

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ**

**EL USO DEL COVER EN LA SALSA. EL CASO DE LA ORQUESTA PAPO Y SU
COMBO SABROSO**

TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN MUSICOLOGÍA

AUTOR

Giancarlo Junior Gonzales Agurto

ASESOR

Jesús Antonio Cosamalón Aguilar

Marzo, 2020



Dedicado a mi adorado hijo,
a mis padres, a mi esposa
y a la salsa

Reconocimientos

Agradezco de manera muy especial a mi asesor Jesús Cosamalón por la orientación y el apoyo para desarrollar este trabajo. De la misma forma a todas las personas entrevistadas que contribuyeron con esta investigación, pues siempre estuvieron dispuestas a ayudarme con sus vivencias, experiencias y con lo que aprendieron en sus investigaciones: Angelina Medina, Martín Gómez Valdivieso, Perhsac Rodríguez, Leonardo Paiva, Macario Nicasio, Alfredo Linares, Eduardo Bancayán. También a mis colegas músicos que de una u otra forma estuvieron presentes con sus opiniones para enriquecer este trabajo.

A mis padres, por quienes a través de sus enseñanzas me motivaron siempre a ponerme metas en la vida y obtener cada día mayores conocimientos que aporten a mi vida y mi sociedad. A mi esposa, por estar siempre a mi lado con su apoyo moral y paciencia en el desarrollo de este trabajo. A mi hijo Ian, por ser una de mis motivaciones; a la banda de música de la Policía Nacional del Perú, por permitirme crecer y desarrollar como músico profesional.

Finalmente, pero no menos importante, agradezco a mi tío José de la Cruz Roldán, por su apoyo en desfacer entuertos lingüísticos en mi trabajo de investigación, lo que ha dado claridad y fluidez a las ideas plasmadas en esta tesis.

Estoy eternamente agradecido a la Pontificia Universidad Católica del Perú por aceptarme como alumno y entregarme las herramientas para incursionar en el campo de la musicología.

Resumen

La orquesta Papo y su Combo Sabroso fue la primera trombanda del Perú, cuyo sonido característico a tres trombones en la sección de los vientos marcó el camino de la música tropical en el Perú. A esta clase de música después se llamó comercialmente salsa. Por la década de 1960, la amistad entre Pablo Ernesto Menéndez Lema y Luis Rospigliosi Carranza motivó la formación de una orquesta chalaca para tocar música tropical, cuyos referentes principales fueron Efraín “Mon” Rivera y Eddie Palmieri.

En casi toda su discografía ellos emplearon el cover como herramienta para hacer música. Para Magnus, Magnus y Mag, existen diferentes maneras de hacer cover. El cover imitativo, de transformación y referencial, fueron algunos que la mencionada orquesta utilizó inconscientemente en la música que interpretaba.

Por ello distinguimos tres etapas en las que la orquesta emplea el cover, en las cuales se busca cumplir con el objetivo principal: mostrar cómo fue el proceso creativo que la orquesta Papo y su Combo Sabroso tuvo para identificar una sonoridad a través del uso del cover hasta la interpretación de sus propias canciones.

Este trabajo también ha sido importante porque nos ha permitido ordenar datos que entre los mismos protagonistas y melómanos no estaban claros. Sin duda mostrar un trabajo en el que la primera agrupación musical vivió el trance de la llamada música tropical a música salsa no es menos para nuestro entorno musical. Si bien hay ritmos que son de preferencia en Lima y el Callao, no hay duda de que la salsa desde su llegada en 1960, como música tropical, siempre estuvo presente en nuestro panorama musical, herencia que actualmente aún se conserva, y llegó a ser uno de los pocos países del mundo donde se consume la salsa en sus diferentes categorías.

ÍNDICE

Resumen	4
ÍNDICE	5
ÍNDICE DE FIGURAS	6
Introducción	7
CAPÍTULO I	9
DISEÑO METODOLÓGICO	9
1.1 Planteamiento del tema	9
1.2 Justificación	14
1.3 Objetivos	16
1.4 Estado de la cuestión	16
1.5 Marco conceptual	19
1.5.1. Cover.....	19
1.5.2. Salsa	24
1.5.3. Autenticidad	25
1.5.4. Identidad.....	26
1.6 Metodología	27
PAPO Y SU COMBO SABROSO EN EL PANORAMA MUSICAL LIMEÑO	30
2.1. Reseña histórica de la orquesta	30
2.2. El combo de “Papo”	41
2.3. Panorama musical limeño y chalaco desde los años 1960	43
CAPÍTULO III	49
EL COMBO SABROSO Y EL USO DEL COVER	49
3.1. El Sabroso	49
3.2. El empleo del cover	51
3.2.1. Periodo 1962-1967	52
3.2.2. Periodo 1968-1972	55
3.2.3. Periodo 1971-1980	61
Conclusiones	71
Bibliografía	74
Anexos	79

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Patrón de Congas utilizado por las orquestas de Papo y su combo sabroso y Efrain Rivera.....	54
Figura 2. Patrón de güiro en la versión de “Mon” Rivera	54
Figura 3. Patrón de campana de mano ejecutado por Papo y su Combo Sabroso.....	54
Figura 4. Patrón de la campana en la introducción y coda de la versión de Palmieri	56
Figura 5. Campaneo en clave 2-3	56
Figura 6. Campaneo en clave 3-2	57
Figura 7. Patrón rítmico inventado por la orquesta de “Papo”	57
Figura 8. Patrón rítmico ejecutado por Eddie Palmieri y Papo y su combo sabroso	57
Figura 9. Toque de campana chachachá en la parte superior y el toque del cencerro en la parte inferior.	59
Figura 10. Patrón rítmico de campana en la versión de Papo y su combo sabroso.....	59
Figura 11. Interpretación de la orquesta de Joe Quijano (superior) vs interpretación de la orquesta Papo y su Combo Sabroso (inferior).....	59
Figura 12. Patrón de boogaloo.....	60
Figura 13. Patrón de pandereta.....	61
Figura 14. Patrón de palmas	61
Figura 15. Patrón rítmico asincopado.....	62
Figura 16. Patrón de congas ejecutado por la orquesta Papo y su Combo Sabroso	62
Figura 17. Patrón chachachá en timbal.....	62
Figura 18. Patrón de campana	62
Figura 19. Patrón de mozambique: arriba, timbal chachachá. Abajo, timbal hembra....	63
Figura 20. Patrón rítmico de campana de mano	63
Figura 21. Patrón rítmico de Congas	63
Figura 22. Patrón de songo: Arriba, los golpes de conga y abajo los toques de campana	64
Figura 23. Patrón de campana en salsa 2-3	64
Figura 24. Motivo rítmico: Patrón de congas (superior) y patrón de campana (inferior)	68
Figura 25. Patrón de festejo.....	70
Figura 26. Patrón venezolano en el cascaneo de timbal.....	70

Introducción

Papo y su Combo Sabroso fue la primera agrupación del Perú en introducir los trombones de vara en las orquestas, ante un panorama de orquestas que seguían el formato de la Sonora Matancera. Trabajó de la mano de Luis Rospigliosi para introducir en el Perú música tropical de “Mon” Rivera y salsa de Eddie Palmieri. “La salsa no es un particular ritmo o forma musical. Es más bien ‘una manera de hacer música’, una de cuyas características centrales es, precisamente, su libre combinación de diversos ritmos y géneros del Caribe” (Quintero 1998: 88-89). Precisamente, esta combinación de diversos ritmos llevó a la orquesta a ser materia de estudio, ya que hasta ese momento la salsa solo se interpretaba combinando ritmos caribeños; sin embargo, en el Perú, para la orquesta Papo y su Combo Sabroso, el elemento diferente fue la incorporación de un ritmo afroperuano y el uso de la escala pentatónica ejecutado por la flauta travesa, la cual se muestra en el cover “Indio”, vals de Alicia Maguiña, convertido a salsa por esta orquesta.

En este proceso, la orquesta tuvo que utilizar covers para poder construir una identidad dentro de esta música popular. “En el proceso de selección e incorporación se pueden establecer mayores o menores cambios con respecto a las versiones originales, pero no se debe perder de vista que estamos siempre frente a un proceso dinámico, de innovación que no siempre debemos juzgar por sus resultados comerciales o estéticos” (Cosamalón y Rojas 2020: 45).

Un agente social importante para tomar en cuenta durante el análisis es justamente el espacio social donde empezó a desarrollarse este ritmo. Así, el barrio fue un espacio en el cual las sociedades latinoamericanas coincidían, donde existían los mismos personajes, “por un lado, el bravo, guapo o hachero, personaje que pregona su capacidad para resolver sus problemas interpersonales por medio de la imposición de su posición, incluso violentamente” (Monterroza y Rojas: 47).

El objetivo específico de la tesis es identificar cómo se desarrolló el proceso creativo en la búsqueda de una sonoridad propia de la orquesta Papo y su Combo Sabroso desde el uso del cover hasta la interpretación de sus propias canciones. En este camino, se han encontrado tipos de cover, a los cuales se ha tenido que recurrir para explicar la forma de trabajo en cada etapa de la referida orquesta. También es preciso mencionar cuáles fueron las variantes musicales que esa orquesta tuvo para ejecutar la música tropical y la salsa, así como mencionar los elementos que la orquesta consideró como peruanos, para

incluirlos en la salsa, y así poder mostrar el trabajo final de su último disco de 45 rpm, el cual se ha tomado para el estudio del caso.

En el capítulo I se plantean el tema, la justificación y los objetivos. En el estado de la cuestión se mencionan las investigaciones que se han realizado en el Perú con respecto a la salsa, tanto desde el punto de vista académico como del periodístico. También se menciona un trabajo de tesis donde se estudia la evolución del texto literario-musical analizando el cover dentro de la música popular. En el marco conceptual, se exponen las ideas sobre el cover, los diferentes tipos de cover, autenticidad, identidad y sobre la salsa, las cuales se consideran aplicables a este proyecto. Finalmente se explicará la metodología aplicada a la investigación.

El capítulo II se enfocará en la orquesta Papo y su Combo Sabroso, y el panorama musical limeño. Primero se mostrarán datos en base a diarios y entrevistas sobre lo que fueron las grabaciones de la orquesta, los sellos discográficos con los que trabajó y un orden de los discos que fue sacando al mercado. Se explicará cómo se conforma el combo de “Papo”, así como también cuál música, orquestas o cantantes estuvieron de moda en el panorama musical limeño y chalaco de la década de 1960.

En el capítulo III se hablará sobre la importancia que tuvieron Luis Rospigliosi y el bar El Sabroso en el origen de la orquesta Papo y su Combo Sabroso, y la influencia que tuvo este representante del género en la música tropical y la salsa en el Perú. El trabajo central se cita en este capítulo, donde se verá cómo el empleo del cover entre los periodos 1962-1967, 1968-1972 y 1973-1980 contribuyó con el proceso creativo en la búsqueda sonora.

CAPÍTULO I

DISEÑO METODOLÓGICO

1.1 Planteamiento del tema

Si uno escucha a las orquestas representativas de cada década a lo largo de la historia de la música popular dentro del panorama musical peruano en el género de la salsa, notará que un gran porcentaje de las canciones interpretadas por ellas ya han sido grabadas en su primera versión o versión original por otra orquesta o agrupación musical en décadas o años anteriores. Estas canciones han sido desde un principio aportes de los diversos ritmos cubanos muy bien trabajados en décadas anteriores a la existencia de la salsa y conocidos en términos generales como música del Caribe. Solo por mencionar algunos, encontramos a la guaracha, el chachachá, el son montuno. La balada también fue un género musical que aportó a la salsa un sinfín de canciones, lo que le bastó para ser reconocida como un subgénero llamado salsa romántica. Algunas canciones de este repertorio salsero fueron adoptadas por orquestas peruanas para darse a conocer en un ambiente musical popular de ritmos y canciones variados. Para tal fin, las orquestas que empezaban a sonar en el difuso panorama musical salsero peruano adoptaron canciones ya grabadas por otras orquestas salseras desconocidas o no tan populares en el Perú, pero sí en sus países de origen, como Estados Unidos, Puerto Rico, Cuba, Colombia o Venezuela, solo por mencionar los países donde más predomina la salsa.

A esta forma dentro de la práctica de hacer música se le conoce popularmente como hacer covers. Las orquestas salseras peruanas que venían ejecutando covers han marcado mucho a lo largo de la historia las preferencias musicales del público. En algunos casos, y tal vez al inicio de lo que se empezó a escuchar como música tropical en el Perú, haya sido de manera positiva, ya que hubo un público que adoptó este género musical denominado no nacional para construir una identidad ante un grupo social.

Nuestra identidad es construida por diversas narrativas según sea nuestra situación presente, y según las relaciones que en este momento nos acontezcan; es en cada encuentro donde la identidad se actualiza, por cuanto la “identidad es un efecto de esos encuentros”. De esta manera, la noción de las narrativas implica pensar a la identidad social de las personas no como una abstracción o un hecho inmanente, sino todo lo contrario, como el producto actual de los encuentros y las relaciones

sociales en los que estamos inmersos. Las narrativas realizan la rehistorización de nuestras identidades haciendo relatos (Sánchez 2017: 45).

Según Sánchez, la identidad se va construyendo según los diversos acontecimientos que se van generando durante los distintos encuentros de grupos sociales. Así, la salsa en el Perú generó, en un inicio, una identidad en diversos grupos sociales en la Provincia Constitucional del Callao, y posteriormente en algunos distritos de Lima.

En otros casos, la ejecución de covers por las orquestas de salsa peruanas ha marcado al público de manera negativa, ya que cuando se refieren a una orquesta salsera peruana lanzan comentarios como “¡Esa orquesta hace covers!”, “¡Nunca sacan nada nuevo!”, “¡Perú, país de las copias!”, “¡Cover de otro cover...!”. Y diversas expresiones en el mismo sentido, como las que se pueden leer en los comentarios expuestos en los diferentes videos de YouTube referentes a las orquestas de salsa en el Perú.

Sin duda estos comentarios muestran, en primer lugar, un desconocimiento del significado de la palabra “cover” y lo que implica el uso de esta palabra; pero también muestran un descontento sobre el trabajo musical de los artistas salseros del medio local. Estos comentarios carecen de sustento cuando se analiza al cover como herramienta para la difusión de una orquesta o como herramienta en la conquista de nuevos espacios para el consumo del género y —por qué no— expandir el mercado musical salsero a los diferentes puntos del Perú donde la salsa no es dominante.

Un valor agregado a la práctica musical de una orquesta salsera peruana respecto al uso del cover puede ser en la forma como este contribuye a formar un repertorio y afinar las diferentes secciones musicales dentro de la orquesta (secciones rítmica, melódica y armónica), también a la búsqueda de una identidad sonora debido a que en algunos casos se tiene que recurrir a suplantar instrumentos o voces, ya que las canciones no se ejecutan con el instrumento de la versión grabada. Es así como el cover se puede usar de una manera positiva a la hora de practicar la forma de hacer salsa; sin embargo, cuando esta práctica se vuelve cotidiana y la orquesta se esmera en hacer la mejor copia de cada canción que interpreta, podríamos decir que no supera la fase de aprendizaje y deja de lado todo intento por distinguir su trabajo y diferenciarse de otras orquestas como parte del panorama musical salsero.

Las orquestas al no superar esta fase reciben críticas como las ya mencionadas. Al parecer el público peruano identificado con la salsa exige a sus intérpretes favoritos su deseo de oír una salsa nacional y auténtica, una salsa que genere en ellos una identidad ante el deseo de distinguirse de lo que llamamos salsa venezolana, salsa colombiana y salsa puertorriqueña.

Pues bien, la doble función de la música popular es la de entregar un marco de conocimiento y de orden social a los individuos, al mismo tiempo que satisfacer sus necesidades “psíquicas y emocionales”. Si por un lado la música popular se establece como un cauce por donde se canalizan los sentidos de la sociedad, por otro lado, otorga “satisfacción” personal profunda a cada individuo. Ambas tendencias, como veremos, son fundamentales para nuestra aproximación a la relación entre música popular y procesos de construcción de identidad (Sánchez 2017: 40).

En el deseo de distinción sonora sobre la salsa que se ejecuta en otros países, el público peruano no recibe un conocimiento ni satisface emociones que podrían ser identificadas como particulares del Perú. Sin duda esto va en contra de la doble función de la música popular a la que se refiere Sánchez para construir una identidad. Los comentarios negativos del público sobre la forma de hacer cover tomaron más fuerza conforme la tecnología permitía exponer las opiniones del público. Así, si bien se podían destacar músicos que tenían una buena interpretación del género de la salsa, el producto final, la canción o el disco, básicamente pasaba por “copiar” o volver salsa una canción hecha conocida otrora por otra orquesta o agrupación musical.

Este género que se ha vuelto tan popular en Lima y el Callao “es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que las personas utilizarán en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado, ofrecen maneras de ser y de comportarse, y, por el otro, ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional” (Vila 1996: 5).

Esta identidad musical en la salsa a la que nos hemos referido es consecuencia de un trabajo que se ha ido desarrollando desde hace décadas, y para el que la orquesta Papo y su Combo Sabroso contribuyó de forma inesperada. Sin embargo, el descontento por parte del público salsero en el Perú se da como consecuencia de que esta práctica musical también se trabajó por décadas ignorando que el cover ha sido una herramienta necesaria para construir esta identidad, que forma parte de nuestra cultura popular.

Como caso para el presente trabajo se toma a la orquesta Papo y su Combo Sabroso, formada en la Provincia Constitucional del Callao, pionera en interpretar y desarrollar a través del cover esta música llegada de Nueva York y del Caribe. Fue una de las primeras orquestas, y tal vez la primera, en autodenominar a su música como salsa peruana, la cual innovó el mercado musical en Lima y el Callao a mediados de los años 1960. Este cambio no solo se dio por la inclusión de trombones de vara en la orquesta ante un formato musical de sonoras y orquestas internacionales en Lima, sino también de cómo la práctica del cover estuvo presente en la salsa desde su llegada. A la vez contribuyó en el proceso creativo de la orquesta para desarrollar la salsa en nuestro país, ya que esta orquesta es considerada por muchos melómanos peruanos como la primera trombada del Perú. Vivió la transición de lo que se llamaba música tropical a salsa, en la que encontró su sonoridad e identidad musical. El cover para la orquesta Papo y su Combo Sabroso contribuyó a construir la identidad que se tiene sobre la salsa en el Perú. El uso del ritmo para generar empatía con un público ya adaptado a la música tropical formó parte de esta identidad. Las letras y los temas que se tocaban en cada canción referentes a las realidades que se vivían en esas décadas contribuyeron también con la identidad de la orquesta, tal vez de una forma involuntaria, junto con el público durante el periodo que estuvo en el panorama musical peruano.

Esta búsqueda de identidad y sonoridad siempre existió entre los músicos que interpretan un género. Todo artista busca siempre diferenciarse de otros; pero usar covers para buscar diferenciarse en la práctica de hacer salsa no es nueva en el mundo. Muchos cantantes han tenido que recurrir a esta herramienta para poder dar a conocer su trabajo. Así, en una entrevista a Óscar D'León en el portal web de Exitosa Noticias, publicada el 16 de noviembre del 2019, a la pregunta “¿Qué opinión tiene de los covers que muchos artistas usan?”. Él responde: “Es importante que siempre un artista haga sus propias melodías, pero también se pueden utilizar éxitos de otros legendarios y llevarlos a la parte moderna, pero siempre es bueno buscar ser auténtico. Yo utilicé mucho las canciones de la Sonora Matancera, Tito Puente, Ismael Rivera, pero lo hice porque soy su más ferviente admirador, las regrabé, las fusioné como se dice. Pero siempre sacando temas nuevos” (D'León, 2019).

Podemos ver en esta respuesta que el cantante Óscar Emilio León Simoza, conocido como Oscar D'León, rescata la utilización del cover como herramienta. Utilizó la canción del artista que más le agradaba y buscaba siempre la autenticidad en la versión que

interpretaba, tal vez haciendo alguna variación rítmica, armónica o melódica. Esto, junto a su timbre de voz y forma peculiar de cantar, ayudó a que se pueda diferenciar e imponer un estilo y sonoridad propia dentro de la salsa mundial con la orquesta Dimensión Latina.

Al oír a las orquestas peruanas ejecutar covers en la salsa durante el proceso de iniciación, a simple escucha podríamos juzgar que son iguales o que las letras son conocidas por todos, o que tienen arreglos parecidos; pero los covers ejecutados por las orquestas peruanas de salsa han servido para construir de manera voluntaria e involuntaria formas diferentes de interpretar y sentir la música.

En la búsqueda por legitimar la salsa que se practicaba dentro del mundo musical peruano, tal cual lo hizo Oscar D'León, se observa que la orquesta Papo y su Combo Sabroso adaptó melodías con sentido andino y canciones de otros géneros musicales, como el vals peruano. También introdujo patrones rítmicos de la música negra y del festejo, con la intención de interpretar la salsa de acuerdo a su forma de sentir, transmitiendo a un género musical, considerado música no nacional, elementos musicales propios de su cultura que permitieron en cierta manera distinguir su salsa de otras.

Se ha comentado lo favorable que puede ser para una orquesta ejecutar covers y qué es lo que el público peruano amante de la salsa exige a sus artistas. Las comparaciones siempre van a existir mientras se sigan reinterpretando canciones ya antes hechas conocidas en voces de otros cantantes y en sonidos de otras orquestas, a pesar de que siempre las escuchan y las consumen. Es importante dar a conocer al público peruano que la salsa en el Perú tuvo un punto de inicio y que la práctica de covers sumada a conceptos y formas de hacer música salsa en nuestro país trajo consigo una forma diferente de sentir la salsa y la música tropical.

Con este trabajo se desea contribuir a la bibliografía académica que se tiene en el Perú sobre la salsa. “Las universidades y centros académicos no han incorporado, en sus planes de estudios, cursos o seminarios sobre esta línea de investigación musicológica e histórica. Por ello, no es común encontrar artículos especializados, tesis de grado o libros que aborden el análisis de este fenómeno sonoro y social” (Cosamalón y Rojas 2020: 17).

Dicho esto, en el presente trabajo se mostrará cómo los músicos de la orquesta Papo y su Combo Sabroso emplearon los covers para constituir en el Perú un estilo y sonoridad propios del género de la salsa.

1.2 Justificación

Uno de los motivos para investigar sobre la salsa en el Perú y hablar de la orquesta Papo y su Combo Sabroso fue el hallazgo hecho en el Boletín n.º 147, de la Pontificia Universidad Católica del Perú, que revela que el 48% de la población encuestada en Lima y el Callao considera a la salsa como su género musical favorito. Esa encuesta revela también que es el cuarto género musical escuchado a nivel nacional, solo superado por la cumbia, la balada y el huaino. Considerando que el 32.2% de la población en el Perú tiene por música favorita a la salsa, llama la atención que se haya escrito e investigado poco sobre este género musical, ya que aproximadamente un tercio de la población nacional, compartida entre Lima y el Callao, lo consume. Esto es contrario a lo que acaece en el resto de América Latina. Así, Juan Pablo González refiere sobre este punto:

El género musical popular posee abundante, aunque nunca suficiente, bibliografía específica y de referencia, por lo que no es extraño que predomine en los congresos IASPM-AL. Basta revisar los diccionarios musicales latinoamericanos o preguntar por libros de tango en Buenos Aires, de bolero en México, o de samba en Río de Janeiro, para darse cuenta de la plena presencia del género musical en la oferta bibliográfica latinoamericana. Los siete géneros predominantes en la bibliografía existente, ordenados por cantidad de publicaciones, son: el tango, el rock, el bolero, el samba, la salsa, el son y la cumbia (González 2012: 117).

A pesar de que somos considerados un país andino, es inevitable decir que en el Perú, sobre todo en Lima y el Callao, existe un gran grupo humano, en el que destacan melómanos, músicos, soneros y bailadores, que se identifican con la salsa. Esta identificación no es reciente, sino se fue construyendo desde el arribo de la música tropical al Perú, con los variados discos de agrupaciones musicales llegadas de Cuba, Nueva York y Puerto Rico. Algunos artistas salseros de prestigio mundial de un tiempo acá ven al Perú como un mercado para explotar. Aunque otros géneros musicales se han desarrollado, la salsa continúa vigente. Por ello ahora vemos a artistas como Gilberto Santa Rosa, Luis Enrique y José Alberto el “Canario” grabando con Septeto Acarey (orquesta peruana con estilo cubano). También a Linda Bell Viera Caballero, “La India”, grabando un cover de su propia interpretación con la orquesta Bembé, al “Pavarotti de la Salsa”, Tito Nieves, grabando un dúo con Daniela Darcourt, y así la lista puede seguir. Esta explotación del mercado pudo pasar inadvertido en las décadas de 1960 y 1970 e inicios de 1980, lapso en que el *boom* de la salsa y los artistas apuntaban a otros países considerados caribeños. Al respecto, Patria Román-Velázquez nos dice:

Salsa is the name given to describe a specific musical practice that was initially associated with the Spanish Caribbean populations of Puerto Ricans and Cubans in New York City. As a result of the process of communication, initially between Cuba, Puerto Rico and New York, and later with other South American countries such as Venezuela and Colombia, salsa soon became associated with a pan-Latin identity. Subsequently, salsa has become part of the visible presence of Latin American cultural practices in many countries around the world such as Britain, France, Germany, Holland, Ireland, Japan, Norway, Spain and Switzerland among others. This is not to say that salsa and Latin America directly correspond in a straightforward way, but that these are related through processes of continuity and transformation (Román-Velázquez 1999: 115).

Si vemos este proceso de continuidad y transformación desde la perspectiva del panorama musical peruano, advertimos que la orquesta Papo y su Combo Sabroso estuvo inmersa en este proceso mediante el uso del cover, el cual contribuyó con la interpretación de la salsa, que, si bien mantenía las características de la música caribeña llegadas de Nueva York y Puerto Rico, en su cover “Indio” añadió elementos rítmicos de nuestra cultura: el festejo. Otras orquestas también incluyeron ritmos afroperuanos en la salsa, como la orquesta Son Durísimos, que incorporó una introducción de percusión con ritmos afroperuanos en la canción “Agua que cae del cielo” (“Lluvia”), de la composición del cubano Adalberto Álvarez, quien era director y arreglista del Conjunto Son 14. Dentro de este panorama musical peruano cabe destacar también la presencia de Alfredo Linares, músico que supo asimilar la música tropical y la salsa con una técnica académica. Él comenta que cuando empezó a escuchar la melodía y la armonía en las canciones de Richi Ray y Bobby Cruz, no le eran ajenas, ya que antes había estudiado el *Tratado de armonía*, de Arnold Schonberg, la música impresionista de Claude Debussy y tocado la música de Chopin, Beethoven y Mozart en el Conservatorio Nacional de Música del Perú. Estos estudios permitieron a Alfredo Linares pasear su arte por Venezuela y Colombia, radicar en Venezuela desde mediados de la década de 1970 y posteriormente hacerlo en Colombia (comunicación personal 10/03/2020).

Asimismo, se trata de contribuir con la historia de esta orquesta, liderada por Pablo Ernesto Menéndez Lema, con el orden cronológico de las producciones que tuvo y cómo fue su proceso, desde el análisis de su música, para que ellos hayan llegado a hablar en discos sobre la existencia de una salsa peruana. Con esto no se pretende entrar en el debate en cuanto a si existe o no un sonido que nos identifique o distinga de la salsa elaborada en otros lugares, pero sí se trata de destacar el aporte musical que tuvo Papo y su Combo Sabroso en la salsa peruana. Sin duda el tema principal aquí es el empleo del cover, por

lo que se mostrará el proceso del trabajo musical de la orquesta en estudio en un periodo de 18 años, lapso que duró la producción musical de la orquesta.

También es importante mencionar que esta agrupación musical fue la primera en romper con el esquema que se trabajaba en Lima y el Callao. Las orquestas imitaban el sonido imperante en Latinoamérica por la Sonora Matancera de Cuba. Usando tres trombones en su fila de instrumentos de viento. Papo y su Combo Sabroso, al fiel estilo de “Mon” Rivera y Eddie Palmieri, impuso una moda en Lima y el Callao, que posteriormente abarcó muchas provincias del Perú y otros países, como Ecuador, Chile y Colombia.

1.3 Objetivos

El objetivo central de esta investigación es explicar el proceso creativo que tuvo la orquesta Papo y su Combo Sabroso mediante el uso del cover, y cómo esto contribuyó a innovar una sonoridad de lo tropical a la salsa, principalmente en Lima y el Callao.

Se tiene por objetivo específico identificar las variantes de interpretación que los músicos realizaron durante el proceso de música tropical a salsa, a la vez que destacar la importancia de interpretar salsa con estas variantes para la orquesta Papo y su Combo Sabroso. También mostrar qué elementos los músicos de esta agrupación consideraron peruanos para incluirlos en la salsa que ejecutaban.

1.4 Estado de la cuestión

Sobre la salsa se han desarrollado muchos trabajos enfocados desde diferentes puntos. Puerto Rico, Venezuela y Colombia tal vez dispongan de vasta biblioteca sobre estudios en el género y cómo se ha desarrollado este en sus países; en el Perú, si bien se han hecho investigaciones importantes sobre la salsa, se considera que aún queda mucho por investigar, para sumar así trabajos académicos sobre un ritmo popular en nuestra sociedad.

Realizar estudios sobre la salsa en nuestro país no debería considerarse un reto menor. Muchos melómanos vienen desarrollando trabajos tanto de investigación como periodísticos; entre ellos podemos mencionar la página web www.salserísimoperu.com,

a cargo de los periodistas Martín Gómez Valdivieso, Daniel y Antonio Álvarez, quienes han escrito noticias, entrevistas, crónicas y reportajes sobre músicos, orquestas y personajes de la salsa tanto nacional como extranjera. Además, podemos mencionar a Angelina Medina Quiroga, investigadora, coleccionista de salsa, incluso directora de Herencia Rumbera Radio; también podemos mencionar a Lufijg Perhsac Rodríguez Castillo, melómano y director de la página www.tumbamalambo.com. Estos personajes y otros han ido llenando vacíos sobre el conocimiento de la salsa en nuestro país. “Es un trabajo valioso que permite contar con fuentes de primera mano para llevar a cabo proyectos de investigación” (Cosamalón y Rojas 2020: 17).

También existen textos periodísticos publicados sobre la música tropical y la salsa en el Perú. El de mayor antigüedad que encontramos es *Ahí viene la Sonora Matancera*, de Víctor Montero, publicado en 1976, en una crónica de Eloy Jáuregui en la página web <https://cangrejonegro.wordpress.com/2013/04/21/la-sonora-matancera-la-filosofia-de-la-pelvis/>, en la que menciona que este libro fue un antecedente a un nuevo texto ampliado y mejorado: *Tiempo de matancera*, publicado en el 2005. Este libro narra los sucesos que ocurren desde julio de 1957, cuando, en su mejor momento, la organización cubana Sonora Matancera llega a Lima y brinda una información complementaria sobre orquestas y músicos cubanos que se desarrollaron en Lima, así como en el contexto social, político y cultural que se desarrollaba en América Latina y el Perú.

Un segundo libro es *Salsa al muere*, de José Benavides Gastelú, publicado por la editorial Art Lautrec Editores en 1996. Según la reseña de la página web de <http://www.librosperuanos.com/libros/detalle/14739/Salsa-al-muere>, narra:

“En esta novela, el personaje principal (prototipo de la clase media capitalina) se descubre intelectual y artista inmerso en desconocidas e inesperadas encrucijadas, todas ellas vividas intensamente; además contempla desconcertado cómo los vientos de la época estremecen sus sólidos muros familiares, su pareja, su hogar. Los sismos, y derrumbes históricos y existenciales originan escombros e incendios que conducen al protagonista a buscar puertos ilusorios: los salsódromos, las peñas criollas y folclóricas, y también los lenocinios, que él convierte en lugares secretos e incompatibles” (libros peruanos s/f).

“*Pa’ bravo yo. Historias de la salsa en el Perú*” es un libro de autoría de Eloy Jáuregui, publicado en su primera edición en el 2001 por el grupo editorial Mesa Redonda S.A.C. Este libro, que narra crónicas del entorno salsero en el Perú, menciona los espacios donde la salsa no solo aglomeraba bailadores, sino también a artistas y músicos. Narra también cómo era la *performance* de las orquestas extranjeras en nuestro medio y cómo las

orquestas nacionales se desenvolvían en cada escena. “Asimismo, el cantante Héctor Lavoe y la tradición salsera en el Callao han recibido la atención en dos publicaciones: *Un jibarito y el Callao. Breve imagen de Héctor Lavoe* (2010), de los poetas Mario Aragón y Juan Gómez Rojas, y *Salsa y sabor en cada esquina: mi visión de Héctor Lavoe en el Perú* (2015), de Mario Aragón” (Cosamalón y Rojas: 18). Son libros en los que se subraya la trascendencia que tuvo la llegada de Héctor Lavoe al Callao.

¡Qué cosa tan linda! Una introducción al estudio de la salsa en el Perú, de Jesús Cosamalón Aguilar y José Carlos Rojas Medrano, es el primer trabajo académico que hemos encontrado en el Perú referente a la salsa. Este libro fue publicado en el 2020 por el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En una publicación del diario *El Comercio*, los autores mencionan que este trabajo no es un libro sobre la salsa en sí misma, sino que aborda los orígenes de la llegada de la música tropical cubano-caribeña al Perú, desde principios del siglo XX, y, a partir de ahí, señala hitos importantes, así como también se espera que permita entender el funcionamiento y la transformación social (Hinojosa 2020).

Hablar del uso del cover en la música popular no ha sido un tema que muchos autores hayan indagado. Sin embargo, Emilio José García Mellado en su tesis “La evolución del texto literario-musical: el análisis de las versiones en la música popular” para obtener el Máster Universitario en Literatura Española y Comparada en la Universidad de León analiza el texto literario-musical a partir del uso del cover en la música popular. “Creemos no obstante que el universo de la versión en la música popular constituye un objeto idóneo de investigación literaria en la que se pueden explorar muchos aspectos de interés: la mutabilidad del significado de una canción, la reflexión acerca de la originalidad, la autoría y el plagio” (García: 32). Estos puntos son importantes cuando se analiza un cover, sin embargo, considero que el análisis musical complementa la exploración que se puede obtener sobre el cover. Así como “El texto de una canción es una infinita red de intertextualidad (literaria-musical) que se va tejiendo mediante las diversas reinterpretaciones futuras de aquellos significados potencialmente divergentes del original” (García: 34), la reinterpretación del texto musical de una partitura también brinda significados divergentes del original, el cual se puede construir desde lo cultural.

La salsa en el Perú aún sigue siendo un tema por investigar. De ahí que con el trabajo académico “El uso del cover en la salsa. El caso de la orquesta Papo y su Combo Sabroso”

trate de contribuir desde una perspectiva musical cómo fue el proceso creativo de esta orquesta empleando el cover como una herramienta importante en el momento de crear música.

1.5 Marco conceptual

“De acuerdo con Simon Frith, la música popular posee una fuerte capacidad de interpelación precisamente por trabajar con ‘experiencias emocionales particularmente intensas, las cuales son incluso más profundas que las frecuentadas por otras vías culturales’” (citado en Vila 1996: 5). Con esta idea, Vila trata de dar a entender cómo la música popular puede generar experiencias emocionales intensas. Tal vez lo primero que venga a la mente sería el baile; sin embargo, se considera que esa es una experiencia que se manifiesta de manera externa, por lo cual pretendo entrar en el interior del músico, y a través de su trabajo observar cómo genera estas experiencias emocionales tocando música popular.

Para tocar música popular, que no es considerada nacional, hay que tener diferentes criterios. Tomando como objeto de estudio a la orquesta “Papo y su Combo Sabroso y el uso del cover”, se pone para su definición algunos conceptos, los que se considera que la orquesta tuvo durante el proceso de construcción de su forma interpretativa de la música tropical y la salsa.

1.5.1. Cover

La palabra “cover” era de uso común en la década de 1960. Muchas agrupaciones hacían cover de los diferentes géneros existentes durante esta década. En la salsa que se empezó a practicar, quienes más podrían saber a qué se refería ese vocablo eran los músicos de la orquesta Papo y su Combo Sabroso, ya que ellos se dedicaban a tocar canciones ya grabadas por otras orquestas. La información al público era tan limitada en ese sentido que ellos no tenían por qué saber si la canción ya había sido grabada antes, y es que el público tenía poco interés por saberlo.

Literalmente, la palabra inglesa cover significa, como sustantivo, “cubierta”, “portada” o “tapa”, y, como verbo (to cover), “cubrir” o “tapar”. En el siglo XX se ha utilizado el término cover versión (luego también sólo cover) para denominar una versión de una canción grabada anteriormente por otro músico. El origen tiene que ver con que, cuando una compañía discográfica publicaba una canción que se volvía muy exitosa, la discográfica competidora publicaba la misma canción grabada por otro músico para “tapar” (cover) el hit anterior. Una de las justificaciones de esto es que, habitualmente, la gente que iba a comprar un disco preguntaba por la canción, no por el músico. Esta información puede parecer trivial, por el hecho de que se refiere a un término no técnico y cotidiano. Pero justamente por ese carácter es que resulta pertinente para la teoría del arte, porque a pesar de su origen meramente comercial, el cover se ha convertido en una categoría central de la música popular contemporánea (Azar 2011: 14).

Considero que el cover siempre ha existido entre las formas de trabajar de una u otra orquesta, y no necesariamente peruana. Por ejemplo, podríamos decir que una práctica de cover serían las canciones “Siguaraya”, “Qué bueno baila usted” o “Bonito y sabroso” en el toqueailable de la orquesta Dimensión Latina en la voz del gran Oscar D’León; pero antes fue dado a conocer por el gran Benny Moré; “Hay fuego en el 23”, de Arsenio Rodríguez, sin embargo, tuvo mayor reproducción con el sonido propio de la Sonora Ponceña; el tema “Bilongo”, de la Charanga de la 4, interpretada posteriormente por Ismael Rivera, Sexteto La Playa, Fruko y sus Tesos y Eddie Palmieri, por mencionar a algunos; e incluso desconocemos la influencia y el aporte que tuvo la orquesta peruana de Alfredo Linares, Trombanda, en las canciones “Amor amargo”, “Chico vacilón”, “Hoy voy a tomar” y “Gracias a Dios” para inspirar a un grande de la música latina que se dio a conocer en la década de 1990, como Porfi Baloa y la orquesta Adolescents.

Si revisamos las orquestas que practicaron la música mediante covers, encontramos que muchas orquestas y cantantes que hoy consideramos íconos de la salsa no grabaron las canciones en su versión original, sino tomaron elementos de ellas para que en un arreglo y sonido propio dieran a conocerse a un público bailador. En algunos casos se utilizó la música con otras letras y la letra con otras músicas, varió el tiempo cadencioso de las canciones para adaptarlas al nuevo ritmo, se crearon nuevos arreglos y también se mantuvo el arreglo original.

En el Perú, en la década de 1970 tenemos canciones como “La cartera”, grabada originalmente por la orquesta de Aragón y posteriormente por Celia Cruz (1966), y la orquesta de Larry Harlow (1974) en la voz de Junior González. También fue grabada por la agrupación peruana el Combo de Loza; “Tirándote flores”, grabada por Papo y su Combo Sabroso, pero originalmente grabada por Eddie Palmieri; en la década de 1980

tenemos “Tormenta”, interpretada por La Clave del Callao, pero dada a conocer por la orquesta de Willie Rosario. En los inicios de la década de 1990, nacieron cantantes solistas como Antonio Cartagena y Willy Rivera, vigentes hasta hoy, quienes tomaron como referencia el género de la balada para hacer sus canciones con arreglos propios, género muy de moda que se convirtió en un subgénero de la salsa llamado salsa sensual. Tal vez a mediados de la década de 1990 haya sido el periodo en el que menos salsa se produjo en el Perú debido al gran auge musical que tuvieron la cumbia, la chicha y la technocumbia. En el siglo XXI encontramos canciones como “La revancha”, de “Cuco” Valoy; “Solo por un beso”, de Puerto Rican Power; “Hombre casado”, de Adalberto Santiago; “Virgen”, de Adolescents, y una decena de canciones más, interpretadas y grabadas por orquestas peruanas.

No es un secreto ni nada nuevo que orquestas nuevas interpreten canciones de orquestas consagradas. Esta práctica es común en todas las agrupaciones, ya que el fin es entretener a un público bailador y darse a conocer. El problema aparece cuando estas orquestas salseras graban una canción propia de otro grupo y las identifican como suyas; pero esta práctica seguramente entrará en un tema legal por copia o derechos de autor. Sin dejar de ser esto importante, hay que ir más al fondo y entrar en el campo de lo musical.

Para poder ampliar la idea que se tiene por cover, Cristyn Magnus, PD Magnus y Christy Mag Uidhir en *Judging covers* explican los tipos de cover que se pueden encontrar cuando hablamos de este tema.

Cuando se habla de cover se suele pensar que es hacer una copia, forma de hacer música necesaria para el músico. Reinterpretar canciones ya grabadas o hacer tributos a su banda favorita es solo parte del proceso para el crecimiento de un músico o intérprete en su formación como artista.

Al respecto, Kurt Mosser, dice: “... , in his defense of cover songs, Don Cusic notes that “From an artist’s perspective, covers are important because they provide a song proven to be a hit to the repertoire, show an important influence on the artist, and give the audience something familiar when introducing a new act” (Cusic, 174) (citado en Mosser 2008: 2). Cuando se habla desde la perspectiva del artista, tocar cover se vuelve un camino para llegar al público. Las canciones que el artista pueda elegir para su interpretación, en la mayoría de los casos, forman parte de un repertorio consolidado y aceptado por el público. Ya sea una canción actual o antigua, el artista tratará de mostrar al público su

aporte musical con una música familiar que le permita su aceptación dentro del espacio que desee conquistar como artista.

El cover tiene diferentes formas de enfocarse como tal. Continuando como lo que se señala en *Judging covers*, se afirma lo siguiente acerca del cover de imitación: "Some covers merely aim to echo the arrangement and interpretation of the canonical version. Call these mimic covers. Mosser calls these reduplication covers and suggests that one might deny that they are covers at all. This reticence strikes us as odd. For one thing, mimic covers fit the sufficient criterion which we formulated in §I. For another, bands that play mimic covers exclusively — sometimes called tribute bands — are also commonly called cover bands" (Magnus, Magnus, Mag 2013: 5-6).

Muchas veces las agrupaciones que rinden tributo a una orquesta o artista buscan sonar tal cual como la versión que más sea de su agrado, que por lo general es la versión en vivo, y esta se da según la referencia musical que se tenga de los diversos conciertos revisados previamente. Sin embargo, para una agrupación que no rinde tributo, esto cambia, ya que la intención al crear una orquesta va direccionada a formar un repertorio y a afiatar a la orquesta per se, y el disco se vuelve un elemento importante para la exploración musical. En un primer periodo sobre el caso de la orquesta en estudio, Papo y su Combo Sabroso, las canciones que formaron parte de sus grabaciones en discos de 45 rpm y su *long play* fueron temas hechos imitando, rescatando las presentaciones en vivo, diferentes a la versión del disco. Kurt Mosser en *Cover song: ambiguity, multivalence, y polysemy* llama cover de reduplicación a esta forma de hacer cover:

These kinds of covers are invariably live performances; they tend to be valued on how precise and accurate the reduplication, or re-enactment, of the base performance is. (Were a band to attempt to reduplicate a studio recording, it would either fail as an attempt to be an accurate reduplication or generate the peculiar situation— perhaps of more interest to those doing metaphysics, or readers of Borges, than those analyzing popular music—of an indistinguishable reduplication of a recording (Mosser 2008: 4).

De la forma como lo enfoca Mosser, la reduplicación solo se da sobre agrupaciones que intentan hacer cover en base a las versiones en vivo, siendo un caso peculiar el de la orquesta Papo y su Combo Sabroso, que se basa en el disco ya grabado de los artistas que intentaban imitar para grabar su propia música.

Otro tipo de cover que se encontrará en el presente trabajo es el de transformación, que se puede entender como una versión diferente a la versión canónica; sin embargo, esta

diferencia no es tan distante de la versión primera. Kurt Mosser explica en *Cover song: ambiguity, multivalence, y polysemy* lo siguiente:

It should be clear enough already that the notion of a cover song is systematically ambiguous, ranging from virtual recreations of songs to those interpretations that extend, develop, and augment the base song in relatively minor ways. It should also be clear that the boundary between what is being called here a “minor” interpretation and its contrast—a “major” interpretation as itself quite vague. While such interpretations, in general, are often what is meant when the notion of cover song (without distinction) is under discussion, there does seem to be a difference between the relatively minor changes outlined above and the kind of interpretation that fundamentally alters the song. Those variations can include one or more changes to the tempo, melody, instrumentation, and lyrics; the base song should still be recognizable at the cover’s reference, but the resulting cover, in a fundamental sense, becomes a new song, albeit without the irony of a distinct one even replace the base song (Mosser 2008: 05).

Al aplicar esta definición de cover de transformación al trabajo realizado por la orquesta Papo y su Combo Sabroso, podríamos referirnos a una segunda etapa de la orquesta, en la que a pesar de seguir grabando canciones ya consolidadas por otros artistas o agrupaciones de salsa, veremos con más detalle cómo aplica la transformación en las diferentes canciones consideradas para esta etapa. Desde ya podríamos tomar en cuenta las transformaciones rítmicas. Este tipo de cover mayormente se aplica de una forma inconsciente, debido a que las agrupaciones a la hora de reinterpretar una canción no están pensando en las variaciones que tendrían que hacer a la canción, sino en cómo conquistar el gusto de quien la escucha.

El último tipo de cover descrito en el presente trabajo, y como desenlace de un proceso musical mediante el uso del cover, es el cover referencial. Este tipo de cover marca mayor distancia a la hora de referirse a la versión canónica. Se pueden tomar solo la letra y algunos elementos de la canción; pero siempre será como su propio nombre lo dice: una referencia para crear otra canción. Para la orquesta Papo y su Combo Sabroso, el uso del cover referencial se da en la última etapa de su producción musical con el disco de 45 rpm, en el que encontramos las canciones “Indio” y “León porteño”, en las que se utiliza una canción de otro género musical para hacer una versión en salsa y buscar la legitimidad de su música dentro del panorama salsero.

Una de las formas de entender un cover referencial es como lo propone Kurt Mosser en *Cover song: ambiguity, multivalence, y polysemy*: “Many cover songs indicate directly a

degree of respect for the base song covered, offering a version, or interpretation, that refers to the base song as one deserving respect” (Mosser 2008: 6).

Hasta aquí se han mencionado los tres tipos de covers que definen en cierta manera cómo la orquesta Papo y su Combo Sabroso trabajó el cover. Existen otros tipos de covers que no se han enunciado, que obedecen a que no forman parte del análisis de la música interpretada por esa orquesta.

1.5.2. Salsa

Para algunos músicos representativos del género, la salsa como ritmo no existe. La salsa es una palabra que se adjudicó a los ritmos caribeños y que tuvo sus raíces en Cuba.

Músicos protagonistas como Johnny Pacheco, Papo Luca o Willie Colón reconocen que esta “no es un ritmo, ni una melodía” específicos y que “no se puede hablar de la salsa como un género” musical “que se pueda identificar y clasificar” (citado por Padura 1997: 86, 161 y 51). Por ello, para algunos “salsólogos”, más que una forma musical, la salsa debe entenderse como “un fenómeno antropológico” (Romero 2000: 45), que no se caracteriza por la producción de un ritmo, forma o género identificable por ciertas estructuras, tipos o fórmulas, sino por una práctica musical particular, un “modo de hacer música”, cuya seña característica es la “muy libre combinación de ritmos, formas y géneros afrocaribeños tradicionales” (Quintero 1999: 22). Pero si bien es imposible definir la salsa como género, la presencia de la música cubana en la formación, sonoridad y base de esta música se yergue como una sombra que clama por hacer valer su protagonismo e identidad (citado por López 2009: 2).

A raíz de esta cita sobre la existencia del género de la salsa y su concepción antropológica, hay otras posiciones que la misma Juliana Andrea Ribas Idrobo en “El baile salsa en Cali: La profesionalización como forma de enclasmiento” refiere en su tesis.

Dentro de lo que consideramos el nacimiento del género existen dos visiones opuestas a lo que esto significa: la primera, llamada concepción tradicional, cuyos defensores aseguran que la salsa es una copia de la vieja música cubana, “(...) para ellos, la salsa no es más que una reedición, con arreglos ‘modernos’, de la vieja música popular cubana, que ahora lejos de su cuna es usurpada por la industria cultural, para explotarla, controlando la producción y el mercado” (Ulloa Sanclemente, 1992). La segunda, es llamada concepción antropológica, cuyos defensores consideran la salsa como una música del Caribe urbano creada y

reproducida en los años 1960 en los barrios latinos de Nueva York, gracias a la mezcla entre lo cubano, lo caribeño y lo africano, que se encuentran en los barrios latinos de la Gran Manzana. Es decir, no solo es un producto cubano, sino también de las islas como Puerto Rico. Cuando todos ellos migraron para conseguir una “mejor vida” tuvieron que compartir espacios que permitieron una serie de mezclas en su música de origen, y de esto surge la salsa (citado por Ribas, 2016).

La salsa desde sus inicios tuvo diferentes formas de buscar un contacto con el público para su identificación comercial. Mucho se especulaba sobre el origen de la palabra y la relación que tenía con el género musical. En el Perú no fue la excepción, pues muchas personas no sabían cómo llamar a esta mezcla de ritmos que llegaban a inicios de la década de 1960 a El Sabroso, local de Luis Rospigliosi, y que convivía con ritmos ya de moda, como el *twist*, el dengue, la guaracha, el chachachá, etcétera. Así, la música caribeña no denominada aún como salsa era llamada por los pobladores chalacos como “rarezas”, pues, según Oswaldo “Mita” Barreto, músico tresista de la época, la música caribeña al no tener un nombre comercial era denominada como tal.

1.5.3. Autenticidad

En el Perú de la década de 1960 era muy común observar y escuchar a agrupaciones musicales en un formato de trompetas en la sección de los instrumentos de viento, a lo que se llamó sonora. La música tropical no era ajena a nuestro panorama musical. Así, personas como Luis Rospigliosi Carranza se encargaban de comprar, difundir y vender discos que tenían un ritmo contagiante, que se bailaba en el trópico y en las comunidades latinas de Nueva York. Papo y su Combo Sabroso, como agrupación musical, nace dentro de este panorama, en el que ya existía una carga cultural foránea. Esta agrupación adopta una música no nacional, y con el transcurrir de las grabaciones le va agregando elementos nuevos para hacerla propia dentro de un imaginario social y considerarla auténtica. Ello pudo servir para movilizar nuevas sensibilidades en la búsqueda de legitimar una forma de ejecutar la salsa. Sin duda lo sonoro como producto final de la combinación de elementos musicales, rítmicos y armónicos forma parte de una subjetividad trabajada colectivamente dentro de una agrupación musical, en la que cada integrante contribuye con su voz en el caso del cantante, con su sonido en el caso de los instrumentistas de viento y con su toque en el caso de los instrumentistas de percusión. Esta subjetividad, según Ana María Ochoa, se puede identificar:

La primera descansa en las maneras en que la música permite vivir simultáneamente experiencias desde lo racional, lo emotivo y lo corporal. Un arte como la música estructuralmente desconstruible en cifras matemáticas, de una racionalidad casi cartesiana; simultáneamente, por su naturaleza abstracta —el sonido no es un objeto concreto— tiende a materializarse en las propias emociones y en el sentir del cuerpo. El lugar de lo sonoro, en último término, es nuestro propio cuerpo, al cual se accede desde varias instancias: la melodía, la armonía, el timbre, el ritmo. Este modo de involucrar a la vez varias esferas cognitivas desde una multiplicidad simultánea de elementos sonoros hace de la música un terreno abonado para su vivencia como un espacio de magia (Ochoa 2002: 11).

Esta orquesta formó parte de una comunidad, donde tanto el bailaror como el intérprete compartían una serie de gustos y sensibilidades, y adoptaban una música tradicional y folclórica extranjera ya fusionada con otros ritmos. Sin embargo, al agregarle elementos rítmicos peruanos, como el festejo, y una flauta travesa con sonidos pentatónicos al último disco de 45 rpm grabado por la orquesta Papo y su Combo Sabroso, crearon en sus propios términos la idea de que ejecutaban una salsa peruana.

1.5.4. Identidad

La música popular ha sufrido juicios de valor estético respecto a la música académica o culta; sin embargo, hay otros valores que refieren Jesús Cosamalón y José Carlos Rojas en *¡Qué cosa tan linda! Una introducción a la salsa en el Perú*. “Como muchos especialistas han reconocido (Frith 2001), la diferencia entre música académica o culta y la popular, en muchos casos, depende de valores extra musicales, tales como las tradiciones de cada nación o colectividad” (Jesús Cosamalón y José Carlos Rojas, 2020: 21). Cada colectivo en América Latina ha desarrollado una música particular dentro de lo que llamamos música popular, la cual ha servido para generar distintos grupos sociales, que se distinguen por la vestimenta que usan, la música que escuchan e incluso la forma de hablar. “Como bien señalan Frith (2001) y Quintero (2009), la música popular es un ingrediente fundamental de la identidad social, cultural y nacional de los pueblos” (Jesús Cosamalón y José Carlos Rojas 2020: 23). En este caso utilizamos la salsa para producir esta identidad social, cultural y nacional que se menciona; esta mezcla de diversos géneros cubanos reinterpretados por músicos cubanos, puertorriqueños y dominicanos en la ciudad de Nueva York permitió que distintos grupos sociales en diversos países de América Latina adoptaran esta música. En algunos casos, como en Venezuela y

Colombia, la salsa tuvo una identidad sonora particular. Esto se debió a la combinación de ritmos tropicales tradicionales de cada país. Sin embargo, en el Perú, la identidad no solo se constituyó por las formas de vestir o hablar, sino que también en el campo de la música se tuvo que aprender primero la música tropical. Este aprendizaje inició la orquesta Papo y su Combo Sabroso imitando, luego reafirmando su aprendizaje y finalmente experimentando con ritmos como el festejo, el cual, lejos de ser popular o no, permitió a la orquesta generar una identidad sonora, identidad que para nosotros aún no ha sido estudiada, pero sí incluida en diferentes arreglos musicales de orquestas de salsa. Para la orquesta Papo y su Combo Sabroso, ganar popularidad le permitió manejar un entorno social para imponer un estilo nuevo en el Callao y posteriormente en Lima; fue adaptando a su música códigos que le permitía distinguirse de otras orquestas. “Los múltiples códigos que operan en un evento musical (algunos de ellos no estrictamente musicales: códigos teatrales, de danza, lingüísticos, etcétera) explicarían la importancia y complejidad de la música como interpeladora de identidades, y esto es algo que la distinguiría de otras manifestaciones de cultura popular de carácter menos polisémico. A su vez, como el sonido en sí mismo es un sistema de estratos múltiples, los códigos estrictamente musicales también son variados (Middleton 1990: 173)” (citado por Vila 1996: 6).

1.6 Metodología

El método de investigación que se tuvo por eje central fue el etnográfico, consistente en entrevista abierta, en la que conversamos con algunos músicos que integraron la orquesta Papo y su Combo Sabroso, pues la primera intención fue hablar de música, sobre los inicios del instrumentista e inducir al recuerdo para llegar a recolectar la data necesaria. Esta técnica nos permitió incluir preguntas previamente estructuradas, que tornaron por momentos a la entrevista en semiestructurada para corroborar datos cronológicos e importantes para el trabajo. Procedimos a entrevistar a tres integrantes de la otrora el primer combo del Perú:

1. Leonardo Paiva, trombonista
2. Manuel Macarlupú, trombonista
3. Macario Nicasio Febres, percusionista

4. Alfredo Linares, arreglista musical

Cabe mencionar que las entrevistas hechas a estos músicos se dieron en más de una oportunidad, en las que los entrevistados pudieron agregar mayor información.

Para recoger la data recurrimos también a entrevistas estructuradas a coleccionistas de música salsa, a músicos que vivieron y observaron el proceso de esta orquesta entre 1960 y 1980. Sin duda un problema en la aplicación de esta técnica (la entrevista) fue el tiempo transcurrido; la memoria de algunos personajes, si bien parecía lúcida y las experiencias eran verdaderas, la exactitud de los años en que se suscitaron los hechos no fue la esperada. Sus relatos los tuvimos que apoyar en diarios de la época para ordenar cronológicamente las producciones musicales que estuvieron en el mercado, así como también hechos que formaron parte de la historia de la mencionada orquesta. Estos diarios se encontraron en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional: *Última Hora*, *Ojo* y *Extra*.

Los coleccionistas de música salsa y músicos de la época entrevistados fueron:

1. Martín Gómez Valdivieso
2. Angelina Medina Quiroga
3. Lufijg Perhsac Rodríguez Castillo
4. Eduardo Bancayán
5. Luis Fernández Fernández
6. Oswaldo Barreto

“La etnomusicología urbana tiene como objetivo la comprensión de los fenómenos musicales urbanos en relación con sus contextos. Esta nueva subdisciplina de la etnomusicología se distingue por su problemática de investigación, que surge de las propias características de las ciudades, como la densidad poblacional, la diversidad cultural y la intensa actividad comercial” (Cruces 2004: 07). En la investigación, Cruces refiere como objetivo comprender los fenómenos musicales urbanos. Según este texto, se puede referir al resultado de la salsa que llegó a interpretar la orquesta Papo y su Combo Sabroso como un fenómeno musical relacionado con el concepto de “revaloración del indígena” y de lo afroperuano. Tampoco “la etnomusicología no ha sido indiferente a dicho viraje y, como consecuencia de ello, también ha dirigido la vista hacia las prácticas musicales en las grandes metrópolis durante las últimas décadas. La etnomusicología urbana, entonces, parte de la premisa de que las ciudades del mundo industrial también constituyen un territorio, en el cual grupos de individuos construyen espacios simbólicos

para producir identidades concretas” (Mendívil 2019: 21). Cuando Mendívil se refiere a qué grupos de individuos construyen espacios simbólicos para producir identidades concretas, consideramos a la salsa peruana, como es la denominación que la orquesta Papo y su Combo Sabroso la cataloga en los discos, una identidad concreta formada a raíz de un grupo social salsero y tropical, en el que la exposición de ritmos afroperuanos dentro de la salsa creó un espacio simbólico donde se iba construyendo una identidad salsera.

La escucha de videos de la página virtual YouTube también contribuyó con la investigación, ya que allí se encuentran grabados reportajes, entrevistas y demás programas ya retirados de la televisión actual que sirvió para la recolección de data.

La transcripción musical de algunas canciones de los discos de la versión original y la versión cover, y los aspectos sonoros que tuvieron en el proceso, coadyuvaron a identificar cómo trabajó la orquesta Papo y su Combo Sabroso los elementos musicales básicos (ritmo, armonía y melodía), así como también elementos no musicales, como la letra de las canciones. El análisis de estas partituras nos llevaron a clasificar la discografía, la cual separamos en tres etapas, que se relacionan con los cover de imitación, transformación y de referencia para un mejor entendimiento de la música tropical y salsa que ejecutaba Papo y su Combo Sabroso desde la década de 1960 hasta 1980 en Lima y el Callao.

Estas técnicas empleadas se llevaron a cabo en el 2018 y el 2019 utilizando videollamadas, mensajes o textos de wasap y grabadores de voz para entrevistar a personas que se encontraban en el extranjero. Además de estas técnicas recurrimos también a las páginas de Facebook de:

- 1) Orquestas y Conjuntos del Perú.
- 2) Salsa & Libros
- 3) Pocho Bracamonte.

En estas páginas encontramos imágenes referenciales a la orquesta Papo y su Combo Sabroso, así como descripciones anecdóticas de personas que también vivieron durante las décadas de 1960 y 1970 básicamente.

CAPÍTULO II

PAPO Y SU COMBO SABROSO EN EL PANORAMA MUSICAL LIMEÑO

2.1. Reseña histórica de la orquesta

Cuando preguntamos a coleccionistas o melómanos peruanos sobre la orquesta Papo y su Combo Sabroso, varios de ellos respondieron con calificativos diversos, entre los más mencionados tenemos: la primera trombanda del Perú, el primer combo peruano e, incluso, la primera orquesta de salsa en el Perú. Indubitablemente para ellos la orquesta Papo y su Combo Sabroso no fue ajena a su panorama musical de orquestas o agrupaciones musicales peruanas, pues la recuerdan o hablan de ella con cierto entusiasmo. Pero ahondar para obtener mayores detalles sobre esta orquesta ha sido muy complicado debido a que muchos músicos de esas décadas desafortunadamente ya no están entre nosotros, y hay otros a quienes el tiempo ha pasado factura a sus memorias. Empero, los esfuerzos por conocer más de esta orquesta nos llevaron a indagar a fondo en el mundo de los melómanos y de los diarios. Por ello la información que brindaremos sobre la orquesta Papo y su Combo Sabroso es una reconstrucción histórica y cronológica en base a las publicaciones de los diarios de la época y a la información brindada de personajes como Martín Gómez Valdivieso, Angelina Medina Quiroga y Lufijg Perhsac Rodríguez Castillo, quienes han investigado de diferentes formas y puntos de vista sobre la salsa en el Perú. También recurrimos a datos y anécdotas de personas involucradas en la orquesta Papo y su Combo Sabroso, como Leonardo Paiva, Manuel Macarlupú y Macario Nicasio Febres, así como a personajes que tuvieron las vivencias de esa época, como Eduardo Bancayán y Luis Fernández Fernández.

Antes de la creación de la orquesta Papo y su Combo Sabroso, Pablo Ernesto Menéndez Lema, músico percusionista, tocaba la batería en un conjunto de *rock* llamado Coco Loco y sus Demonios; desafortunadamente en la actualidad no se sabe nada de esta agrupación.

Eran finales de la década de 1950, cuando Rubén García, amigo de Ernesto, le aconsejó que formara una orquesta, para lo cual le dio algunas ideas y ayudó a conseguir algunos equipos de sonido y uniformes. Al parecer esta idea novedosa incluía un instrumento de viento poco usado en la música tropical como solista: el trombón.

Este instrumento de viento metal convivió con las trompetas y los saxofones en las grandes bandas (*big band*) de Machito y Tito Puente. Por la década de 1950, “El Palladium impondría su imperio a través de tres orquestas. Ya se ha mencionado a dos de ellas, la de Puente y la de Machito; nos queda ahora la tercera, la del otro Tito, Tito Rodríguez, un extraordinario vocalista que, rompiendo con todos los patrones e influencias del canto cubano, logró el privilegio de convertirse en el más famoso de todos los cantores del Caribe” (Rondón 2015: 23). Al hablar del trombón en la música latina tenemos que retroceder un poco en el tiempo y dar una visión a las orquestas de jazz. Según Jerry Rivas Vivas, profesor de trombón en música popular en el Conservatorio de Puerto Rico, su empleo en la música latina se debe al también puertorriqueño Juan Tizol, quien era compositor y trombonista de la orquesta de *jazz* de Duke Ellington por los años 1930. Tizol contribuye con este género con “Caravan” y “Perdido”, composiciones que destacan por dar al *jazz* una sonoridad latina.

Mientras que en los grandes teatros de Nueva York se presentaban las *big band*, “en aquellos tiempos de totalizadora influencia cubana, tan sólo un modesto, pero arrollador grupo boricua logró imponer las características de una sonoridad distinta: el Combo de Rafael Cortijo, con la voz de Ismael Rivera” (Rondón 2015: 26). A esta agrupación, el *jazz* no le produjo ninguna influencia, pues solo le interesaba tocar la bomba y la plena, ritmos que fueron suficientes para presentarse en el Palladium de Nueva York.

En este tránsito de Puerto Rico y Nueva York, músicos como Eddie Palmieri deciden introducir los trombones como formato instrumental en la orquesta tropical; así como “Mon” Rivera, músico trombonista y cantante, decide dar a la plena esa sonoridad fuerte y áspera que caracterizó a la orquesta, sonoridad que después Willy Colón llevaría al extremo de una forma consciente y comercial.

Regresando al Perú, la historia de la agrupación musical Papo y su Combo Sabroso comienza en el Callao en 1962. Desde sus inicios, esta orquesta usó un formato musical muy diferente para la época. Como se sabe, para esta década el formato sonora (trompetas en la sección de vientos) dominaba la música popular en Lima, y la orquesta Papo y Su Combo Sabroso innovó el mercado peruano utilizando tres trombones de vara en la sección de vientos, y tomó como referencia a la orquesta La Perfecta, de Eduardo Palmieri. “Palmieri, sin embargo, no inauguraba el estilo, tan sólo lo amoldaba; en Puerto Rico ya “Mon” Rivera, cantando la bomba con giros pícaros y humorísticos no exentos

de suficiente ironía social, había establecido los trombones como elementos únicos para acompañar el ritmo. La variante palmeriana, no obstante, sería la que determinaría todo el posterior sonido de la salsa”. (Rondón 2015: 36)

Poco después de la formación de la orquesta, la unión musical entre el timbalero Ernesto Menéndez, apodado “Papo”, y el melómano, coleccionista y distribuidor de discos de música tropical Luis Rospigliosi Carranza, dueño del mítico bar El Sabroso, decidieron armar una agrupación musical que interpretara canciones de ritmo contagioso y agresivo, el cual iba ganando espacio en Nueva York y tenía por máximos exponentes a Eddie Palmieri, Joe Cotto y Joe Quijano. Rospigliosi fue denominado padrino de la orquesta, y consideramos que contribuyó mucho con esta, ya que él era un gran conocedor de estos ritmos y su olfato para los negocios ayudaba siempre a la orquesta. Estos dos personajes trabajaron de la mano complementando sus habilidades: “Papo” en la dirección musical y Luis Rospigliosi como abastecedor de discos y gran conocedor sobre el gusto de la gente en la música tropical peruana. Esto ayudó a la agrupación para elegir las canciones que posteriormente se transcribirían para que la orquesta pueda hacer sus arreglos musicales e interpretar la música tropical; también lo que más adelante se conocería como salsa. De esto da fe el señor Leonardo Paiva, quien nos dice:

En el Callao había un tal Lucho Rospigliosi... ya fallecido..., él era el padrino de la orquesta, y ese tenía un local en el Callao donde vendía pura salsa no más... Sí, El Sabroso, él era el dueño de El Sabroso... y él era quien nos facilitaba los temas de salsa y entonces Papo los mandaba hacer... Papo lo escuchaba y entre ellos se ponían de acuerdo... (Leonardo Paiva, 08:44-09:20).

Los nombres de los músicos fundadores de la orquesta se han perdido con el tiempo. No hemos encontrado un registro que nos permita saber qué músicos la integraron; sin embargo, se pudo averiguar qué músicos conformaron la orquesta desde 1964 en adelante, y se dejó en claro que muchos de los músicos en mención no estuvieron durante todo el proceso musical de la orquesta. Esto obedeció a un cambio natural durante el proceso de vigencia de toda orquesta. Es decir, los músicos generalmente se retiraban por mejores propuestas económicas y eran reemplazados por otros músicos ya consagrados en el ambiente musical o por otros músicos con las ganas de aportar lo mejor de su arte. Estos fueron: trombones: Leonardo Paiva / Víctor Pireta / Hermerejildo Castillo; piano: Carlos “Calín” Menéndez; congas: Walter “Puchito” Salas; bongo / campana: Macario Nicasio Febres; coro: César Prado / Óscar Loyo; voz: Pedro Claver Nalmy Cabrera “Pachito” Nalmy; timbalero / director musical: Ernesto “Papo” Menéndez Lema.

Entre 1962 y 1963 no hemos encontrado evidencias sobre cómo era el trabajo de la orquesta. Nos referimos a partituras o reportes de diarios que indiquen acerca de la agrupación y el éxito que tuvieron. Al parecer el Callao estuvo alejado de lo que sucedía en Lima musicalmente hablando. Las emisoras radiales, los músicos, los diarios vivían sus acontecimientos de forma distante. Al respecto, Angelina Medina relata:

La música llegaba al Callao y se quedaba entre ellos, no llegaba a Lima... O sea el Callao es como un mundo aparte... claro!... yo soy de Lima... pero obviamente por este nexos con la música... pues... desde niña de una forma yo siempre he estado muy atenta a lo que iba pasando a mi alrededor y también tenía familia en el Callao... y ya involucrándome más en esto he hablado con mucha gente en el Callao, con gente de Lima y siempre yo he visto a lo largo de todos estos años una división entre Callao y Lima... en esto de la música, como que los chalacos eran bien protectores de lo suyo y no compartían con los de Lima... entonces se quedaba un poco con ellos, después obviamente de una u otra forma llegaba a Lima y llegaría a los medios, cuando hablo de los medios hablo de emisoras como radio Libertad. Radio Libertad siempre lo voy a mencionar porque siempre ha estado poniendo música tropical... (Angelina Medina, 28:35-29:02).

En 1964, año en que el músico trombonista Leonardo Paiva integra la orquesta Papo y su Combo Sabroso, él afirma que, para setiembre del mismo año, la orquesta ya gozaba de popularidad en el Callao y como consecuencia había demanda de trabajo:

Mira yo ingresé ahí con Papo en el 64, en el año 64... fue cuando yo llegué acá a Lima... ingresé a la Marina en junio del 64... junio, julio, agosto, en setiembre-octubre ya estaba yo con Papo... y el motivo fue de que ahí eran 3 trombones, un tal Pireta, un tal Castillo y otro era de la Guardia Civil, parece que con él tenían problemas porque a veces no llegaba a los ensayos, a veces en los compromisos a última hora decía que no podía porque le había salido comisión y todas esas cosas... entonces le pasaron la voz a Papo que yo había llegado acá a Lima... hay un muchacho que ha venido a Lima, un tal Paiva, está en la Marina... entonces él mismo me fue a ver a la Base Naval... y me habló... yo no lo conocía, e inclusive ni sabía que existía Papo, porque a mí cuando me dijeron, me dijo un amigo del trabajo, que era técnico de la Marina... Paiva, va a venir Papo a buscarte, va a venir para, quiere hablar contigo... ¿Papo?... ¿quién es Papo?... ¿No sabes quién es Papo?... No, no lo conozco... Papo pues, que tiene su orquesta acá el Combo de Papo... son 3 trombones nada más. ¿O sea que Papo ya era famoso? ¿Ya era conocido? Ya... ya tenía qué sé... 2 años qué sé yo, pero como te digo en el 64 yo integré la banda... y ¿no lo conoces?... no, no lo conozco... Efectivamente, mañana va a venir hablar, quiere hablar contigo... efectivamente al siguiente día llegó, me mandó a llamar, llegué a la prevención, me dijo: ¿Usted es Paiva? Sí, soy Paiva... Lo buscan ahí... ¿Usted es Paiva?... Sí, soy Paiva... Yo soy Papo... Hola, mucho gusto. Ya comenzó a decirme pues el problema que tenía... Me gustaría que trabajes conmigo no sé cuánto... ah, ya, le digo no hay problema, pero ¿dónde vives? Es la primera vez que escucho de tu orquesta... Ya, mira, Pireta sabe, Pireta está trabajando contigo aquí en la Marina... Sí, le digo... Ya, él sabe, él conoce... Fuimos al primer ensayo, fui con Pireta, me llevó, me presentó

a todos los integrantes de la orquesta y ahí me dijeron que tenía problemas con el otro trombón, no era seguro y les hacía quedar mal con sus compromisos... ¿Puedes tocar conmigo?... Claro, no hay problema, yo toco con ustedes, entré como tercer trombón. Eso sí, tenían bastante trabajo...Leonardo Paiva (0:07-3:50).

Entre 1962 y 1966 no hay quien relate sobre las producciones de la orquesta Papo y su Combo Sabroso; sin embargo, se encontraron tres discos de 45 rpm pertenecientes al sello discográfico Odeón. Estos discos fueron “Flechanga de trabalengua”/ “Si echo pa'lante”, de Efraín “Mon” Rivera y Eddie Palmieri, respectivamente; “Mi mambo conga”/“Desconocido”, de Eddie Palmieri, y “El pito”/“Mambo en París”, de Joe Cuba y Ricardo Ray (ver anexo n.º 2). Probablemente estos discos hayan sido de las primeras grabaciones de la agrupación debido a que son canciones que se grabaron bajo el mismo formato instrumental, es decir, usando trombones de vara. La estrecha relación amical que tenían Luis Rospigliosi y Ernesto Menéndez ayudaba a que la orquesta obtuviera la música a muy poco tiempo de su comercialización en Nueva York, ya que estas no eran emitidas por las radios locales. Otra razón para presumir la secuencia y fecha de grabación de los discos de la orquesta Papo y su Combo Sabroso es que las canciones de estos discos fueron comercializadas en su versión original entre 1961 y 1968.

Una fotografía perteneciente a Martín Gómez Valdivieso muestra a Ernesto Menéndez, director de la agrupación musical Papo y su Combo Sabroso, firmando contrato con el sello discográfico El Virrey en 1966 (ver imagen 1); pero no es hasta 1967 que el diario *Extra* en la sección de espectáculos Discorama by Edy Gonzales muestra noticia de “Papo”: “Carlos Miranda Jr., hijo del experimentado vocalista tropical del mismo nombre, debutó en un “45” VIRREY de PAPO Y SU COMBO cantando los bailables SUÉLTALA PA'QUE SE DEFIENDA y TORNA A SACRAMENTO” (*Extra* 11/03/1967).

Este disco de 45 rpm tuvo una variante en la sección de viento en comparación con los tres primeros discos, que incluyeron trompetas. No se ha determinado quiénes grabaron las voces de la trompeta, sin embargo, parece que fue una prueba para la agrupación grabar con trompetas, ya que recurrían a ellas cuando acompañaban a artistas internacionales o tocaban en algún baile privado. También llama la atención no contar con su voz principal, “Pachito” Nalmy, ya que Carlos Miranda Junior al parecer fue un invitado a la grabación.

Entre finales de 1967 e inicios de 1968, se lanza al mercado musical bajo el sello discográfico El Virrey un disco de 45 rpm, donde se encontraban las canciones “Tirándote flores” y “El combolero”, siendo la canción del lado A, “Tirándote flores”, tomada como cover de la orquesta de Eddy Palmieri, la más pedida. Tanto así, debido a la acogida que tuvo esta canción, que decidieron sacar al mercado un disco de 33 rpm con la misma canción para poder obtener más ganancias por las ventas. Estas producciones le valieron a la orquesta para aparecer en enero de 1968 por primera vez en el ranking de las canciones más votadas. A pesar de no aparecer entre las diez primeras orquestas del momento se puede apreciar que el trabajo de Papo y su Combo Sabroso iba ganando en audiencia, y aunque aún se encontrara por debajo de la popularidad de Lucho Macedo, Oliva Brass, Roberto Mori, Carlo Berscia, sonora Ñico Estrada, Sonora Casino de Hugo Macedo, Enrique Lynch, Lucho Neves y Manolo Ávalos, la orquesta Papo y su Combo Sabroso aparecía en el espectro musical limeño. El texto en el diario describe lo siguiente: “Menos votos tienen: Fredy Roland, Peter Delis, Héctor Ferreyra, Charles Rodríguez, Eulogio Molina y Papo y su Combo Sabroso...” (*Última Hora* 22/01/1968).

Este tipo de sucesos se repetía durante muchas semanas este año. A pesar de que los diarios no daban cuenta sobre el tema que asomaba en el *ranking* para esta orquesta, podemos asumir que el éxito fue por el tema “Tirándote flores”, debido a la relación cronológica del disco grabado por esta agrupación (ver imagen 2).

Un programa de televisión importante, y no solo para la orquesta Papo y su Combo Sabroso, sino también para los grupos musicales del momento, fue “Los martes tropicales”. Este programa, que se transmitía por Canal 4, se encargaba de presentar lo mejor de la música tropical del momento. Sobre el punto, don Leonardo Paiva comenta:

En esa época estaba por ejemplo la sonora de Lucho Macedo, estaba la sonora de Ñico Estrada, estaba Fredy Roland y todos ellos siempre se presentaban en un programa de televisión del Canal 4: Martes Tropicales. Semanalmente se presentaba un grupo, entonces Macedo y Ñico Estrada se encargaban de tocar música... guarachas, la sonora matancera, esas músicas, de ahí salsa no tocaba nadie, nadie tocaba salsa, aparte los grupos tocaban cumbia, la chicha que decían, Los Shapis y tanta cosa... a mí también me sorprendió cuando fui a trabajar con Papo. Yo nunca había visto un combo con tres trombones, porque en esa época se decía que los trombones eran para bandas nomás, que no era para orquesta. Entonces, en eso de “Los martes tropicales”, como te digo, ese programa que había en televisión... este... nos invitaron. Paiva, mira en el Canal 4 nos están invitando porque hay un grupo en el Callao que toca salsa y aquí no hay orquesta que toque salsa, así que nos vamos a presentar... ah, yaa... vamos a ensayar. Fuimos a la primera presentación en la televisión y ahí encontramos a Lucho Macedo con su

gente, con su orquesta. Estaba Níco Estrada. Freddy Roland no estaba ese día, así que entramos a tallar nosotros, hasta ellos mismos se sorprendieron porque yo conocía un amigo que estaba ahí con la sonora y me dice: Paiva, ¿qué haces acá?... Acá digo... nos han invitado a tocar... ¿y con trombón?... Si son tres trombones nada más... Todos tenían trompeta... Y ¿sí?... Efectivamente cuando empezamos a actuar se sorprendieron toditos... empezamos a tocar salsa, pues...(Leonardo Paiva, 4:25-7:02)

No se tiene data sobre la fecha exacta en que la agrupación musical Papo y su Combo Sabroso debutó en televisión; sin embargo, la primera presentación de la agrupación publicada en el diario *Ojo* dice: (ver imagen 3) “Freddy Roland con su orquesta, Hugo Macedo y su sonora, y Papo y su Combo Sabroso son quienes pondrán la nota musical al programa de hoy en “Los martes tropicales”” (*Ojo* 03/12/1968).

Sin duda fueron varias presentaciones en televisión para esta agrupación tropical. No hay registro sobre los temas que interpretaban, pero Luis “Chano” Fernández, director musical de la orquesta Marcano Latin Sound, recuerda muy bien la interpretación cover de la canción “Lluvia con nieve”, de Efraín “Mon” Rivera, que también fue tocada y grabada por Hugo Macedo y su sonora en 1965 para el sello discográfico El Virrey. Este programa estuvo al aire hasta el 14 de enero de 1969, y volvió a las pantallas el 28 de enero del mismo año a pedido de los fanáticos de la música tropical.

Para un gran sector de los televidentes que gustan de las canciones tropicales y de ritmo movido, Canal Cuatro mantiene en su programación “Los martes tropicales”.

La especial afición por las cumbias, boogaloes, guarachas y otros ritmos “calientes” encuentra satisfacción en este espacio musical, que logra una singular sintonía.

Y así en “Los martes tropicales”, que anima Elías Roca con Nelly Amiel, han actuado las sonoras y orquestas más representativas de ese género, como la de Lucho Macedo, Freddy Roland, Sonora Casino y otras que, como Pedro Miguel y sus Maracaibos, han obtenido rápidamente el favor del público (*Ojo* 03/12/1968).

Para finales de 1968 e inicios de 1969, la agrupación Papo y su Combo Sabroso lanza al mercado, bajo el sello discográfico El Virrey, el disco de 45 rpm donde se encontraban las canciones “Jazzy”-“Descarga boogaloo”/“Bomboncito de pozo”, de Willy Colón y Eddie Palmieri, respectivamente. En este disco se puede observar la influencia de ritmos que tenía, el *boogaloo* y el mozambique, y da a notar a través del disco que la música que se ponía de moda en Nueva York no estaba lejos de la música que se confeccionaba en Lima y el Callao mediante el uso del cover.

Papo y su Combo Sabroso también trabajó con músicos internacionales. Solinka de Panamá fue una de las cantantes que tuvo más presentaciones con “Papo” tocando sus propios temas y con un toque particular, según cuenta la cantante. Probablemente la orquesta haya acompañado a Solinka por recomendación de Luis Rospigliosi, ya que don Luis fue padrino de bodas de la cantante con Roberto Ramírez, y padrino de la agrupación Papo y su Combo Sabroso. Estos trabajos eventuales acompañando a Solinka se divulgaron entre 1967 y 1970 aproximadamente. Después Solinka regresa a su país. También Papo y su Combo Sabroso tuvo por cantante al colombiano Washington Cabezas, con quien hizo giras por el interior del país. Washington alternaba sus presentaciones entre el Perú y Colombia, ya que tenía también una orquesta: Washington y sus Latinos. Las giras internacionales no le fueron ajenas a esta agrupación. Los discos de Papo y su Combo Sabroso tuvieron gran aceptación en Ecuador y Colombia. Al respecto, el diario *Última Hora* narra: “Con la llegada del colombiano, Papo y su Combo Sabroso iniciará una gira de tres meses por el interior del país. Papo dice que a fin de año o a comienzos del próximo harán una gira por Ecuador y Colombia, donde sus discos tienen gran demanda” (*Última Hora* 17/01/1970).

Durante 1968 y 1969, la agrupación Papo y su Combo Sabroso recibió los premios Guido Monteverde de Raúl Gómez Pérez, premio a las mejores orquestas de los diferentes géneros musicales que se habrían mantenido en los primeros puestos del *ranking* de popularidad y aceptación durante el año. Desafortunadamente, una vez más, el *ranking* no muestra las canciones que contribuyeron al éxito de la orquesta. Solo nos queda asumir sobre los datos discográficos, y hacer una relación de los discos y los premios recibidos. Estos discos pudieron ser los 45 rpm, donde se encuentran las canciones “Tirándote flores”/“El combolero”, grabados en 1967, y “Jazzy-Descarga Boogaloo”/“Bomboncito de pozo, grabados en 1968.

Para enero de 1970, la orquesta de Ernesto “Papo” Menéndez tenía un formato distinto al de su formación inicial (formato de trombones), que ya incluía trompetas. Esto se nota en una entrevista, en la que menciona a los músicos que lo acompañan. El diario *Última Hora* describe así el aspecto referido: (ver imagen 4) “Ernesto Menéndez ‘Papo’ con los jóvenes profesionales Carlos Menéndez, quien toca el órgano, Oscar Sánchez y Luis Antón como trompetistas, Víctor Pireta y Manuel Macarlupú que son los trombonistas, Walter Salas ‘Puchito’ que toca la tumba, César Prado y Oscar Loyo destacados cantantes

y Castillito cariñosamente llamado ‘Flaco’, ha logrado formar una agrupación muy afiatada” (*Última Hora* 17/01/1970).

En 1970 “Papo” continúa en la preferencia del público, pues alternaba entre el primer y segundo lugar en el *ranking* durante febrero y marzo del año en curso; pero sin tener un nuevo disco en el mercado. “Papo” renueva en enero un contrato en exclusividad con el sello discográfico El Virrey por un periodo de tres años, el cual se concretó en marzo. Esto le permitió grabar su primer y único *long play* de 12 canciones (ver imagen 5). Para este *long play* “Papo” incorpora la sonoridad de la flauta, la cual es grabada por el músico trompetista y flautista Baltazar Herrera. El diario *Última Hora* señala lo siguiente al respecto: “Recientemente, Papo y su Combo Sabroso ha firmado contrato de exclusividad con el prestigioso sello disquero El Virrey” (*Última Hora* 17/01/1970). “‘Papo’ renovó con Virrey” (*Última Hora* 28/03/1970). “Ernesto Menéndez, director de la agrupación musical chalaca, en momentos en que firma contrato con el sello El Virrey, para el cual grabará su primer *long play* en breve” (*Última Hora* 27/06/1970).

A pesar de no haber encontrado alguna publicidad sobre el cantante principal de este *long play*, es importante mencionar que Pedro Claver Nalmy Cabrera, conocido cantante de la época como “Pachito” Nalmy, aportó mucho a este disco con su amplia experiencia; Nalmy fue parte de agrupaciones muy importantes para la música tropical. Cantó con la sonora de Nelson Ferreyra, la orquesta de Andrés de Colbert, la Sonora Casino de Hugo Macedo, la Sonora Callao, la orquesta de Luis “Lucho” Sandoval, la Sonora Mocambo, Alfredo Linares, Fredy Roland, entre otros. (Salserísimo 2019)

Para finales de 1970 en noviembre, los diarios comentaban: “Después de tiempo Papo graba para Virrey”, “Papo estará grabando para Virrey”, “Papo y su Combo Sabroso estará grabando”.

Al parecer, y por coincidencia de fechas, el disco de 45 rpm donde aparecen las canciones “Contestación a Melina” y “El Rey-Descarga sabrosa” se grabaron en fechas muy cercanas al primer *long play* de la orquesta. El diario *Última Hora* da la noticia de qué se grabará más, no de cuándo ya se grabó o cuándo se sacó al mercado. Esta data aparece en el diario con fecha 16 de noviembre de 1970 (ver imagen 6).

Sin duda la popularidad de la orquesta Papo y su Combo Sabroso se dio entre 1967 y 1970, de la mano del sello discográfico El Virrey tuvo un auge de popularidad y de producción musical, ya que por estos tiempos ningún artista o agrupación sacaba al

mercado un *long play* sin antes haber probado su capacidad musical y empatía con el público en discos de 45 rpm. En 1970 los problemas empezaron para la orquesta, pues Ernesto Menéndez “Papo”, director musical de la orquesta, enfermó del hígado desde marzo hasta octubre del mismo año. Entre subidas y bajadas de peso, el diario *Última Hora* informaba sobre su estado de salud; al parecer este mal lo acompañó hasta sus últimos días.

El año 1971 no fue ajeno al éxito para la orquesta Papo y su Combo Sabroso. Los temas instrumentales “El Rey-Descarga a boogaloo” y “Melina”, grabados bajo el sello discográfico El Virrey, fueron de gran aceptación y muy bailados por el público seguidor de la orquesta. Cabe mencionar que el tema “El Rey” es inédito de la orquesta, por el contrario “Melina” era un éxito de Joe Quijano y su conjunto Cachana.

Para 1973 firma contrato con un nuevo sello discográfico: Decibel, año en que circula en el mercado el disco de 45 rpm “No vale la pena”/“Al estilo de Papo”: el primero un cover de la agrupación los Blancos de Venezuela y el segundo un tema inédito del autor A. Guzmán. Se ve cómo Ernesto “Papo” Menéndez introduce temas propios desde su renovación con El Virrey en 1970, año en el que trata de innovar el panorama de la música tropical en el Perú. También se puede observar que, al trabajo que ya realizaba con trombones, le incorpora trompetas en la sección de vientos. El nombre de Carlos Nunura lo pudimos verificar en la grabación, así como a César Prado Guerrero como voz principal de la canción.

Para 1975 la agrupación ya había grabado bajo el sello discográfico Decibel el primer y único disco de 45 rpm con temas propios. Este es “Maldita mi suerte”/“Gracias, corazón”, de autor anónimo. Estas canciones se graban en ritmo de guaguancó y bolero-salsa. En ellas destacan la voz de “Pachito” Nalmy como voz principal, Willy Cadenas y Carlos Miranda Jr. como coristas y Francisco “Paco” Zambrano en el bongó/campana.

Entre 1975 y 1976, la agrupación cambia de sello discográfico, cuyas razones se ignoran; pero el sello Pacífico alberga a la agrupación y graba su único disco de 45 rpm para esta casa disquera. “La tengo feliz”/“Shingalling” son los nombres de las canciones del disco. “Shingalling” es una canción compuesta por Ernesto “Papo” Menéndez con los arreglos de Oscar “Pitín” Sánchez y Edgar Zamudio en la producción, canta como voz principal César Prado Guerrero. El lado B es una salsa de la orquesta Tabaco y su Quinteto, ya con

el ritmo salsa bien definido. La orquesta corta lo que venía trabajando con temas propios en el disco anterior para intentar hacer un cover de salsa.

En 1980 la orquesta Papo y su Combo Sabroso graba lo que sería su último disco de 45 rpm, “Indio”/“León Porteño”, bajo el sello discográfico El Virrey, en la voz de César Prado Guerrero. En este disco, a pesar de tener trompeta y trombón, se oye una variación en las voces de los vientos. Una trompeta, un trombón y una flauta traversa acompañan a la orquesta. Este disco en su lado A es un cover del vals de Alicia Maguiña, en el que la artista trata de revalorar al indígena peruano y en la orquesta de “Papo” hace una relación entre el vals, el indigenismo, la salsa y el festejo, a pesar de que en la portada diga salsa-landó, que, como idea de salsa, ellos denominan salsa peruana. Para ese tiempo, la salsa ya era denominada como tal. “El mentado *boom* se desató como auténtico fenómeno comercial a partir de 1974, cuando ya la salsa, a todo lo ancho del Caribe, había arrasado con los mitos y complejos que se habían atravesado a su paso” (Rondón 2015: 100).

Los arreglistas de la orquesta Papo y su Combo Sabroso han sido varios. Se han podido rescatar los nombres de Pedro Vila, Carlos Hayre y Alfredo Linares, quien narra lo siguiente:

Los ensayos eran a todo cañón, se ensayaba todo el día. Recuerdo que bajaba al Callao a enseñar a tocar esta música a Carlos Menéndez (pianista), pues él no sabía leer muy bien y la forma que se llevaba el montuneo no era muy fácil para esa época. Cuando hacía los arreglos prácticamente hacía una transcripción. Hasta los solos de trombón los hacía nota por nota, pero ya dependía del instrumentista tocarlo como lo sentía (Comunicación personal con Alfredo Linares 10/03/2020).

Recuerda también Alfredo Linares que los ensayos eran en jirón Colón 932, Callao. Hoy esa casa ya no pertenece a la familia. Los últimos años de la orquesta no fueron los mejores definitivamente. Recordemos que por 1970 un mal al estómago afectó mucho la salud de Ernesto Menéndez, que lo tuvo alejado de sus presentaciones en varias oportunidades desde esa fecha. Algunos músicos de la época afirman que “Papo” ya no tocaba los timbales y que quien grababa era Guillermo el “Loco” Correa (percusionista destacado de la época). Después de 1980, la orquesta de “Papo” dejó de tener músicos estables, pues en las presentaciones incluía a músicos diferentes. Esto trajo como consecuencia una orquesta sin afiatamiento grupal; sonaban porque sonaban. Así, poco a poco, “Papo” y su Combo Sabroso dejó de ser la agrupación musical que entre 1962 y 1980 tuvo su apogeo.

2.2. El combo de “Papo”

En este acápite intentaremos explicar la acepción que se dio a la voz “combo” durante las décadas de 1950 y 1960, no obstante haber sido exiguas las fuentes para comprender su significado. Así, después de la Segunda Guerra Mundial, “las unidades militares de servicios especiales permitieron a miles de jóvenes tocar música día y noche, cuando antes tan solo un número limitado de músicos vivía de su arte a tiempo completo. Los clubs nocturnos de las grandes ciudades estaban atestados de soldados de permiso, lo que redundó en trabajo adicional para las orquestas y combos de jazz”. (Tirro 2001: 281)

Como se lee en el texto citado, la palabra “combo” en la música popular fue referida para agrupaciones pequeñas de *jazz*, posteriormente se utilizaba en las escuelas de música de Puerto Rico para formar a grupos pequeños de ensambles (alrededor de diez músicos) de instrumentistas para la práctica musical en los conservatorios. Si bien esta palabra formó parte del nombre de una agrupación pionera en la música tropical puertorriqueña (Cortijo y su Combo), no indicaba una disposición instrumental de las agrupaciones musicales sino hacía referencia al número de integrantes. Muy por el contrario, sucedía con la palabra “sonora”, que determinaba un formato instrumental en la música (las trompetas), cuya popularidad en su uso se dio en Cuba.

En el caso de Cortijo y su Combo no se trató pues de un conjunto tipo big band que incorporaba plenas a su repertorio, como habían hecho antes las orquestas de César Concepción y La Panamericana, sino de un movimiento inverso: se le incorporó a la plena, la bomba y la guaracha la sonoridad de los metales, el bajo y el piano. En otras palabras, se trataba de un conjunto de bombas, guarachas y plenas, al cual se le incorporaba la riqueza tímbrica de la sonoridad de combo (Quintero 2015: 91).

Desde la formación de esta orquesta tropical se mantuvo un formato instrumental en la sección de los vientos: dos saxofones altos y dos trompetas. Esto sumado a tres percusionistas (timbal, conga y bongó), un piano, un bajo y uno o dos cantantes formaban numéricamente el combo.

Cortijo colocó en la línea frontal instrumentos de percusión-congas, bongoes y timbales- que llevaban pues “la voz cantante”, asumían el rol protagónico, contrario al papel de “acompañantes” al cual los había relegado la sonoridad “occidental”. (En los big bands de entonces, los instrumentos de percusión se colocaban -como en la orquesta sinfónica- atrás). A un costado estaban el piano y el bajo, y en la línea de fondo, los vientos-metal.

El cantante principal y el coro eran parte de la línea percusiva: tocaban los instrumentos de percusión menor (maracas, claves, cencerro y güiro, fundamentalmente) y, coreografiaban la música, es decir, bailaban, reforzando la tradición afro de la bomba del diálogo imprescindible entre bailar y tamborero, que examinamos antes: “en la bomba tradicional los *danzantes cantan mientras bailan*”.

Esta configuración tímbrica y su distribución espacial -que establece el protagonismo de la sonoridad de percusión y su swingailable- es la que adoptará unos años después, en líneas generales, el movimiento salsa desde sus comienzos (Quintero 2015: 92-93).

En 1962 otra agrupación musical integrada por diez músicos sale a la escena de la salsa: El Gran Combo. Esta agrupación, que también mantuvo el formato instrumental antes mencionado, después de casi una década incrementa sus integrantes e introduce en la orquesta un trombón de vara y a dos cantantes en la delantera.

En el Perú, el combo de “Papo” (ver imagen 7) desde sus inicios en 1962 también mantuvo la misma cantidad de integrantes: tres trombones de vara, un piano, un bajo, tres percusionistas (timbal, conga y bongó), un corista y un cantante principal. Esta conformación se daba en las grabaciones y en los eventos multitudinarios. Manuel Macarlupú, integrante de la orquesta desde finales de la década de 1960, ante una pregunta comenta lo siguiente:

Cuando el baile era así de casa llevaba un saxo y un trombón no más.

—¿Empezó a cambiar el formato de tres trombones?

Cuando era de casa llevaba un trombón y un saxo o dos trombones. Cuando era baile grande ya iban tres trombones. Ahí no llevaba saxo porque se tocaba pura salsa nomás. Cuando el baile era en casa, matrimonio, porque ahí se tenía que tocar cumbia, vals, todo eso, ahí llevaba trompeta, llevaba saxo (Manuel Macarlupú, 7:56-8:34).

En las declaraciones de Manuel Macarlupú se advierte algo muy cotidiano para las orquestas: el acondicionamiento de integrantes e instrumentistas para un tipo de evento específico. Esta práctica se mantiene en algunas orquestas en la actualidad. Por ello, durante la investigación, encontramos fuentes que referían a varios músicos de diversos instrumentos que tocaron en la orquesta Papo y su Combo Sabroso. Ellos solo mencionaban que tocaron en uno u otro evento.

Si bien el combo de “Papo” trató de ser una agrupación novedosa con el sonido de trombones impuesta por “Mon” Rivera y Eddie Palmieri, el nombre “combo” y su cantidad de músicos al parecer solo fue una denominación de moda que se daba a las

agrupaciones de esas épocas, pues como se ve solo se respetó la cantidad de integrantes mas no se imitó el formato característico de referencia.

2.3. Panorama musical limeño y chalaco desde los años 1960

Para describir el panorama musical de Lima y el Callao en los años 1960 es importante retroceder algunos años y mirar hacia Nueva York, ya que en esta ciudad empieza a generarse el movimiento musical llamado salsa. Este tránsito en el tiempo de forma paralela entre Nueva York, el Callao y Lima permitirá entender cómo fue el panorama musical durante los años exitosos de la música tropical y la después llamada salsa, lo que se puede apreciar en el siguiente texto:

La década de los 50 representó la cima de la música tropical caribeña en buena parte del mundo. El epicentro se afianza en la ciudad de Nueva York, y va a tener su local estandarte en el Palladium. En este se congregaron durante toda esta década las tres grandes orquestas de ese momento: Machito y sus Afro-Cubans, las orquestas de Tito Rodríguez y de Tito Puente. Ellos van a reinar tanto en EEUU como en Europa con su formación orquestal de Big Band y un nuevo ritmo: el mambo. Sin embargo, en Latinoamérica no fueron estas orquestas las que tuvieron la acogida del público, sino una cubana que había afianzado su carrera en México: Pérez Prado y su Orquesta. Es preciso indicar que el cine mexicano jugó un papel importante en la difusión de este ritmo en los países de habla hispana. Paralelamente, los géneros de la guaracha, el chachachá y el bolero se van consolidando y también una determinada formación instrumental: las sonoras (solo trompetas en los vientos). La orquesta más emblemática en esta formación fue la Sonora Matancera de Cuba. Justamente estas llegaron a Lima en esta década y en los años siguientes (Cosamalón y Rojas 2020: 73-74).

Mientras que en Nueva York los migrantes cubanos habían encontrado un espacio donde desarrollar su música y en Latinoamérica el mambo y la sonora hacían lo suyo, alrededor de 1957, un bar en el Callao llamado El Sabroso abrió sus puertas a los amantes de la música tropical, caribeña y neoyorquina. Este espacio de difusión musical a manera de negocio local ofrecía a su público música que solo don Luis Rospigliosi Carranza, dueño del bar, podía conseguir por aquellos años. Estos discos se vendían en Nueva York y

llegaban al Perú casi a la par de su producción gracias a las relaciones mercantiles que tenía Luis Rospigliosi con los vaporinos que llegaban al puerto del Callao y también gracias a los diversos viajes que realizaba al extranjero para obtener exclusividad con las disqueras (*Extra* 13/11/1965).

Para esta década el surgimiento del *rock* como expresión cultural venía ganando espacios en ciudades importantes para la música popular latina. Una de ellas fue Nueva York, ciudad donde predominaba la música afrocubana, que posteriormente originaría la salsa. Bajo este panorama, los músicos latinos, al verse invadidos por esta nueva expresión, se vieron obligados a acomodar su música a ritmos ya existentes, como *blues*, *gospel*, *jazz*, etcétera. Como consecuencia nacen nuevos ritmos, como el *shing a ling*, *boogaloo*, *african twist* y otros más.

Para inicios de los años 1960, Lima y el Callao reproducían la herencia musical llegada de Cuba; las guarachas, el son cubano, el bolero, el son montuno, el chachachá, el mambo y otros ritmos afrocubanos bailaba la gente y como consecuencia muchos músicos tocaban esa música popular. Estos ritmos convivieron con el *twist*, un ritmo que se puso de moda durante los años 1950 y que para inicios de 1960 aún mantenía vigencia por las diferentes versiones que se habían hecho. Este ritmo fue distribuido en el Perú por el sello discográfico IEMPSA (*La Prensa* 16/01/1962). A la luz de lo expuesto, los diarios publicaban propagandas del ritmo de moda: *twist* (ver imagen 8).

Se hizo también muy popular el dengue, ritmo adoptado por la orquesta de Dámaso Pérez Prado y que en Lima tenía un buen número de seguidores. Este nuevo ritmoailable lo promocionaba el sello discográfico Odeon del Perú en anuncios de diarios (ver imagen 9).

La Sonora Matancera y su influyente estilo eran muy divulgados en la capital limeña, no solo por su ritmoailable sino también por el formato orquestal que impuso en la música. Este importante grupo musical se caracterizó por usar tres o más trompetas en Bb (si bemol de afinación). Este formato en la música popular resaltó desde su época dorada en 1947 (su fecha de creación fue el 12 de enero de 1924). En Lima existieron agrupaciones musicales con este formato, entre las cuales, las más destacadas, encontramos: Sonora Casino, de Lucho Macedo; la sonora de Ñico Estrada; la sonora de Koki Palacios; la sonora de Freddy Roland; Sonora Sensación, las cuales amenizaban bailes que se organizaban en diversos clubes: el Club de Regatas Lima con el título de comida danzant,

el Club de Tiro del Ministerio de Hacienda con el título de carnaval y carnaval de la alegría, y demás espacios sociales (*Última Hora* 14/02/1964); y también orquestas como la de Carlo Berscia, Charles Rodríguez, Enrique Lynch y Rully Rendo, las cuales eran consideradas como orquestas de música internacional e interpretaba músicaailable de todas partes del mundo (ver imagen 10).

En 1965 Lucho Macedo y su Sonora Casino imponía el ritmo del pompo, que junto a las guarachas y la cumbia formaba parte del repertorio de esa orquesta (*Extra* 21/08/1965). En 1966 Enrique Lynch, con arreglos propios, traía a escena el ritmo de gogó (*Extra* 05/03/1966). Según el *ranking* de los éxitos de la discográfica MAG, el pompo permanecía en las preferencias del público. Posteriormente Mario Allison y su combo se convertían en los reyes del pompo, mientras Pacheco y su charanga estaban en lista de las canciones más pedidas por estos años (*Extra* 09/04/1966); Eddie Palmieri y “Mon” Rivera aún estaban en las preferencias del público con el *long play* “El Molestoso” y “Qué gente averigua”, respectivamente (ver imagen 11).

El *boogaloo* fue un ritmo antecesor a la salsa que nace del son cubano y del pop estadounidense. Este ritmo lo impuso Pete Rodríguez, Richy Ray y Joe Cuba en 1966. “Esta virtud la captaron rápidamente los jóvenes músicos neoyorquinos: la música pop que invadía el ambiente tenía que ser asumida en una expresión propia y el son fue el mejor de todos los instrumentos para esta mezcla. Del pop al son, pues, surge el *boogaloo*, el primer híbrido que habría de marcar la diferencia entre la vieja música del Caribe y la nueva expresión marginal” (Rondón 2015: 53). Lima recibía mucha influencia de estos tipos de música. Así, para 1967 la sonora de Níco Estrada imponía ese ritmo tropical muy de moda en Nueva York (ver imagen 12).

Como se ha dejado constancia, existía en Lima y el Callao un consumo de música cubana de los nuevos ritmos que se iban generando con ella. Muestra de ello se evidencia en lo que relata Eloy Jáuregui en su libro *Pa' bravo yo! Historias de la salsa en el Perú*.

La salsa tuvo un brillante pasado en nuestras costas. Desde la década de 1950, Lima bailaba con la Swing Makers Band; la banda de los hermanos Mori; la Orquesta de las Américas de Carlos Pickling; la Orquesta Récord; la Orquesta La Rosa Hermanos; la Orquesta Laureano Martínez; la banda de Lucho Macedo y la de su hermano Hugo; y Los Mulatos del Caribe, organizaciones que competían sin cuartel con las de los argentinos Freddy Roland (que vino con Pérez Prado), Domingo Rullo y Enrique Lynch. El sello Sono Radio, que dirigía don Mario Cavgnaro (autor del bolero “Emborráchame de amor”, que cantó Héctor Lavoe) y que, a su vez, tenía su Sonora Sensación, contrató a La Perfecta, del panameño

Armando Boza, y luego al cubano Charle Rodríguez. Otros sellos, como El Virrey, auspiciaron a la sonora de Ñico Estrada; discos MAG puso de moda a la Sonora Capri y a la Sonora Callao, todas estas, por supuesto, con el formato cubano que imponía la Sonora Matancera (Jáuregui 2011: 39).

Otra mirada a esta música popular la da José Antonio Lloréns Amico en su libro *Música popular en Lima: Criollos y andinos*.

La otra vertiente foránea que se introdujo bajo estilos remozados en los últimos diez o quince años fue la llamada “tropical”. Esta es la de origen caribeño y centroamericano, que tuvo también un resurgimiento a nivel internacional en la llamada salsa y que fue asimilada por varias emisoras “populares” de Lima hasta llenar la mayor parte de sus programaciones. Muchas de estas difusoras, como las anteriores, se habían caracterizado por su apoyo al elemento nacional costeño, hasta el punto de tener músicos criollos como parte de sus elencos estables. Sin embargo, fueron dejados de lado desplazados por el ingreso de las vertientes foráneas que impulsaba la industria fonográfica internacional (Lloréns 1983: 94).

A estos últimos años de la década de 1960 se les podría denominar periodo transitorio a la aparición de un nuevo género musical: la salsa, en el que la guaracha, el son y la sonora, sin dejar de estar fuera del panorama musical limeño, la alimentan y que para los años 1970 se comercializa en el mundo como salsa por el sello discográfico Fania, y en consecuencia también en el Perú, donde este género se lanza de una manera comercial. Para inicios de la década de 1970 se fueron agregando nuevos espacios sociales, de ahí que la salsa no solo se escuchaba en los locales y bares del Callao, sino también en los de otros distritos limeños, como Barrios Altos, La Victoria, Surquillo, Rímac, que, dotados de rockolas, facilitaban el acercamiento del público a un género que tenía, entre sus más grandes exponentes, a artistas y agrupaciones musicales creadas en Estados Unidos, Puerto Rico, Panamá, Venezuela, Colombia y República Dominicana (Salsa: sonido del barrio, 2015). Estos nuevos locales y bares fueron El Sabroso, El Huaco y Los Mundialistas, recintos donde el género de la salsa compartió espacio sonoro no solo con la música caribeña, sino también con la música criolla peruana. Eloy Jáuregui hace referencia en su libro sobre este punto:

Uno era un púber en medio de un mar de espinillas, ahogado por los trombones y trompetas; náufrago en la jungla de los tambores. Y encarcelados por el terciopelo de la noche, aprendíamos del gran Carlos Loza y del patriarca Lucho Rospigliosi Carranza –dos sacerdotes de la rumba y con zapatos amarillos–, en El Sabroso o El Combo de Loza de la calle Constitución en el Callao. En ese entonces, en Lima, Los Mundialistas –un garaje adaptado en restaurante, en la última cuadra de la avenida Grau, pasando el hospital Dos de Mayo–, cuando rompía la madrugada, era el templo de las profanaciones y las transfiguraciones. Y se llamaba así y no asá, porque su primer propietario fue Orlando La Torre, un futbolista chalaco que

jugó en el Mundial de México 70. Y, al principio, los shows eran de música criolla, y boleros –Eva Ayllón y Lucho Barrios–, y con la orquestita de Betto Villena para bailar suavecito (Jáuregui 2011: 38-39).

Ya que se mencionan los espacios de difusión popular, cabe destacar a personas que contribuyeron con la difusión del género. Estas fueron “entendidos coleccionistas y melómanos, como el señor Martín Nonato Valladares y El Show de los Cueros; el señor Lucho Peña y su bastión El Pérsico; procedente de Panamá, el señor Rubén García C., empresario que llegó al Perú en la segunda mitad de 1960; el señor Agustín Tassi; el señor Juan Sagástegui son solo algunos de los reconocidos conocedores y coleccionistas del género” (Medina, 2015).

Las orquestas de bailes peruanas comenzaron a incluir en su repertorio las canciones que sonaban en Nueva York, género musical que se presentaba tanto en las fiestas de la alta sociedad como en los barrios populares con orquestas de música en diferentes formatos. Ente las orquestas que destacaron para finales de 1960 con un repertorio salsero, como se ha señalado, está la orquesta Papo y su Combo Sabroso. Por eso fue denominado el primer combo del Perú que ejecutaba música salsa. Con la llegada de este nuevo ritmo de sonoridad agresiva y una vez posicionado en Lima y el Callao, sonoridades populares por muchos años, como la “matancerizante” (terminología usada por Angelina Medina en su *blogspot* Salsa: sonido del barrio, para referir a lo que pudo crear musicalmente la sonora matancera), dejan de ocupar las preferencias musicales del público, con lo que se dio el nacimiento a nuevas agrupaciones, las que fueron incorporando al género de la salsa como parte de su repertorio (Salsa: sonido del barrio, 2015).

Orquesta y agrupaciones musicales extranjeras, como Larry Harlow, Willie Colón, Ray Barretto, Orlando Marín, Johnny Colón, Joey Pastrana, Bobby Valentín, Joe Bataan, Grupo Folklórico Experimental Neoyorquino, y Conjunto Libre, empiezan a formar parte del gusto popular, principalmente en barrios chalcos, donde la salsa se escuchaba tal cual en los barrios de Nueva York (Salsa: sonido del barrio, 2015).

Por otro lado, la lírica y temática de las composiciones de esta época interpretadas por muchas orquestas y conjuntos están relacionadas en buena medida con imágenes y estereotipos del teatro vernacular, pero también a la vida campesina, la cotidianidad de determinados personajes y aspectos de las ciudades no completamente urbanizadas y modernizadas. El manicero, Cachita, El bodeguero, al Vaivén de mi carreta, Al son de la loma, ¡Ay! Mama Inés son algunas de estas canciones que marcaron buena parte de esta época. Por el contrario, el movimiento salsero poseerá una temática más acorde con el contexto social y urbano de los años 70, incluso más crítico y transgresor, donde se refleja la marginalidad que

viven los latinos en los centros urbanos de Estados Unidos y América Latina. Asimismo, hay que señalar que la música cubana incluyó varios géneros que tuvieron éxito, como la rumba, la conga, el son, el danzón, el bolero, la guaracha, el mambo, etc. Con el advenimiento de la década del 70, estos géneros quedaron mezclados en uno solo: la salsa, que le da nuevos aires de modernidad (Cosamalón y Rojas 2020: 82).

Esta variedad musical grabada en discos fue difundida durante los años 1970 en espacios radiales por reconocidos coleccionistas, quienes recibían diversos tipos de información y música por parte de algún amigo cercano que vivía en países como Estados Unidos, Puerto Rico y el Caribe, donde se desarrollaba la salsa. “Son conocidos los programas del señor Carlos Loza Arellano, conocedor y amante empedernido del género, quien también incursionó en la prensa escrita con su ‘Caribe Soy’, publicado a través del vespertino *El Extra*; el señor Jorge Eduardo Bancayán y su ‘Hit Parade Latino’ en Radio Libertad, denominada La Primera Emisora Musical del Perú; el señor Luis Ballesteros y su “Show Latino” por radio El Sol. Otro personaje entrañable fue don Ñico Estrada, percusionista profesional quien a través de su paso por diferentes emisoras radiales en la capital fue presentándonos con muy buen gusto las primicias recepcionadas” (Medina, 2015).

Para esta década de 1970, cabe mencionar también a las agrupaciones musicales que fueron consolidando la salsa en el Callao. Entre las más destacadas podemos mencionar: el Hit Parade Latino; Sabor Latino; Oscar “Pitín” Sánchez; el Combo de Loza, bajo la dirección musical de Carlos Nunura y la administración de Carlos Loza; el Combo Espectáculo Creación, de los hermanos Mendoza; La Clave del Callao, de Alfonso Collantes; La Progresiva del Callao, de Eugenio “Chango” Chávez; y Somos Música, que fueron adueñándose del gusto musical de los salseros chalacos” (Salsa: sonido del barrio, 2015). Sin embargo, orquestas como la de Lucho Macedo, Sonora Casino, Carlo Berscia y Ñiko Estrada se mantuvieron entre los primeros lugares en los encuestadores de popularidad mostradas en los diarios *Última Hora* de 1970 (ver imagen 13) y de 1971 (ver imagen 14).

Este es el resumen del panorama musical peruano dentro del contexto universal de la música. Ritmos como el *twist*, el dengue, el gogó, el pompo y el *boogaloo* aparecieron a finales de la década de 1950, se mantuvieron durante los años 1960 y fueron desapareciendo a inicios de la década de 1970 para dar una variante a la música de la Sonora Matancera con un formato muy bien definido desde 1955 a 1972, y que sin duda

contribuyó a un acercamiento a lo que se producía, bailaba y tocaba en el Nueva York de los migrantes latinos.

CAPÍTULO III

EL COMBO SABROSO Y EL USO DEL COVER

3.1. El Sabroso

Hablar de El Sabroso es hablar de la trayectoria de don Luis Rospigliosi Carranza, un amante de la música tropical que se dedicó a coleccionar discos y posteriormente a venderlos. El Sabroso fue el primer negocio que instaló don Luis. Este mítico bar fue un espacio muy popular y de mucha trascendencia para la música tropical y el género de la salsa en el Perú. Fue el lugar destinado a reproducir esos discos de música tropical, cuya sede fue la calle Constitución 702, en la Provincia Constitucional del Callao (ver imagen 15). Desde ahí don Luis difundía los mejores éxitos del momento. Según Luis Delgado Aparicio en un programa de televisión: “La salsa llega al Perú mediante dos amantes del género, Luis Rospigliosi Carranza y Carlos Loza, quienes viviendo en el Callao compraban discos de 45 rpm que eran traídos por los marineros norteamericanos alrededor del año 1953” (Tiempo después, 2013). Sin embargo, no es hasta 1965, cuando Luis Rospigliosi, en una entrevista brindada al diario *Extra* el 13 de noviembre, comenta que en 1957 en la calle Constitución se pone al frente de un pequeño negocio en el Callao con una radiola con quien, en sus propias palabras, era su amigo inseparable. Dice también que gracias a la música alegre que propalaba El Saboroso comenzó a ganar clientes que iban por la buena comida y los licores que se vendían. Entre ellos estaban también extranjeros con gusto exquisito por la buena música que ofrecía. Al crecer el negocio, don Luis deja el restaurante y el bar para sumergirse en el mundo de los discos y abrir un nuevo local en la calle 2 de Mayo 215. Luego pasa a otra etapa con El Sabroso, al conocer a Manuel Traverso, quien trabajaba en radio Inca y le propone que si tenía tantas primicias podría prestárselas para que las pasara por la radio. Al acceder don Luis con este pedido, al poco tiempo se convirtió en el principal proveedor para los *disc-jockey*, que en sus programas radiales le permitían transmitir los hits del momento.

Don Luis Rospigliosi pasó en la década de 1960 a ser el hombre que imponía ritmos nuevos en el Perú en cuanto a música tropical, pues viajaba por Ecuador, Colombia, Venezuela, Puerto Rico, México, Panamá y Estados Unidos por relaciones comerciales con artistas y hacerse de discos para su difusión en 1966:

Por medio de repetidos viajes al extranjero, Lucho ha conseguido situarse a la vanguardia de las disqueras locales, logrando así ofrecer auténticas novedades que más tarde se pusieron de moda (*Extra* 01/10/1966).

Lucho Rospigliosi, el disc-jockey que ha impuesto en nuestro medio los “hits” de moda, anuncia que tiene listo un nuevo envío de novedades (*Extra* 10/06/1966).

Entre los ritmos que impuso Luis Rospigliosi están el gogó, ritmo que estuvo de moda en 1965, y el mozambique, que habían sido grabados en elepés por Machito; sin embargo, se popularizó cuando Eddie Palmieri graba el disco titulado con el mismo nombre del ritmo: “Mozambique” (ver imagen 16). Este dato proveniente del diario *Extra* en 1966 es importante porque muestra la relación que tuvo Luis Rospigliosi con la orquesta Papo y su Combo Sabroso, que grabó meses después los covers de las canciones “Sujétate la lengua”, “Estamos chao” y “Marcha de carnaval”, temas de la producción de Palmieri.

Don Luis Rospigliosi también convirtió El Sabroso en un punto de llegada de artistas. La visita de la popular Celia Cruz a este local fue anunciada tras su llegada a Lima en 1966. El diario *Extra* publicó que con la visita de la popular cantante a Lima se confirmaban las expectativas de don Lucho. Así, cuando ella anunció que había grabado un *long play*, él sería el único que probablemente lo tendría en venta y que justamente la siguiente semana de su arribo a Lima Celia Cruz irá al Disco Sabroso de la avenida 2 de Mayo, en el Callao, para autografiar sus creaciones (*Extra* 01/10/1966).

En 1968 don Luis Rospigliosi inaugura un nuevo El Sabroso en la sexta cuadra de la calle Vigil. El motivo: vender más discos a los salseros y estar más cerca de ellos. Para 1970 don Luis Rospigliosi abre un nuevo local, el Shop Sabroso, donde presentaba lo mejor de la música criolla y la salsa. La orquesta de casa era Papo y su Combo Sabroso (ver imagen 17).

Como se ha mencionado, El Sabroso fue el lugar de reunión de Luis Rospigliosi y Ernesto Menéndez. Allí coordinaban el repertorio que se grababa y que se tocaba. El buen gusto y el buen olfato por la música de Luis Rospigliosi coadyuvaron mucho a la orquesta Papo y su Combo Sabroso. Las primicias traídas por este señor sin duda aportaron a la música tropical y a la salsa en el Perú.

El Sabroso dejó de recibir a artistas y difundir música a mediados de 1980. Ello habría obedecido a la llegada de otros ritmos y otros géneros musicales, las nuevas formas de conseguir música, la coyuntura social lo que puso a don Luis a poner en descanso a El Sabroso. Don Lucho, como así le decían sus amigos, fallece el 30 de agosto del 2011, y con él, el mítico bar. En la página web de Salserísimo, su amigo Martín Gómez publicó:

Lo cierto es que hoy don Lucho Rospigliosi vuelve a la memoria, al recuerdo de quienes respetan su aporte en la difusión de la música latina en el país. Para unos, El Sabroso cumpliría hoy 91 años. Sin embargo, según su esposa, doña Julia, hoy llegaría a los 87 años. Lo cierto es que El Sabroso, como los grandes, también era muy pícaro con eso de “quitarse la edad”. Chalaco que se respeta, dirían otros. Desde Salserísimo Perú, solo nos queda hacer un brindis y enviarle un saludo eterno al Azote del Callao, al soldado de la voz más ronca, al hincha de Machito y Ramito, al que estuvo en los funerales de Héctor Lavoe, al que se emocionaba hasta las lágrimas con los boleros de Vicentico Valdés. Y al que seguramente, en algún lugar, debe estar armando el alboroto dejando en alto el nombre del Callao (Salserísimo, 2017).

3.2. El empleo del cover

En esta parte del trabajo, mostraremos cómo la orquesta Papo y su Combo Sabroso trabajó el cover, cómo este grupo musical marcó una identidad sonora. Esta se debió a un intercambio constante entre la música llegada del exterior y la música que ya existía en nuestro medio. Al respecto Ana María Ochoa afirma:

A medida que se ha acelerado radicalmente el proceso de ingreso de las músicas locales al mercado musical, se ha agudizado el conflicto clasificatorio de dichas músicas. Este conflicto remite a la simultaneidad de dos desplazamientos sonoros: por una parte, la acelerada relación entre tradición y cambio, a través de múltiples procesos de hibridación musical, ha desestabilizado la manera de definir las fronteras de los géneros musicales tradicionales. Lo negociable y lo no negociable (lo que se puede cambiar y lo que no) en el terreno de los géneros musicales es un territorio en disputa no sólo entre diferentes culturas sino incluso frecuentemente al interior de una misma cultura (Carvalho, 2002) (citado por Ochoa: 89).

Para diferenciar la forma de trabajar el cover por la orquesta Papo y su Combo Sabroso, se dividirá en tres partes la lista de discos que grabó la agrupación (ver anexo n.º 2), la cual estará dividida también por los años consideradas por el autor como etapas. Esta división permitirá desarrollar cada etapa del uso del cover por la orquesta en estudio.

3.2.1. Periodo 1962-1967

Como sabemos la salsa, que no es considerada un género autóctono peruano, tiene elementos musicales que no podemos encontrar en la música de nuestras raíces porque son propios de la música caribeña. Otra consideración que apunta en esa línea es que la música llamada salsa después de la década de 1970 aún estaba en proceso, y muchos ritmos lo iban alimentando. Si bien ya teníamos algo de música tropical incrustado en nuestro espectro musical con la llegada de la música cubana años anteriores, esto era totalmente nuevo para los músicos peruanos. La introducción de la clave de salsa (aún no denominada así, pero existente en la música que se iba interpretando) y lo que implica su empleo en la interpretación y expresión musical; la agresividad en la interpretación de los instrumentos de viento metal, como los trombones; y la combinación de patrones rítmicos propios del género constituyen puntos a considerar en el análisis de la forma como hacía música Papo y su Combo Sabroso.

En esta primera etapa, la característica principal de la sección instrumental de la orquesta eran los trombones de vara; Efraín “Mon” Rivera Castillo, Eddie Palmieri, Joe Cuba fueron considerados sus primeros artistas para hacer sus covers. Esto era de esperar, ya que el formato instrumental le permitía acondicionarse al formato de las orquestas extranjeras mencionadas. Al observar y escuchar atentamente los covers que la orquesta Papo y su Combo Sabroso ejecutaba, se podía notar una similitud en los diferentes componentes de la música. Así, los trombones trataban de expresar tal cual sonaba en el disco, la armonía trataba de ejecutar los mismos acordes y motivos musicales obligados que se escuchaban en el disco, la sección rítmica trataba de imitar lo que iba escuchando en el disco y el cantante no variaba lo que escuchaba tanto en la expresión como en el soneo. Se puede afirmar que la intención de esta orquesta al interpretar estas canciones era la imitación. Sin embargo, esta imitación no fue una imitación canónica del cover utilizado, sino principalmente hubo un reemplazo de instrumentos, que, sumados al diferente formato usado para la grabación, instaló un sonido particular en esta orquesta. Para Cristyn Magnus hablar de cover de imitación es hablar de una de las formas de hacer cover. Mimic covers are typically performed live. Since the primary mode of evaluation for mimic covers is fidelity to the original, it is no surprise that studio recording of mimic covers are rare. A perfectly successful mimic cover track would be indistinguishable from

the canonical track. Yet mimic cover tracks are posible” (Magnus, Magnus, Mag 2013: 6).

En esta forma de hacer cover se trata de destacar la voluntad de imitar tal cual la versión canónica y marcar una distancia sobre lo que se lograba o no. Para la orquesta Papo y su Combo Sabroso, este acercamiento a la música tropical mediante la imitación marca, indudablemente, un precedente en la ejecución de la música caribeña.

La orquesta tenía una forma particular de trabajo. Sus instrumentistas, una vez que tenían la música plasmada en partituras, escuchaban el disco y lo trataban de imitar. Martín Azar nos dice sobre la música: “Consideremos la música a partir de tres categorías hermenéuticas, ordenadas jerárquicamente de lo más esencial a lo más superficial. En primer lugar, los elementos formales fundamentales: ritmo, armonía y melodía. En segundo lugar, los arreglos: inversiones, distribución de voces, etc. En tercer lugar, la instrumentación” (2011). En esta etapa de hacer cover, como hemos señalado, la agrupación musical Papo y su Combo Sabroso busca interpretar canónicamente el disco original. Esta intención se percibe en comentarios de Leonardo Paiva y Macario Nicasio: “Prácticamente en esa época, como te digo pues, yo también primera vez que entré a tocar salsa a esa edad de 22 años. Nosotros tratábamos de imitar el disco, nosotros escuchábamos el disco y darle el swing del disco, de ahí que haya salido algo de nosotros así o así es raro porque eso lo siente uno mismo” (Leonardo Paiva 2019 48:31-48:59).

Macario Nicasio, bongocero de la época, también refiere: “Se hacían las cosas como eran, en el momento que había solo de timbal, Papo hacía solo de timbal... lo hacíamos igualito conforme estaba el arreglo... igualito tenía que ser el ritmo” (Macario Nicasio, 10:06-10:36).

Ahora bien, para mostrar esta forma de trabajo tomaremos como ejemplo la canción “Flechanga de trabalengua”, de Efraín “Mon” Rivera, en el cover grabado por la orquesta Papo y su Combo Sabroso entre 1964 y 1965 aproximadamente.

Al transcribir la sección rítmica se puede observar que el patrón de congas de la canción “Flechanga de trabalengua”, tocada por la orquesta Papo y su Combo Sabroso, es igual a la versión de Efraín “Mon” Rivera; sin embargo, la orquesta Papo y su Combo Sabroso no consideraba al instrumento musical llamado quinto (instrumento en forma de conga de sonoridad aguda) muy característico de la plena puertorriqueña.

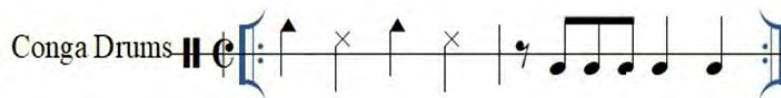


Figura 1. Patrón de Congas utilizado por las orquestas de Papo y su combo sabroso y Efrain Rivera

En esta misma canción vemos una variante de instrumento a la versión canónica grabada por “Mon” Rivera. Esta versión dentro de la instrumentación en la sección de percusión lleva güira; sin embargo, en el cover hecho por la orquesta Papo y su Combo Sabroso reemplaza la güira por la campana de mano para ejecutar rítmicamente lo concerniente a la conga.

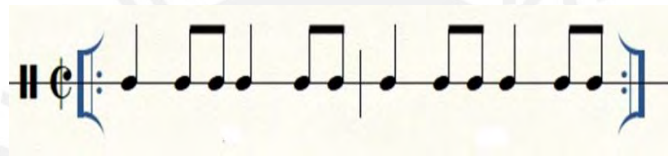


Figura 2. Patrón de güiro en la versión de “Mon” Rivera

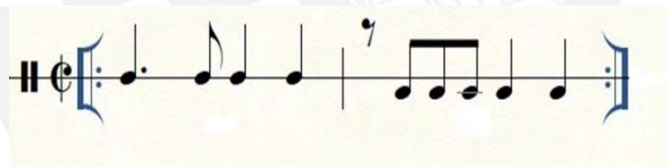


Figura 3. Patrón de campana de mano ejecutado por Papo y su Combo Sabroso

“En cuanto a parámetros exclusivamente musicales, hemos señalado los arreglos y formatos orquestales, con la preeminencia del trombón entre los vientos, lo cual proviene de una tradición boricua que pasa directamente de “Mon” Rivera a Willie Colón” (Acosta 2014: 130). Esta tradición llegó al Perú con la orquesta de “Papo”; no obstante, hubo diferencias: los trombones, si bien podemos escuchar las mismas figuras musicales, se diferencian de las expresiones musicales, como decía Leonardo Paiva: trataban de imitar la interpretación del disco original. Alfredo Linares también comentó que las partituras las transcribía tal cual, sin variaciones.

Además “existe un cuarto aspecto de la música, que en cierto modo resulta decisivo respecto de los tres anteriores: la instancia de la ejecución, es decir, lo que en el ámbito

de la música académica se conoce como interpretación” (Azar 2011). “Mon” Rivera se caracterizó también por la dicción que tuvo para interpretar las frases rápidas o también conocidas popularmente como “trabalengua”. No obstante, a pesar de la buena interpretación del cantante “Pachito” Nalmy, las frases rápidas aún estaban en proceso. También se puede notar la forma de canto nasal en la interpretación de ambos cantantes, lo que no obedece a que “Pachito” Nalmy cantara de esa forma, sino que se siente una imitación en la interpretación. Prácticamente se desconoce la voz real del intérprete del cover.

Posiblemente para estos músicos su forma de trabajar con respecto a la imitación de los covers los llevaba a reemplazar consciente o inconscientemente algún instrumento por la falta de otro y darle la mejor alternativa sonora acondicionando la virtud del instrumento en favor del cover que interpretaban. Para esta primera etapa de la orquesta Papo y su Combo Sabroso, si bien hablamos de imitación, para algunas personas ver ambas opciones podría significar comparación y podrían formarse una idea errónea de lo que quiero demostrar en esta etapa. No obstante, toda esta primera etapa forma parte de un proceso que más adelante completará la idea que queremos demostrar.

3.2.2. Periodo 1968-1972

En esta segunda etapa, la orquesta está en la cima de la popularidad. Si bien aquí la orquesta de “Papo” sigue haciendo covers de Palmieri, Willie Colón, Joe Cotto y Orquesta, y Joe Quijano y su conjunto Cachana, es una etapa en la que a pesar de hacer covers encontramos variaciones en los covers que grababa, los cuales podríamos considerar como transformación de cover. Entiéndase como cover de transformación a todo cambio musical (sea rítmico, lírico o armónico) sobre una versión canónica que transforme el contenido de la canción. Cristyn Magnus refiere sobre transformación de covers: “A track (or performance) is a cover when it is of a song which is sufficiently derivative of a song which the artist or group did not write themselves, and where there is a recording of the original song which is accepted as canonical or paradigmatic. Call a cover which satisfies this alternate condition a transformative cover” (Magnus, Magnus, Mag 2013: 14).

Esta condición de transformación del cover no solo aplica a la letra de una canción, sino también al cambio de tiempo, a los cambios en la instrumentación, variaciones rítmicas y la forma interpretativa. Estos cambios no se dan de manera casual, sino porque la música es mediatizada, masiva y modernizante. “Mediatizada en las relaciones entre la música y el público, a través de la industria cultural y la tecnología; pero también entre la música y el músico, quien adquiere su práctica musical a través de las grabaciones, de las cuales aprende y recibe influencias. La escritura y la oralidad actuarán más que nada como complementos al aprendizaje mediatizado del músico popular” (González 2012: 113).

La canción a considerar en esta etapa es la del disco de 45 rpm “Tirándote flores”, de Eddie Palmieri, que posteriormente se volvió a vender en un disco de 33 rpm, que se grabó bajo el sello discográfico El Virrey entre 1967 y 1968.

Al revisar la sección rítmica, notaremos que a pesar de mantener la misma estructura del tema original hay una variación muy notoria. La versión de Eddie Palmieri lleva bien estructurados el campaneo y la clave, siendo muy preciso en campanear (forma de ejecutar la campana en la salsa) en 2-3 o 3-2. En la introducción de la canción se oye un campaneo grave en negras, que deja de sonar cuando ingresa el coro de la canción, vuelve a sonar en las dos guías o pregones que se dan de ocho compases en clave de 2-3 y vuelve a sonar después de siete compases de coro y guía partido que se dan de un compás cada uno y en clave de 3-2, para luego dejar de oírlo en los solos de piano y congas, y volver a sonar durante los 16 compases previos a la coda o frases finales de la canción en clave de 2-3. En la coda se oye un campaneo grave similar al de la introducción.

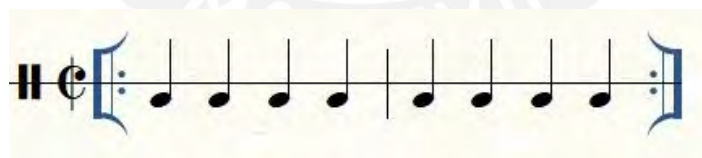


Figura 4. Patrón de la campana en la introducción y coda de la versión de Palmieri



Figura 5. Campaneo en clave 2-3

En la segunda parte del coro partido, donde hay una improvisación o un soneo del cantante, los coros ayudan con la frase “Y yo tirándote”. Esta versión, que es más corta que la versión de Eddie Palmieri, quita la repetición del coro y guía inicial. A diferencia de la etapa anterior, el intérprete canta con su propio timbre de voz, sin imitar.

Otra canción en esta segunda etapa es “Pachanga no changa”, de autoría de Joe Quijano y el conjunto Cachana, comercializada en 1959 y grabada en 1970 por Papo y su Combo Sabroso en el único *long play* de la orquesta. Aquí podemos escuchar que el cover se sigue trabajando con variantes muy destacadas al oído. En primer lugar, se transforma la sección de vientos, que originalmente lleva dos trompetas y flauta travesa. En el cover realizado por Papo y su Combo Sabroso, las voces ejecutadas por las trompetas son reemplazadas por tres trombones de vara y se mantiene la flauta como instrumento libre durante toda la canción, que se escucha en los obligados a la octava baja de la versión original y destaca un solo alivitu en el coro último de la canción, que no se aprecia como tal en la canción primera de Joe Quijano.

En otra sección, los coros también son grabados de forma diferente. En la versión de Joe Quijano se aprecia el coro a tres voces, mientras que en la versión de Papo y su Combo Sabroso la primera voz se duplica y la segunda se encuentra en disposición abierta musicalmente hablando. También hay que destacar los fraseos, que, si bien no se pueden escribir musicalmente, las intenciones y expresiones al entonar van marcando la forma interpretativa de la orquesta. “Pero la dimensión completa de este acontecimiento no se agota en las fórmulas partitурiales, sino que abarca los infinitos detalles de una ejecución particular, que –como dijimos– varían inevitablemente de versión en versión. Digamos que lo que en la partitura está *en potencia*, se *actualiza* en cada ejecución. Y entonces nuestra ordenación sigue un principio platónico: de lo más abstracto a lo más sensible” (Azar 2011: 20).

En la sección rítmica hay varios cambios también. Así, en la versión de Joe Quijano se oye un patrón de cuatro negras por compás en la campana chachachá, que se escucha en todo el tema, mientras la campana de mano, llamada también cencerro, ejecuta en el primer y tercer tiempo de cada compás:



Figura 9. Toque de campana chachachá en la parte superior y el toque del cencerro en la parte inferior.

En el cover hecho por Papo y su Combo Sabroso, el patrón de la campana de mano cambia y se ejecuta de la siguiente manera durante todo el tema:

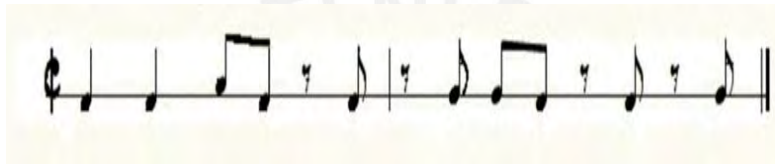


Figura 10. Patrón rítmico de campana en la versión de Papo y su combo sabroso

Algo que también llama la atención en este tema es el corte obligado en el minuto 1:37 que ambas orquestas ejecutan. La similitud de este patrón genera una duda en cuanto a si realmente quisieron variarlo o salió de una manera inconsciente; sin embargo, esto hace que el tema, sumado a los demás elementos mencionados, se transforme.



Figura 11. Interpretación de la orquesta de Joe Quijano (superior) vs interpretación de la orquesta Papo y su Combo Sabroso (inferior)

Para llegar a este punto, la orquesta tuvo que experimentar mucho. De hecho, la producción de los discos en este periodo no es más que resultado de esos experimentos que se realizaron durante las presentaciones en vivo.

Entre identidad y música existe un vínculo privilegiado: la música posee el poder de ofrecer a la gente la experiencia corporal de sus identidades imaginadas en el momento de la performance (Frith 1996). La performance no reenvía a un

El último tema grabado encontrado en discos de 45 rpm por la orquesta Papo y su Combo Sabroso para el sello discográfico El Virrey fue “El Rey”, un tema de descarga a ritmo de salsa y mozambique. Este último lo puso de moda en el Perú en 1966 Luis Rospigliosi. Para este disco, el formato en la sección de vientos varía, pues se distinguen un trombón y dos trompetas. A continuación, el ritmo de mozambique empleado por la orquesta Papo y su Combo Sabroso.



Figura 19. Patrón de mozambique: arriba, timbal chachachá. Abajo, timbal hembra

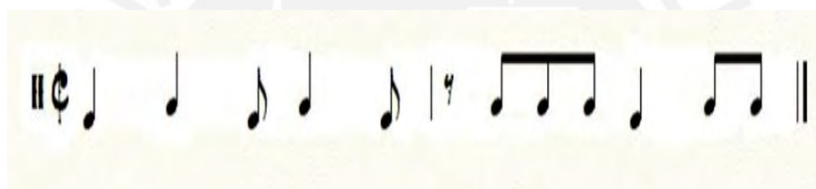


Figura 20. Patrón rítmico de campana de mano

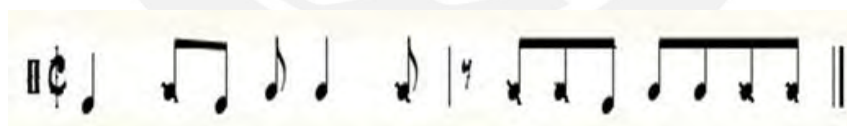


Figura 21. Patrón rítmico de Congas

El tema inédito es un homenaje al talento de Ernesto Menéndez en los timbales. Aquí se pueden advertir los diversos cambios de ritmo: tocar en clave de salsa 3-2 y cambiar al patrón de mozambique. Esto nos permite entender cómo empezaron a aplicar ritmos foráneos a nuestra cultura de una forma voluntaria. Si bien en etapas anteriores trataban de imitar con cierto éxito lo que se escuchaba en el disco y en otra etapa buscaban variar algunos patrones a la versión canónica, en esta etapa se podría decir que es un claro ejemplo de cómo iban dominando estos ritmos foráneos. La intención aquí no es mostrar

si dominan o no un ritmo foráneo, sino cómo el dominio de estos ritmos influía en la construcción de su percepción de salsa en el Perú.

“Al estilo de Papo” es otro tema que muestra el dominio de ritmos foráneos. El patrón de songo, mambo y salsa en 2-3 predomina en este tema grabado para el sello discográfico Decibel en 1973 junto a la canción “No vale la pena”, de los Blancos de Venezuela.

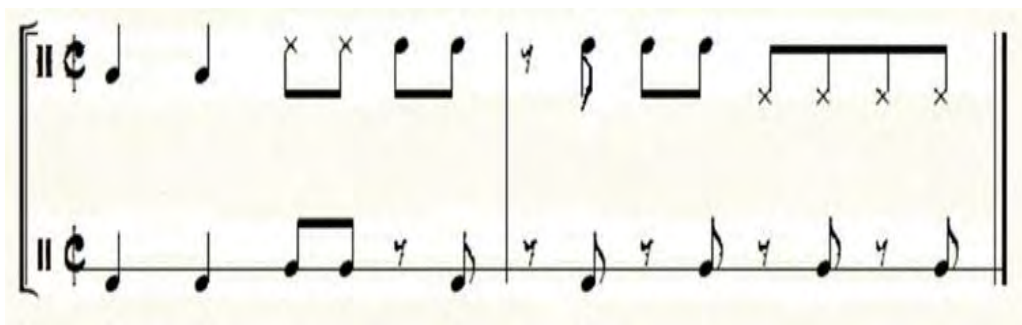


Figura 22. Patrón de songo: Arriba, los golpes de conga y abajo los toques de campana



Figura 23. Patrón de campana en salsa 2-3

En los coros de estas dos últimas canciones se escucha la primera voz duplicada y una segunda voz en disposición cerrada.

Ahora bien, el único disco de 45 rpm con temas inéditos fue grabado para el sello discográfico Decibel en 1975. Este disco tiene las canciones “Gracias, corazón” y “Maldita mi suerte”. La primera es una canción inédita de la orquesta perteneciente al lado A del primer disco de 45 rpm de canciones propias. Aquí la orquesta muestra un trabajo de ritmos separados: el bolero-son y la salsa. De una forma muy clara la introducción y el tenor de la canción corresponden a un bolero son, llevado a ritmo de 4/4. En la instrumentación usa trombón, flauta y trompetas. El trombón ejecuta la voz al unísono con la flauta y las trompetas, y tiene pequeñas intervenciones, que acompañan al tenor del cuerpo junto a la trompeta. En la segunda parte cambia a ritmo de salsa 2-3, en compás de 2/2 y sirve de puente para entrar a los coros y las guías, seguida del mambo con trombones y trompetas para continuar con los coros y las guías, y terminar el tema en un *fade out* de improvisación de flauta travesa.

La canción narra el agradecimiento por el amor que tiene el autor a una mujer que se pone en el supuesto de que, si en algún momento dejara de quererlo, él estaría agradecido toda la vida por el amor que le brindó. Aquí lo sonoro

quizás es el aspecto más evidente pero no excluyente con respecto a otras posibilidades. Aquí cabe preguntarse acerca del significado histórico de los patrones rítmicos, melódicos, armónicos o del lenguaje musical empleado. Como hemos señalado anteriormente, cada sonido tiene varias capas de significado comprensibles para comunidades específicas que comparten los mismos criterios culturales” (Cosamalón y Rojas 2020: 36).

Lo que destaca en esta primera parte del disco es la sección de vientos y su función. El trombón y la trompeta como instrumentos de viento metal dan el soporte en contrapunto con la voz del cantante, y dejan a la flauta la voz solista de la introducción apoyada por el trombón. En la segunda parte de la canción, se toca salsa. En este momento, la flauta apoya a la trompeta en el mambo, cuya sonoridad aguda destaca, después ejecuta una improvisación sobre la moña del tema, el cual acaba en *fade out*.

En la canción “Maldita mi suerte” se escucha la frase “¡Rica salsa, con harto queque!”, con lo que se afirma que lo que están ejecutando es la ya reconocida salsa; sin embargo, en el lado B del disco, al que pertenece esta canción, lo anuncia como guaguancó (ver imagen 12).

La instrumentación también cambia para este disco. El formato de trombones de vara ya no conforma la orquesta; ahora se usan dos trompetas y un saxofón alto. El motivo puede ser diverso, pero consideramos que lo más razonable podría ser buscar una sonoridad dentro del plano de la música salsa que se iba imponiendo en diferentes mercados, al igual que los diferentes formatos en la línea de los instrumentos de viento. Como hemos señalado, aquí hay dos líneas que se deben considerar y que pueden ser paralelas. En primer lugar, la letra. No se trata de valorar únicamente su valor estético, que sin duda posee sobradamente, sino de identificar sus temas, los cuales expresan la visión del mundo desde los sectores populares y sus posibilidades de transgresión. También se debe estar atento a sus giros lingüísticos, pródigos en chanzas, replana y refranes usados en la cultura popular” (Cosamalón y Rojas 2020: 36).

La letra narra la historia de un hombre que al parecer pierde todo en la vida, y queda sin familia ni amigos, entre aceptando su desdicha y maldiciendo su suerte. Como parte del texto hace una plegaria a la Virgen del Carmen (patrona religiosa del Callao), que siente que lo ha olvidado.

Yo no tengo quién me quiera
No tengo padre ni madre
Ni siquiera un buen amigo
Para contarle mi pena,
de los muchos sinsabores
que en e'ta vida he sufrido
en mis horas de amargura
allá en mi lindo bohío
le pido a la Virgen del Carmen
regale consuelo a mi ser
Maldita mi suerte,
ni mi Virgencita me ha venido a ver.

Un segundo aspecto de la lírica es igualmente imprescindible: el soneo. Las improvisaciones de los cantantes son un impresionante muestrario de la capacidad creativa y transgresora de los sectores populares,

Coro

Yo no tengo quién me quiera	Yo no tengo quién me quiera
Caballero yo no tengo quién me quiera a mí	Caballero yo no tengo quien me quiera a mí
Que yo no tengo quién me quiera	Y yo le pido a mi Virgen del Carmen
Caballero yo no tengo quién me quiera a mí.	Le traiga consuelo a mi ser, pa' no sufrir.

Yo no tengo quién me quiera	Yo no tengo quién me quiera
Caballero yo no tengo quién me quiera a mí	Caballero yo no tengo quién me quiera a mí
Si tú me quieres, te quiero	Hace tiempo que te hablo
Si tú me adoras, te adoro, ven a mí.	Y en mi sueño y en mi pena no me quiere a mí.

En estos soneos podemos observar el condicionamiento del querer y del adorar, así como también la plegaria a la Virgen del Carmen. Como se sabe, en Lima hay una tradición religiosa de adoración a la Virgen del Carmen de la Legua, que se lleva a cabo durante el

mes de julio, pero cuyo día central es el 16 de julio. Durante este día, la Virgen sale en procesión por las calles chalcas desde su santuario en el cruce de la avenida Colonial y la avenida Faucett hasta la iglesia matriz. Si bien julio es el mes en que la santa imagen bendice a sus fieles, otra fecha importante es el segundo domingo de octubre. Esto tiene una estrecha relación con el cuerpo de la canción, en la que prácticamente dos de los soneos no varía en letra, mas sí en rítmica.

En lo que respecta a la sección rítmica ya está muy claro para la orquesta lo que es la clave de salsa. El tema está en 2-3 y con una estructura similar a los temas llegados de Nueva York y el Caribe: una introducción, el tenor de la canción, un puente para seguir con los coros y las guías, seguidos de un mambo, dado por el saxofón alto y las trompetas, coros y guías para entrar en la coda o las frases finales de la canción. En esta canción destaca un motivo rítmico entre la campana y el bongó, en el que se escuchan dos compases antes de entrar al primer coro.

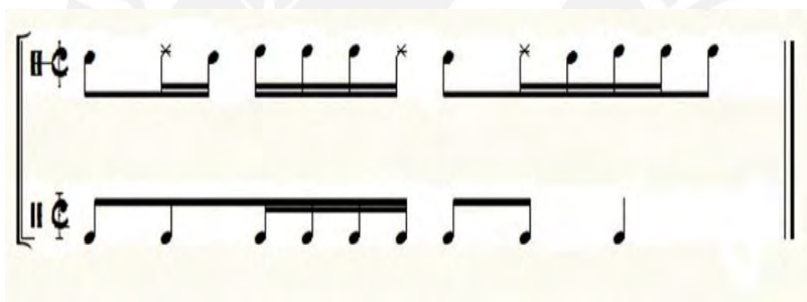


Figura 24. Motivo rítmico: Patrón de congas (superior) y patrón de campana (inferior)

La canción “Indio”, de autoría de Alicia Maguiña, es un cover diferente de lo que la orquesta Papo y su Combo Sabroso estaba acostumbrada a trabajar. Esta canción en su forma canónica viene del género musical del vals y sirve de referencia a la orquesta para hacer el cover, ya que se toma la letra como elemento principal y el contexto a lo que se refiere la letra: la revaloración del indio. Magnus, para hablar del cover referencial, pone como ejemplo:

Consider the Meatmen’s cover of the The Smiths’ “How Soon is Now?” This is clearly not a mimic cover, because there is a genre switch from 80s alternative rock to punk. Moreover, there is a subtle change to the lyrics. Morrissey, lead singer of The Smiths, sings each chorus as “I am human, and I need to be loved.” Tesco Vee of the Meatmen echoes this in the first chorus, but changes it to “I am inhuman, and I need to be fucked” and “...I need to be killed” in the second and third choruses. One might initially think that these are innocent changes to the lyrics. Just as Willie Nelson can sing about a girl from “Austin, Texas” and still

be singing Paul Simon's song "Graceland", one might say that the trio "loved/fucked/killed" is an interpretive substitution. Yet the change here is importantly different. "Graceland" is about life "tumbling in turmoil", and that is a diagnosis which might be offered by a girl in Texas as easily as by one in New York. "How Soon is Now?" is a plaintive cry for the oppressively shy, and being loved, fucked, or killed are radically different prescriptions for such a condition. So we must see the Meatmen's cover as at least transformative. There is still a further complication, however. The Smiths are (described uncharitably) a mopey band, and Morrissey (by his own declaration) celibate. Whereas we are invited to understand the "I" in The Smiths' version of the song as Morrissey or someone like him, the tone of the Meatmen's cover does not invite us to understand it as being about Tesco Vee. Rather, the "I" in the cover is most readily understood as mockingly about Morrissey himself. It is the mopey and asexual Morrissey who the cover suggests needs to be fucked, killed, or both. The Meatmen's cover is not merely a distinct, derivative song. It is one which is partly about the canonical track and the man who sings it. Its semantic content partly refers to The Smiths' track.

Call a cover of this kind a referential cover: one which instantiates a suitably derivative song (so counts as a cover by the condition from §IV) but such that the new song is about the original song or the canonical version (Magnus, Magnus y Mah 2013: 18-19).

Para esta canción, la orquesta Papo y su Combo Sabroso usó ritmos como salsa, montuno y festejo, siendo este último un elemento nuevo en todo el proceso del trabajo sobre el cover. Era muy común que la música criolla y la música negra compartieran espacios con la salsa. Uno de los factores "que ha contribuido al renacimiento de la música afroperuana es la popularidad de otras músicas afroamericanas, especialmente la música caribeña tropical y el jazz y el blues de los Estados Unidos" (Tompkins 2011: 58), y parece que en el caso peruano no fue la excepción. La orquesta Papo y su Combo Sabroso incorporó un ritmo de festejo al minuto 2:44 en la canción "Indio". William D. Tompkins explica cómo esto podría suceder:

La segunda mitad del siglo XX marcó un renacimiento del interés por la música afroperuana, que fue iniciado por los grupos de escenario de músicos y bailarines negros. Aunque algunos de los bailes y canciones presentados por estos grupos se derivan de fragmentos de la tradición, otros se basan en improvisaciones y recreaciones para suplir coreografías y músicas que habían sido perdidas. En un intento por regresar a las raíces culturales, la africanización del folklore negro llevado al escenario ha dado la impresión de que ciertas formas musicales afroperuanas estaban más cerca de la tradición africana de lo que en realidad estaban. Aunque muchas de las innovaciones utilizadas no se derivan de la tradición, etnomusicólogos y folkloristas deben aceptarlas como algo auténtico para el siglo XX, aunque solo sea por el hecho de que se aceptan como tales por la población negra en general. La cultura no es estática y la historia de la música negra en el Perú ha sido una de continua asimilación y cambio (Tompkins 2011: 61-62).

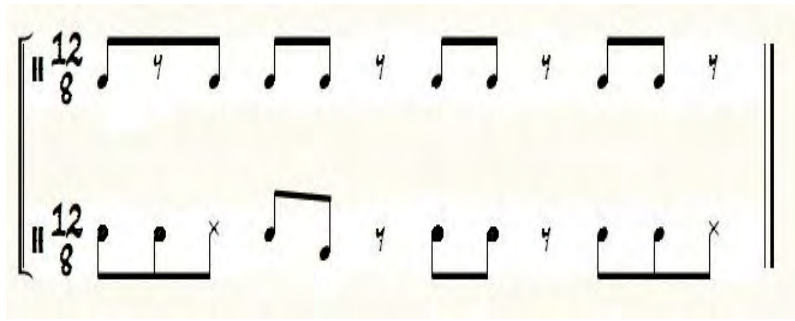


Figura 25. Patrón de festejo

Romero también explica sobre la música negra: “el renacimiento de la música negra tuvo un impacto en la sociedad nacional a través de la presencia importante y frecuente de la música afroperuana en los medios de comunicación, una influencia que abarca todos los sectores sociales y étnicos” (Romero 2017: 231).

En el ritmo de salsa, hubo un cascaneo de timbal característico de la orquesta Dimensión Latina de Venezuela. Esto nos permite ver que la orquesta siempre estuvo pendiente de lo que sucedía no solo en Nueva York sino también en el resto del Caribe.

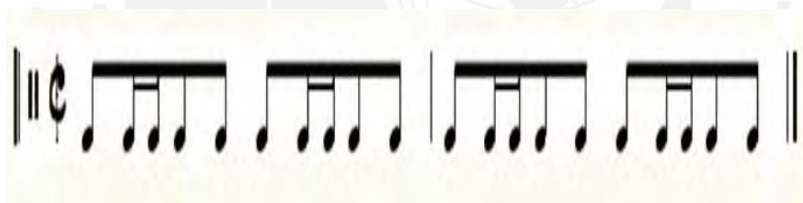


Figura 26. Patrón venezolano en el cascaneo de timbal

En esta canción hay un motivo andino, interpretado por una flauta travesa, la cual ejecuta una pentatonía. Este motivo melódico dentro del texto de la canción sugiere una revaloración del indio. Cabe la posibilidad de que dentro de la música popular de estos años (1980) aún se mantenga la idea de que la pentatonía representa a la música de los Andes; sin embargo, “Holzmann, en su clásico trabajo sobre las escalas andinas (1968), dejó claramente establecido que la pentatonía no era tan frecuente en los Andes como lo habían sugerido los d’Harcourt (1925)” (Romero 2017: 96).

Conclusiones

Hemos podido observar cómo se dio el proceso de esta orquesta a través del uso del cover: su forma de imitar una canción, forma de ir transformando el cover, hasta trabajarlo sobre una canción de referencia. Esta podría ser la forma resumida de cómo fue el proceso de la búsqueda sonora: desde el cover hasta la interpretación de sus propias canciones. Las transcripciones jugaron un papel importante en una primera etapa para la orquesta, conocer un ritmo foráneo no propio de una cultura andina ayudó en cierta manera a formar una base de ritmos, expresiones musicales y formas de canto sobre una música tropical que se iba volviendo popular y que no muchas agrupaciones u orquestas se animaban a grabar, sino cuando era ya del gusto de la gente, para lo cual sin duda la radio jugó un papel importante en esta etapa. En el aspecto social hubo mucha relación entre el Perú y el Caribe. La idiosincrasia en Latinoamérica buscaba una salida por el norte del continente y los barrios se iban convirtiendo en una expresión de corte genérico. La similitud de escenas vividas en los barrios trasladaba personajes de una ciudad a otra. En todas las ciudades existía el guapo del barrio, aquel hombre de desafiante aspecto que imponía su posición, y razón en base de la fuerza y la amenaza. Esta similitud social ayudó a que la música tropical de “Mon” Rivera y Palmieri llegue primero a los sectores populares del Callao, donde la salsa y la música tropical se van a popularizar en cada esquina hasta impregnarse en la forma de vivir de cada poblador.

Otra variante que ellos consideraron en la música cover que hacían fueron básicamente los elementos rítmicos. Estos elementos iban formando parte de su identidad sonora, que iban transformando de acuerdo a la experiencia que adquirirían a través de las presentaciones en vivo. Esta identidad con la música fue una forma de sentir la música tropical. Si bien es cierto que hemos analizado el proceso, un detalle no menor ha sido la performance de la orquesta. Se puede entender como un proceso natural, que en cada una de las diferentes presentaciones que tuvo la orquesta Papo y su Combo Sabroso, de las cuales no se han encontrado registro, hubo variaciones muy propias del arte. La improvisación fue un recurso que la orquesta pudo haber utilizado: poner en práctica un mambo creado en el momento por los trombones, inventar un soneo el cantante e ir mezclando ritmos en diferentes momentos que la orquesta lo considere sin duda mejoró la performance. Sin necesidad de caer en detalles de si sonaba bien o mal, lo cierto es que hacer música no es una manera de expresar ideas, sino una manera de vivirlas. Esto

básicamente empezó durante la segunda etapa de grabación de la orquesta, en la que esa manera de vivir la música en cada presentación quedó plasmada en dos discos de 45 rpm y un *long play*.

Los músicos, durante la que llamamos tercera etapa, comentaban en los discos sobre la existencia de una salsa peruana. Lanzaban frases como “¡qué rica mi salsa peruana!” o “¡y llegó mi salsa peruana!”. Este proceso los ayudó a identificarse como parte de un colectivo imaginario liderado por la salsa. Esta identidad colectiva, que incluía a melómanos, músicos y bailarines, prácticamente nacionalizaba la salsa. Ningún ritmo o género musical pertenece a ningún lugar en específico, sino solo a la población que lo adopta y desarrolla.

No se sabe por qué escogieron la canción “Indio” para hacer un cover. Tal vez obedezca a que se hayan sentido motivados por el contexto social, con la aparición de la cumbia andina o también llamada chicha a inicios de 1980. La introducción de la pentatonía en partes de la canción cover “Indio” por la orquesta Papo y su Combo Sabroso pudo formar parte de la tendencia a sobrevalorar la importancia de la escala pentatónica cuando al hablar del indígena o del indio se refería. Por supuesto, en un plano académico, esto ya había sido resuelto con Holmann (1968), quien dejó establecido que la pentatonía en la música andina no era tan frecuente como se había sugerido en trabajos anteriores de otros autores.

Otro elemento musical que ellos consideraron peruano sobre el cover “Indio” como resultado de su trayectoria plasmada en discos fue la incorporación del ritmo afroperuano festejo. Esta música tuvo una presencia importante y frecuente gracias a los medios de comunicación, que abarcó muchos sectores sociales en nuestra capital. Sin duda experimentar con ritmos diferentes en canciones como “Gracias, corazón” o “Maldita suerte” contribuyó a un dominio que más adelante se concretó en la canción “Indio”, resultado final de un proceso sobre la búsqueda sonora utilizando al cover como herramienta.

Elementos como la pentatonía, el ritmo de festejo, sumado a un texto que revaloriza al indio peruano, sirvieron a la orquesta Papo y su Combo Sabroso para construir su idea de salsa nacional. La adaptación de estos elementos, la incorporación de un lenguaje musical llegado del exterior y el lenguaje que se iba construyendo en el Perú posibilitaban la recreación y producción para el consumo de una colectividad en particular. Durante este

proceso sin ninguna duda se han establecido cambios, los que pudieron ser en mayor o menor medida con respecto a las versiones originales y de acuerdo a las etapas enmarcadas en el trabajo. Como bien afirman Rojas y Cosamalón, lo que no se puede perder de vista es que la música popular, específicamente en las décadas de 1960 y 1970, fue siempre un proceso dinámico, de innovación, que no siempre se debe juzgar por sus resultados comerciales o estéticos.



Bibliografía

- ACOSTA, Leonardo (2014). *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Museo de la música.
- ALVAREZ, Antonio (2015). “El adiós a Pachito Nalmy, una leyenda de la salsa en el Perú”. Disponible en: <http://www.salserisimoperu.com/adios-pachito-nalmy-leyenda-salsa-peru-noticias-04-02-2015/>. Consulta: 04 de febrero del 2015.
- AZAR, Martín (2011). “Una que sepamos todos: El cover y la traducción” pp. 18. Revista Luthor, Nro. 3. Disponible en: <http://revistaluthor.com.ar>.
- BALTAZAR, Luis (1970). “Papo y su Combo Sabroso se pone en Plan Grande” pp. 28, *Última Hora*, Lima, 17 de enero.
- CRUCES, Francisco (2004). “Música y ciudad: Definiciones, procesos y perspectivas”. Trans. Revista Transcultural de Música, núm.8. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200803>.
- EXTRA (1965). “Lucho, el rey de las primicias disqueras” pp. 6, *Extra*. Lima, 13 de noviembre.
- EXTRA (1966). <<Una combinación de mambo y conga: “Mozambique”, el ritmo de moda>> pp. 6, *Extra*. Lima, 12 de febrero.
- EXTRA (1966). “Ranking de éxitos MAG” pp. 7, *Extra*. Lima, 09 de abril.
- EXTRA (1966). “Lucho Rospigliosi trae nuevos ritmos” pp. 6, *Extra*. Lima, 10 de junio.
- EXTRA (1966). “Siempre al día en el mundo disquero: Las primicias de Lucho Rospigliosi” pp. 6, *Extra*. Lima, 01 de octubre.
- EXTRA (1967). <<Ñico Estrada hará bailar el nuevo ritmo “Boogallo”>> pp. 6, *Extra*. Lima, 02 de octubre.
- GARCÍA, Emilio José (2011). *La evolución del texto literario-musical. El análisis de las versiones en la música popular*. Tesis de grado presentado como requisito para optar Máster Universitario en Literatura Española y Comparada. León: Universidad de León, Facultad de Filosofía y Letras.

GÓMEZ, Martín (2017). <<Un día como hoy nació don Luis Rospigliosi Carranza “El Sabroso”>>. Disponible en: <http://www.salserisimoperu.com/salsa-callao-luis-rospigliosi-carranza-el-sabroso-entrevista-hugo-abele-10-02-2017/>. Consulta: 10 de febrero del 2017.

GONZÁLEZ, Juan Pablo (2012). *Pensar la música desde América Latina*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

GONZALES, Edy (1966). “Discorama” pp.6. *Extra*. Lima 05 de marzo.

GONZALES, Edy (1967). “Discorama” pp. 6. *Extra*. Lima 11 de marzo.

GONZALES, Giancarlo (2019). “Entrevista a Oswaldo Barreto”.

GONZALES, Giancarlo (2019). “Entrevista a Leonardo Paiva”. 15 de octubre

GONZALES, Giancarlo (2019). “Entrevista a Eduardo Bancayán”. 28 de octubre.

GONZALES, Giancarlo (2019). “Entrevista a Angélica Medina”. 30 de setiembre.

GONZALES, Giancarlo (2019). “Entrevista a Martín Gómez”. 23 de setiembre.

GONZALES, Giancarlo (2019). “Entrevista a Macario Nicasio Febres”. 25 de setiembre.

GONZALES, Giancarlo (2020). “Comunicación personal con Alfredo Linares”. 10 de marzo.

GONZALES, Giancarlo (2020). “Entrevista a Perhsac Rodríguez”. 30 de enero.

GONZALES, Giancarlo (2020). “Entrevista a Manuel Macarlupú”. 26 de junio.

GONZALES, Giancarlo (2020). “Entrevista a Jerry Rivas Vivas”. 28 de junio.

GONZALES, Giancarlo (2020). “Comunicación personal con Solange Arias”. Enero del 2020.

HINOJOSA, Ricardo (2020). “La salsa como camino para entender al peruano: libro recopila investigación inédita”. *El Comercio*. Disponible en: [https:// elcomercio. pe/luces/libros/la-salsa-como-camino-para-entender-al-peruano-libro-recopila-investigacion-inedita-que-cosa-tan-linda-pucp-jose-carlos-rojas-jesus-cosamalon-noticia/?ref=ecr](https://elcomercio.pe/luces/libros/la-salsa-como-camino-para-entender-al-peruano-libro-recopila-investigacion-inedita-que-cosa-tan-linda-pucp-jose-carlos-rojas-jesus-cosamalon-noticia/?ref=ecr). Consulta: 12 de noviembre del 2020.

Instituto de Opinión Pública (2017). “Radiografía social de los gustos musicales en el Perú”. “Géneros musical preferidos”. Lima: Boletín N°147 Estado de la opinión pública-PUCP. Disponible en: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110428>.

JÁUREGUI, Eloy (2011). *Pa' Bravo yo: Historias de la salsa en el Perú*. Lima: Grupo Mesa redonda.

JÁUREGUI, Eloy (2013). “La Sonora Matancera: La filosofía de la pelvis. Cangrejo Negro”. Disponible en: <https://cangrejonegro.wordpress.com/2013/04/21/la-sonora-matancera-la-filosofia-de-la-pelvis/>. Consulta: 21 de abril 2013.

Libros Peruanos (s/f). “Salsa al muere”. Disponible en: <http://www.librosperuanos.com/libros/detalle/14739/Salsa-al-muere>.

LLORÉNS, José Antonio (1983). *Música popular en Lima: Criollos y andinos*. Lima: IEP.

MAGNUS, C., MAGNUS, P.D. and MAG Uidhir, C. (2013). “Judging Covers”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 71: 361–370. doi: 10.1111/jaac.12034.

MEDINA, Angelina (2015). “El Callao y su salsa”. Disponible en: http://salsasonidodelbarrio.blogspot.com/2015/02/el-callao-y-su-salsa_2.html. Consulta: 02 de febrero del 2015.

MENDÍVIL, Julio (2019). << “Lima es muchas Limas”. *Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno*.>> pp. 17-46 en Raúl R., Romero, “*Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*”. Lima: Instituto de Etnomusicología.

MONTEVERDE, Guido (1968). “Mannie Rey encabeza lote de bellas en concurso Miss T.V”. *Estudio 70*. pp. 29, *Última Hora*. Lima, 22 de enero.

MONTEVERDE, Guido (1970). “De candela se Ponen concursos de Miss y Mister T.V. y Reyes de la popularidad”. *Estudio 70*. pp. 29, *Última Hora*. Lima, 02 de marzo.

MONTEVERDE, Guido (1970). “Estudio 70” pp. 29, *Última Hora*. Lima, 28 de marzo.

MONTEVERDE, Guido (1970). “Estudio70” pp. 29, *Última Hora*. Lima, 27 de junio.

MONTEVERDE, Guido (1970). “Estudio70” pp. 29, *Última Hora*. Lima, 16 de noviembre.

MONTEVERDE, Guido (1970). “Estudio 70” pp. 33, *Última Hora*. Lima, 09 de diciembre.

MOSER, Kurt (2008). “Cover songs: Ambiguity, Multivalence, Polysemy”. Philosophy Faculty Publications. Punter 26. Disponible en: http://ecommons.udayton.edu/phl_fac_pub/26

MONTERROZA, Julio y ROJAS, Luisa (s/f). <<Salsa y control: “Música afrocaribeña entre 1968 y 1975”>>. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

OCHOA, Ana María (2002). “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde Lima”. Trans. Revista Transcultural de Música, núm.6. Barcelona: Sociedad de Etnomusicología. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200608>

ORREGO, Luis y DE ALTHAUS, Lucía (2013). “La salsa en el Perú”. Tiempo después: Entrevista a Luis Delgado Aparicio. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ag8WH-PsJs4>. Consulta: 21 de junio del 2013.

PELINSKI, Ramón (2000). *Etnomusicología en la edad posmoderna*. Madrid: Ediciones AKAL. Disponible en: <http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm>.

QUINTERO, Ángel G. (1998). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. Mexico: Siglo XXI.

QUINTERO, Ángel G. (2015). *¡Saoco Salsero! o el swing del Sonero Mayor-Sociología urbana de la memoria del ritmo*. Caracas: El perro y la rana.

QUISPE ANGELES, Alfredo (1965). “Tele Farándula” pp. 6. *Extra*. Lima, 21 de agosto.

PAZ, Eleonora (1968). “La nota musical de hoy la pone Freddy y Hugo” pp. 14. *Ojo*. Lima, 3 de diciembre.

RIBAS IDROBO, Juliana Andrea (2016). *El baile salsa en Cali: La profesionalización como forma de enclasmiento*. Tesis de grado presentado como requisito para optar el título de sociólogo. Cali: Universidad del Valle, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas, Programa de Sociología 2016.

ROCCO, Hector (1962). “Discos”. *La Prensa*. Lima, 16 de enero.

ROCCO, Hector (1962). “El Twist”. *La Prensa*. Lima, 15 de febrero.

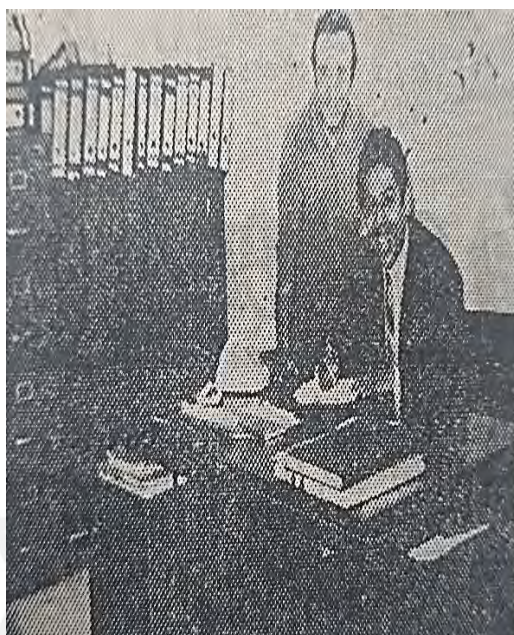
- ROMÁN-VELÁZQUEZ, Patria (1999). The embodiment of salsa: musicians, instruments and the performance of a Latin style and identity. *Popular Music*, 18, pp 115-131 doi: 10.1017/ S0261143000008758
- ROMERO, Raúl (2017). *Todas las músicas: Diversidad sonora y cultural en el Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología.
- RONDÓN, César Miguel (2015). *El libro de la salsa: crónica de la música del Caribe urbano*. Caracas: B, Venezuela S.A.
- ROJAS, José Carlos y COSAMALÓN, Jesús (2020). *¡Qué cosa tan linda! Una introducción al estudio de la salsa en el Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología.
- SAAVEDRA, Andrea (2019). “Entrevista a Oscar D’León”. *Exitosa Noticias*. Disponible en: <http://exitosanoticias.pe/v1/?s=%C3%93scar+de+leon>. Consulta: 16 de noviembre del 2019.
- SÁNCHEZ PATZY, Mauricio (2017). *La ópera chola: Música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social*. La Paz: Plural editores.
- TOMPKINS, William D. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros en la costa del Perú*. Lima: Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú CEMDUC.
- TIRRO, Frank (2001). *Historia del jazz clásico*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- ÚLTIMA HORA (1964). “Carnaval de la alegría” pp. 29, *Última Hora*. Lima, 14 de febrero.
- ÚLTIMA HORA (1964). “Dengue” pp. 27, *Última Hora*. Lima, 07 de febrero.
- ÚLTIMA HORA (1971). “Cecilia Bracamonte y R. Vasquez tomaron la punta en concursos” pp. 29, *Última Hora*. Lima, 08 de febrero.
- VILA, Pablo (1996) *Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones*. *Trans. Revista Transcultural de Música*, ISSN-e 1697-0101, N°.2.



Anexos

Anexo n.º 1 – Galería de imágenes

Imagen 1. Ernesto “Papo” Menéndez Lema firmando contrato para el sello discográfico El Virrey en 1966.



Fuente: *Última Hora* (27/06/1970)

Imagen 2. Lista de orquesta donde empieza a aparecer el nombre de la orquesta Papo y su Combo Sabroso entre los menos votados.

ORQUESTA	VOTOS
1º—SONORA DE LUCHA MACEDO	29,429
2º—Oliva Bras	24,501
3º—Roberto Mori	24,279
4º—Carlo Berscia	22,994
5º—Sonora de Nico Estrada	19,876
6º—Sonora Casino de Hugo Macedo	18,632
7º—Enrique Lynch	16,985
8º—Lucho Neves	8,951
9º—Manolo Avalos	7,743
10º—Sonora Sensación	4,111

Menos votos tienen: Freddy Roland, Peter Delis, Héctor Ferreyra, Charles Rodríguez, Eulogio Molina y Papo y su Combo.

Fuente: *Última Hora* (22/01/1968)

Imagen 5. Cara y contracara del único LP grabado por la orquesta Papo y su Combo Sabroso.



Fuente: <https://www.discogs.com/es/Papo-Y-Su-Combo-canta-Pachito-Nalmy-Papo-Y-Su-Combo-canta-Pachito-Nalmy/master/1531427>

Imagen 6. Recorte de diario, donde se mencionan los nombres de las canciones a grabar.

Siguen los jitzos de Elvira Travesí en el Segura... Gladys Mercado cada día canta mejor y amenaza desplazar a varias estrellitas del medio.... Ojalá que no se permita que se cuelen los paracaidistas en la conferencia-show de "Los Iracundos".. "Contestación a Melina" y "Descarga Sabroso", estará grabando "Papo y su Combo Sabroso" esta tarde para "Virrey"....

Fuente: *Última Hora* (16/11/1970)

Imagen 7. La orquesta Papo y su Combo Sabroso antes de una presentación con la cantante panameña Solinka. De derecha a izquierda: Carlos Menéndez, Solinka, César Prado, Walter Salas, Merejildo Castillo, Ernesto Menéndez, Lizardo Collantes, Leonardo Paiva y Nicasio Macario



Fuente: *Última Hora* (09/12/1970)

Imagen 8. Publicidad del diario sobre el ritmo del *twist* en los años 1960



Fuente: *La Prensa* (15/02/1962)

Imagen 9. Publicidad del diario sobre el dengue, ritmo en los años 1960



Fuente: *Última Hora* (07/02/1964)

Imagen 10. Orquestas de moda a inicios de la década de 1960



Fuente: Ultima Hora 07/02/1964

Imagen 11. Ranking de éxitos, Discos MAG

Ranking de Éxitos

EN 45 RPM

- 1.—El Pompo — Pompo — Mario Allison y su combo.
- 2.—La Banda Borracha — Cumbia — Betico Salas y su sonora.
- 3.—Por tu bien — Bolero — Gaby Zevallos.
- 4.—Acuyuyé — Pompo — Pacheco y su charanga.
- 5.—El Conductor — Cumbia — Carlos Muñoz y su sonora.
- 6.—Cubita Cubera — Cha Cha Cha — Mario Allison y su combo.

L.P.

- 1.—El Molestoso — Eddie Palmieri.
- 2.—Qué Gente Averiguá — Mon Rivera.
- 3.—Así soy yo — Mario Allison.
- 4.—El Manicero — Alegre All Star's
- 5.—Cumbias y más cumbias — Carlos Pickling.
- 6.—Suavemente — Chick Talli.

NOVEDADES

- 1.—Chola — Cumbia — Betico Salas.
- 2.—Triguénita — Pompo — Mario Allison y su combo.

SICA PERUANA S. A.
Fábrica de discos M.A.G.
Oroya 224 — Teléfono 36371 — Lima — Ap. 3102
Casas del Ramo en Lima y Provincias

Fuente: Extra 09/04/1966

Imagen 12. Orquesta de Níco Estrada y el ritmo de boogallo

Níco Estrada hará bailar el nuevo ritmo "Boogallo"

El destacado músico y director de LA SONORA NÍCO ESTRADA, tratará de imponer el nuevo ritmo tropical "Boogaloo" a través de sus presentaciones personales y en el disco.

Níco Estrada, quien acaba de firmar contrato con el sello DO RE MI, por una suma que se puede considerar fabulosa es uno de los artistas mejor cotizados en el ambiente musical nuestro desde hace varios años.

Como instrumentista de elementos de percusión en estos últimos 10 años siempre ha sido requerido su acompañamiento musical por cuan-

to artista extranjero del género tropical ha llegado a Lima.

NÍCO ESTRADA sabedor de la acogida que viene alcanzando el nuevo ritmo Boogaloo, alogrado incluir a manera de primicia varios temas del indicado baile a su próximo L.P. "Ahora sí Níco Estrada en Do Re Mi" con la firme intención de popularizar el "Boogaloo".

El referido artista nuevamente ha sido con-

tratado para que se presente el próximo Carnaval en Buenos Aires, en cuyos escenarios para la misma fecha ya anteriormente por cuatro veces consecutivas ha actuado con clamoroso éxito.

Según nos ha hecho saber Níco, ahora también estudia propuesta de otros países como: Venezuela y Colombia, pero que aún no sabe si estará libre para las fechas que lo solicitan.



NÍCO ESTRADA, destacado timbalero y director de la Sonora que lleva su nombre, difundirá nuevo ritmo a través de sus grabaciones.

LIMA, LUNES 2 DE OCTUBRE DE 1967

EXTRA

Fuente: *Extra* 02/10/1967

Imagen 13. Ranking de orquestas más votadas en 1970

De Candela Se Ponen Concursos De Miss Y Mister TV Y Reyes De La Popularidad

ULTIMA HORA, Lima, Lunes 2 de Marzo de 1970

Este es el CUARTO ESCRUTINIO de los concursos MISS y MISTER TELEVISION y LOS REYES DE LA POPULARIDAD. Los resultados son prácticamente similares a resultados de la semana pasada. Sólo hay un cambio en las orquestas. La Sonora Casino ha subido al segundo puesto a muy corta distancia de la Sonora de Lucho Macedo. La lucha es ahora entre los dos populares hermanos: Hugo y Lucho. Pape y su Combo ha bajado al tercer puesto. Los resultados del CUARTO ESCRUTINIO son los siguientes:

MISTER TELEVISION

1º—SABY KAMALICH	36,018
2º—Edith Barr	25,941
3º—Camucha Negrete	23,011
4º—Gloria María Ureta	23,011
5º—Gabriela	22,495
6º—María Cristina Ribal	14,036

Menos votos tienen: Anita Martínez, Liz Ureta, Nelly Amiel, Ana María Vargas y Susana Pardhal.

MISTER TELEVISION

1º—RICARDO BLUME	35,273
2º—Raúl Vázquez	31,642
3º—César Ureta	30,982
4º—Johnny Salim	29,637
5º—Joe Danova	25,003
6º—Néstor Quinteros	21,769

Menos votos tienen: Pablo Madalengotía, Felipe Sancubetti, Lucho Barrios, Waller Curonday, Hugo Muñoz de Baratta, Pepe Cipolla, Pantalitas y José Vilar.

ORQUESTA

1º—LUCHO MACEDO	34,805
2º—Sonora Casino	33,017
3º—Pape y su Combo	33,521
4º—Enrique Lynch	27,026
5º—Freddy Roland	24,382
6º—Domingo Bullo	23,912

Menos votos tienen: Roberto Mori, Carlo Bersola, Charles Rodríguez, Manolo Avalos, Eulogio Molina, Héctor Ferreyra y Sonora Sensación.

CONJUNTO

1º—TRAFFIC SOUND	35,279
2º—Pedro Miguel y sus Maracalbos	30,721
3º—Manzanita y su Conjunto	25,319
4º—Los Mad's	24,946
5º—Los Zahartú	23,985
6º—Los Shain's	20,209

Menos votos tienen: Los Pacharacos, Los Silverton's, Mita y sus Monte Adentro, Bossa Nova 70 y Los Moranos.

CANTOR

1º—CESAR ALTAMIRANO	35,917
2º—Raúl Vázquez	30,727
3º—Lucho Barrios	26,531

Menos votos tienen: Dante, Luis Dínas, Lala Albano Morales, Joe Danova, Pepe Cipolla y Coco Montaña.

CANCIONISTA

1º—GABRIELA	34,501
2º—Edith Barr	23,968
3º—Anita Martínez	23,614
4º—Linda Lorenz	26,292
5º—Lina Pauchano	25,909
6º—Regina Alcover	17,401

Menos votos tienen: Jesús Vázquez, Alicia Lizárraga, Pilar Merino, Lucho Reyes, Cecilia Bracamonte, Anamelba, Hilda Arévalo, Irma Málaga y Koki Palacios.

Cada lector puede enviar por sus favoritos la cantidad de votos que quiera, porque al finalizar el certamen, todos los cupones que lleguen intervendrán en el sorteo de UN TELEVISOR PTA, UN RADIO PTA, y UNA PULSERA MEXICANA. Los cupones deben ser enviados en un sobre cerrado a ÚLTIMA HORA, Baquijano 745, Lima-Perú.



Gabriela



César Ureta

!MUCHO DINERO

Fuente: *Última Hora* 02/03/1970

Imagen 14. Ranking de orquestas más votadas en 1971

**CECILIA BRACAMONTE Y R. VASQUEZ
TOMARON LA PUNTA EN CONCURSOS**

ULTIMA HORA, Lima, Lunes 8 de Febrero de 1971

Varias sorpresas nos trae el cuarto escrutinio de los sensacionales certámenes "Los Reyes de la Popularidad" y "Miss y Mister Televisión 1971". Cecilia Bracamonte ha subido al primer puesto, mientras que Regina Alcóver ha bajado al segundo. Raúl Vázquez también le ha quitado el lugar de privilegio a David Odría en el grupo de Mister Televisión. Entre los cantores, César Altamirano subió al primer lugar por escaso margen sobre Dante. Jesús Vázquez aumentó su votación y ahora la tenemos en cuarto puesto en el grupo de las cancionistas. Los resultados del cuarto decuento de votos es el siguiente:

MIS TELEVISION	Votos
1º.—CECILIA BRACAMONTE	22,564
2º.—Regina Alcóver	21,986
3º.—Ofelia Lazo	15,871
4º.—Zolita Soriano	15,340
5º.—Gloria María Ureta	14,751
6º.—Gabriela	8,220

Menos votos tienen: Rosina Crevani, Anita Saravia, Camucha Negrete, Liz Ureta, Cielito Cruz, Lina Panchano y Linda Lorenz.

MISTER TELEVISION	Votos
1º.—RAUL VASQUEZ	21,761
2º.—David Odría	21,243
3º.—Pablo Madalengoitia	16,119
4º.—Hernán Romero	12,548

5º.—César Ureta	12,511
6º.—Antonio Salm	8,967
7º.—Dante	7,740
8º.—Ortega	7,513

Menos votos tienen: Lucho Barrios, Humberto de la Cruz, Melochita, Narciso, Ramón Avilés y Néstor Quintero.

ORQUESTA	Votos
1º.—SANTIAGO SILVA y HERMANOS	22,609
2º.—Lucho Macedo	18,362
3º.—Sonora Casino	16,931
4º.—Carlo Berscia	9,239
5º.—Domingo Rullo	5,249
6º.—Niko Estrada	4,126

Menos votos tienen: Papo y su Combo, Roberto Mori, Blackie Coronado, Freddy Roland, Charles Rodriguez y Almirante Jonas.

CONJUNTO	Votos
1º.—THE TRAFFIC SOUND	22,984
2º.—Pedro Miguel y sus Maracalbos	15,718
3º.—Los Destellos	15,718
4º.—Los Pacharacos	11,809
5º.—Los Hermanos García	10,712
6º.—Mita y sus Monte Adentro	5,916

Menos votos tienen: Los Shain's, Los Silver, Los Kintos y The Telegraph.

CANTOR	Votos
1º.—CESAR ALTAMIRANO	19,860
2º.—Dante	19,319

3º.—Lucho Barrios	13,606
4º.—Narciso	8,239
5º.—Rafael Nataliana	6,211
6º.—Ortega	5,126

Menos votos tienen: Raúl Vázquez, Pepe Cipolla, Luis Baltazar, Humberto de la Cruz y Ramón Avilés.

CANCIÓNISTAS	Votos
1º.—LUCIA REYES	23,541
2º.—Cecilia Bracamonte	13,029
3º.—Gabriela	11,851
4º.—Jesús Vázquez	9,742
5º.—Zolita Soriano	9,902
6º.—Tania Libertad	7,514
7º.—Edith Barr	4,963

Menos votos tienen: July Sava, Pochita Rivera, Lina Panchano, Cielito Cruz, Linda Lorenz, Ximena, Alicia Lizárraga, Eloisa Angulo, Esther Granados, Ada Osorio, Verónica y Aurora Alcalá.

Los artistas triunfaron en los dos certámenes, recibirá un trofeo el día de la entrega del GUIDO a los mejores del año, que en esta oportunidad será en el cine Diamante de la Avenida Brasil. Cada lector puede enviar la cantidad de cupones que desee, para intervenir en el sorteo de un TELEVISOR PTA; UN RADIO PTA; y un RELOJ.

Hernán Romero cotizado actor de teatro y televisión, es otra de las figuras principales de la te-

Fuente: Última Hora 08/02/1971

Imagen 15. Fotografía actual del primer local El Sabroso, situado en la Provincia Constitucional del Callao en la calle Constitución 702



Fuente: www.Salsersimoperu.com

Imagen 16. Recorte de diario. Luis Rospigliosi Carranza mostrando el disco “Mozambique”, de Eddie Palmieri, ritmo que se puso de moda por el año 1965.



Fuente: *Extra* (12/02/1966)

Imagen 17. Disco de 45 rpm lado B. Tema “Maldita mi suerte”, guaguancó



Fuente: <http://dingsalsa.blogspot.com/2012/>

Anexo N° 2

DISCOGRAFÍA DE LA ORQUESTA PAPO Y SU COMBO SABROSO

FECHA DE COVER	DISCO DE VINYL	DISCOGRAFIA DE PAPO Y SU COMBO SABROSO	SELLO DISCOGRAFICO	INTERPRETE ORIGINAL	NOMBRE DEL DISCO	AÑO DE GRABACIÓN DE DISCO
1964-1965	45RPM	FLECHANGA DE TRABALENGUA	ODEÓN	EFRAIN MOM RIVERA	QUE GENTE AVERIGUA	1961
		SI ECHO PA'LANTE		EDDIE PALMIERI Y ORQ.	ECHANDO PA'LANTE	1964
1966-1967	45RPM	MI MAMBO CONGA	ODEÓN	EDDIE PALMIERI Y ORQ.	MOZAMBIQUE	1966
		UNKNOWN		UNKNOWN	UNKNOWN	UNKNOWN
1966-1967	45RPM	EL PITO	ODEÓN	JOE CUBA	ESTAMOS HACIENDO ALGO BIEN	1965-1966
		MAMBO EN PARÍS		RICARDO RAY	ON THE SCENE	1967
1967	45RPM	SUETALA PA'QUE SE DEFIENDA	VIRREY	ROLANDO LA SERIE	VIVA ROLANDO	1967
		TORNA A SACRAMENTO		KIKO VELEZ	Y SUS ESTRELLAS	UNKNOWN
1967-1968	45RPM	TIRANDOTE FLORES	VIRREY	EDDIE PALMIERI Y ORQ.	MOLASSES	1967
		EL COMBOLERO		UNKNOWN	UNKNOWN	UNKNOWN
	33RPM	TIRANDOTE FLORES		EDDIE PALMIERI Y ORQ.	MOLASSES	1967
1968-1969	45RPM	JAZZY - DESCARGA BOOGALOO	VIRREY	WILLIE COLON	EL MALO	1968
		BOMBONCITO DE POZO		EDDIE PALMIERI Y ORQ.	MOLASSES	1967
1970	LONG PLAY	EL COMBOLERO	VIRREY	UNKNOWN	UNKONWN	UNKNOWN
		SUJETATE LA LENGUA		EDDIE PALMIERI Y ORQ.	MOZAMBIQUE	1966
		TIRANDOTE FLORES		EDDIE PALMIERI Y ORQ.	MOLASSES	1967
		PACHANGA NO CHANGA		JOE QUIJANO Y SU CONJUNTO CACHANA	PACHANGA N´CHANGA	1962
		PRESENTE Y PASASDO		EDDIE PALMIERI Y ORQ.	LA PERFECTA	1962
		MELAO PAL SAPO		EDDIE PALMIERI Y ORQ.	MOLASSES	1967
		A GOZAR LA CUMBIA		JOE COTTO Y SU ORQ.	EL MAGNÍFICO	1966
		ESTA MOCHAO		EDDIE PALMIERI Y ORQ.	MOZAMBIQUE	1966
		MARCHA DEL CARNAVAL		EDDIE PALMIERI Y ORQ.	MOZAMBIQUE	1966
		LIMON Y LA TABLITA		JOE QUIJANO Y SU CONJUNTO CACHANA	& SU CONJUNTO CACHANA	1962
		CASAMIENTO NO		JOE COTTO Y SU ORQ.	EL MAGNÍFICO	1966
		PAPO BOOGALOO		PAPO Y SU COMBO SABROSO		
		1971		45 RPM	EL REY - DESCARGA BOOGALOO	VIRREY
CONTESTACION A MELINA	JOE QUIJANO Y SU CONJUNTO CACHANA		SHING A LING		1967	
1973	46 RPM	NO VALE LA PENA	DECIBEL	LOS BLANCO DE VENEZUELA	LA CANDELA	1961
		AL ESTILO DE PAPO		PAPO Y SU COMBO SABROSO		
1975	47 RPM	GRACIAS CORAZON	DECIBEL	PAPO Y SU COMBO SABROSO		
		MALDITA SUERTE		PAPO Y SU COMBO SABROSO		
1975-1976	48 RPM	SHINGALLING	PACIFICO	PAPO Y SU COMBO SABROSO		
		LA TENGO FELIZ		ORQ. TABACO Y SU SEXTETO	TRONO 'E BAILE	1974
1980	49 RPM	INDIO	VIRREY	PAPO Y SU COMBO SABROSO		
		LEON PORTEÑO		PAPO Y SU COMBO SABROSO		

*"Mambo en París" fue grabado originalmente con el nombre de "Parisian Thoroughfare".

*"Limón y tablita" fue grabado originalmente con el nombre de "Brinca la tablita"

