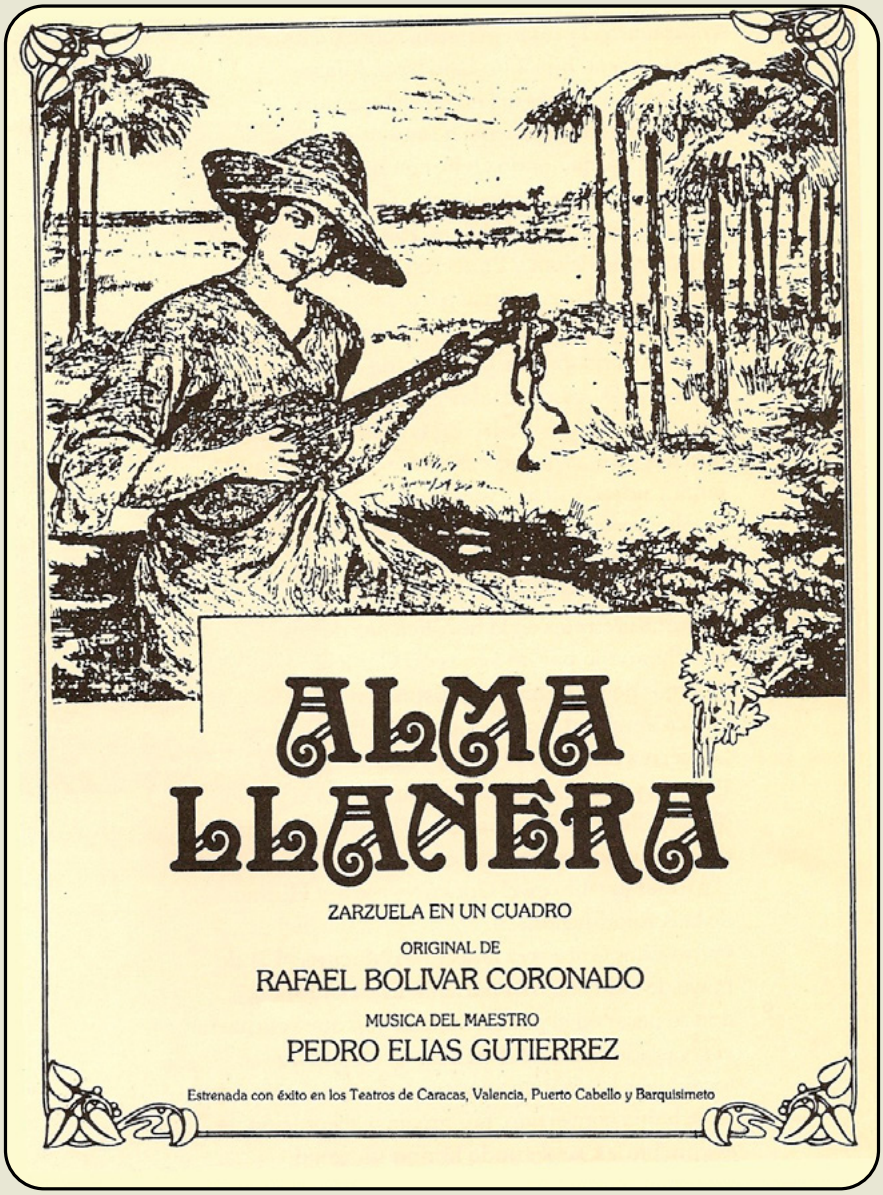


2.2.b. La zarzuela viaja a América

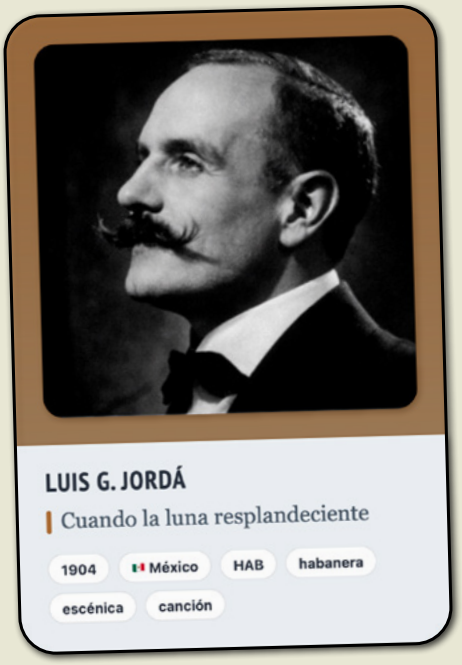
Si la ópera fue el modelo musical más prestigioso entre las élites, la zarzuela se convirtió en uno de los espectáculos más populares y difundidos del mundo hispano durante la segunda mitad del siglo XIX. A diferencia de la ópera, combinaba números musicales con partes habladas e incorporó canciones, bailes y personajes cercanos al público. La zarzuela se difundió a través de compañías teatrales españolas que recorrieron continuamente ambos lados del Atlántico y contribuyeron a extender este repertorio por las principales ciudades americanas.

Su arraigo en América fue extraordinario y trascendió los espacios teatrales, extendiéndose a plazas públicas mediante bandas municipales y a los hogares a través de arreglos impresos. Obras como *La verbena de la Paloma* (1894), de **Tomás Bretón** (1850-1923), alcanzaron una enorme popularidad: estrenada en Buenos Aires el mismo año de su estreno madrileño, llegó a representarse simultáneamente en varios teatros de la ciudad.

Esta circulación favoreció también intercambios musicales en dirección inversa. La habanera adquirió una presencia constante en la zarzuela española, como muestra tempranamente *El relámpago* (1857), de **Francisco Asenjo Barbieri** (1823–1894), que incorporó un coro de esclavos cubanos con marcado sabor local (“¡Ay, qué guto, qué plasé!”). Del mismo modo, compositores como **Manuel Fernández Caballero** (1835–1906) introdujeron ritmos americanos, como la zamacueca chilena en el coro “Mi corazón a tus pies”, perteneciente a *Los sobrinos del capitán Grant* (1877).



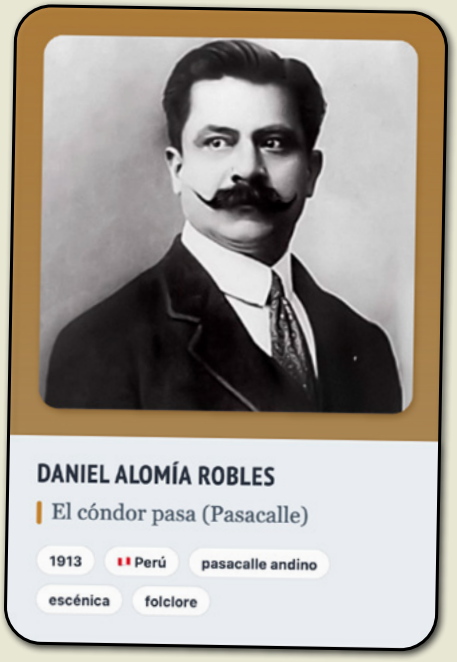
Alma llanera. Portada de la primera edición del libreto de la zarzuela, Rafael Bolívar Coronado, 1914.



LUIS G. JORDÁ

Cuando la luna resplandeciente

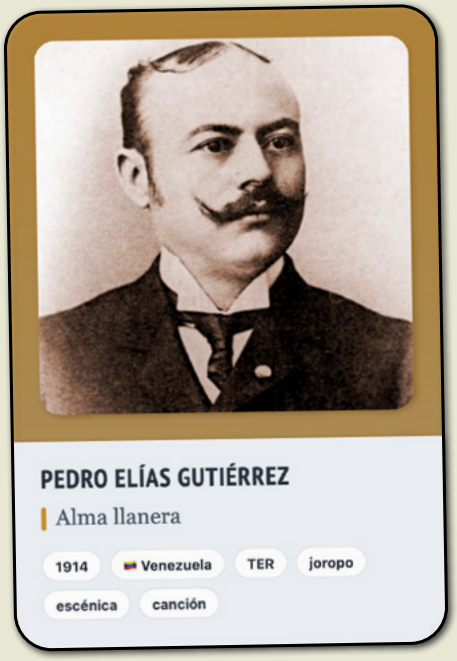
1904 · México · HAB · habanera · escénica · canción



DANIEL ALOMÍA ROBLES

El cóndor pasa (Pasacalle)

1913 · Perú · pasacalle andino · escénica · folclore



PEDRO ELÍAS GUTIÉRREZ

Alma llanera

1914 · Venezuela · TER · joropo · escénica · canción

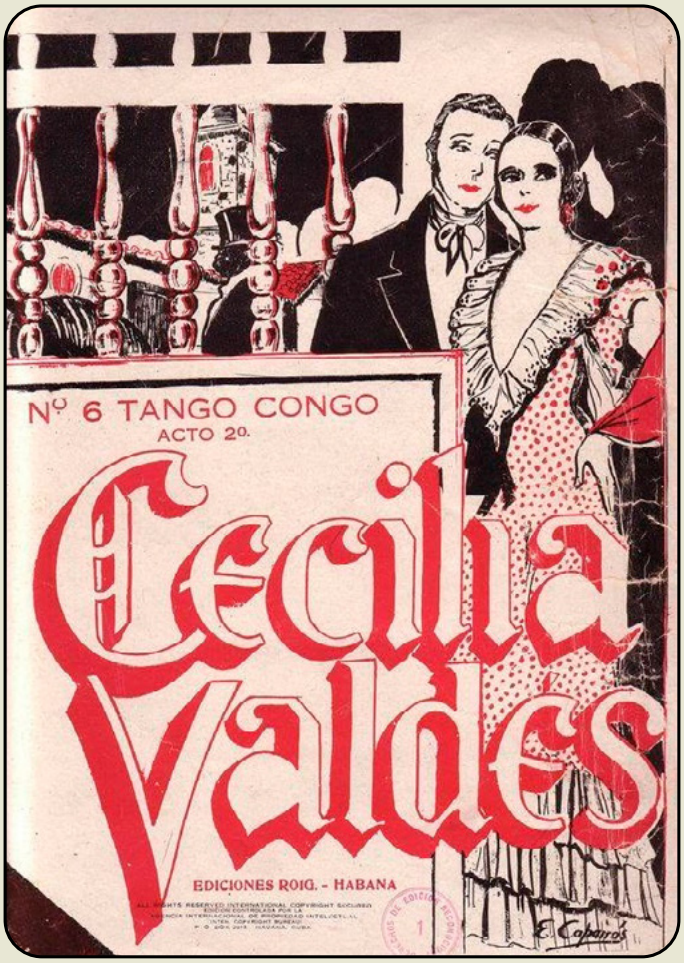
2.2.c. Zarzuelas nacionales: nuevos personajes y estilos

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, la zarzuela dejó de reproducir únicamente modelos españoles y comenzó a incorporar personajes, paisajes y músicas identificados con distintos países latinoamericanos, aunque mantuvo las estructuras del teatro musical europeo y español.

En Venezuela, *Alma Llanera* (1914), con música de **Pedro Elías Gutiérrez** (1870–1954), convirtió la figura del llanero[10] en uno de los grandes símbolos musicales del país. En Perú, *El cóndor pasa* (1913), del compositor **Daniel Alomía Robles** (1871–1942), situó paisajes y personajes andinos en el centro del escenario. Con el tiempo, las piezas homónimas de ambas obras alcanzaron una popularidad muy superior a la de las propias zarzuelas y terminaron convirtiéndose en auténticos emblemas nacionales.

La emancipación del teatro musical latinoamericano adoptó formas diferentes según cada contexto. En México, *Chin Chun Chan* (1904), de **Luis Gonzaga Jordá** (1869–1951), se convirtió en uno de los grandes éxitos del teatro popular mexicano haciendo uso de un lenguaje musical marcadamente cosmopolita. En Brasil, el teatro popular desarrolló una trayectoria diferenciada respecto al ámbito hispanoamericano, mediante espectáculos próximos al formato de variedades, donde convivían números musicales, danza, sátira política, referencias a la actualidad y un erotismo más explícito. En este medio, compositoras como **Chiquinha Gonzaga** (1847–1935) desempeñaron un rol destacado incorporando ritmos urbanos y elementos afrobrasileños al ámbito teatral.

10 Habitante tradicional de las grandes llanuras de Venezuela y Colombia, históricamente vinculado a la ganadería y la vida rural.



Tango congo. Portada de la partitura para piano del n.º 6 de Cecilia Valdés, Gonzalo Roig, La Habana, 1932.



2.2.d. La edad de oro de la zarzuela cubana

A comienzos del siglo XX, Cuba se convirtió en uno de los principales centros musicales del ámbito latinoamericano. La posición estratégica de La Habana dentro de los circuitos caribeños y atlánticos, junto con una intensa infraestructura teatral y cultural, favoreció la llegada de influencias procedentes de España, Estados Unidos y otros países latinoamericanos. Durante las décadas de 1920 y 1930, el crecimiento del turismo estadounidense —favorecido en parte por la Ley Seca[11] vigente en Estados Unidos— reforzó aún más el papel de la ciudad como centro internacional de ocio y actividad musical.

Entre las obras más representativas de esta edad de oro destacó *Cecilia Valdés* (1932), del compositor cubano **Gonzalo Roig** (1890–1970), basada en la novela homónima de **Cirilo Villaverde** (1812–1894). Ambientada en la Cuba colonial, la obra integró elementos procedentes de la contradanza, la habanera y otros repertorios vinculados a la isla, convirtiéndose en uno de los grandes referentes del teatro musical cubano.

Dentro de este panorama destacó también **Ernesto Lecuona** (1895–1963), compositor, pianista y director de orquesta cuya actividad desbordó los límites del teatro musical. Junto a zarzuelas y canciones, cultivó música para piano y obras de concierto que alcanzaron una amplia difusión internacional. Su trayectoria anticipó un fenómeno que marcaría el siglo XX: músicos capaces de moverse simultáneamente entre los mundos del teatro, la canción y la industria musical.

11 Periodo comprendido entre 1920 y 1933 durante el cual Estados Unidos prohibió la producción, venta y transporte de bebidas alcohólicas.



Luces de Buenos Aires. Cartel de la película protagonizada por Carlos Gardel, 1931.



2.3. INDUSTRIA MUSICAL Y CULTURA DE MASAS

2.3.a. Radio, disco y cine: una nueva cultura musical de masas

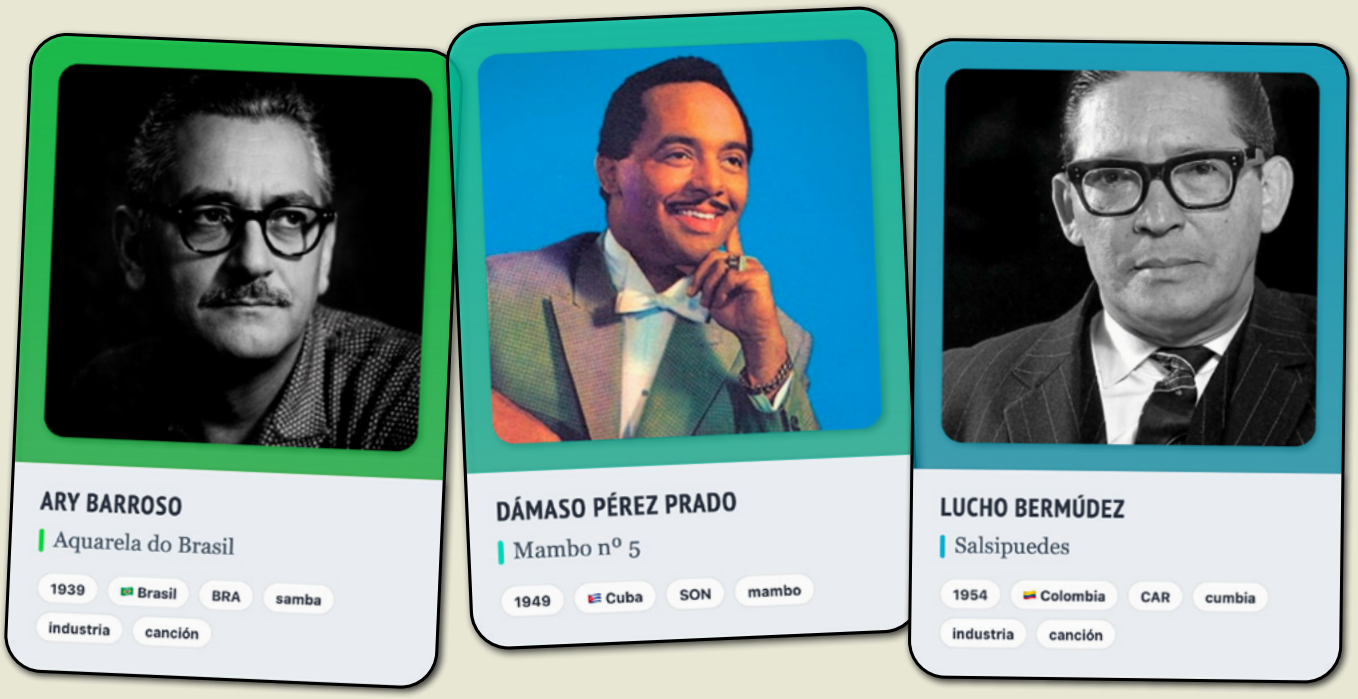
Durante las primeras décadas del siglo XX, la radio, el disco y el cine sonoro transformaron profundamente la forma de escuchar y difundir la música. Por primera vez, millones de personas pudieron escuchar simultáneamente las mismas canciones y artistas, creando una experiencia musical compartida a gran escala. En países extensos y culturalmente diversos como México o Brasil, estos medios fueron puestos al servicio de proyectos políticos orientados a construir una identidad nacional homogénea, difundiendo los modelos culturales de las élites, asociados a ideales de modernidad urbana y cosmopolita.

Emisoras como la mexicana XEW-AM (W Radio México), fundada en 1930, o la Rádio Nacional de Río de Janeiro (1936) desempeñaron un papel decisivo en este proceso. Compositores como los mexicanos **María Grever** (1885–1951) o **Agustín Lara** (1897–1970), vinculados a la canción romántica y el bolero, y artistas como el argentino **Carlos Gardel** (1890–1935), asociado al tango, o **Carmen Miranda** (1909–1955), cantante de samba y actriz, ejemplifican esta nueva cultura musical de masas.

Aunque estos y otros géneros incorporaron ritmos y elementos procedentes de tradiciones afrodescendientes o populares, las voces y los arreglos respondieron a menudo a modelos del teatro musical y del canto lírico. La impostación vocal, las medias voces y los acompañamientos con cuerdas favorecieron en muchos casos un cierto proceso de "blanqueamiento", mediante el cual músicas de origen popular fueron adaptadas a códigos considerados adecuados para la radio, el disco o el cine y convertidas en productos fácilmente exportables.



Machito Band en Nueva York, 1945-1946.



2.3.b. Orquestas de baile y nuevos ritmos urbanos

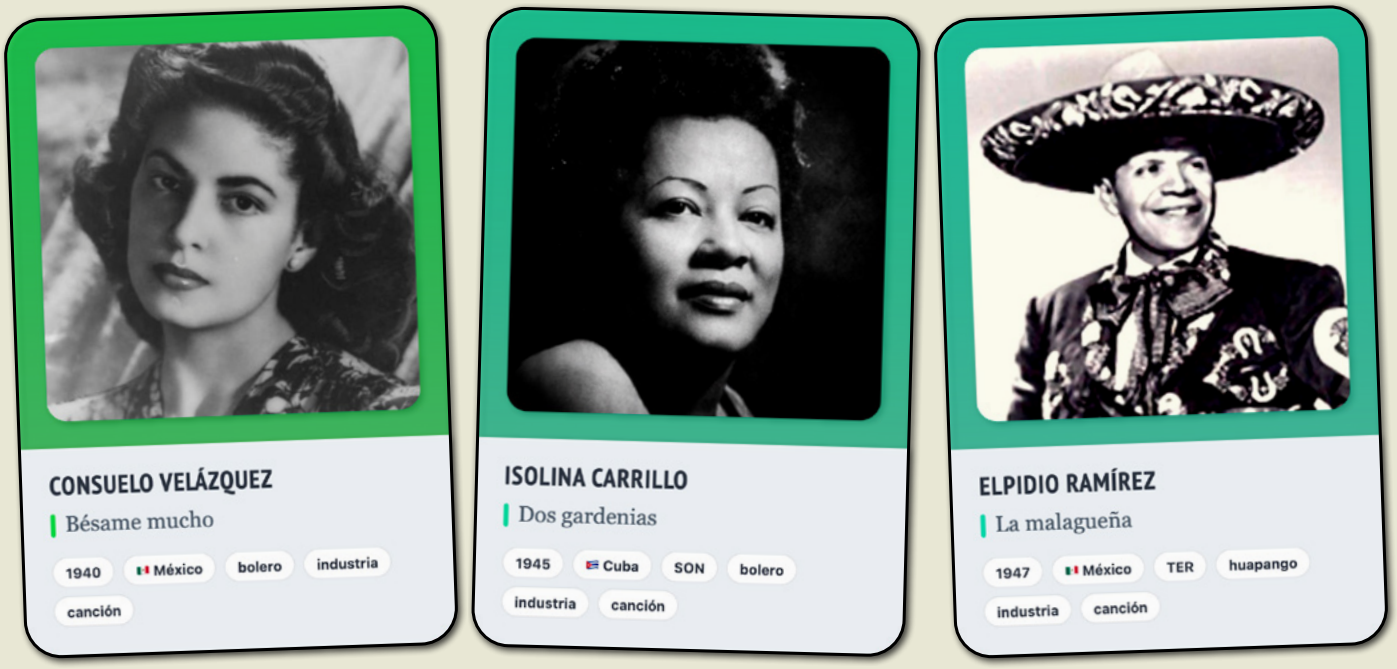
Desde las décadas de 1930 y 1940, la radio, el disco y los espacios de ocio urbano favorecieron la aparición de grandes conjuntos y orquestas de baile. Al igual que las *big bands* estadounidenses, estas agrupaciones reunieron numerosos instrumentos y elaboraron arreglos más complejos destinados a grandes salas de baile, teatros o emisiones radiofónicas.

Ciudades como La Habana, Ciudad de México o Nueva York desempeñaron un papel destacado en este proceso, convirtiéndose en centros de intercambio donde circularon músicos, estilos y repertorios. En Nueva York, el crecimiento de comunidades caribeñas y latinoamericanas favoreció además nuevos encuentros musicales, impulsados por figuras como los cubanos **Mario Bauzá** (1911–1993) y **Machito** (1909–1984). Géneros bailables como el son cubano, el mambo, el *cha-cha-chá*, la samba o el merengue alcanzaron una creciente difusión internacional, especialmente en Estados Unidos. Aunque nacieron principalmente como músicas de baile, muchos de ellos generaron también influyentes repertorios cancionísticos.

Figuras como el cubano **Arsenio Rodríguez** (1911–1970) contribuyeron a transformar el son mediante nuevos formatos instrumentales, mientras que **Pérez Prado** (1916–1989) impulsó la difusión internacional del mambo. En Brasil, compositores como **Ary Barroso** (1903–1964) ayudaron a consolidar la samba como uno de los principales símbolos musicales del país mediante canciones como *Aquarela do Brasil* (1939), asociadas a una nueva imagen internacional de Brasil como nación moderna, urbana y cosmopolita.



Los Panchos. Formación original del trío, Nueva York, 1944.



2.3.c. Canciones para un continente

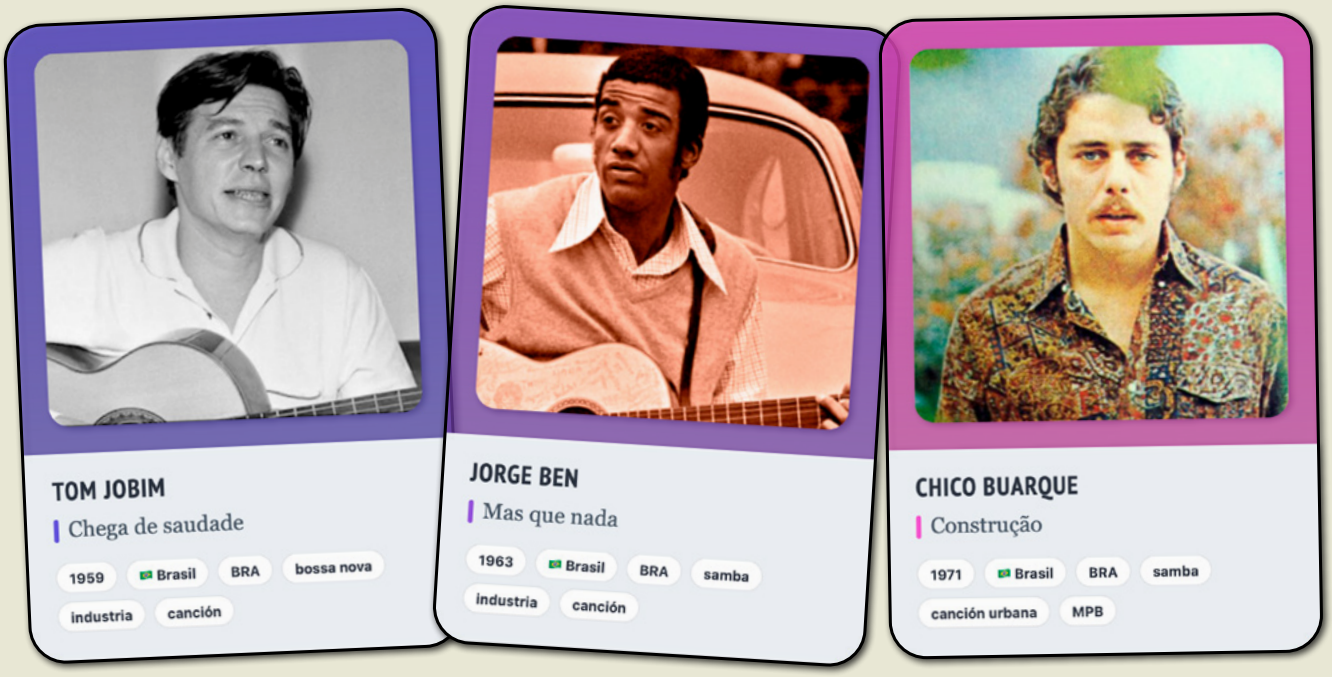
En paralelo al desarrollo de las grandes orquestas, el bolero se convirtió en uno de los principales lenguajes musicales compartidos del continente. Surgido en Cuba a finales del siglo XIX, alcanzó una enorme difusión gracias a la radio, el disco y el cine, permitiendo la circulación de canciones conocidas por públicos muy diversos.

Compositoras como la mexicana **Consuelo Velázquez** (1916–2005), autora de *Bésame mucho* (1940), e intérpretes como **Los Panchos** o el chileno **Lucho Gatica** (1928–2018) contribuyeron decisivamente a convertir el bolero en uno de los primeros géneros de canción verdaderamente panamericanos. Su éxito trascendió incluso el ámbito hispanohablante: el estadounidense **Nat King Cole** (1919–1965) grabó varios discos en español que ayudaron a ampliar todavía más su difusión internacional. Esta tradición romántica continuó desarrollándose durante las décadas posteriores a través de compositores como **Armando Manzanero** (1935–2020) e intérpretes posteriores como **Luis Miguel** (1970), mostrando la prolongada influencia de estos repertorios en la canción latinoamericana.

Al mismo tiempo, la hegemonía de la poderosa industria cinematográfica mexicana contribuyó a difundir otros repertorios y modelos culturales a escala continental. La canción ranchera alcanzó una enorme popularidad gracias a figuras como **Jorge Negrete** (1911–1953) o **Pedro Infante** (1917–1957), cuyas películas ayudaron a convertir determinados paisajes, personajes y formas de cantar en imágenes reconocibles para millones de espectadores latinoamericanos.



Antônio Carlos Jobim y João Gilberto en una playa de Río de Janeiro, fotografía de Chico Pereira, 1959.



2.3.d. Brasil y la bossa nova: una nueva forma de modernidad

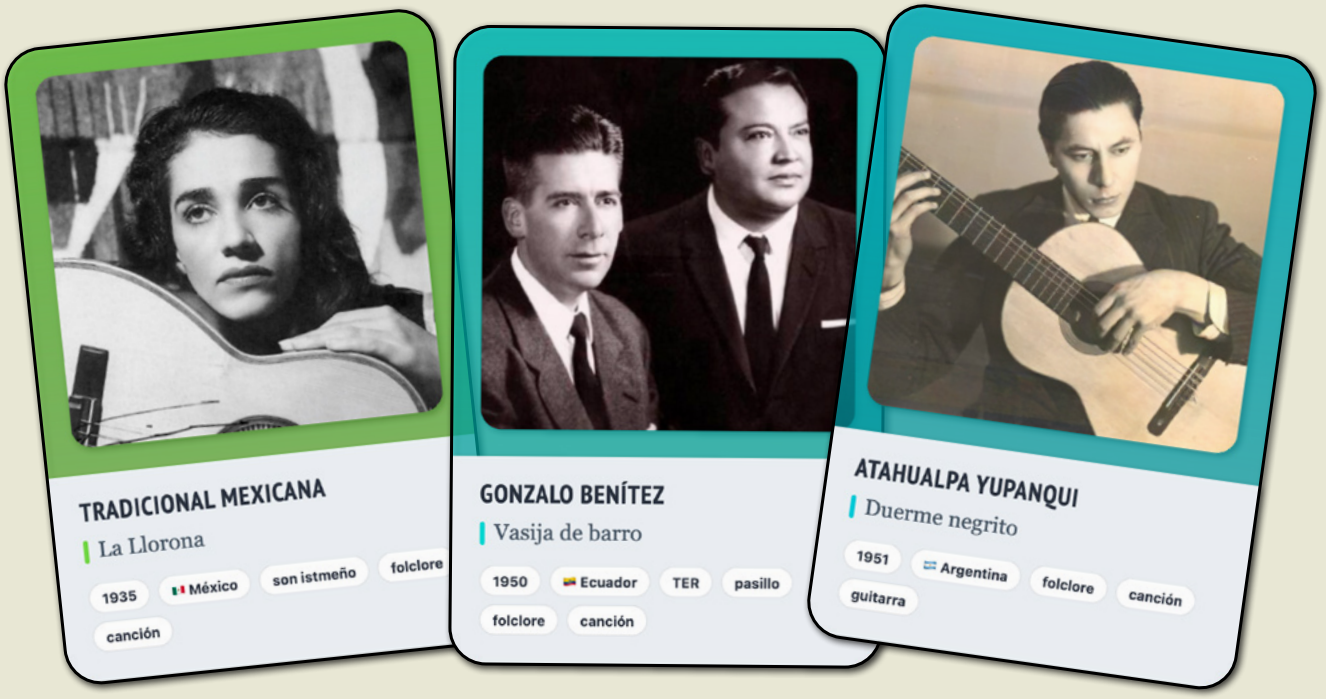
A finales de la década de 1950 surgió en Brasil la bossa nova, un estilo que transformó profundamente la canción popular urbana del país. La bossa nova apareció principalmente entre jóvenes músicos de clase media de Río de Janeiro, vinculados a ambientes universitarios. La bossa nova representó una de las primeras ocasiones en que la juventud urbana apareció claramente como un sujeto cultural reconocible dentro de la música latinoamericana. La escucha dejó de situarse exclusivamente en el teatro, la radio familiar o los espacios de baile y encontró un nuevo lugar en ámbitos privados y en el disco de larga duración.

Figuras como **João Gilberto** (1931–2019) y **Tom Jobim** (1927–1994) desempeñaron un papel decisivo en este proceso. La bossa nova tomó elementos procedentes de la samba urbana —estrechamente ligado a tradiciones afrobrasileñas— y los reinterpretó desde una sensibilidad más cosmopolita influida por el *cool jazz* estadounidense, desarrollando una estética más relajada e intimista, alejada de las grandes orquestas y de la vocalidad expansiva dominante hasta entonces.

Como había ocurrido anteriormente con otras músicas populares latinoamericanas, la bossa nova suavizó algunos rasgos asociados a los contextos populares y afrobrasileños de los que surgió para adaptarse a nuevos públicos urbanos y a circuitos culturales internacionales, generalmente vinculados a sectores sociales más acomodados. Éxitos como *Garota de Ipanema* (1962) desempeñaron un papel decisivo en la difusión internacional del género.



La huelga de los campesinos, arpillera de Violeta Parra, c. 1963. Museo Violeta Parra.



2.4. FOLCLORE, IDENTIDAD Y COMPROMISO POLÍTICO

2.4.a. Del gaucho al indio: nuevas voces para músicas tradicionales

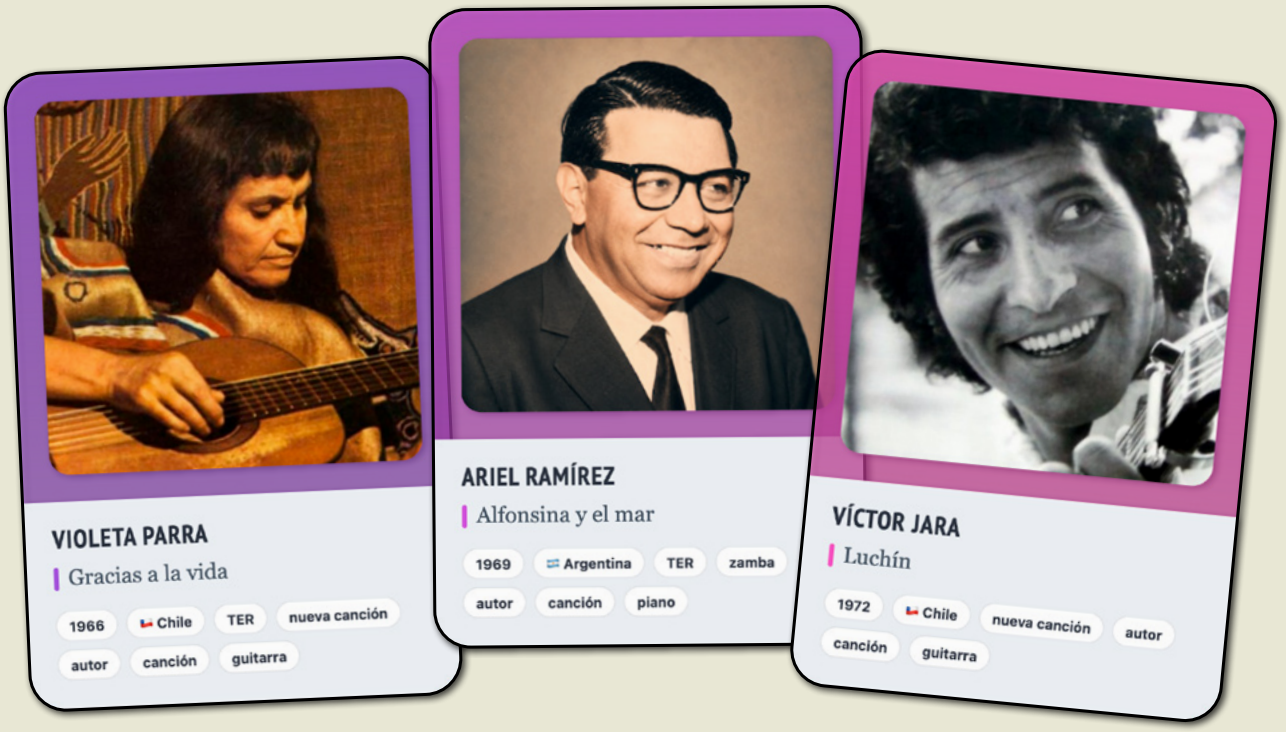
Las tradiciones rurales e indígenas ocuparon un puesto secundario dentro de muchos de los procesos culturales vistos hasta ahora. Mientras algunos personajes —como el gaucho argentino o el charro mexicano— fueron incorporados tempranamente a relatos nacionales, numerosas comunidades indígenas y campesinas permanecieron mucho menos representadas o fueron incorporadas mediante imágenes estereotipadas.

Sin embargo, estos repertorios no permanecieron completamente al margen de la industria cultural. La música andina peruana, el *baião* brasileño y otras tradiciones rurales comenzaron a difundirse mediante la radio y el disco mucho antes del surgimiento de la Nueva Canción. A partir de las décadas de 1950 y 1960, las grandes migraciones del campo a la ciudad transformaron profundamente las sociedades latinoamericanas. Millones de campesinos e indígenas llegaron a ciudades donde a menudo encontraron pobreza, marginación y explotación. En este contexto, numerosos repertorios rurales e indígenas encontraron nuevos públicos y adquirieron una renovada relevancia social y política.

Con estos antecedentes, **Atahualpa Yupanqui** (1908–1992) se convirtió en una figura fundamental del renacimiento folclorista e indigenista a partir de las décadas de 1940 y 1950. A través de canciones inspiradas en repertorios rurales y andinos, situó en primer plano paisajes, culturas indígenas y formas de vida campesinas marcadas por la pobreza y la explotación, que habían ocupado posiciones marginales en buena parte de la canción latinoamericana anterior.



Mercedes Sosa con su bombo legüero, fotografía de Julio A. Schnitzer, c. 1960.



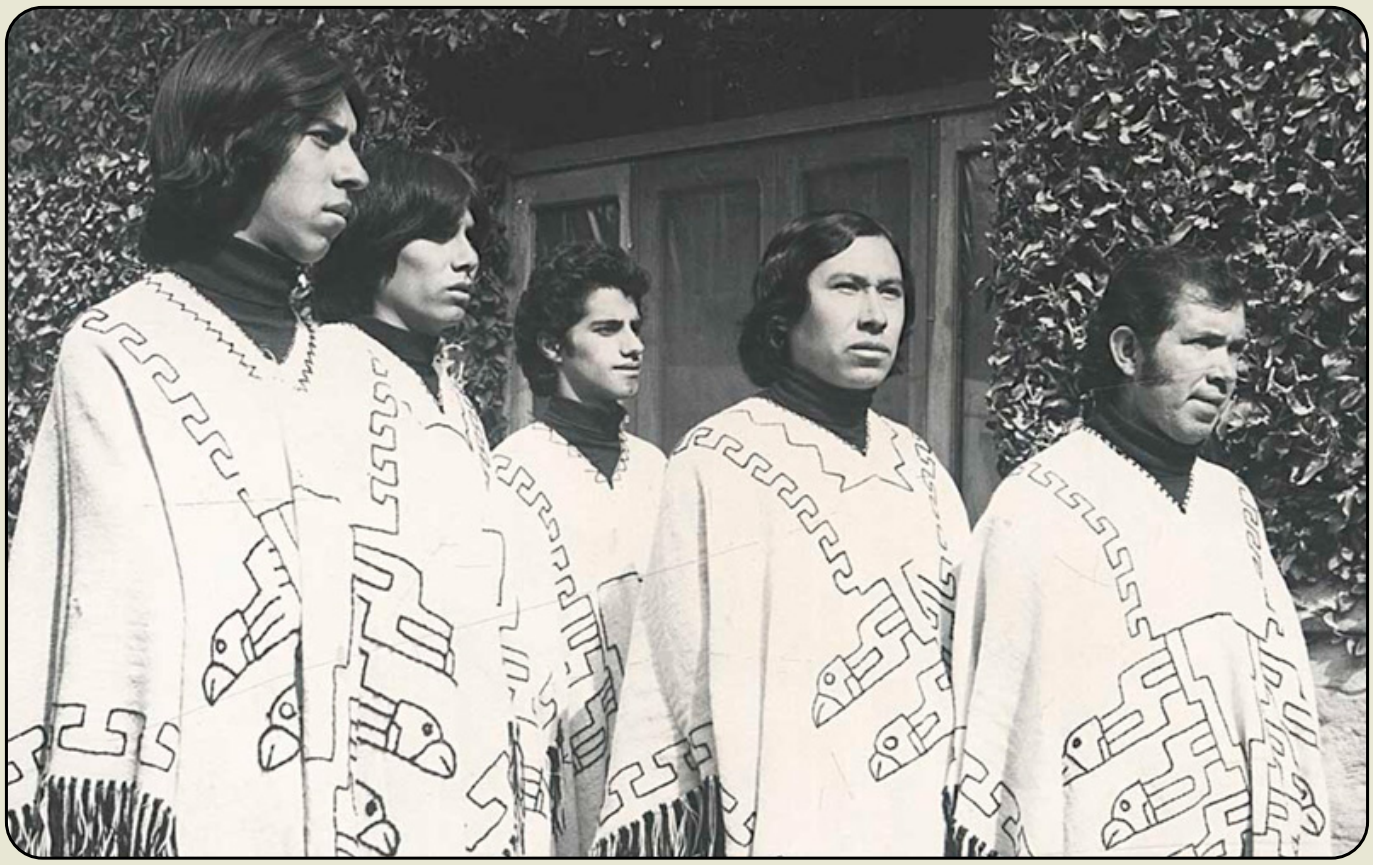
2.4.b. La Nueva Canción: juventud, política y compromiso

A comienzos de la década de 1960, estas transformaciones sociales derivaron en una creciente confrontación política. La desigualdad, los conflictos laborales, la Revolución cubana (1959), las sucesivas dictaduras militares y la Guerra Fría[12] convirtieron buena parte de América Latina en un escenario de enfrentamientos ideológicos, movilización política y fuertes tensiones sociales.

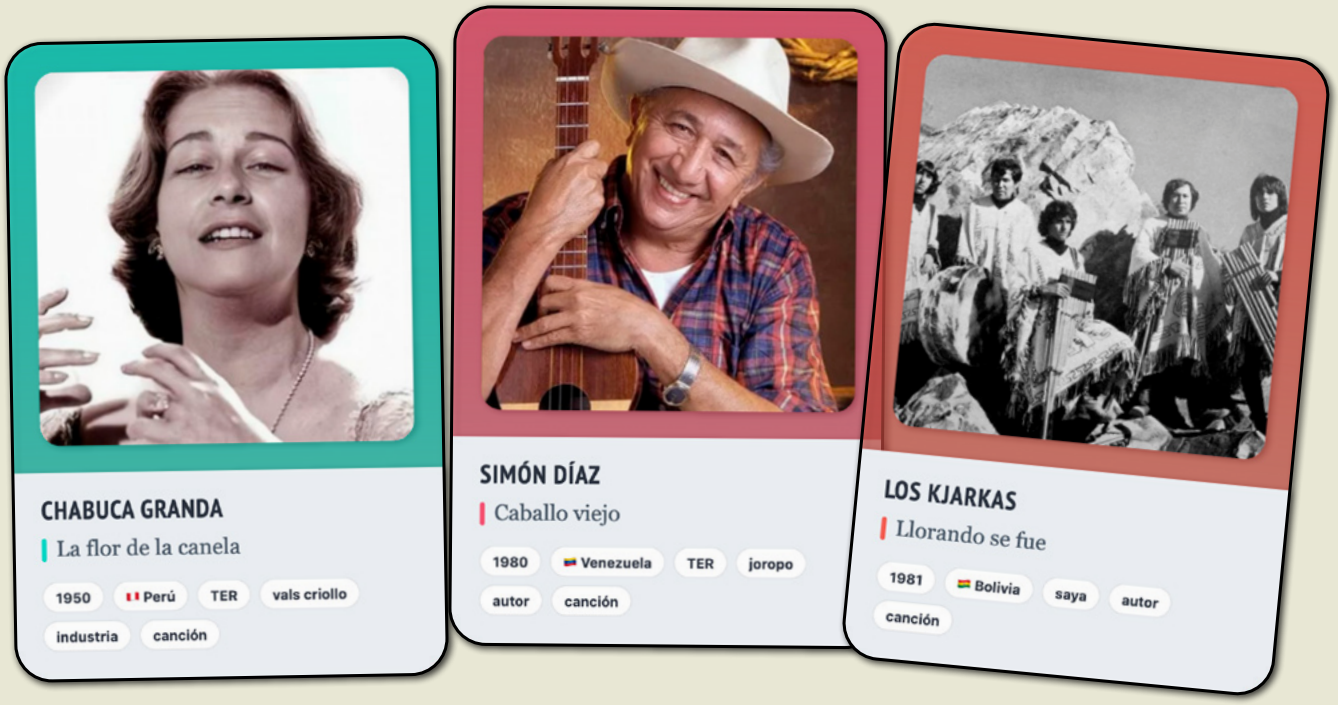
Frente a la creciente homogeneización de los repertorios comerciales, numerosos músicos comenzaron a reivindicar acentos locales, instrumentos tradicionales y formas de cantar alejadas de los modelos dominantes. La quena, el charango o determinados ritmos andinos adquirieron un nuevo significado y pasaron a asociarse con ideas de justicia social, memoria y transformación política. Este proceso contribuyó además a una nueva valoración de culturas indígenas que hasta entonces habían permanecido en posiciones periféricas.

Las respuestas a esta situación fueron diversas. Algunos artistas se dedicaron a recuperar, documentar y difundir repertorios tradicionales; otros los reinterpretaron o los utilizaron como punto de partida para desarrollar nuevas formas de canción vinculadas a las preocupaciones sociales y políticas de su tiempo. Figuras como los chilenos **Violeta Parra** (1917–1967) y **Víctor Jara** (1932–1973), la argentina **Mercedes Sosa** (1935–2009) o el cubano **Silvio Rodríguez** (1946) se convirtieron en algunos de los referentes más influyentes de esta renovación, que transformó profundamente la canción latinoamericana durante la segunda mitad del siglo XX.

12 Periodo de rivalidad entre Estados Unidos y la Unión Soviética que influyó decisivamente en la política y los conflictos de numerosos países latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX.



Los Kjarkas en sus inicios, con ponchos tradicionales andinos, c. 1972.



2.4.c. Tradiciones locales, símbolos continentales

La recuperación de las músicas tradicionales no solo transformó la canción de autor y los repertorios de protesta. También contribuyó a la aparición de nuevos símbolos sonoros capaces de representar una idea más amplia de América Latina. Instrumentos y ritmos originalmente vinculados a contextos locales comenzaron a circular por el continente y a ser reconocidos por públicos muy diversos.

Algunas tradiciones desempeñaron un papel especialmente importante en este proceso. *El cóndor pasa* (1913), difundido por grupos como **Los Incas**, alcanzó una visibilidad internacional sin precedentes gracias a la grabación realizada por **Simon & Garfunkel** en 1970. Este éxito mostró que sonidos hasta entonces asociados a contextos locales podían resultar reconocibles y atractivos para públicos muy alejados de sus lugares de origen, anticipando dinámicas que caracterizarían a la llamada *World Music* en los años 1980.

Cantautores como **Chabuca Granda** (1920–1983), en Perú, y **Simón Díaz** (1928–2014), en Venezuela, o grupos como **Los Kjarkas**, en Bolivia, representan distintas facetas de este fenómeno. Sus obras mantuvieron una fuerte vinculación con tradiciones locales, pero contribuyeron también a familiarizar al público con timbres, instrumentos y estilos que terminaron integrándose en el imaginario sonoro de América Latina. Con el tiempo, muchos de estos elementos dejarían de percibirse como rasgos exclusivos de una región concreta para convertirse en referencias ampliamente reconocibles de lo latino.



Bailarines de Latin Hustle, Nueva York, década de 1970.



2.5. EL LATINO GLOBAL: DE LA SALSA AL REGUETÓN

2.5.a. La salsa y nueva identidad panamericana

Desde las décadas de 1940 y 1950, Nueva York había funcionado ya como un importante centro de encuentro de músicos caribeños y latinoamericanos. Figuras como **Tito Puente** (1923–2000), **Eddie Palmieri** (1936–2025) o **Johnny Pacheco** (1935–2021) contribuyeron a consolidar una escena musical latina vinculada al mambo, el jazz afrocubano y otras músicas bailables. Sobre este entramado, migrantes y nuevas generaciones nacidas fuera de sus países de origen desarrollaron una idea pancontinental de lo latino.

La salsa se convirtió rápidamente en uno de los principales símbolos de esta identidad. Aunque sus raíces se encontraban sobre todo en el son cubano y otras músicas caribeñas, incorporó eventualmente elementos del *funk*, el *soul* o la música disco, reflejando la interacción entre las comunidades latinas y otros entornos musicales urbanos de Nueva York.

El sello Fania Records, fundado por el dominicano **Johnny Pacheco**, desempeñó un rol decisivo en esta expansión, reuniendo a artistas de diferentes países y convirtiendo la salsa en un fenómeno internacional. Artistas como **Celia Cruz** (1925–2003) o **Rubén Blades** (1948) ampliaron los límites del género: este último incorporó una mayor dimensión narrativa y social mediante canciones sobre la vida urbana, la migración o las desigualdades. Álbumes como *Siembra* (1978), uno de los discos de salsa más vendidos de la historia, mostraron que la música latina podía alcanzar una enorme difusión internacional sin renunciar a contenidos de carácter social.



Celia Cruz, Ricky Martin y Gloria Estefan durante la primera ceremonia de los Premios Grammy Latinos, 2000.



2.5.b. De las raíces locales al pop latino global

Durante las últimas décadas del siglo XX aparecieron nuevas formas de internacionalizar la música latinoamericana. Algunos artistas actualizaron repertorios vinculados a tradiciones nacionales, mientras otros desarrollaron un pop latino híbrido orientado desde su origen a audiencias internacionales.

El dominicano **Juan Luis Guerra** (1957) y el colombiano **Carlos Vives** (1961) representan dos ejemplos destacados del primer modelo. Guerra contribuyó a internacionalizar el merengue y otros ritmos caribeños mediante formas de producción contemporáneas, mientras Vives renovó el vallenato y la cumbia colombiana incorporando elementos del rock y del pop. Estos procesos permitieron que músicas asociadas a ámbitos regionales concretos alcanzaran nuevos públicos, suavizando algunos rasgos para adaptarlos a los modelos dominantes de la industria.

Paralelamente, ciudades como Miami se consolidaron como importantes centros de producción de un pop latino internacional cada vez menos ligado a identidades nacionales concretas. La cubano-estadounidense **Gloria Estefan** (1957) desempeñó un papel pionero al combinar ritmos latinos con *funk* y pop angloamericano, mientras la colombiana **Shakira** (1977) desarrolló propuestas más eclécticas que integraron elementos muy diversos dentro de un lenguaje musical global. La expansión del videoclip y de nuevos medios audiovisuales reforzó además la dimensión visual de estas propuestas y contribuyó a erosionar progresivamente el predominio exclusivo del pop anglosajón.



Bad Bunny durante el espectáculo del descanso de la Super Bowl, 2026.



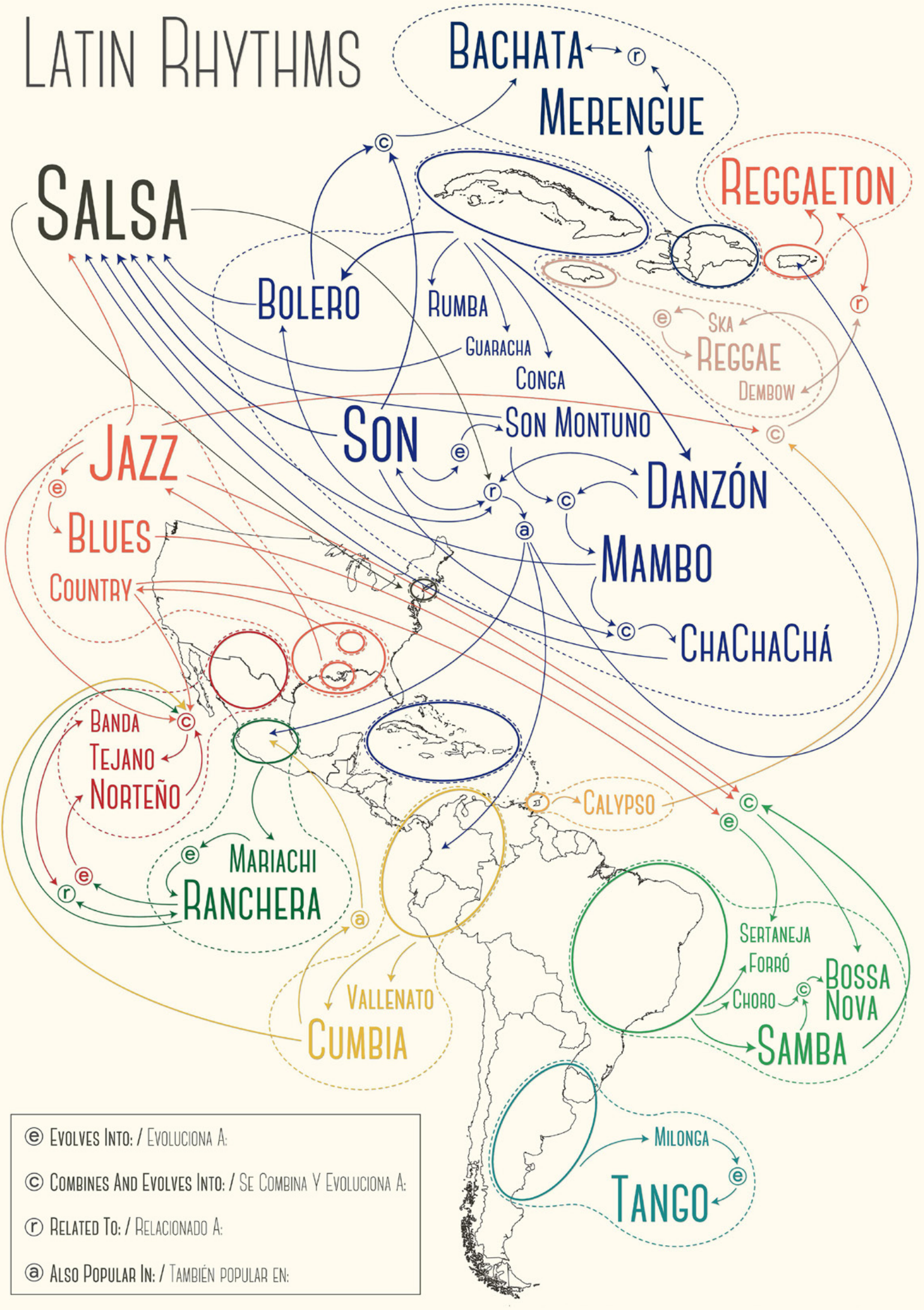
2.5.c. Del margen al centro: el fenómeno del reguetón

A comienzos del XXI, el reguetón representó un cambio importante dentro de la música latinoamericana. A diferencia de procesos anteriores, vinculados a centros de producción como Nueva York o Miami, este género surgió en Puerto Rico a partir de la interacción entre el *reggae*, el rap y otros repertorios urbanos caribeños, convirtiéndose en uno de los fenómenos musicales más influyentes de las últimas décadas y situando la música latina en una posición central dentro de los mercados globales.

Artistas como **Daddy Yankee** (1977) o **Bad Bunny** (1994) ejemplifican la enorme expansión alcanzada por el género. Paralelamente, grupos como **Calle 13** mantuvieron una actitud de comentario y crítica social, siendo considerados una suerte de nuevos trovadores latinoamericanos. La actividad pública de Bad Bunny muestra además cómo algunas figuras actuales han recuperado la capacidad de intervenir en debates sociales y políticos contemporáneos: su actuación en la Super Bowl de 2026, la primera protagonizada casi íntegramente en español por un artista latino, incorporó referencias a la identidad puertorriqueña y latinoamericana, la migración y la diversidad cultural en uno de los espacios mediáticos más influyentes del mundo.

La nueva posición internacional de la música latina ha posibilitado también la proyección mundial de artistas españoles como **Rosalía** (1992), cuya trayectoria ilustra cómo la música popular en español se ha convertido en uno de los fenómenos culturales de mayor alcance internacional y en uno de los principales motores de la industria musical contemporánea.

Latin Rhythms



3. Los ritmos de la canción latinoamericana

La música popular latinoamericana presenta una enorme diversidad de estilos y ritmos difícil de reducir a categorías rígidas. Muchos géneros circularon por el continente, se influyeron mutuamente y compartieron procedimientos rítmicos mediante procesos que a menudo son imposibles de reconstruir. Por ello, la clasificación propuesta en esta guía no pretende establecer fronteras ni genealogías entre géneros musicales, sino ofrecer una herramienta para reconocer algunos modelos rítmicos fundamentales y sus principales rasgos.

Distinguiremos seis grandes familias de ritmos:

1. **Familia de la habanera** (habanera / tango / danzón): repertorios derivados de la habanera y caracterizados por patrones sincopados como el tresillo y el cinquillo cubano.

2. **Familia ternaria** (vals criollo / joropo / zamba): repertorios basados en compases ternarios y en la superposición de patrones binarios y ternarios.

3. **Familia de la clave cubana** (son cubano / mambo / salsa): músicas organizadas mediante complejas capas polirrítmicas alrededor de la clave de son.

4. **Familia afrobrasileña** (samba / bossa nova): repertorios caracterizados por síncopas continuas y la superposición de patrones complementarios.

5. **Familia afrocaribeña** (cumbia / merengue): géneros construidos sobre pulsaciones binarias estables y una marcada sensación de balanceo corporal.

6. **Familia urbana** (*dembow* / reguetón): repertorios contemporáneos basados en patrones electrónicos.

Página anterior:
Ritmos musicales en Latinoamérica.
Diagrama divulgativo publicado en Reddit (r/coolguides).

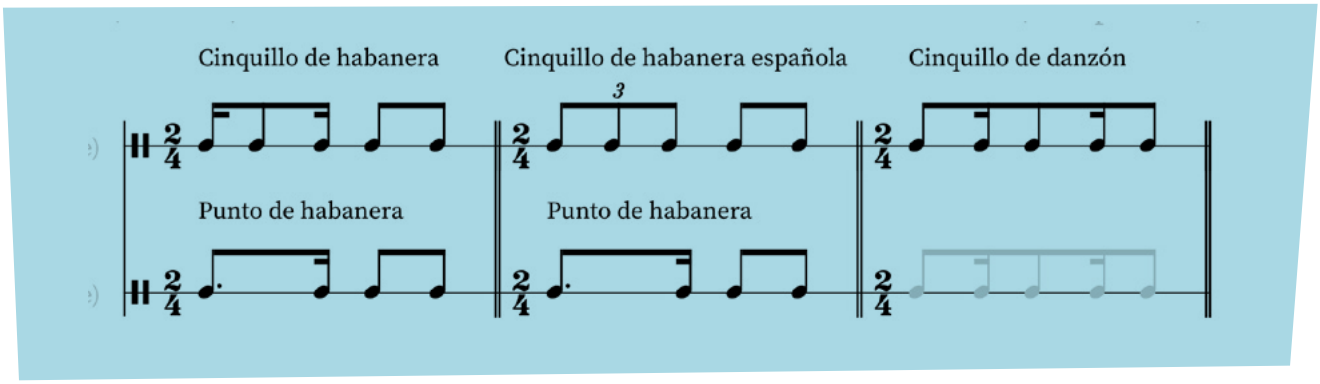


Vista del puerto de La Habana desde Casa Blanca, Federico Mialhe, c. 1845.
Serie Isla de Cuba Pintoresca.

3.1. FAMILIA DE LA HABANERA (HABANERA / TANGO / DANZÓN)

La habanera, el danzón y el tango forman parte de una misma familia musical que diversos estudios denominan “complejo de la contradanza binaria”. Sus orígenes se remontan a la contradanza europea, un baile que llegó a América y se transformó profundamente al entrar en contacto con nuevas prácticas musicales y culturales. En Cuba, este proceso dio lugar a la danza criolla y, posteriormente, a la habanera y al danzón, que circularon por el continente e influyeron en otros géneros, como la milonga y el tango en el ámbito rioplatense.

Estos géneros siguieron trayectorias sociales similares: surgieron en espacios populares y urbanos, fueron inicialmente rechazados por algunos sectores sociales y terminaron incorporándose a los salones y convirtiéndose en símbolos culturales de distintos países. Algunos de sus procedimientos rítmicos continuaron circulando y transformándose en otras tradiciones musicales latinoamericanas, dejando huellas reconocibles en géneros posteriores, desde la samba brasileña hasta el reguetón.





Manuel Saumell

El pañuelo de Pepa (Frank Fernández, 2011)

1850 Cuba



Miguel Faílde

Las alturas de Simpson (Adolfo Fernández, 2022)

1879 Cuba



Isaac Albéniz

Tango, Op. 165 nº2 (Alicia de Larrocha, 1992)

1890 España



Alberto Williams

Milonga calabacera (Ana Durañona, Natalia González, 2021)

1919 Argentina



Ígor Stravinski

Tango (Michel Béroff, 1987)

1940 Rusia



Ernesto Halffter

Habanera (Adam Kent, 2008)

1945 España

3.1.a. Patrón básico de acompañamiento

Uno de los rasgos más característicos de esta familia es un patrón de acompañamiento asociado a la habanera y construido sobre una sucesión asimétrica de duraciones:

3 – 1 – 2 – 2

Este patrón suele aparecer en el bajo o en el acompañamiento y genera una sensación de desplazamiento rítmico característica. Aunque se identifica especialmente con la habanera, también se encuentra en el tango clásico.

3.1.b. Cinquillo cubano

Otro elemento característico de esta familia es el **cinquillo cubano**, una célula sincopada de cinco ataques que aparece en contradanzas, habaneras y danzones.

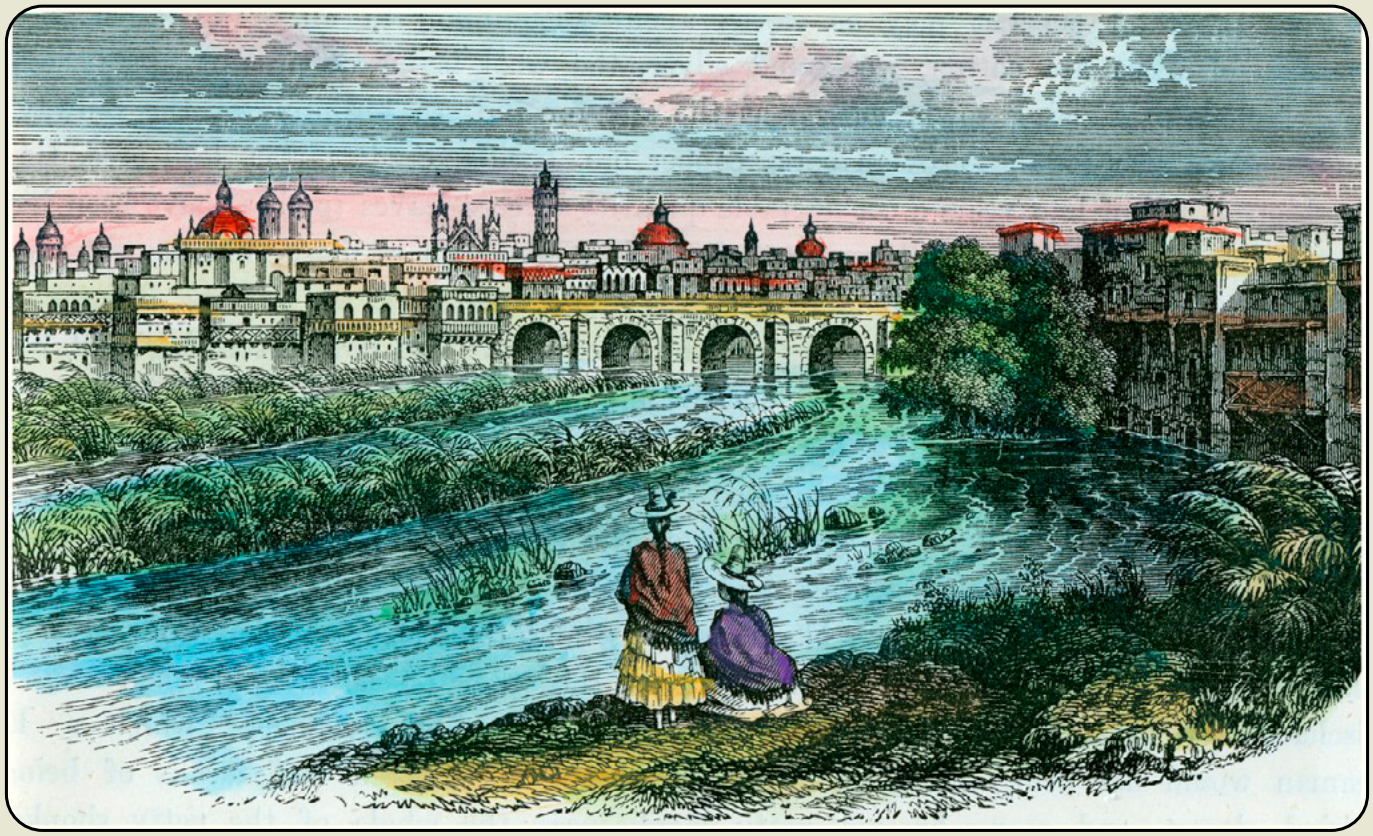
La variante melódica más común en la habanera es esta:[13]

1 – 2 – 1 – 2 – 2

La modalidad característica del danzón es:

2 – 1 – 2 – 1 – 2

13 En algunas habaneras españolas, especialmente en el repertorio teatral y de salón, el comienzo 1 – 2 – 1 suele reinterpretarse mediante un tresillo regular, es decir, tres notas de igual duración. Esta adaptación —común en las habaneras de Sebastián Iradier— fue la utilizada por **Georges Bizet** en la célebre habanera de la ópera ***Carmen***.

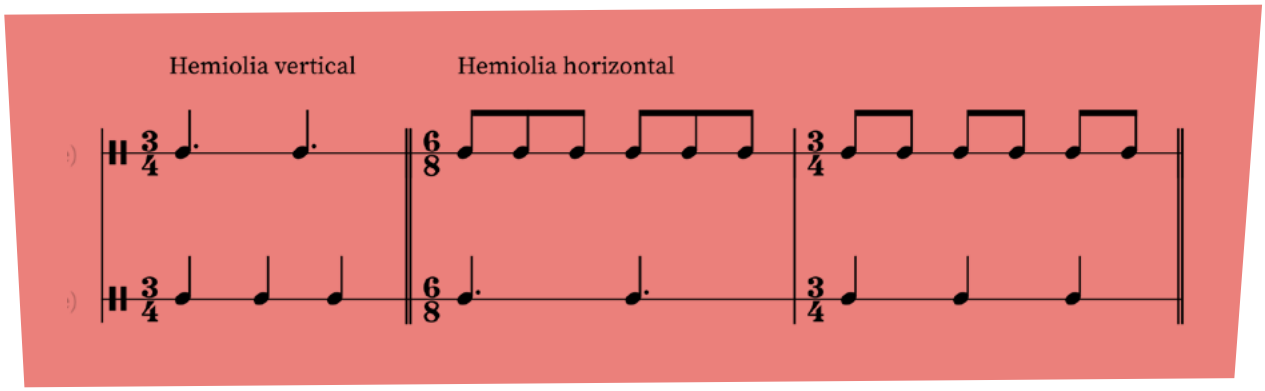


Vista de la ciudad de Lima desde el río Rímac, grabado, c. 1875.

3.2. FAMILIA TERNARIA (VALS CRIOLLO / JOROPO/ZAMBA)

La familia de ritmos ternarios constituye uno de los estratos más antiguos y extensos de la música latinoamericana. Sus orígenes se remontan a danzas y canciones de tradición hispánica llegadas durante la época colonial, aunque fue en América donde estos modelos adquirieron una nueva identidad mediante el contacto con otras tradiciones musicales. Diversos estudios agrupan este repertorio bajo el nombre de "cancionero ternario colonial", del que forman parte numerosos géneros rurales y urbanos distribuidos desde México hasta el Cono Sur.

Dentro de esta amplia familia se encuentran géneros como el vals criollo y el joropo, que comparten procedimientos rítmicos como la alternancia entre agrupaciones binarias y ternarias o la flexibilidad del fraseo. A diferencia de otras familias construidas sobre una célula característica, aquí la identidad musical depende más de la interacción entre diferentes niveles rítmicos que de un único patrón fijo.





Pedro Elías Gutiérrez

Alma llanera (Xiomara Alfaro, 1958)

1914 · Venezuela



Gonzalo Roig

¡Yo soy Cecilia Valdés! (Lisette Oropesa, Óliver Díaz, 2021)

1932 · Cuba



Ángel Cabral

Que nadie sepa mi sufrir (Alberto Castillo, 1945)

1936 · Argentina



Elpidio Ramírez

La malagueña (Miguel Aceves Mejía, 1954)

1947 · México



Chabuca Granda

La flor de la canela (Los Chamas, 1956)

1950 · Perú



Ariel Ramírez

Alfonsina y el mar (Mercedes Sosa, Ariel Ramírez, 1969)

1969 · Argentina

3.2.a. Patrón básico de acompañamiento

Uno de los procedimientos más característicos de esta familia es la **hemiolia**, que consiste en la alternancia o superposición entre agrupaciones ternarias y binarias. En lugar de percibirse un compás de manera completamente estable, la música puede oscilar entre diferentes formas de organizar el pulso.

3–3 ↔ 2–2–2

Este procedimiento es especialmente frecuente en géneros como el vals criollo o el joropo y constituye uno de los rasgos más reconocibles de muchos repertorios latinoamericanos de origen rural y tradicional.

3.2.b. Fraseo flexible

En muchos géneros de esta familia, la melodía y el texto no se ajustan necesariamente a estructuras regulares de cuatro u ocho compases. Mientras el acompañamiento mantiene una pulsación estable, la voz puede alargar o acortar las frases siguiendo la lógica del texto o de la expresión musical. Como consecuencia, algunas frases pueden ocupar cuatro compases, mientras otras se extienden durante cinco o más.



Santiago de Cuba, escena de calle, acuarela de Winslow Homer, 1885.

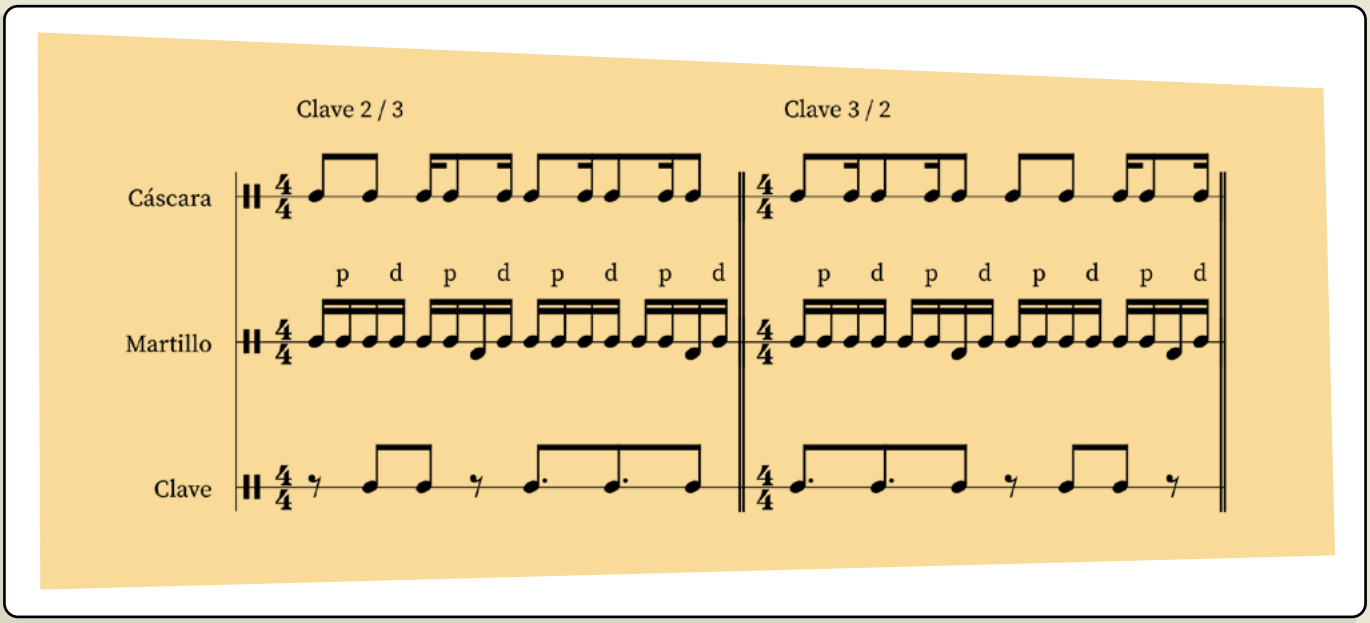
3.3. FAMILIA DEL SON CUBANO (SON / MAMBO / SALSA)

La familia de ritmos basados en la clave cubana reúne algunos de los géneros más difundidos de la música latinoamericana contemporánea, como el son cubano, el mambo, la salsa o el *cha-cha-chá*. Surgidos a partir del encuentro entre tradiciones españolas y africanas en Cuba, estos géneros tienen como núcleo el son cubano,[14] considerado la base de gran parte de la música bailable latinoamericana del siglo XX.

A diferencia de otras familias organizadas alrededor de una célula rítmica concreta, aquí la música se construye mediante la combinación de diversos patrones simultáneos. Bajo, percusión, acompañamiento y melodía desarrollan funciones diferentes que convergen en una estructura común organizada por la clave. Este modelo rítmico se difundió posteriormente a numerosos géneros y estilos musicales, desde la salsa y el jazz latino hasta algunas músicas populares y urbanas contemporáneas.

A partir del son cubano, distintos géneros desarrollaron formas diversas de utilizar la clave, el tumbao y el montuno. El mambo intensificó la complejidad rítmica y el protagonismo instrumental, especialmente de los metales y la percusión. El *cha-cha-chá* simplificó algunas síncopas y reforzó una pulsación más regular para facilitar el baile. Posteriormente, la salsa integró estos procedimientos en un ecosistema urbano influido por el jazz latino, el *funk* y la música disco.

14 Género vocal y bailable surgido en el oriente de Cuba a finales del siglo XIX, considerado la principal matriz de gran parte de la música popular cubana y latinoamericana del siglo XX.





Moisés Simons

El manisero (Antonio Machín, 1929)

1927 · Cuba



Ernesto Lecuona

Las chancleteras (Luisa de Córdoba, Orquesta de Cámara de Madrid, 1956)

1930 · Cuba



Beny Moré

Bonito y sabroso (Beny Moré, 1956)

1956 · Cuba



Eddie Palmieri

Sabroso guaguancó (Celia Cruz, 1966)

1962 · Puerto Rico



Rubén Blades

El cantante (Héctor Lavoe, 1978)

1976 · Panamá



Bad Bunny

BAILE INoLVIDABLE (Bad Bunny, 2023)

2023 · Puerto Rico

3.3.a. La clave

La clave es el principio organizador fundamental de estos géneros. Consiste en un patrón rítmico de dos compases que sirve de referencia para la percusión, el acompañamiento, el bajo y la melodía. Sus formas más habituales son la clave **3-2** y **2-3**, según el orden de los compases.

En torno a la clave —y dependiendo de los géneros— se organizan otros patrones complementarios, como el **martillo** (bongó), la **cáscara** (timbales), el **tumbao** (bajo y piano), la **campana** (cencerro) y el **rallado** (güiro), en múltiples variantes.

Aunque la clave organiza toda la música, no siempre resulta fácil de identificar en una escucha real, ya que suele aparecer distribuida entre distintos instrumentos o incluso quedar implícita en la interacción de las diferentes capas rítmicas.

3.3.b. Montuno y tumbao

El **montuno** designa una sección fundamental del son y de muchos géneros derivados. El montuno suele funcionar como un momento de mayor intensidad rítmica construido sobre el diálogo entre un solista y el coro (pregón y respuesta), la repetición de patrones cortos y la superposición de diferentes ritmos instrumentales.

El **tumbao**, por su parte, es uno de los patrones básicos de acompañamiento de esta familia musical. Aparece en el bajo, el piano, la guitarra, el tres y distintos instrumentos de percusión. Suele utilizarse ya desde la introducción, aunque alcanza su mayor grado de intensidad y elaboración durante el montuno.



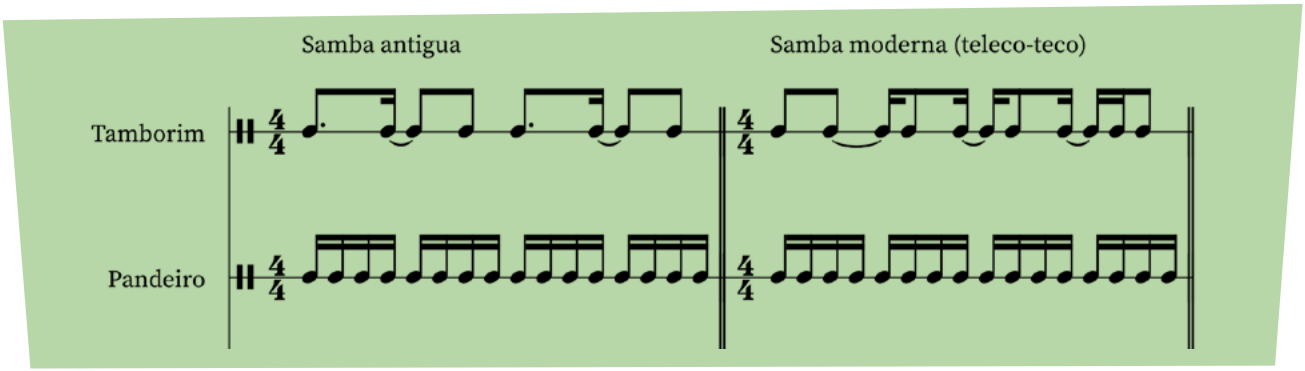
Río de Janeiro, fotografía de principios del siglo XX.

3.4. FAMILIA AFROBRASILEÑA (SAMBA / BOSSA NOVA)

La familia afrobrasileña reúne diversos géneros surgidos del encuentro entre tradiciones africanas y músicas europeas en Brasil. Sus raíces pueden rastrearse desde el lundu y el maxixe hasta la samba y la bossa nova, géneros que transformaron profundamente la música popular del siglo XX.

Aunque presentan diferencias importantes de instrumentación, textura o carácter, estos repertorios comparten varios rasgos comunes: el uso de compases binarios, la presencia constante de síncopas y contratiempos, y la superposición de distintos patrones rítmicos complementarios. Algunos de estos procedimientos muestran conexiones históricas con otras tradiciones latinoamericanas, especialmente con los patrones derivados de la habanera.

A partir de la samba urbana desarrollada en Río de Janeiro durante las primeras décadas del siglo XX, la música afrobrasileña evolucionó hacia modelos muy diversos. Mientras la samba reforzó el carácter colectivo, percusivo y bailable, la bossa nova trasladó muchos de sus procedimientos rítmicos a contextos más estilizados, incorporando además influencias del jazz y de la armonía moderna.





Chiquinha Gonzaga
Corta Jaca (Luciana Soares, 2004)
1895 Brasil



Pixinguinha
Carinhoso (Orlando Silva, 1937)
1917 Brasil



Ary Barroso
Aquarela do Brasil (Francisco Alves, 1939)
1939 Brasil



Tom Jobim
Chega de saudade (João Gilberto, 1959)
1959 Brasil



Jorge Ben
Mas que nada (Jorge Ben Jor, 1963)
1963 Brasil



Chico Buarque
Construção (Chico Buarque, 1971)
1971 Brasil

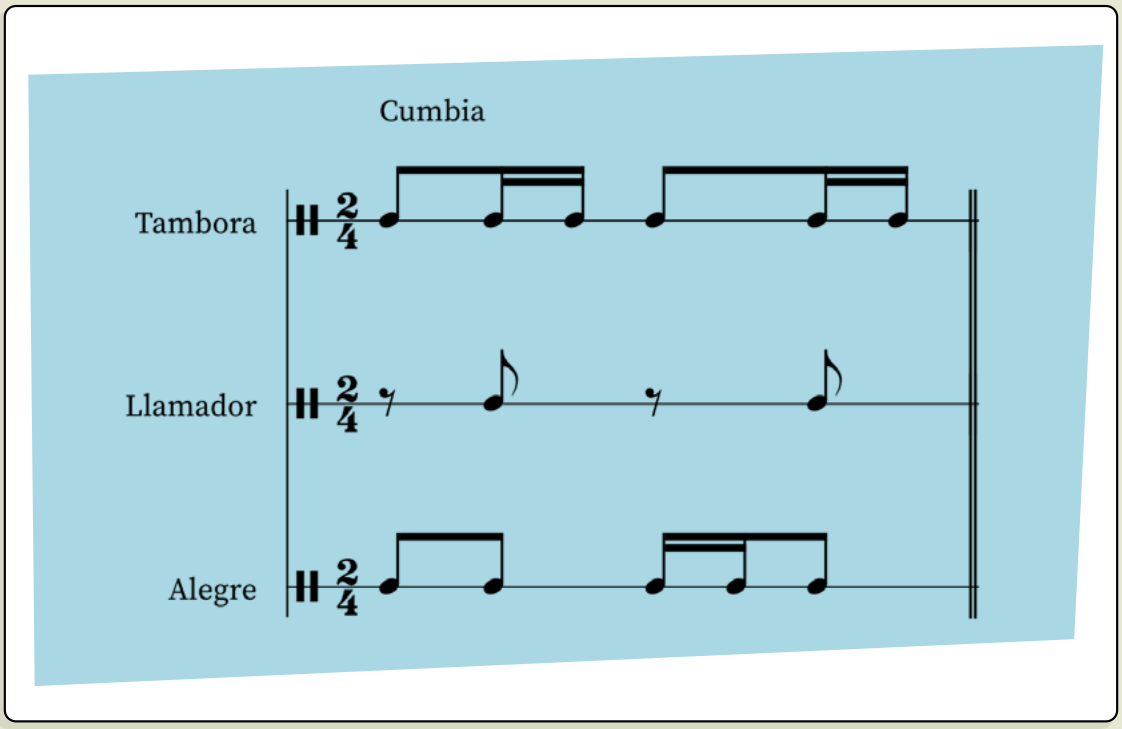
3.4.a. Samba y polirritmia

Uno de los rasgos más característicos de la música afrobrasileña es el uso de síncopas y contratiempos. A semejanza del son cubano, la **samba** surge de la interacción entre bajo, percusión, acompañamiento y melodía. Sin embargo, a diferencia del son, en la samba algunos instrumentos —especialmente el bajo— refuerzan las partes fuertes del compás.

Así, el *surdo* organiza el pulso básico (*marcação*), mientras instrumentos agudos como el *tamborim* desarrollan figuras sincopadas como el teleco-teco, mientras el pandeiro mantiene una textura rítmica continua (motor).

3.4.b. Bossa nova y estilización

Frente a la densidad percusiva y el carácter colectivo de la samba, la bossa nova reduce el protagonismo de la percusión y traslada gran parte de la complejidad rítmica a la guitarra. La llamada *batida* de bossa nova combina bajo, acompañamiento y síncopas en un único patrón continuo que sintetiza muchos elementos de la textura polirrítmica de la samba.





Lucho Bermúdez

Salsipuedes (Lucho Bermúdez, 1954)

1954 Colombia



Bienvenido Fabián

La negrita sandunguera (Celia Cruz, La Sonora Matancera, 1958)

1958 República Dominicana



Juan Madera

La pollera colorá (Pedro Salcedo y su Orquesta, 1961)

1961 Colombia



Mario Gareña

Yo me llamo Cumbia (Leonor González Mina, 1974)

1969 Colombia



Juan Luis Guerra

Ojalá que llueva café (Juan Luis Guerra 4.40, 1989)

1989 República Dominicana



Carlos Vives

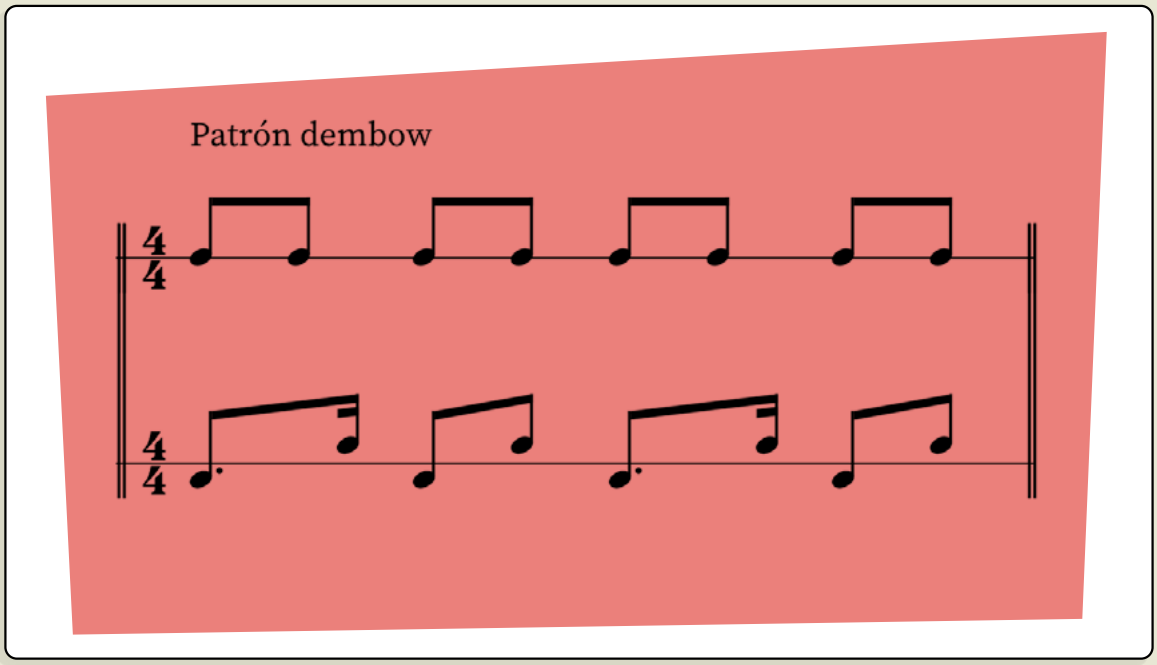
La gota fría (Carlos Vives, 1993)

1993 Colombia

3.5. FAMILIA AFROCARIBEÑA (CUMBIA/MERENGUE)

La familia afrocaribeña reúne diversos géneros desarrollados en el ámbito caribeño y atlántico, entre ellos la **cumbia**, el **merengue** y otros repertorios relacionados, como el **vallenato**. Aunque presentan trayectorias históricas diferentes, comparten una fuerte orientación bailable, pulsaciones binarias estables y patrones de acompañamiento cíclicos fácilmente reconocibles.

En esta familia predominan ciclos breves que se repiten de forma continua. En la cumbia tradicional, el tambor **llamador** marca los contratiempos, el **tambor alegre** desarrolla repiques e improvisaciones y la **tambora** refuerza la pulsación principal. La interacción entre estos instrumentos genera una característica sensación de balanceo o galope, que constituye uno de los rasgos más reconocibles de esta familia rítmica.





Daddy Yankee

Gasolina (Daddy Yankee, 2004)

2004 Puerto Rico



Luis Fonsi

Despacito (Luis Fonsi, Daddy Yankee, 2017)

2017 Puerto Rico

3.6. FAMILIA URBANA (DEMBOW / REGUETÓN)

La familia urbana reúne diversos repertorios surgidos en el Caribe a finales del siglo XX a partir del encuentro entre músicas afrocaribeñas, *reggae*, *dancehall*, rap y producción electrónica. Dentro de esta familia destacan el dembow y el **reguetón**, desarrollados principalmente en Puerto Rico y posteriormente difundidos a escala global.

Su rasgo más característico es el uso de patrones electrónicos breves y fácilmente reconocibles que articulan gran parte de la estructura musical y proporcionan una base rítmica estable para la voz y el acompañamiento.

3.6.a. Patrón dembow y repetición

El patrón más característico del reguetón deriva del denominado dembow, construido sobre una pulsación binaria estable y una marcada acentuación sincopada. Uno de sus esquemas más habituales puede resumirse mediante la agrupación:

3 – 1 – 2 – 2

Esta organización rítmica presenta notables semejanzas con patrones ya presentes en la habanera y otros repertorios afrocaribeños del siglo XIX, mostrando cómo antiguas tradiciones musicales han continuado transformándose en contextos sonoros completamente nuevos.



4. El concierto y el repertorio musical

4.1. JAYME OVALLE: AZULÃO, OP. 21 (1919)

Jayme Ovalle (1894–1955) fue un compositor brasileño vinculado al modernismo musical de las primeras décadas del siglo XX. Aunque su catálogo es reducido, alcanzó una notoriedad excepcional gracias a *Azulão*, una de las canciones más célebres del repertorio vocal brasileño.

Azulão (1919), sobre un poema de **Manuel Bandeira** (1886–1968), toma como referencia la tradición de la *modinha*, uno de los géneros vocales más característicos del Brasil de los siglos XVIII y XIX. Surgida en el ámbito de la canción de salón, la *modinha* fue una de las primeras formas musicales en adquirir rasgos específicamente brasileños dentro de un género de origen europeo, en este caso portugués.

La canción presenta al *azulão*, un pájaro cantor, como mensajero entre el protagonista y la mujer ausente. Su delicada escritura recrea la sencillez de la *modinha* tradicional y sitúa la obra en un espacio intermedio entre la canción popular y el repertorio de concierto. La afinidad estética con la obra de **Heitor Villa-Lobos** (1887-1959) y la enorme proyección internacional de este último contribuyeron a que *Azulão* apareciera durante décadas erróneamente atribuida a su nombre en grabaciones y ediciones.



4.2. GONZALO ROIG: "SALIDA DE CECILIA", DE CECILIA VALDÉS (1932)

Gonzalo Roig (1890–1970) fue un compositor, director y pianista cubano, considerado una de las figuras más importantes del teatro musical de su país. Su actividad coincidió con la edad de oro de la zarzuela cubana, género que incorporó personajes, conflictos y músicas propias de la sociedad cubana de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Cecilia Valdés (1932), basada en la novela homónima de **Cirilo Villaverde** (1812–1894), está considerada la obra cumbre de la zarzuela cubana. Ambientada en la Habana colonial de comienzos del siglo XIX, aborda cuestiones relacionadas con la esclavitud, las jerarquías raciales y la formación de la identidad cubana a través de una compleja historia de amores y conflictos familiares.

El número "*Salida de Cecilia"* presenta a la protagonista mediante una escena de estructura multiseccional en la que se suceden diversos ritmos característicos de la música cubana. A lo largo de la pieza aparecen pasajes construidos sobre la clave de son y episodios que evocan repertorios campesinos como la guajira o la guaracha. Esta diversidad rítmica anticipa el amplio catálogo de géneros presentes en la zarzuela y refleja la compleja formación cultural de la sociedad cubana representada en la obra.



4.3. ÁNGEL CABRAL: QUE NADIE SEPA MI SUFRIR (1936)

Ángel Cabral (1911–1997) fue un compositor argentino vinculado a la canción popular rioplatense. *Que nadie sepa mi sufrir* (1936) es una de sus obras más conocidas y forma parte del repertorio de valses criollos difundidos por los cantores nacionales y la industria discográfica durante la primera mitad del siglo XX.

El vals criollo surgió a partir de la adaptación latinoamericana del vals europeo y desarrolló variantes propias en distintos países. En el ámbito rioplatense adquirió un carácter especialmente ligado a la canción popular urbana, mientras que en otros lugares, como Perú, Colombia o Ecuador, evolucionó hacia formas y estilos diferentes.

La canción conserva el compás ternario característico del género e incorpora frecuentes desplazamientos acentuales y hemiolias. Las primeras grabaciones, como la de **Alberto Castillo** (1914-2002), utilizan una instrumentación característica del Río de la Plata, con bandoneón y acompañamiento orquestal. Desde sus primeros compases destaca un breve motivo introductorio repetido —o *vamp*— que se ha convertido en uno de sus rasgos más reconocibles. La letra desarrolla el tema del desengaño amoroso mediante una voz que intenta ocultar el sufrimiento tras una apariencia de alegría.



4.4. ÍGOR STRAVINSKI: TANGO (1940)

El ruso **Ígor Stravinski** (1882–1971) fue uno de los compositores más influyentes del siglo XX. A lo largo de su trayectoria mostró un constante interés por incorporar materiales procedentes de muy diversos repertorios, desde la música popular rusa hasta el jazz, aunque siempre desde una mirada marcadamente abstracta. Como otros compositores de entreguerras, encontró en los nuevos ritmos urbanos una vía para construir un lenguaje moderno alejado del sentimentalismo romántico. En este contexto debe situarse su *Tango* (1940), una de las primeras obras que compuso tras establecerse en Estados Unidos.

Lejos de reproducir fielmente el estilo rioplatense, Stravinski somete sus ritmos característicos a una profunda transformación. Los patrones propios del tango aparecen simplificados, fragmentados y reorganizados dentro de una escritura limpia y precisa como un reloj, de carácter casi mecánico. El resultado se sitúa en las antípodas del lirismo asociado a cantantes como **Carlos Gardel**. Sin embargo, bajo esta aparente distancia emerge una intensidad poco habitual en la producción del compositor, que confiere a la pieza una singular expresión y que explica buena parte de su atractivo.

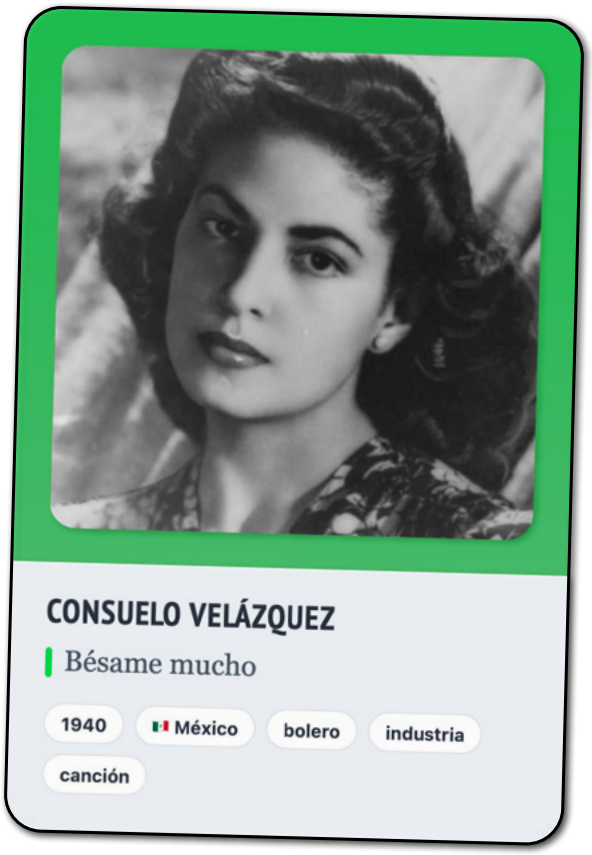


4.5. CONSUELO VELÁZQUEZ: BÉSAME MUCHO (1940)

Consuelo Velázquez (1916–2005) fue una pianista y compositora mexicana asociada a la edad de oro de la canción latinoamericana. Aunque desarrolló una amplia actividad como intérprete y autora, su nombre ha quedado especialmente ligado al bolero gracias al éxito internacional de *Bésame mucho*.

Bésame mucho (1940) pertenece al repertorio del bolero, uno de los géneros más difundidos de la canción latinoamericana del siglo XX. A diferencia de otros géneros definidos por patrones rítmicos característicos, el bolero se identifica principalmente por sus temas amorosos, sus melodías líricas y un lenguaje armónico influido por la canción internacional de su época.

La canción presenta los rasgos característicos del bolero: una amplia melodía, un texto centrado en la experiencia amorosa y una escritura concebida para el lucimiento de la voz. A lo largo del siglo XX, el bolero mostró una notable capacidad para incorporar recursos procedentes de otros géneros y estilos, desde las grandes orquestas de baile hasta los tríos de guitarra, la canción romántica o las producciones de estudio contemporáneas.

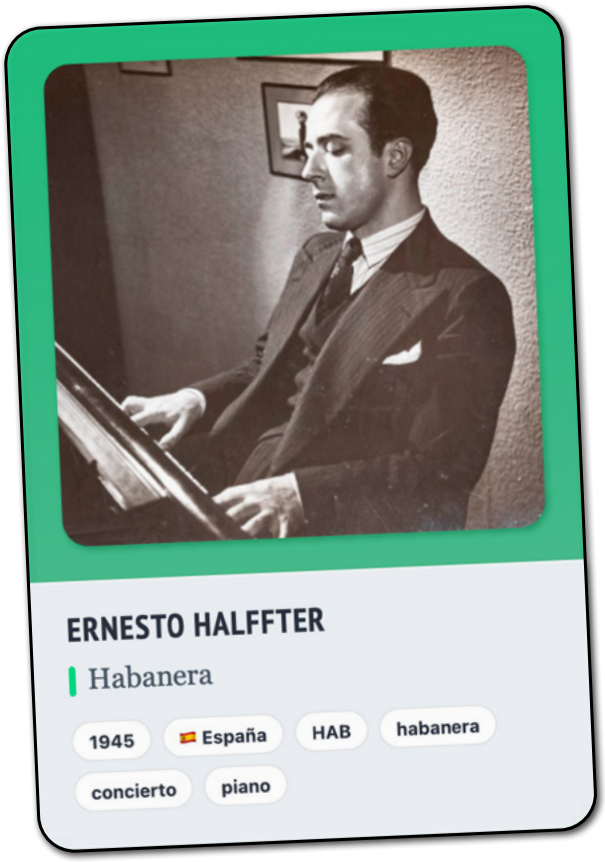


4.6. ERNESTO HALFFTER: HABANERA, DE DOS PIEZAS CUBANAS (1945)

Ernesto Halffter (1905–1989) fue un compositor y director de orquesta español, discípulo de **Manuel de Falla** (1876-1946) y una de las principales figuras del neoclasicismo musical español. Además de su actividad en el ámbito sinfónico y camerístico, desarrolló una importante labor como compositor para el cine, colaborando en algunas de las producciones más destacadas del cine español de las décadas de 1940 y 1950.

La *Habanera* forma parte de *Dos piezas cubanas* (1945), compuestas originalmente para la banda sonora de la película *Bambú*. El género había llegado a España durante el siglo XIX a través de los intercambios con Cuba y otros territorios del Caribe, convirtiéndose en una de las formas musicales más características del repertorio popular y teatral español.

La obra conserva el característico patrón rítmico de habanera, difundido posteriormente por numerosos géneros de ambos lados del Atlántico. Aunque nació como música de baile, en España la habanera pasó a identificarse sobre todo con la canción, asociándose con frecuencia a temas relacionados con el mar, los viajes transoceánicos y la nostalgia por los territorios de ultramar. En la versión de Halffter, estos elementos aparecen transformados mediante una escritura que acerca el género al repertorio de concierto.



4.7. XAVIER MONTSALVATGE: CANTO NEGRO Y CANCIÓN DE CUNA PARA DORMIR A UN NEGRITO, DE CINCO CANCIONES NEGRAS (1945)

Xavier Montsalvatge (1912–2002) fue un compositor español perteneciente a la generación posterior a **Manuel de Falla**. *Cinco canciones negras* (1945), su primera obra de amplia repercusión internacional, marcó el inicio de una etapa creativa en la que buscó nuevas fuentes de inspiración fuera de los modelos tradicionales de la música española. El ciclo surgió a partir de la *Canción de cuna para dormir un negrito*, basada en un poema del uruguayo **Ildefonso Pereda Valdés** (1899-1996), y se nutre también de textos de autores vinculados a la poesía afroantillana, como el cubano **Nicolás Guillén** (1902-1989).

La *Canción de cuna para dormir un negrito* presenta una nana de extraordinaria delicadeza construida sobre un lento ritmo de habanera, cuyo balanceo evoca el movimiento de una cuna. Bajo su aparente sencillez, el texto alude al pasado esclavista del Caribe y a las difíciles condiciones de vida de las poblaciones afrodescendientes. La refinada armonía de inspiración impresionista y la calidez de la escritura vocal contribuyen a crear una de las páginas más bellas y populares de todo el repertorio vocal español del siglo XX.

Concebida como conclusión del ciclo, *Canto negro* ofrece un marcado contraste con la atmósfera íntima de la nana. Basada en un poema de **Nicolás Guillén**, combina palabras y onomatopeyas que evocan la percusión afrocubana y despliega una energía rítmica inspirada libremente en la rumba.



4.8. ELPIDIO RAMÍREZ: LA MALAGUEÑA (1947)

Elpidio Ramírez (1882–1960) fue un compositor y violinista mexicano vinculado a las tradiciones musicales de la región huasteca. *La Malagueña* (1947) se inspira en el huapango o son huasteco, uno de los repertorios más característicos del nordeste de México. Como muchas otras canciones procedentes de tradiciones regionales, alcanzó una enorme difusión durante el siglo XX gracias a su incorporación al repertorio del mariachi.

Durante las décadas de 1930 y 1940, el mariachi se convirtió en uno de los principales símbolos musicales de la identidad mexicana. Impulsado por la radio, el disco y especialmente por el cine, pasó de ser una tradición regional asociada al occidente del país a representar una imagen idealizada de México para públicos nacionales e internacionales. La incorporación de trompetas, grandes conjuntos de cuerda y cantantes solistas contribuyó a fijar el sonido característico que hoy asociamos al género.

La Malagueña ocupa un lugar destacado dentro de este repertorio por las exigencias vocales que plantea al intérprete. La melodía combina grandes saltos y largas notas en falsete, recurso especialmente valorado en el son huasteco. La célebre interpretación de **Miguel Aceves Mejía** (1915–2006), conocido como "el Rey del Falsete", convirtió esta canción en uno de los grandes clásicos de la música mexicana.



4.9. ASTOR PIAZZOLLA: YO SOY MARÍA, DE MARÍA DE BUENOS AIRES (1968)

Astor Piazzolla (1921–1992) fue un compositor y bandoneonista argentino que transformó profundamente el lenguaje del tango durante la segunda mitad del siglo XX. Su obra incorporó procedimientos procedentes de la música de concierto, el jazz y otros estilos contemporáneos, ampliando las posibilidades expresivas del género.

Yo soy María pertenece a *María de Buenos Aires* (1968), una obra creada junto al poeta uruguayo **Horacio Ferrer** (1933-2014). Situada en un territorio fronterizo entre el tango, el teatro musical y la música de concierto, su lenguaje poético y musical provocó reacciones encontradas entre el público y la crítica de la época. La grabación discográfica realizada poco después contribuyó decisivamente a su posterior difusión.

En esta canción, María se presenta como una figura que encarna simultáneamente a una mujer, a la ciudad de Buenos Aires y al propio tango. La música combina ritmos y giros característicos del género con armonías más modernas y fuertes contrastes expresivos. Esta convivencia entre tradición y renovación constituye uno de los rasgos más característicos del lenguaje de Piazzolla.



4.10. VIOLETA PARRA: GRACIAS A LA VIDA (1966)

Violeta Parra (1917–1967) fue una compositora, cantante e investigadora chilena considerada una de las figuras fundamentales del folclore latinoamericano y una de las principales precursoras de la Nueva Canción. Su labor de recopilación de repertorios tradicionales contribuyó decisivamente a la conservación y renovación de la música popular chilena.

Gracias a la vida (1966) pertenece al repertorio de la canción de autor desarrollado en América Latina durante las décadas de 1960 y 1970. Aunque no se basa directamente en un género folclórico concreto, incorpora procedimientos procedentes de la música tradicional y comparte con la Nueva Canción su interés por la palabra y la expresión personal.

La obra adopta la forma de una enumeración en la que la autora agradece distintos aspectos de la experiencia humana: la vista, el oído, el lenguaje, el amor o el canto. El acompañamiento de guitarra se organiza sobre un patrón ternario independiente de las frases vocales, creando una ligera sensación de desplazamiento rítmico. La canción fue compuesta poco antes de su suicidio, circunstancia que ha contribuido a convertirla en una obra icónica de la música latinoamericana del siglo XX.



4.11. ARIEL RAMÍREZ: ALFONSINA Y EL MAR (1969)

Ariel Ramírez (1921–2010) fue un pianista y compositor argentino que desempeñó un papel fundamental en la difusión y renovación del folclore de su país. Obras como la *Misa Criolla* o *Mujeres argentinas* contribuyeron a acercar estos repertorios a nuevos públicos.

Alfonsina y el mar (1969), compuesta sobre un poema de **Félix Luna** (1925–2009), toma como referencia la zamba argentina, uno de los géneros más representativos del folclore del país. Publicada por primera vez en el álbum *Mujeres argentinas*, interpretado por **Mercedes Sosa** (1935–2009), combina rasgos folclóricos con un tratamiento poético y musical más elaborado, fronterizo en algunos aspectos con la Nueva Canción y la canción de concierto.

La obra evoca la muerte de la escritora argentina **Alfonsina Storni** (1892–1938), quien se suicidó en 1938 ahogándose en el mar. El acompañamiento conserva el compás ternario característico de la zamba e incorpora sutiles desplazamientos entre 3/4 y 6/8, mientras la melodía desarrolla un discurso contenido y de gran intensidad expresiva. La grabación de Mercedes Sosa contribuyó decisivamente a su difusión y la convirtió en una de las canciones más conocidas del repertorio latinoamericano.



4.12. MARIO GAREÑA: YO ME LLAMO CUMBIA (1969)

Mario Gareña (1932–2021) fue un compositor y cantante colombiano vinculado a la canción popular y a los repertorios de la costa Caribe. Yo me llamo cumbia alcanzó gran difusión a través de la interpretación de **Leonor González Mina** (1934–2024), una de las figuras más destacadas de la música afrocolombiana del siglo XX.

Yo me llamo Cumbia (1969) toma como referencia la cumbia, uno de los géneros más representativos de la música colombiana. La canción pertenece a una larga tradición de obras que convierten al propio género musical en tema del relato, un recurso frecuente en diversos repertorios populares latinoamericanos.

Construida sobre los patrones binarios característicos de la cumbia, la canción presenta al propio género como narrador de la historia. La letra describe a la cumbia recorriendo distintos territorios de América, mientras la grabación de Leonor González Mina combina percusión caribeña, secciones de saxofones y estribillos repetitivos característicos de la cumbia orquestal colombiana de finales de los años sesenta.



4.13. FREDERIC RZEWSKI: THE PEOPLE UNITED WILL NEVER BE DEFEATED (TEMA) (1975)

Frederic Rzewski (1938–2021) fue un pianista y compositor estadounidense interesado en la relación entre música, política y sociedad. En 1975 compuso *The People United Will Never Be Defeated*, una extensa obra para piano basada en la canción chilena *El pueblo unido jamás será vencido*.

La canción original, compuesta por el compositor chileno **Sergio Ortega** (1938–2003) sobre un texto del grupo **Quilapayún**, se convirtió en uno de los símbolos de la Nueva Canción chilena. Este movimiento, desarrollado entre las décadas de 1960 y 1970, utilizó la canción como medio de expresión política y social, abordando cuestiones como la desigualdad económica, los derechos de los trabajadores, la reforma agraria o la oposición a las dictaduras militares y a la intervención extranjera en América Latina.

Construida sobre progresiones armónicas sencillas y eficaces, la canción combina una melodía pensada para el canto colectivo con un ritmo de marcha que refuerza la idea de avance y unidad sugerida por el texto. La repetición del estribillo y la claridad de su diseño musical contribuyeron a convertirla en una de las canciones políticas más difundidas del siglo XX.



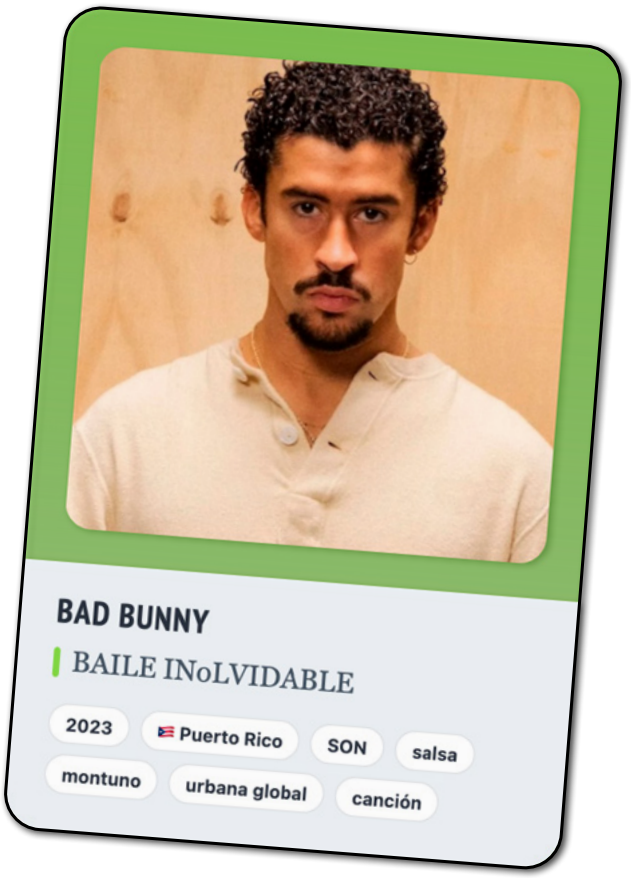
4.14. BAD BUNNY: BAILE INOLVIDABLE (2025)

Bad Bunny (Benito Antonio Martínez Ocasio, 1994) es un cantante, compositor y productor puertorriqueño asociado inicialmente al reguetón y a la música urbana, pero que a lo largo de su trayectoria ha incorporado referencias procedentes de muy diversos estilos caribeños.

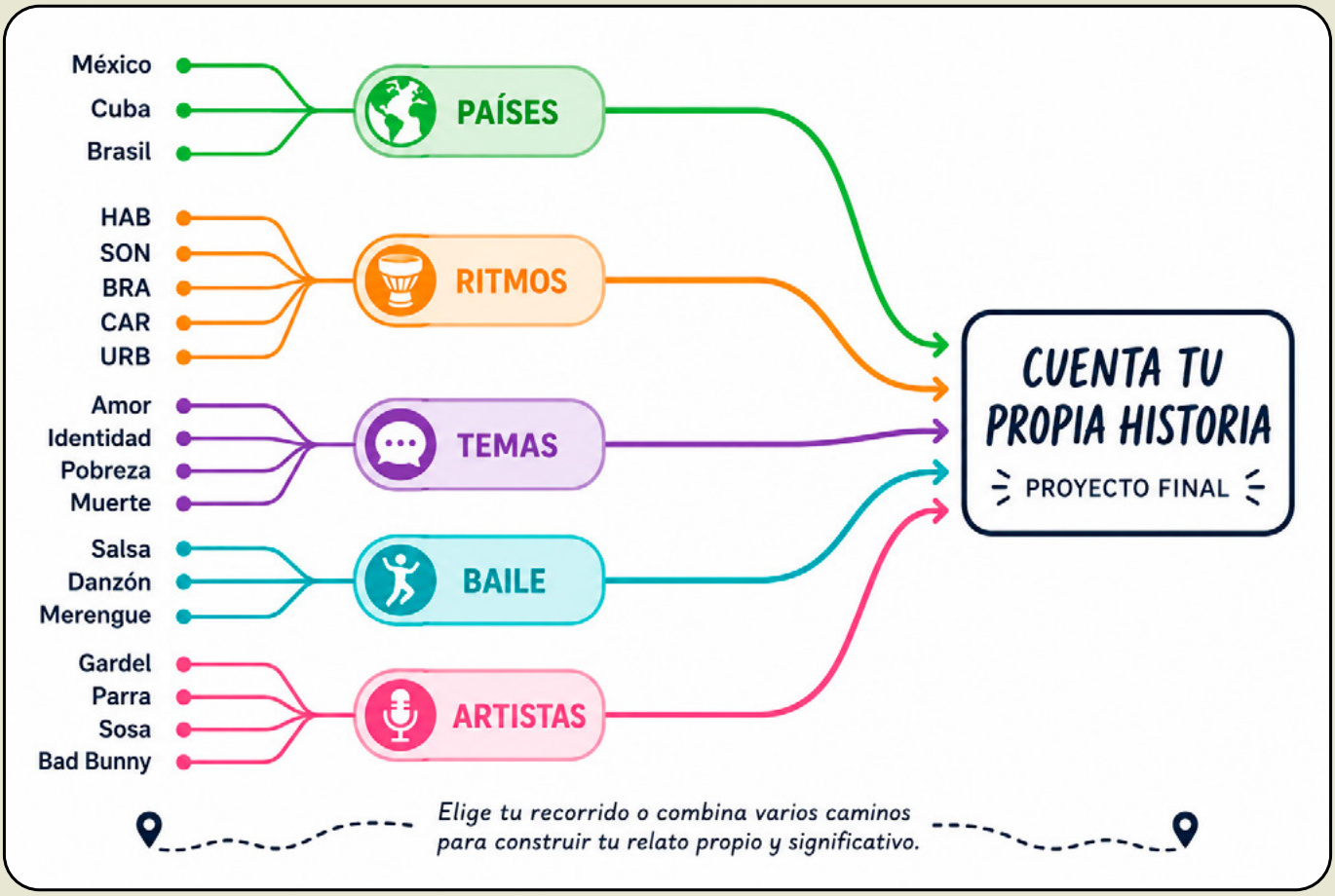
BAILE INoLVIDABLE (2025), incluida en el álbum *Debí Tirar Más Fotos*, recupera numerosos elementos característicos de la salsa. La canción puede interpretarse como un homenaje a una tradición musical que desempeñó un papel central en la identidad cultural del Caribe durante la segunda mitad del siglo XX.

La canción adopta la estructura característica de muchas grabaciones salseras. Tras una breve introducción o **paseo**, presenta un **tema** principal en el que el cantante o **sonero** cuenta la historia de la canción. A continuación aparece el **montuno**, sección basada en la alternancia entre el coro y el sonero, uno de los rasgos más característicos de la salsa. Más adelante, la música da paso a un **mambo** instrumental en el que distintos instrumentos adquieren protagonismo antes de la coda final.

El acompañamiento se articula alrededor de un tumbao de piano y de patrones rítmicos propios de la salsa, aunque realizados mediante recursos de producción digital. De este modo, Bad Bunny traslada al lenguaje de la música urbana contemporánea procedimientos heredados de la tradición salsera, mostrando cómo formas musicales nacidas varias décadas atrás continúan vivas y pueden adquirir nuevos significados en el siglo XXI.






México
Cuba
Brasil
PAÍSES
HAB
SON
BRA
CAR
URB
RITMOS
Amor
Identidad
Pobreza
Muerte
TEMAS
Salsa
Danzón
Merengue
BAILE
Gardel
Parra
Sosa
Bad Bunny
ARTISTAS
CUENTA TU PROPIA HISTORIA
PROYECTO FINAL
Elige tu recorrido o combina varios caminos para construir tu relato propio y significativo.

5. Actividades

Las actividades propuestas en este capítulo ofrecen distintas formas de explorar el repertorio de la canción latinoamericana. Algunas invitan a investigar países, ritmos o temas presentes en las letras; otras se centran en la escucha activa y el reconocimiento auditivo; otras, finalmente, permiten experimentar la música a través del baile.

Estos itinerarios se pueden **recorrer de manera independiente o combinarse entre sí** según los intereses del grupo y los objetivos planteados por el profesorado. No es necesario realizar todas las actividades ni seguir un orden determinado.

5.1. ¡INVESTIGA!

Las actividades de investigación te permitirán explorar el repertorio desde distintos ángulos y descubrir relaciones que no siempre resultan evidentes en una primera escucha.

Para realizar la investigación dispones de varias herramientas complementarias. La aplicación *Canción latinoamericana* te permitirá localizar y escuchar las canciones, **utilizar filtros** y observar su distribución cronológica. La guía didáctica ofrece información sobre autores, géneros y contextos históricos. También puedes consultar otras fuentes de información, incluidas páginas web, enciclopedias o herramientas de inteligencia artificial. Si utilizas sistemas de inteligencia artificial, procura formular preguntas precisas y verificar siempre las respuestas mediante ejemplos concretos.

Las investigaciones propuestas se organizan en torno a tres grandes líneas:

1. La primera estudia **la música de países específicos** de América Latina.

2. La segunda se centra en **las familias rítmicas** que conectan géneros y épocas diferentes.

3. La tercera explora **los temas y contenidos** presentes en las letras de las canciones.

Aunque cada enfoque plantea preguntas distintas, todos comparten un mismo objetivo: aprender a escuchar, comparar y relacionar la música con su contexto histórico y cultural.

La canción latinoamericana

Un viaje por la canción latinoamericana, desde la habanera hasta el reguetón

Explorar por país

Argentina | Cuba | México | Brasil | Puerto Rico | Colombia

Explorar por ritmo

HAB | SON | TER | CAR | BRA | URB

Explorar por género

canción | industria | piano | concierto | autor | escénica

Descubrir al azar

También puedes entrar desde la línea de tiempo de la izquierda.



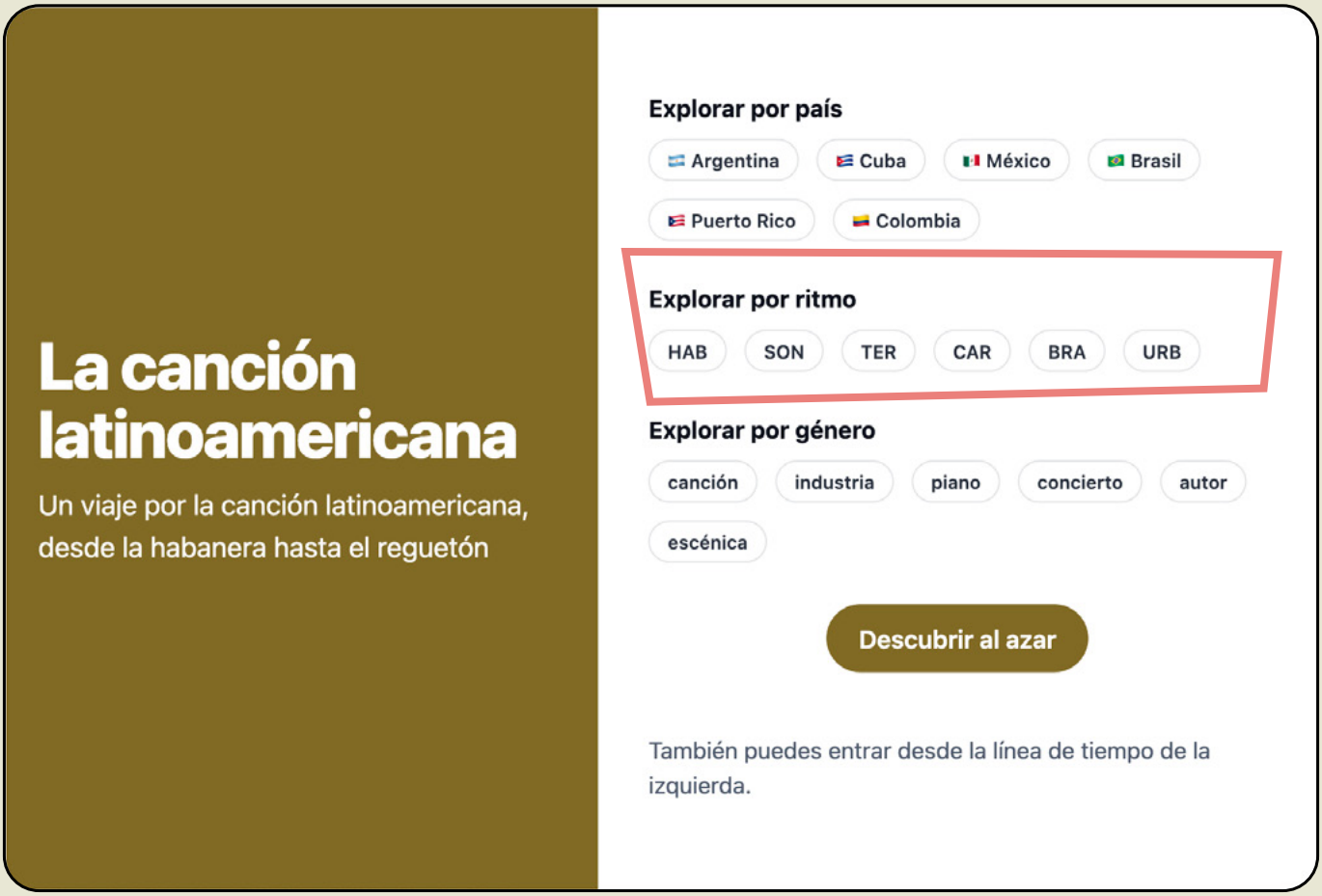
5.1.a. Investiga la música de un país

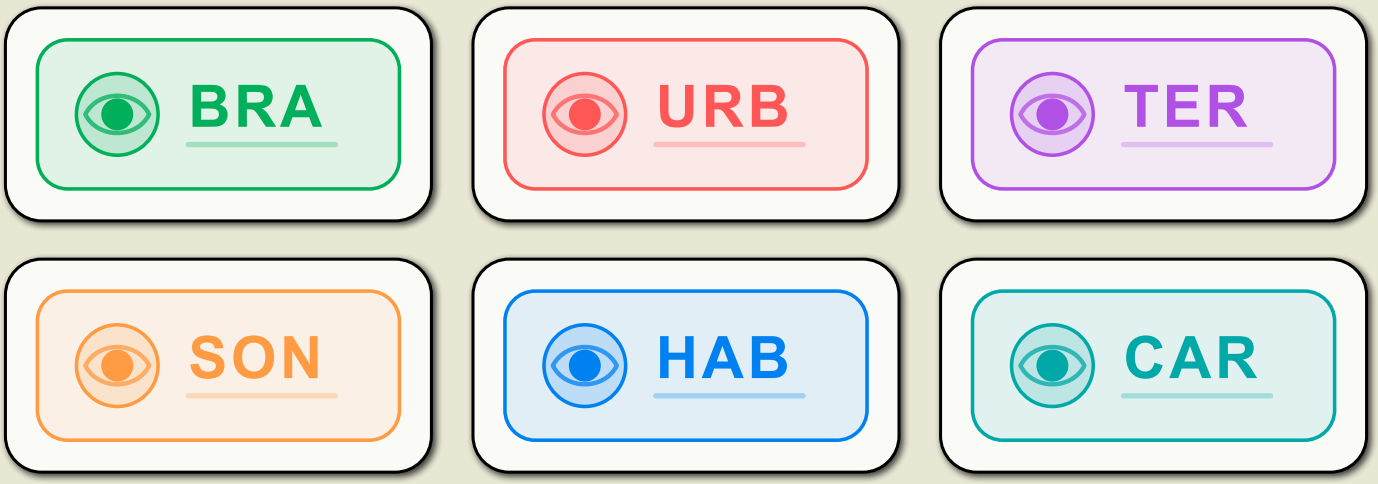
La aplicación *Canción latinoamericana* permite explorar las audiciones agrupadas por países mediante las etiquetas correspondientes. Escoge **una etiqueta de país**, escucha las obras seleccionadas y lee los textos explicativos.

Observa cómo evoluciona su música a lo largo del tiempo. ¿Qué géneros aparecen? ¿Qué ritmos, instrumentos o formas de cantar parecen característicos de ese país? ¿Existen diferencias claras entre las obras más antiguas y las más recientes?

¿Conoces la **historia del país**? Amplía la investigación mediante otras fuentes de información. Intenta relacionar la evolución musical observada con algunos acontecimientos históricos, sociales o culturales relevantes.

Como resultado de la investigación (que se puede realizar de forma individual o en grupo), **selecciona cuatro audiciones** que consideres especialmente representativas del país elegido y explica brevemente por qué las has escogido.


La canción latinoamericana
Un viaje por la canción latinoamericana, desde la habanera hasta el reguetón
Explorar por país
Argentina
Cuba
México
Brasil
Puerto Rico
Colombia
Explorar por ritmo
HAB
SON
TER
CAR
BRA
URB
Explorar por género
canción
industria
piano
concierto
autor
escénica
Descubrir al azar
También puedes entrar desde la línea de tiempo de la izquierda.


BRA
URB
TER
SON
HAB
CAR

5.1.b. Investiga una familia rítmica

La aplicación *Canción latinoamericana* permite explorar las audiciones agrupadas por familias rítmicas mediante las etiquetas correspondientes. Escoge **una etiqueta de ritmo** (HAB, SON, BRA, CAR o TER),[15] escucha las obras seleccionadas y lee los textos explicativos.

Utiliza la sección dedicada a las familias rítmicas de esta guía didáctica (*3. Los ritmos de la canción latinoamericana*) para familiarizarte con sus características principales. ¿Qué patrones rítmicos, instrumentos o formas de acompañamiento aparecen con más frecuencia? ¿Qué elementos permiten reconocer esta familia musical?

Observa también cómo evoluciona a lo largo del tiempo. ¿Permanece estable o experimenta transformaciones? ¿Aparecen nuevos géneros, instrumentos o formas de interpretación relacionados con ella?

La actividad podrá realizarse de forma individual o en grupo. Como resultado de la investigación, **selecciona cuatro audiciones** que consideres especialmente representativas de la familia rítmica elegida y explica brevemente por qué las has escogido.

15 La categoría URB no se propone como línea específica de investigación debido al reducido número de audiciones que la representan. Se ha preferido su estudio a partir de las relaciones que mantienen con familias rítmicas anteriores.

5.1.c. Investiga las letras

Las canciones cuentan historias, expresan sentimientos y reflejan formas de entender el mundo. A través de sus letras podemos descubrir cómo distintas generaciones han hablado del amor, la amistad, la pobreza, el trabajo, la identidad o las relaciones entre hombres y mujeres.

Escoge **una línea de investigación** entre las propuestas en los apartados siguientes y escucha atentamente las canciones seleccionadas. Presta atención a las ideas, emociones y experiencias que aparecen en sus letras.

Compara después las distintas canciones. ¿Abordan el tema de manera similar o diferente? ¿Qué aspectos han cambiado con el paso del tiempo? ¿Qué cuestiones siguen siendo actuales?

FICHA 1.A ¿QUÉ NOS DICEN LAS CANCIONES SOBRE LAS RELACIONES DE PAREJA HOY?

Las canciones hablan constantemente **del amor y las relaciones de pareja**, pero no todas lo hacen de la misma manera. Algunas se centran en la atracción física o el deseo, mientras que otras destacan el afecto, la confianza o el impacto emocional que una relación puede tener sobre una persona.

Escucha las canciones seleccionadas y compáralas entre sí.

1. ¿Desde qué punto de vista están escritas?
2. ¿Cómo aparecen representados hombres y mujeres?
3. ¿Qué esperan los protagonistas de una relación?
4. ¿Qué importancia tiene el amor, el deseo o la sexualidad?
5. ¿Qué diferencias encuentras entre las canciones interpretadas por hombres y por mujeres?
6. ¿Qué modelos de relación te parecen más equilibrados? ¿Cuáles te resultan más problemáticos?

La actividad podrá realizarse de forma individual o en grupo. Como resultado de la investigación, **selecciona dos canciones** que consideres especialmente representativas del tema elegido y explica brevemente por qué las has escogido.



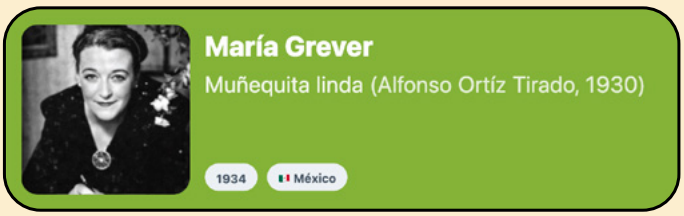
FICHA 1.B ¿QUÉ NOS DICEN LAS CANCIONES SOBRE LAS RELACIONES DE PAREJA EN EL PASADO?

Comparando canciones de otras épocas con las estudiadas en la ficha anterior podremos observar **cómo han cambiado las maneras de expresar el amor, el deseo y las emociones**. Aspectos como el cortejo, la fidelidad, los celos, el despecho, la entrega incondicional o la idealización de la persona amada ocupan un lugar destacado en muchas canciones del pasado y permiten reflexionar sobre la evolución de las relaciones afectivas a lo largo del tiempo.

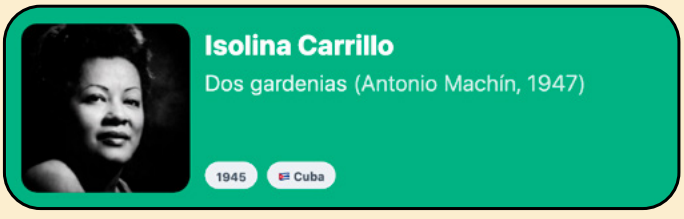
Escucha y compara:

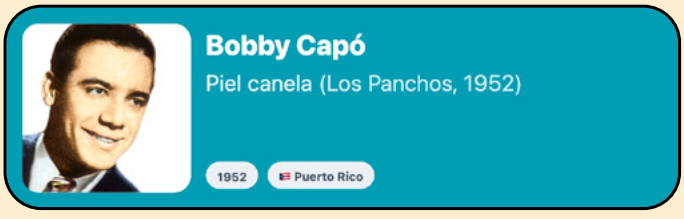
1. ¿Qué idea de la pareja transmite cada canción?
2. ¿Qué importancia tienen la fidelidad, la entrega o el compromiso?
3. ¿Aparecen los celos, el despecho o la idealización de la persona amada?
4. ¿Se expresa la atracción o la satisfacción sexual de forma explícita?
5. ¿Coincide siempre el sexo del compositor con el del intérprete o con el punto de vista (masculino o femenino) que expresa la canción?
6. ¿Qué diferencias de enfoque encuentras entre estas canciones y las más recientes?

La actividad podrá realizarse de forma individual o en grupo. Como resultado de la investigación, **selecciona dos canciones** que consideres especialmente representativas del tema elegido y explica brevemente por qué las has escogido.









FICHA 2. ¿QUÉ NOS DICEN LAS CANCIONES SOBRE LA POBREZA, EL TRABAJO Y LAS DESIGUALDADES SOCIALES?

Muchas canciones latinoamericanas hablan de la **pobreza**, la **desigualdad**, la **discriminación** o las dificultades de la vida cotidiana. A través de sus letras podemos conocer cómo distintas personas y grupos sociales han afrontado estos problemas a lo largo del tiempo.

1. ¿Qué problemas aparecen en cada canción?
2. ¿Quiénes son sus protagonistas?
3. ¿Cómo se describen sus condiciones de vida?
4. ¿Transmiten denuncia, esperanza, resignación o reivindicación?
5. ¿Qué diferencias encuentras entre las canciones de distintas épocas y países?
6. ¿Qué aspectos de estas letras siguen siendo actuales?

La actividad podrá realizarse de forma individual o en grupo. Como resultado de la investigación, **selecciona dos canciones** que consideres especialmente representativas del tema elegido y explica brevemente por qué las has escogido.

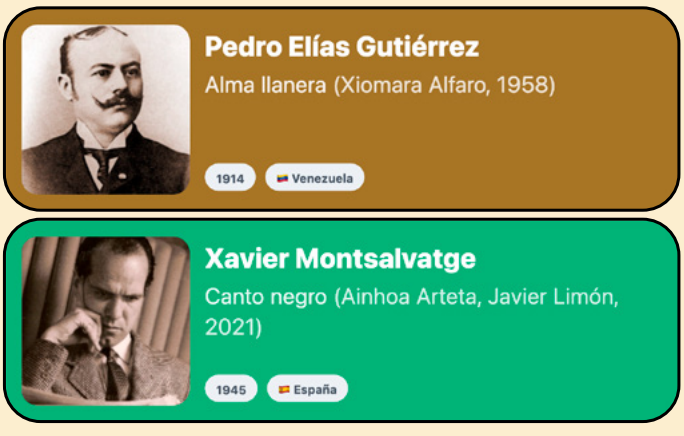


FICHA 3. ¿CÓMO CONSTRUYEN LAS CANCIONES LA IDENTIDAD DE UNA PERSONA, UN PUEBLO O UN CONTINENTE?

Las canciones también pueden expresar la **identidad**, la **historia** y las **tradiciones** de una comunidad. A través de ellas descubrimos paisajes, formas de vida, sentimientos de pertenencia y distintas maneras de entender qué significa formar parte de un pueblo, una región o un país.

1. ¿Qué comunidad o territorio aparece representado en cada canción?
2. ¿Cómo se describe ese lugar y a sus habitantes?
3. ¿Qué sentimientos transmite: orgullo, nostalgia, reivindicación u otros?
4. ¿Qué imagen de América Latina ofrecen estas canciones?
5. ¿Qué elementos culturales destacan?
6. ¿Qué diferencias encuentras entre las distintas formas de construir la identidad colectiva?

La actividad podrá realizarse de forma individual o en grupo. Como resultado de la investigación, **selecciona dos canciones** que consideres especialmente representativas del tema elegido y explica brevemente por qué las has escogido.



FICHA 4. ¿CÓMO IMAGINAN LAS CANCIONES UN MUNDO MEJOR?

Muchas canciones expresan el deseo de construir un mundo mejor. A través de ellas aparecen ideas de **justicia**, **libertad**, **solidaridad**, **paz** o **cambio social**, mostrando cómo la música puede convertirse en una forma de compromiso y esperanza colectiva.

1. ¿Qué problemas o dificultades aparecen en estas canciones?
2. ¿Qué cambios desean sus autores?
3. ¿Quiénes son los protagonistas de ese cambio?
4. ¿Transmiten esperanza, protesta, reivindicación o confianza en el futuro?
5. ¿Qué diferencias encuentras entre las distintas propuestas?
6. ¿Crees que sus mensajes siguen teniendo vigencia hoy?

La actividad podrá realizarse de forma individual o en grupo. Como resultado de la investigación, **selecciona dos canciones** que consideres especialmente representativas del tema elegido y explica brevemente por qué las has escogido.

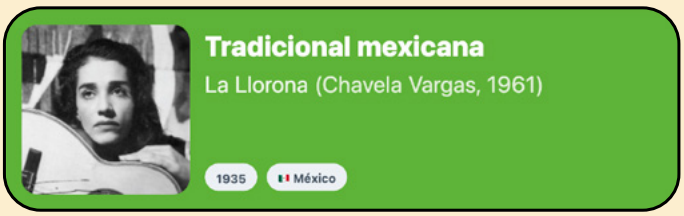


FICHA 5. ¿CÓMO HABLAN LAS CANCIONES DEL DESAMOR, LA TRISTEZA Y EL SUICIDIO?

Las canciones no solo hablan de la alegría o del amor. También abordan experiencias como la **muerte**, la **pérdida**, la **soledad** o el **dolor**, mostrando distintas formas de afrontar los momentos más difíciles de la vida.

1. ¿Qué emociones predominan en cada canción?
2. ¿Qué acontecimientos las provocan?
3. ¿Cómo afrontan sus protagonistas la pérdida o la tristeza?
4. ¿Aparecen referencias a la muerte o al suicidio?
5. ¿Se expresan estas ideas de forma directa o mediante símbolos y metáforas?
6. ¿Cómo contribuyen la música y la interpretación a transmitir estas emociones?

La actividad podrá realizarse de forma individual o en grupo. Como resultado de la investigación, **selecciona dos canciones** que consideres especialmente representativas del tema elegido y explica brevemente por qué las has escogido.



Tradicional mexicana

La Llorona (Chavela Vargas, 1961)

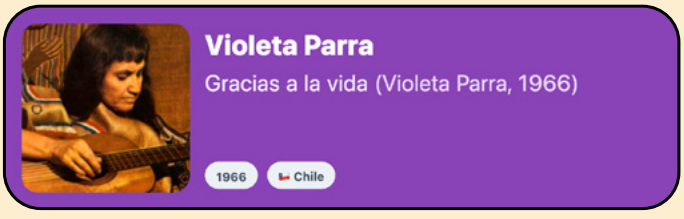
1935 México



Carlos Guastavino

Se equivocó la paloma (José Cura, Zulma Cabrera, 2023)

1941 Argentina



Violeta Parra

Gracias a la vida (Violeta Parra, 1966)

1966 Chile



Ariel Ramírez

Alfonsina y el mar (Mercedes Sosa, Ariel Ramírez, 1969)

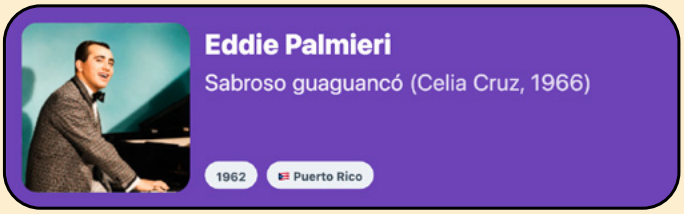
1969 Argentina

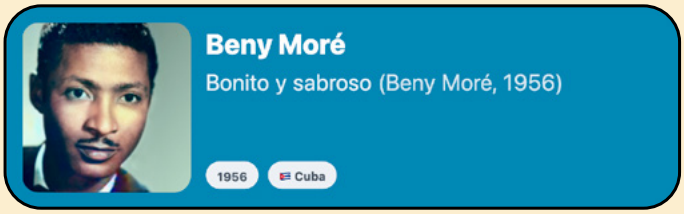
FICHA 6. ¿QUÉ NOS DICEN LAS CANCIONES SOBRE LA PROPIA MÚSICA?

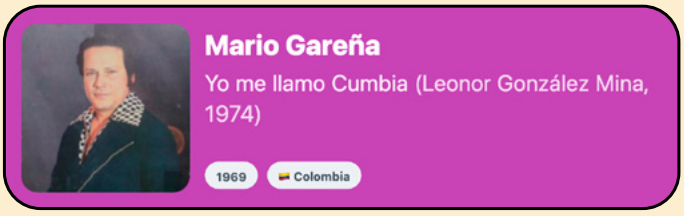
La música también puede hablar de sí misma. Algunas canciones tienen como protagonistas a los **músicos**, los **géneros musicales** o la **propia experiencia de cantar, tocar o bailar**. A través de ellas descubrimos cómo los artistas entienden su oficio y el papel que la música desempeña en la vida de las personas.

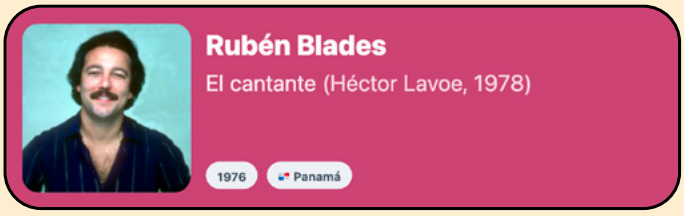
1. ¿Quién es el protagonista de cada canción: un músico, un género musical o la propia música?
2. ¿Cómo se presenta la música en estas canciones?
3. ¿Qué importancia tiene para sus protagonistas?
4. ¿Cómo describen los distintos géneros musicales?
5. ¿Qué imagen ofrecen de los artistas y de su trabajo?
6. ¿Por qué crees que algunas canciones hablan de la propia música?

La actividad podrá realizarse de forma individual o en grupo. Como resultado de la investigación, **selecciona dos canciones** que consideres especialmente representativas del tema elegido y explica brevemente por qué las has escogido.









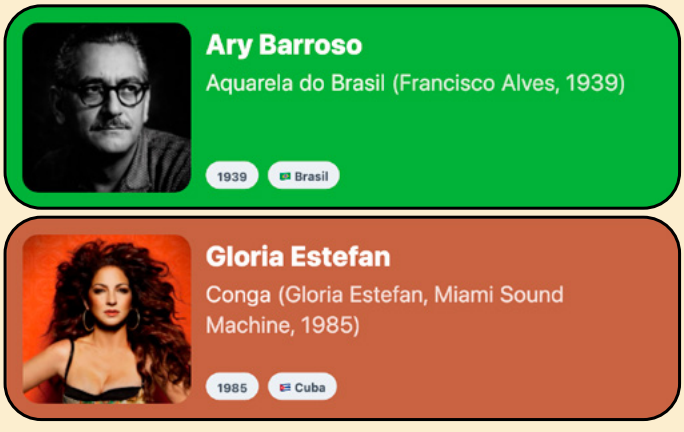
FICHA 7. ¿POR QUÉ NOS GUSTA BAILAR?

Muchas canciones están pensadas para el **baile**, la **fiesta** y la **celebración**. Aunque proceden de países y épocas diferentes, muchas comparten una energía rítmica que invita al movimiento y a la participación colectiva.

1. ¿Qué elementos musicales invitan al baile?
2. ¿Qué papel desempeña la letra?
3. ¿Las canciones parecen pensadas para bailar en pareja, en grupo o individualmente?
4. ¿Qué imagen de la fiesta o la celebración transmiten?
5. ¿Qué diferencias encuentras entre las canciones de distintas épocas y países?
6. ¿Por qué crees que la música de baile ha tenido tanta importancia en América Latina?

La actividad podrá realizarse de forma individual o en grupo. Como resultado de la investigación, **selecciona dos canciones** que consideres especialmente representativas del tema elegido y explica brevemente por qué las has escogido.





5.2. ¡JUEGA!

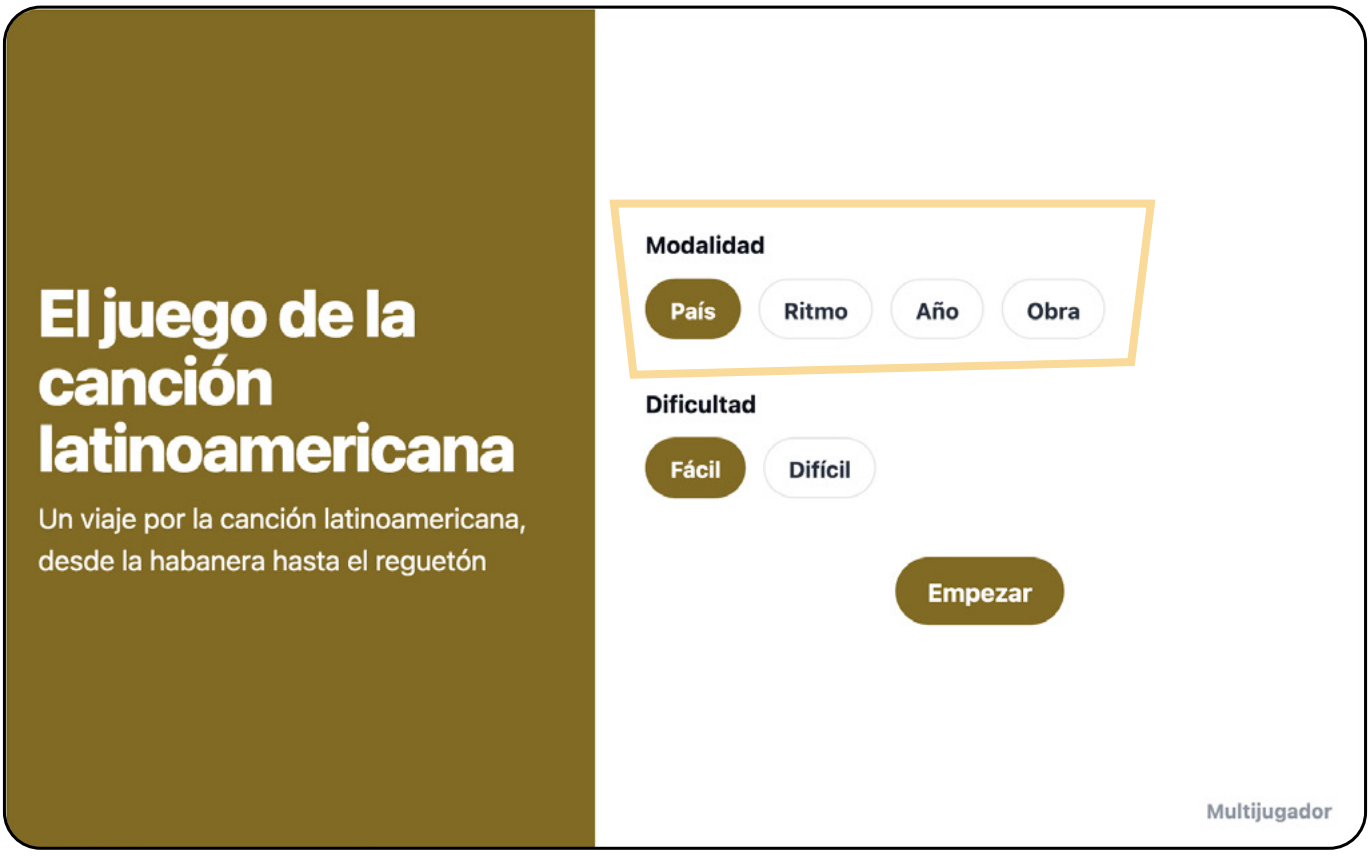
Ahora es el momento de poner a prueba tu oído con la aplicación Juego canción latinoamericana. A partir de fragmentos sonoros seleccionados aleatoriamente, deberás identificar distintos aspectos de cada audición. La aplicación puede utilizarse de forma individual o colectiva, incluye **dos niveles de dificultad**[16] y ofrece **cuatro modalidades de juego**:

Reconoce países (País)
¿Serás capaz de identificar el país de origen de una audición o reconocer una canción a partir de unos pocos segundos de música?

Reconoce las familias rítmicas (Ritmo)
Escucha atentamente cada fragmento e intenta identificar a qué familia rítmica pertenece: HAB, SON, BRA, CAR, TER o URB.

Sitúa la música en el tiempo (Año)
Escucha cada audición e intenta situarla en el año en que fue compuesta o grabada. Para ello tendrás que fijarte en las pistas que ofrecen la instrumentación, el estilo o el propio sonido de la grabación.

Reconoce obras (Obra)
¿Conoces ya los nombres de los artistas y de sus temas más destacados?



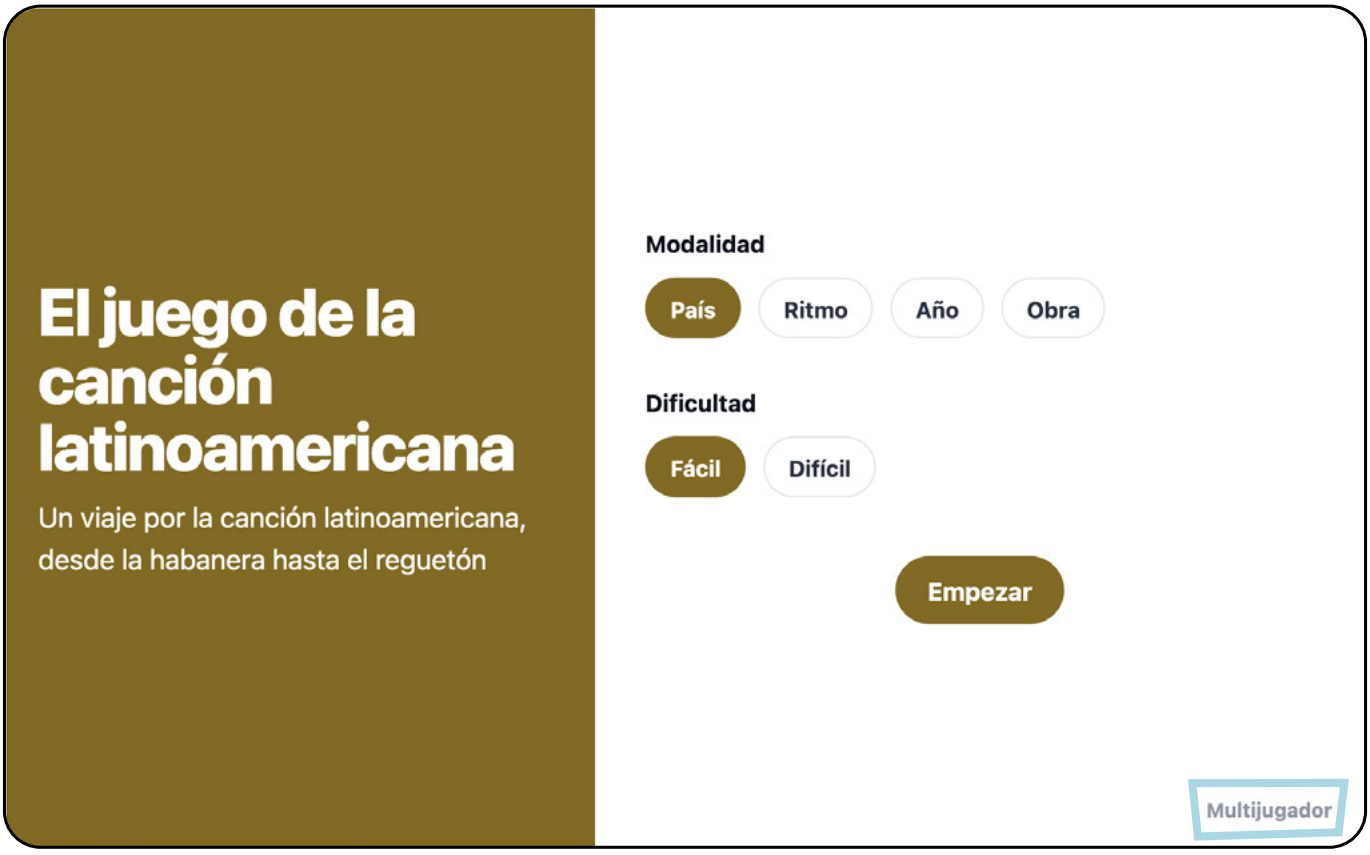
16 En el modo Fácil, además de escuchar la audición, verás la foto y el nombre del artista, así como el título de la canción; en el modo Difícil deberás guiarte únicamente por tu oído.

5.2.a. Juega en equipo

Si quieres compartir el desafío con otras personas, pulsa “Multijugador” en la esquina inferior derecha de la pantalla principal e introduce los nombres de hasta cuatro jugadores o equipos. La aplicación se transforma entonces en un auténtico **juego de mesa musical**, ideal para jugar en grupo o utilizar en la pizarra digital del aula.

Los participantes pueden enfrentarse en cualquiera de las modalidades y niveles de dificultad disponibles. Al finalizar cada ronda, las puntuaciones se conservan, **permitiendo encadenar nuevos desafíos** para deshacer empates, prolongar la partida o comprobar quién posee el conocimiento más completo del repertorio.

Este modo puede utilizarse también como una actividad de debate y reflexión. Antes de responder, los jugadores deben comentar las pistas que les llevan a elegir una opción determinada: un ritmo característico, un estilo de interpretación, un país o una época.





5.3. ¡BAILA!

En América Latina, música y baile han mantenido una relación especialmente estrecha. Muchos de los géneros más influyentes de su historia **nacieron como músicas de baile** antes de convertirse en repertorios de concierto o en canciones. La habanera, el danzón, el tango, el son cubano, el mambo, la cumbia o el merengue son solo algunos ejemplos de esta tradición.

La influencia de estos bailes se extiende mucho más allá de los géneros que les dieron origen. Los movimientos del cuerpo, los desplazamientos de los bailarines y las dinámicas propias de cada danza contribuyeron a modelar sus ritmos y patrones de acompañamiento. Por ello, muchas canciones latinoamericanas **conservan todavía la huella de bailes** que, en algunos casos, les precedieron históricamente.

Las actividades que siguen proponen una aproximación práctica a tres de estas tradiciones. Al **poner el cuerpo en movimiento**, los patrones rítmicos dejan de ser una abstracción y se convierten en una experiencia física que ayuda a entender la música de forma más intuitiva y sensorial.

5.3.a. El danzón

El danzón es uno de los grandes bailes de salón de América Latina y está estrechamente relacionado con la familia rítmica HAB. Su rasgo más característico es el **cinquillo**, un patrón rítmico que también aparece en géneros como la habanera o el tango. La música suele organizarse en una sucesión de **paseos** (tema principal) y temas contrastantes o **tríos**, una estructura que influyó posteriormente en otros géneros caribeños.

El danzón se organiza en una sucesión de paseos y temas musicales. Durante los paseos, las parejas recorren la pista con movimientos pausados y elegantes, mientras que los temas posteriores ofrecen un mayor espacio para los cambios de dirección, las figuras y la interacción entre los bailarines. Esta alternancia entre desplazamiento y baile constituye uno de los rasgos más característicos del género.

Ideas clave

Caminar al ritmo de la música.

Mantener una postura relajada y elegante.

Realizar saludos y fórmulas de cortesía.

Para ambientar el aula

Imagina que has viajado a un salón de baile de finales del siglo XIX o comienzos del XX. Las mesas pueden transformarse en palcos imaginarios y cualquier abanico, sombrero o chaqueta elegante será bienvenido.

Las alturas de Simpson, de Miguel Faílde



Miguel Faílde

Las alturas de Simpson (Adolfo Fernández, 2022)

1879 Cuba



Arturo Márquez

Danzón nº 2 (Yuja Wang, 1994)

1994 México

5.3.b. La salsa

La salsa forma parte de la gran familia musical SON, que incluye también géneros como el son cubano, el mambo o el *cha-cha-chá*. Su rasgo más característico es un pulso regular que invita a combinar desplazamientos, giros y cambios de posición.

La salsa se baila en pareja mediante movimientos continuos y una estrecha coordinación entre ambos bailarines. Para iniciarse basta con dominar algunos elementos básicos, como el paso adelante y atrás, los pasos laterales y la llamada base cubana, en la que los bailarines se acercan y se alejan.

Ideas clave

Coordinar los movimientos con la pareja.

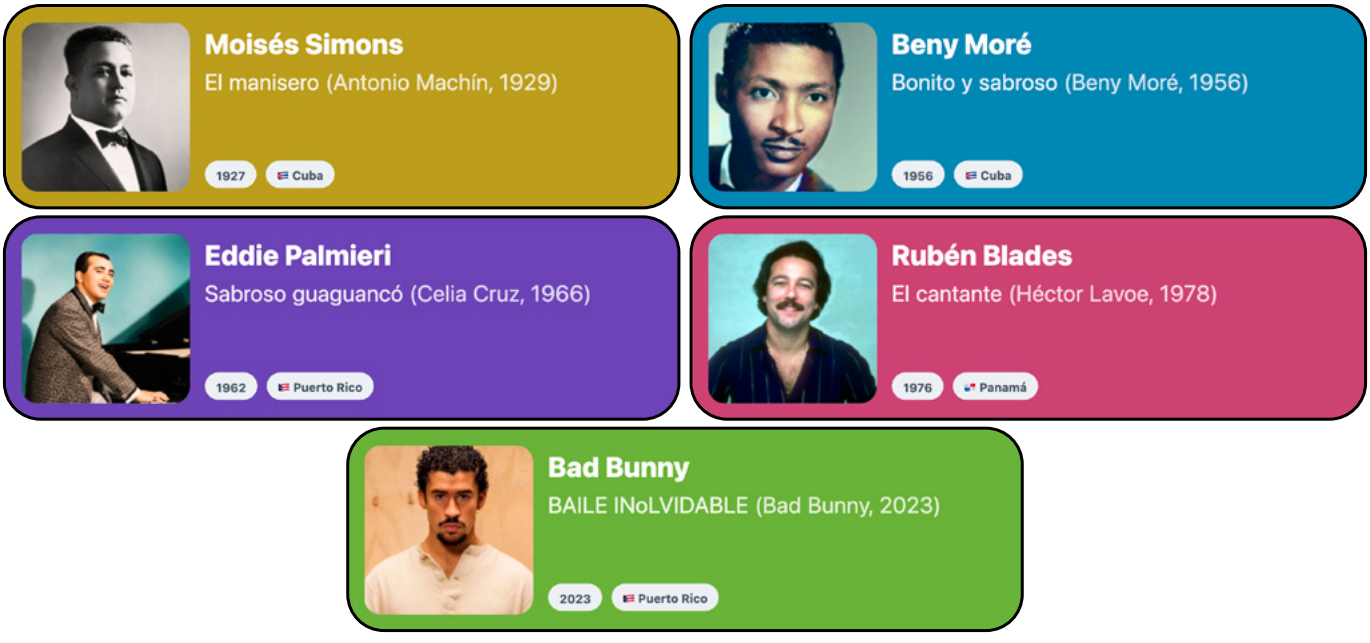
Combinar pasos adelante, atrás y laterales.

Soltar las caderas para dar fluidez a los movimientos.

Para ambientar el aula

Guarda el abanico y la chaqueta elegante del danzón. Ahora el aula puede transformarse en una pista de baile caribeña, donde la energía, el ritmo y las ganas de moverse son mucho más importantes que la etiqueta. La ropa cómoda está oficialmente recomendada.

10 pasos básicos de salsa en 2 minutos



5.3.c. El merengue

El merengue es uno de los bailes más populares del Caribe y está estrechamente relacionado con la familia musical CAR. Su rasgo más característico es el pulso constante y enérgico, que invita al movimiento desde los primeros compases.

El merengue se baila en pareja mediante **pasos cortos y continuos**, desplazándose de forma natural al compás de la música. La marcha es el movimiento básico realizado sobre posición fija sobre el que podemos incorporar desplazamientos hacia delante y atrás y otras figuras, como los movimientos laterales o el llamado mambo, que añade un mayor protagonismo de los hombros.

Ideas clave
Mantener un pulso constante.
Dar pasos cortos y regulares.
Disfrutar de la energía de la música.

Para ambientar el aula
A estas alturas ya no queda nada del antiguo salón de baile. El aula puede transformarse en una fiesta caribeña, donde lo importante es moverse, sonreír y seguir el ritmo. No hace falta ropa elegante ni conocimientos previos: basta con un poco de espacio libre y ganas de participar. Si alguien aparece con una guayabera o unas gafas de sol tropicales, tampoco desentonará demasiado.

Cómo bailar merengue en una fiesta



Bienvenido Fabián
La negrita sandunguera (Celia Cruz, La Sonora Matancera, 1958)
1958 · República Dominicana



Juan Luis Guerra
Ojalá que llueva café (Juan Luis Guerra 4.40, 1989)
1989 · República Dominicana



6. Proyecto final: Cuenta tu propia historia

A lo largo de esta guía has tenido la oportunidad de explorar canciones de distintos países, épocas y estilos. También has podido investigar sus ritmos, sus historias y los temas que aparecen en sus letras. Ahora te proponemos dar un paso más: construir tu propio recorrido por la canción latinoamericana.

Selecciona un pequeño grupo de audiciones y establece relaciones entre ellas. Puedes centrarte en la música de un país, en una familia rítmica, en un género musical o en un tema que aparezca en varias canciones. También puedes explorar cuestiones como la identidad, las relaciones de pareja, la música de baile, la protesta social o el papel de las mujeres en la canción latinoamericana.

La clave consiste en elegir unas pocas audiciones significativas y utilizarlas para contar una historia. ¿Qué tienen en común? ¿Qué cambios permiten observar? ¿Qué pueden enseñarnos sobre la música y la cultura de América Latina?

En las páginas siguientes encontrarás una herramienta que te ayudará a organizar tus materiales y a crear tus propias presentaciones visuales a partir de las audiciones estudiadas.



6.1. La app Generador de tarjetas

El *Generador de tarjetas* te permitirá crear materiales visuales a partir de cualquiera de las audiciones incluidas en la aplicación *Canción latinoamericana*. La aplicación **genera automáticamente tarjetas** en distintos formatos, incorporando los datos básicos de cada audición, sus etiquetas temáticas y un texto explicativo.

Estos materiales pueden utilizarse para preparar exposiciones orales, presentaciones digitales, murales, líneas de tiempo, paneles temáticos o cualquier otro proyecto relacionado con la canción latinoamericana.

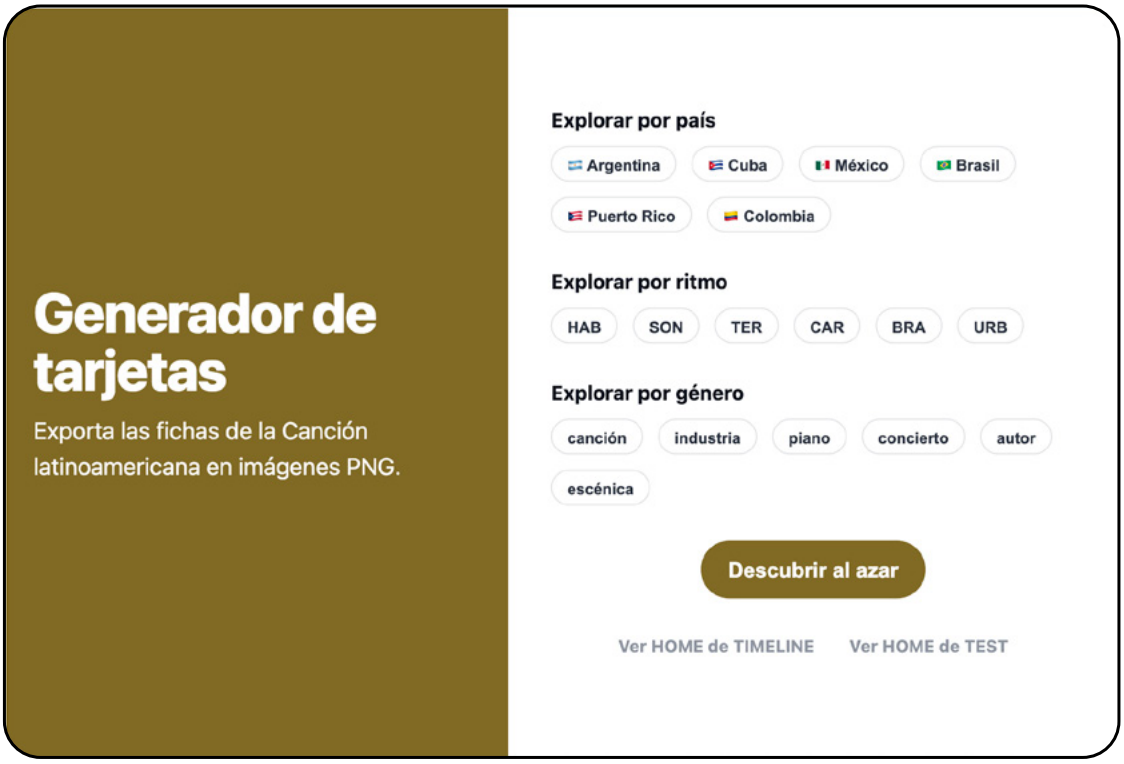
El generador ofrece tres modalidades:

Tarjeta horizontal
Incluye el nombre del compositor o intérprete (o ambos), el título de la obra y una imagen. Su formato recuerda al utilizado por muchas plataformas de reproducción musical y resulta especialmente útil para presentaciones o líneas de tiempo.

Tarjeta vertical
Presenta la información en formato de carta ilustrada, incorporando la imagen del artista, el título de la obra y sus principales etiquetas descriptivas. Permite clasificar y agrupar fácilmente las audiciones según distintos criterios.

Ficha completa
Añade al formato anterior un texto explicativo más amplio, convirtiendo cada tarjeta en una pequeña unidad informativa. Resulta especialmente adecuada para proyectos de investigación, exposiciones o paneles didácticos.

Selecciona las audiciones que consideres más interesantes, genera las tarjetas correspondientes y utilízalas para construir tu propio recorrido por la canción latinoamericana.



6.2. Presentaciones y proyectos visuales

Las tarjetas pueden combinarse fácilmente para crear presentaciones digitales mediante herramientas como Canva, Genially o aplicaciones similares. Utilizando un mismo modelo de tarjeta para todas las audiciones, es posible construir materiales visualmente coherentes y reconocibles, manteniendo una identidad gráfica común vinculada al repertorio estudiado.

Las tarjetas horizontales resultan especialmente útiles para **líneas de tiempo** y recorridos cronológicos; las tarjetas verticales permiten **clasificar obras por países, géneros, ritmos o temas**; y las fichas completas pueden incorporarse como material de apoyo para **ampliar la información presentada**.

A partir de estos recursos podrás diseñar exposiciones, presentaciones, itinerarios temáticos o pequeños proyectos de investigación que combinen imágenes, textos y música para contar tu propia historia de la canción latinoamericana.



Biografías del programa

VANESSA CERA



Soprano colombiana nacida en Barranquilla. Ha construido una carrera que une excelencia académica, proyección internacional y una visión artística contemporánea. Formada en la Universidad Central de Colombia, ha interpretado papeles como Dido en *Dido and Aeneas* de Purcell, Adina en *L'elisir d'amore* de Donizetti, Susanna en *Le nozze di Figaro* de Mozart y Magda en *La rondine* de Puccini. En Colombia ha actuado en los escenarios del Teatro Colón de Bogotá, el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, el Festival Internacional de Música de Cartagena y Ópera al Parque. En 2017 fue becada por la Fundación Carolina para perfeccionarse en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, donde amplió su repertorio. Fue seleccionada como joven talento del programa Crescendo del Teatro Real, lo que le abrió las puertas para debutar en escenarios como el Teatro Real, el Teatro de la Maestranza y el Teatro Campoamor. Como fundadora de Ópera Urbana, impulsa proyectos como *Ópera in Vogue* y *Latin Opera Fusion,* que fusionan ópera, moda, cultura contemporánea y música latinoamericana.

YERALDÍN LEÓN



Mezzosoprano colombiana formada en la Universidad Central de Colombia y en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, donde obtuvo el Máster en Interpretación y fue reconocida como la alumna más sobresaliente de la Cátedra de Canto Alfredo Kraus (2020-2021). Ha sido galardonada en los concursos internacionales Música de les Corts y Compostela Lírica y ha recibido becas de la Fundación Ópera Actual y de la Asociación Wagneriana de Madrid para asistir al Festival de Bayreuth. Ha desarrollado su carrera en teatros y festivales de Europa y Latinoamérica, con especial vinculación al Teatro Real. Entre sus papeles destacan Ottavia en *L'incoronazione di Poppea*, Dryade en *Ariadne auf Naxos*, el papel principal de *El gato con botas* y la Mujer de Mahagonny y Huérfana en *Der Rosenkavalier*. Como solista ha interpretado obras de Beethoven, Haydn, Mozart, Pergolesi, Mahler y Händel junto a orquestas como la Sinfónica de Madrid, la Filarmónica de Bogotá y la Sinfónica de Colombia. Ha recibido clases magistrales de Teresa Berganza, Anne Sofie von Otter, Sarah Connolly, Malcolm Martineau y Francisco Araiza.

PAULA LÓPEZ ATANET



Inició su formación musical a los ocho años en el Conservatorio de Música Esteban Sánchez de Mérida con Javier Plaza y María Luisa Rojas. Fue becada para estudiar en la Escuela Nacional de Música de Escocia St Mary's Music School en Edimburgo y, posteriormente, completó su formación en el Royal Northern College of Music de Mánchester, donde estudió con Murray McLachlan hasta 2024. Ha participado en diversos eventos y proyectos como pianista acompañante de instrumentistas y cantantes. En 2023 fue seleccionada como parte de los Songsters del RNCM y recibió el Premio Alexander Young de dicha institución. Ha trabajado como organista y como pianista acompañante del proyecto Harmony en Opera North (Leeds) y forma parte de la VI edición del programa Crescendo en el Teatro Real.

ROBERTO FERNÁNDEZ DURO



Percusionista toledano-madrileño, inicia su formación en el Conservatorio de Música Manuel de Falla de Alcorcón con Rafael Mas y se gradúa en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en 2016. Perfecciona sus estudios en la academia Madrid-Okho junto a Raúl Benavent y José Luis González. Como percusionista y batería ha desarrollado una prolífica carrera tanto en el ámbito del musical (*Sonrisas y lágrimas*, *West Side Story* o *Company*) como en el sinfónico, colaborando con la Orquesta Sinfónica de la Comunidad de Madrid, la Orquesta Sinfónica de Madrid o la Orquesta Nacional de España. Su dedicación al ámbito educativo le ha llevado a crear el Grupo Drumline y es profesor en Boost Academy, donde diseña propuestas didácticas y conciertos participativos para todas las edades. Actualmente es miembro de BOOST Grupo de Percusión y Ayuda de solista de percusión en la Orquesta Sinfónica RTVE.

CARLOS CROOKE



Tenor lírico, actor, libretista y director de escena. En 1997 comienza su andadura especializándose en papeles cómicos de ópera y zarzuela en los principales teatros de España y Latinoamérica. Ha recuperado para el gran público obras como *El día de Reyes* de Penella, *El molinero de Subiza* de Oudrid o *El fantasma de la Tercia* de Julián Santos. Ha participado en las temporadas de zarzuela de Lima, Ciudad de Guatemala, Bogotá y Medellín y ha adaptado *El paraíso de los niños* para el programa pedagógico del Teatro de la Zarzuela de Madrid. Es autor del concierto didáctico *El género bello: una mañana en la zarzuela* (Fundación Juan March) y del espectáculo *Romanza y cincel* sobre la vida de Lucrecia Arana y Mariano Benlliure. Es libretista de la ópera *Lazarillo de Tormes*, de la zarzuela *La pícara del Baztán* y de los musicales *Leyendas de Bécquer* y *No amanecerá sin ti*. Actualmente es profesor de escena en Musikene.

RAFAEL FERNÁNDEZ DE LARRINOA



Profesor de Armonía, Historia de la Música, Análisis Musical y Composición en el Conservatorio Profesional de Getafe, colabora habitualmente en distintos proyectos con el Teatro Real, la Orquesta Nacional de España, la Orquesta de la Comunidad de Madrid y otras orquestas y festivales españoles. En el ámbito educativo ha impartido docencia en todos los niveles educativos, desde las enseñanzas elementales hasta las enseñanzas superiores en la Universidad de La Rioja y el Centro Superior Música Creativa de Madrid. Ha sido gerente y diseñador de programas pedagógicos en la extinta Orquesta de Cámara de San Sebastián de los Reyes. Ha desarrollado proyectos pedagógicos en las Escuelas Municipales de Música de Madrid y ha impartido seminarios en la Escuela Insular de Música de La Palma, el Conservatorio de Música Joaquín Villatoro de Jerez de la Frontera, el Conservatorio Superior de Música de Castilla-La Mancha y la ESMUC de Barcelona, entre otros. Es creador y administrador de los blogs de divulgación musical *La tres edades de la música occidental* y *El oído armónico*.

Bibliografía seleccionada

Carredano, Consuelo y Victoria Eli (eds.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 6: La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*. Madrid/México, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Carredano, Consuelo y Victoria Eli (eds.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 8: La música en Hispanoamérica en el siglo XX*. Madrid/México, Fondo de Cultura Económica, 2015.

King, John (ed.): *The Cambridge Companion to Modern Latin American Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Palomino, Pablo: *La invención de la música latinoamericana: Una historia transnacional*. Madrid/México, Fondo de Cultura Económica, 2022.

Créditos

Guía didáctica elaborada por
Rafael Fernández de Larrinoa
Fundación Juan March,
Departamento de Música

FUNDACIÓN JUAN MARCH
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Director
Miguel Ángel Marín

Jefa de Producción Ejecutiva y del Programa Educativo
Sonia Gonzalo Delgado

Jefa de Producción Escénica
Celia Altamira Lumbreras Díaz

Responsable de Proyectos y del Programa de Jóvenes Intérpretes
Daniel Falces Pulla

Coordinador de Producción y Gestión Audiovisual
Javier Pérez Fernández

COMUNICACIÓN Y EXPERIENCIA

Prensa y redes sociales
Ana Ramírez García-Mina

Web
José Luis Prieto

Fotografía y diseño
Dolores Iglesias
y Alfredo Casasola

Diseño de la guía didáctica
Alfredo Casasola