

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El Callao y su salsa: La salsa dura como herramienta musical
para manifestar la identidad social del Callao

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música que
presenta:

Rodrigo Alonso Racchumi Huertas

Asesor:

Laureano Arturo Rigol Sera

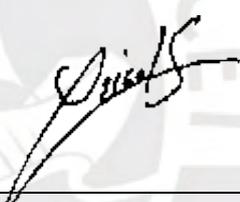
Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Laureano Arturo Rigol Sera*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “*El Callao y su salsa: La salsa dura como herramienta musical para manifestar la identidad social del Callao*”, del autor *Rodrigo Alonso Racchumi Huertas* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 16%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 26-mar.-2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 25 de octubre de 2023

Nombres y apellidos del asesor: <i>Laureano Arturo Rigol Sera</i>	
DNI: 41584524	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2356-4808	

Resumen

La presente investigación nace en respuesta a la falta de estudios acerca de los elementos musicales de la salsa dura y su rol dentro de la sociedad chalaca. En ese sentido, el trabajo analiza la estructura, melodía, ritmo y letra de las canciones “Al Callao”, del compositor Freddy Tara, “Callao, puerto querido” de la orquesta chalaca Combo Espectáculo Creación, y “Guajira’ pa mi barrio”, del músico José “Chaqueta” Piaggio, con el propósito de identificar cómo elementos rítmicos y melódicos en la salsa dura son utilizados para generar una salsa dura creada específicamente para el Callao. El resultado de la investigación se apoya en la búsqueda de bibliografía relacionada directamente a la salsa dura en el mundo y su paulatina adopción en el Perú, sobre todo en el Callao. El texto hace un repaso por el origen de la salsa dura, sus antecedentes en Cuba, su paso y auge en EE. UU. y cómo llegó al Perú para formar parte del bagaje musical del Callao. Posteriormente, el análisis musical de las tres canciones objeto de estudio permite identificar cómo elementos musicales de la salsa dura se usan para generar una salsa dura dedicada al Callao.

Palabras clave: Callao, música, sociedad, salsa dura, identidad, cultura, historia.

Agradecimientos

Quiero aprovechar estas líneas para agradecer, en primer lugar, a mi asesor Laureano Rigol, quien me motivó desde el primer día a encontrar un enfoque diferente al previsto, demostrándome que se debe rescatar lo mejor de una situación difícil. Asimismo, gracias al Dr. Jesús Cosamalón, quien fue quien me impulsó a estudiar la salsa y me apoyó durante el primer año de desarrollo.

En segundo lugar, a mis padres Cecilia y Juan. Mamá, me enseñaste siempre que las metas se buscan hasta el cansancio; tu historia de superación profesional es mi mayor motivación para continuar estudiando y alcanzar mi máximo potencial académico. Toma mucho tiempo hacer una tesis, pero las cosas buenas demoran.

Papá, desde niño recuerdo escuchar los discos que ponías en casa, desde Oscar Avilés hasta la Sonora Matancera; la música siempre estuvo en mí gracias a ti. Te debo el músico y amante de la salsa que soy ahora, y definitivamente seguiremos compartiendo ese gusto juntos.

En tercer lugar, no puedo dejar de agradecer el apoyo de mi amada Kioshy, que siempre estuvo ahí motivándome y dándome fuerzas para estos últimos años de universidad, cuando parecía que todo estaba muy lejos y difícil; gracias a ti aprendí a no darme por vencido. De igual manera, gracias Sra. Evelyn, por darme muchas facilidades y motivaciones muy a su estilo para no rendirme.

A Juan Diego, a Luz, a don Freddie, por inducirme a escoger un tema relacionado a algo que me apasiona, y hacer que vea las cosas de una forma distinta a la inicial cuando las cosas se pusieron difíciles.

Finalmente, a mi amada abuela Alejandrina, tía Elsa, mamita Cela, mi querida Nené, tío Rafo, tío Edgar, mi querido abuelo Guillermo “Pepe Romero” Huertas y Raulito. Gracias

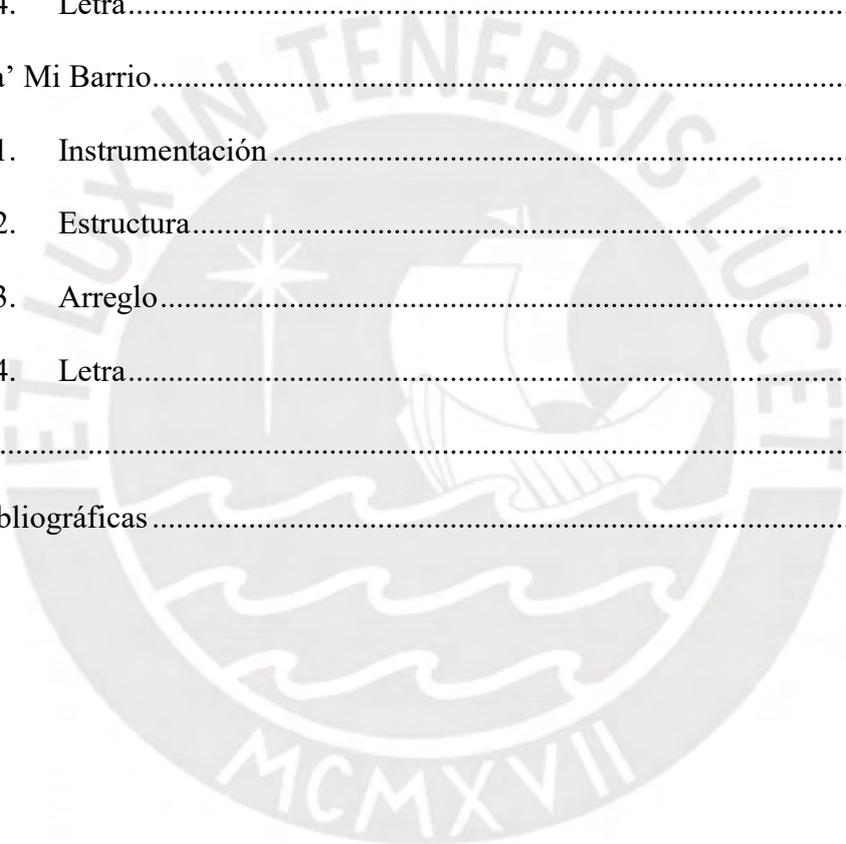
por haberme apoyado siempre desde sus posiciones, y esto también es para ustedes, hasta lo más alto del cielo.



Índice

Resumen	ii
Agradecimientos.....	iii
Índice.....	v
Índice de tablas.....	vii
Índice de figuras	viii
Introducción	1
Estado del arte.....	5
Capítulo 1. Historia de la salsa dura: Cuba, Nueva York y el Callao	10
1.1. Cuba	10
1.1.1. Primeros ritmos afrocubanos y las primeras instrumentaciones	10
1.1.2. De Cuba hacia EE. UU.: la difusión de la música cubana.....	11
1.2. Nueva York.....	13
1.2.1. Surgimiento de la salsa.....	13
1.2.2. Fania Records y Fania All-Stars: origen de la salsa “de barrio” y principales exponentes.....	14
1.2.3. La salsa dura: el sonido del barrio expresado en música y letra.....	16
1.3. Callao	16
1.3.1. Antecedentes de la música cubana en el Perú	16
1.3.2. Llegada de la salsa dura al puerto del Callao	17
1.3.3. Freddy Tara, Combo Espectáculo Creación y José “Chaqueta” Piaggio: la salsa dura dedicada al Callao	19
Capítulo 2. Análisis musical de la salsa dura dedicada al Callao	21
2.1. Al Callao	21
2.1.1. Instrumentación	21

2.1.2.	Estructura.....	22
2.1.3.	Arreglo.....	24
2.1.4.	Letra.....	26
2.2.	Callao Puerto Querido.....	26
2.2.1.	Instrumentación	27
2.2.2.	Estructura.....	28
2.2.3.	Arreglo.....	29
2.2.4.	Letra.....	31
2.3.	Guajira Pa' Mi Barrio.....	32
2.3.1.	Instrumentación	33
2.3.2.	Estructura.....	33
2.3.3.	Arreglo.....	34
2.3.4.	Letra.....	35
	Conclusiones	36
	Referencias bibliográficas	38



Índice de tablas

Tabla 1. Instrumentación de la canción “Al Callao” (década de los 70) de Freddy Tara Blues Star’s.	23
Tabla 2. Instrumentación del álbum “El Malo” (1967) de Héctor Lavoe y Willie Colón	23
Tabla 3. Instrumentación de “Callao Puerto Querido”	28
Tabla 4. Instrumentación de otras canciones de la época (fines de los 70’s y década de los 80)	28



Índice de figuras

Figura 1. Estructura de la canción “Al Callao”	24
Figura 2. Representación escrita de la clave atravesada	26
Figura 3. Estructura de la canción Callao Puerto Querido	29
Figura 4. Transcripción de la parte de trompetas en el danzón	31
Figura 5. Transcripción de la melodía vocal de la polka “Vamos Boys” de Pancho Quirós	32
Figura 6. Estructura de la canción “Guajira Pa’ Mi Barrio”	34



Introducción

Tras el desarrollo y auge de la salsa dura¹ en Nueva York a finales de los 60, su consumo empieza a expandirse por Latinoamérica, siendo uno de los principales destinos el Perú, donde el Callao empezaría a tener su primer contacto con este estilo musical. El Callao, en su condición de ciudad portuaria, era uno de los principales ejes comerciales del país: debido a su situación de puerto marítimo tenía contacto directo con cada objeto que llegara hasta ahí, incluida la música. Es así como llegan los primeros discos de lo que se empezaba a conocer como salsa al Puerto del Callao, y Luis Rospigliosi Carranza fue uno de los principales cultores y melómanos que afianzaron el gusto por esta música en la sociedad chalaca².

A inicios y mediados de los 70, la salsa dura en el Callao ya gozaba de popularidad, principalmente debido a su origen y a su mensaje. En cuanto al origen, la salsa dura surge como una manifestación musical de los músicos puertorriqueños y neoyorquinos en la ciudad de Nueva York, quienes fusionaron ritmos afrocubanos como el son, la rumba y el guaguancó con ritmos puertorriqueños como la bomba y la plena. Esta mixtura de ritmos derivó en el surgimiento de la salsa dura, cuyo sonido estridente y agresivo se convirtió en la manifestación musical de la comunidad latina en EE. UU. y reafirmó la identidad hispana discriminada del barrio del Harlem, azotada por condiciones de vida inhumanas que buscaron ser rebatidas por el movimiento político pro-hispano de los Young Lords (Richard, 2017).

¹ Salsa dura: también conocido como salsa dura o salsa gorda es un estilo de la salsa donde se destaca la parte instrumental por sobre la vocal, haciendo énfasis en el piano, el bajo, los vientos (trompetas y trombones) y la percusión. (Waxer, 2002, p.6)

² Cf. “Diez años sin Luis Rospigliosi Carranza, el pionero de la salsa en el Callao”.

<https://www.salserisimoperu.com/diez-anos-sin-luis-rospigliosi-carranza-el-sabroso-noticia-30-08-2021/>

En cuanto al mensaje, las primeras canciones de salsa dura estaban relacionadas a diversos personajes y eventos del “barrio” (“Avísale a mi contrario”, 1964; “El malo”, 1967) y lograron con ello generar una imagen de rebeldía y protesta que fue adoptada como referente frente a los malos tratos de la sociedad estadounidense hacia la latina. No sería absurdo pensar que tanto el origen como el mensaje de la salsa dura, apoyadas por las características musicales auditivas como su estridencia y agresividad sonora, pueden haber sido los causantes de la preferencia de la sociedad chalaca por este estilo.

Algo que también llama la atención es que la salsa dura tiene más acogida y representatividad en el Callao que en todo el resto del Perú, consolidándose plenamente como un movimiento musical que ha sobrevivido a los años y a distintos aspectos de la sociedad, ante lo cual cabe preguntarse: ¿cómo la salsa dura alcanzó esta representatividad? Dicho esto, ¿de qué forma algunos aspectos musicales como los arreglos, la instrumentación o el ritmo representan a la identidad salsera del Callao a tal punto de hablar de una música dedicada al Primer Puerto?

Socialmente hablando, el Callao es un lugar cuyo amplio bagaje histórico y cultural lo convierte en una zona propicia para el surgimiento de un movimiento social alrededor de este género musical; ciertos factores sociales y culturales generan las condiciones ideales para que un determinado género musical tenga una cabida importante en una sociedad (en este caso la sociedad chalaca) a tal punto en que contribuya a la formación de una identidad social. Cabe mencionar que otras investigaciones relacionadas a la formación de la identidad del peruano se basan en la relevancia de otros elementos como la gastronomía (Espinosa, 2009) o el fútbol (Gambarini, 2020) y los plantean como fundamentales, no siendo el caso de la música: en el caso del Callao exclusivamente, se habla poco o nada de la posibilidad de que su identidad esté basada en la música, siendo un elemento tan importante para la sociedad chalaca.

La investigación alrededor de la salsa dura en el Callao y su importancia como elemento principal de la sociedad chalaca es muy reducida: gira más en torno a la salsa en el Perú y su historia (Cosamalón & Rojas, 2020) o sobre el uso del *cover* en el Callao para difundir la salsa dura (Gonzáles, 2021). Sin embargo, estas dos investigaciones abren una luz hacia un punto no explorado: cómo la salsa dura influye en la sociedad chalaca, y para comprender este fenómeno, se opta por el análisis musical como principal herramienta de investigación.

La salsa dura es un elemento distintivo de la cultura chalaca, y ello le da un valor agregado a este estilo³ por sobre otros géneros y ritmos también consumidos y desarrollados en el Callao como la música criolla o el rap, y dentro de la salsa dura se encontraron tres canciones que destacan por su mensaje, su origen netamente chalaco, sus distantes fechas de composición y sus distintos enfoques tanto en la música como en la letra.

Como se mencionó antes, los estudios sobre la salsa dura en el Perú y/o en el Callao son muy reducidos, pero si hablamos estrictamente del Callao y del estilo mencionado creado ahí mismo como son las tres canciones escogidas, se percibe que los estudios relacionados al tema son escasos, y más aún si se busca algún indicio de la importancia de la salsa dura como parte de la identidad del Callao.

Ese vacío investigativo le da una relevancia al trabajo, el cual puede ser subsanado desde la perspectiva musical y, en diferente medida, desde la social. Dicho esto, la investigación se basa en la siguiente pregunta: ¿es la salsa dura un instrumento utilizado por los chalacos para manifestar su identidad? Para encontrar una respuesta se indagó en las fuentes bibliográficas relacionadas a la historia de la salsa dura y su acogida en el Callao y a

³ La salsa dura (o salsa brava o gorda) se define como un **estilo** de la salsa donde se destaca la parte instrumental por sobre la vocal, haciendo énfasis en el piano, el bajo, los vientos (trompetas y trombones) y la percusión (Waxer, 2002, p.6)

la formación de la identidad chalaca, así como también se realizaron transcripciones de los arreglos de las canciones y de las letras de estas.

Desde mi perspectiva como músico no chalaco, el fenómeno de la salsa dura siempre me ha parecido atractivo, sobre todo su desarrollo en el Callao. Mi acercamiento hacia la salsa ha sido de carácter performático, pero siempre llamó mi atención cuando tocaba en el Callao y era la salsa lo que el público consumía en mayor medida y con lo que se identificaba más. Ese acercamiento me generó curiosidad, ante lo cual nace esta investigación, teniendo como objetivo comprender de qué forma algunos elementos de la identidad del chalaco pueden encontrarse en la música que escuchan y que componen a fin de manifestar dicha identidad. Asimismo, la principal intención de esta investigación es generar un aporte importante para próximos trabajos relacionados a la salsa dura en el Perú por parte de la comunidad musicológica.

La investigación está basada en la premisa de que un estilo musical, mediante la manipulación de algunos de sus elementos musicales, pueden servir como método de expresión de la cultura de una determinada sociedad, a tal punto en que se puede considerar a la música un aspecto fundamental para el desarrollo de una identidad. El estilo musical que se estudia en este trabajo es la salsa dura y cómo esta sirve como un medio para expresar la identidad y cultura de la sociedad chalaca.

El enfoque del trabajo es de tipo cualitativo-descriptivo debido a que lo que se busca es una descripción del fenómeno de la salsa dura: se estudian los ritmos afrocubanos que fueron pieza importante en su origen, el desarrollo de estos ritmos” a través de la sociedad latina en Nueva York, el contexto social que favoreció su apogeo en dicha ciudad, su llegada al Perú a través del Puerto del Callao y su difusión; todo esto con la finalidad de comprender a cabalidad la importancia de este estilo y su relación con el Callao. En resumen, se busca saber el qué, quién, y dónde de los eventos (Sandelowski, 2000).

La estructura de la investigación incluye tres partes: el estado de la cuestión, donde se menciona y analiza el contexto del tema de investigación, los dos capítulos que conforman el cuerpo del trabajo y abarcan el estudio de la salsa dura en el Callao, tanto desde lo social como lo musical, y por último las conclusiones a las que se ha llegado tras la investigación. El capítulo uno menciona brevemente los hitos más representativos y destacados de la historia de la salsa dura: los ritmos afrocubanos que la conforman, su fusión con elementos e ideas de la música estadounidense y su importancia para la época dentro de la comunidad puertorriqueña en Nueva York en el contexto de los movimientos sociales. En cuanto a su llegada al Perú, se repasa sobre su difusión y los principales intérpretes, de entre los que destacaremos a los tres que ejecutan las canciones que son nuestro objeto de estudio.

Posteriormente, el capítulo dos presenta el análisis musical propiamente dicho, que demuestra el acercamiento musical del Callao hacia la salsa dura: la mezcla de ritmos, el uso de elementos rítmico-melódicos propios de la identidad del Callao, la estructura de los arreglos, la instrumentación y la sonoridad de los audios escogidos. También se analizaron las letras de las canciones, cuyo contenido será de utilidad para demostrar el objetivo principal. Por último, se cierra la investigación con las conclusiones obtenidas.

Estado del arte

La salsa se ha consolidado como un movimiento musical, cultural y social en el Callao prácticamente desde su llegada a la ciudad portuaria, cuando recién se le empezaba a conocer como salsa.

Intérpretes de música cubana, entre los que destacan por ejemplo Dámaso Pérez Prado o la Sonora Matancera (quienes ya habían pisado suelo peruano en 1951 y 1957 respectivamente) eran parte de lo más escuchado en Lima en esa época. Sin embargo, esto fue solo el inicio del sonido salsero como tal, ya que este recién empezaría a tener sus orígenes en Nueva York a mediados de los 60, y llegaría al Callao como salsa más adelante para su divulgación.

Desde finales del s. XX, se vienen presentando investigaciones que exploran el mundo de la salsa; tras ya haberse consolidado como un género musical de gran acogida a nivel mundial se buscaba comprender cómo surgió y cuáles fueron los aspectos que influyeron y propiciaron su desarrollo. Dichos trabajos exploran el origen y auge de la salsa en Latinoamérica, resaltando el contexto histórico y/o mencionando el rol de la música en la sociedad.

Entre los principales autores que han desarrollado investigaciones sobre la salsa se encuentra César Rondón, quien en su libro *El Libro de la Salsa: crónica de la música del Caribe urbano* (1978), establece la relación entre salsa dura y sociedad al mencionar al “barrio, los amores contrariados, la vida precaria, los malandros y desarraigados” como elementos de la música del Caribe y su difusión en la música de la gran ciudad de Nueva York.

Posteriormente, otro autor de gran relevancia para el estudio académico de la salsa es Ángel Quintero, quien en 1998 publica *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*. En este libro, Quintero sienta las bases sobre el estudio académico de la salsa, siendo un referente para todos los que de una forma u otra estudiamos este género. Quintero explora desde una perspectiva socio-musical la salsa, teniendo en cuenta el contexto social y algunos elementos de la música y la letra, vinculándolos con dicho contexto para lograr establecer una relación entre música y sociedad.

Asimismo, el capítulo uno del texto de Armando Cervantes titulado “Desarrollo histórico-musical de la salsa” del 2004 hace un recuento sobre el origen de la salsa, desde los cantos africanos, pasando por la Fania All Stars hasta la posterior decadencia del género. El texto de Cervantes nos pone en contexto con respecto al género salsa como tal, mencionando diversos aspectos musicales como la fusión de ritmos y el desarrollo en la instrumentación, lo cual sirve como referente académico para encontrar semejanzas y diferencias con el posterior análisis musical.

En el contexto nacional, las investigaciones académicas relacionadas a la salsa en el Perú y al Callao vienen dándose desde hace algunos años con el libro *Pa' bravo yo: historias de la salsa en el Perú* de Eloy Jáuregui (2001), que narra diversos momentos de la escena salsera del Perú, desarrollando los roles del público y los artistas dentro de la misma. Cabe decir que este libro resulta ser la primera aproximación hacia el estudio de la salsa en el Perú y en el Callao, desde donde partirán otras investigaciones que mencionarán los antecedentes de la salsa dura.

Por esa época, en el 2005, sale a la luz el libro *Tiempo de matancera*, del autor Víctor Montero, que narra la experiencia de la Sonora Matancera en Lima en 1957, así como también brinda información sobre músicos y orquestas cubanas que empiezan a ganar popularidad en el Perú dando detalles sobre el contexto sociocultural.

Sin embargo, una de las investigaciones que más hincapié ha hecho en el estudio de la salsa en el Perú es *¡Qué cosa tan linda! Una introducción al estudio de la salsa en el Perú* (2020), de los autores Jesús Cosamalón y José Carlos Rojas, quienes en el texto hacen un recuento muy prolijo sobre la llegada de los primeros grupos de música cubana al Perú, mencionando a Pérez Prado, Eliseo Grenet, La Sonora Matancera, por decir algunos. El texto nos permite ahondar de forma histórica y social en el desarrollo de la música tropical en el

Perú, apoyándose en las investigaciones de otros autores igual de relevantes como César Rondón o Ángel Quintero.

Siguiendo esta línea, en 2020 Laureano Rigol, percusionista cubano-peruano, publica su tesis de maestría titulada *Identificación de elementos rítmicos y tímbricos de procedencia abakuá en la producción discográfica Son de los diablos (1974) de la Asociación Cultural Perú Negro*. Dicha tesis menciona parte de la historia de la música cubana en el Perú, dejando en evidencia los inicios de la influencia de dicha música en la costa peruana.

Otra de las investigaciones más recientes mencionando al desarrollo de la salsa en el Callao es la tesis de Giancarlo Gonzáles (2021), denominada *El uso del cover en la salsa: El caso de Papo Y Su Combo Sabroso*. Su investigación explora el caso de la orquesta chalaca de salsa dura Papo y Su Combo Sabroso, quienes difundieron la salsa dura en el Callao haciendo música de agrupaciones que estaban triunfando en el extranjero en la época de los 70 y 80. La investigación de Gonzáles pone de manifiesto el interés académico de la musicología por estudiar la salsa dura y su desarrollo en el principal bastión salsero en el Perú, lo cual contribuye al propósito de la presente investigación brindando un acercamiento directo hacia el lugar de estudio.

Del mismo modo, la investigación de Lucía Gutiérrez, *El Callao salsero representado en el festival de salsa Chim Pum Callao realizado desde el año 1997 hasta el año 2018* (2022), brinda un panorama de la sociedad chalaca y su rol en el espacio salsero del Festival Chim Pum Callao. En ella, Gutiérrez menciona el lazo evidente que existe entre la salsa dura y el Callao, y hace hincapié en que en el festival el sonido predominante es el sonido neoyorquino de la salsa dura, es decir, el sonido primitivo que tuvo este estilo, el cual resultó tan atractivo para el Callao en sus primeros años de acogida. Este sonido ayudó a consolidar el éxito del festival a tal punto de considerarlo elemento fundamental de la identidad chalaca.

Es imposible dejar de lado en esta investigación el papel fundamental del portal web Salserísimo Perú, quienes bajo la administración de Antonio y Daniel Álvarez, Martín Gómez, entre otros, han recopilado datos muy certeros del ambiente salsero del Perú y del Callao mediante entrevistas e investigaciones. Su aporte al mundo académico se basa principalmente en brindar fechas y acontecimientos exactos sobre el desarrollo de la salsa en el Perú gracias a su labor periodística; su trabajo está principalmente abocado a recopilar datos sobre la escena salsera “underground”, es decir, aquella que es menos conocida por el público en general, con el objetivo de hacer que quede en la memoria el nombre de la mayoría de los responsables del crecimiento de la salsa dura en el Callao. También realizan trabajo de prensa, cuyos artículos resultan en una fuente informativa sobre diversos acontecimientos en la escena salsera de Lima y en el extranjero. Su trabajo es respaldado por autores ya mencionados⁴, por lo que son considerados dentro de esta investigación.

Hablando sobre la investigación en lo musical, no hay un trabajo que explique, en términos musicales, de qué forma se manifiesta la identidad en la salsa dura en el Callao o de qué forma el Callao “peruanizó” la salsa dura (si es que lo hizo), como sí existe en el caso de la investigación de Abel Páez sobre la diferencia entre timba cubana y timba peruana. En su trabajo, Páez (2021) menciona que la timba cubana sufrió cambios para resultar atractiva al mercado peruano, cayendo en una simplificación musical que puede apreciarse en un análisis musical que él realiza en el segundo capítulo de su texto, bajo la idea de que buscaba ser comercialmente aceptada por el consumidor peruano.

⁴ (Cosamalón, 2020; Gonzáles, 2021; Gutiérrez, 2022).

Capítulo 1. Historia de la salsa dura: Cuba, Nueva York y el Callao

1.1. Cuba

1.1.1. *Primeros ritmos afrocubanos y las primeras instrumentaciones*

El origen de la salsa dura tiene sus raíces en la cultura africana, de la cual ha heredado elementos musicales como la clave, que resulta ser la columna vertebral de del género salsa.

Alejo Carpentier (1975), citado en Cervantes (2004), sostiene que “la aceptación que los negros tuvieron hacia la contradanza⁵ fue gracias a que esta respondía a un mecanismo análogo de calenda⁶, el congo⁷ y otras rumbas creadas por los negros, de ahí que los músicos negros la adoptaran”. Tras la revolución de esclavos en Haití en 1791, los franceses de Saint Domingue se asilaron en Santiago de Cuba (Cervantes, 2004), y su actividad musical empezó a cobrar mayor importancia. La contradanza francesa que llegó a Cuba no era la contradanza pura europea, sino más bien una que ya tenía dentro de su rítmica ciertos indicios de fusión con ritmos africanos. Esta fusión influyó en la adopción de la contradanza por los músicos cubanos, convirtiéndola en una nueva contradanza cubana (Roberts, 1979). Esta contradanza cubana se ejecutaba bajo una clave, y posteriormente, daría origen a la danza, y más adelante, al danzón.

Ya a fines del s. XIX, surge uno de los elementos principales para el origen de la salsa: el son montuno. Dentro de los estándares actuales de la música, el son rompió todos los esquemas de la música en aquel entonces, debido a que nace sin conexión rítmica de la melodía con la percusión acompañante (Roberts, 1979). Dicho de otra manera, la percusión pasa de tener un papel protagónico a un rol de acompañamiento de la voz (Cervantes, 2004). Al mismo tiempo, tras su llegada a La Habana, el son se empezó a ejecutar con voz, un tres

⁵ En fr. *Countredanse*. Baile francés proveniente de la *country dance* inglesa, adoptada por la corte francesa.

⁶ Baile de origen africano, específicamente de la costa de Guinea, que se extendió por el Caribe como consecuencia del tráfico de esclavos.

⁷ Baile de origen africano.

cubano⁸, un bajo llamado marímbula⁹, maracas, claves y bongó, y posteriormente se añadió la trompeta, conformando el tradicional septeto (Roberts, 1979) y dando pie a la instrumentación más destacada de la música cubana. Más adelante, se incorporaría el violín y la flauta, para formar la tradicional *charanga*¹⁰.

A la par con el auge del son, también ocurría lo mismo con el danzón. Este baile surge como necesidad de una danza para la aristocracia debido a las condiciones climáticas de Cuba (Cervantes, 2004). Fue entonces cuando Miguel Faílde, compositor matancero, estrena “Las Alturas de Simpson” en 1890, considerado como el primer danzón. Su instrumentación constaba de piano, contrabajo de tres cuerdas, flauta de cinco llaves, dos violines, dos timbales, claves y clarinete o flauta. En otras ocasiones, el danzón también podía ser ejecutado por la charanga.

1.1.2. De Cuba hacia EE. UU.: la difusión de la música cubana

Tras la Segunda Revolución Industrial (1870-1914) y la Primera Guerra Mundial (1914-1919), Estados Unidos se convirtió en uno de los principales ejes tecnológicos del mundo. Gracias a ello, los músicos cubanos comenzaron a viajar constantemente hacia el país norteamericano con la finalidad de difundir su cultura musical mediante las emergentes industrias discográficas. A la par que viajan cubanos, hacen lo mismo ciudadanos puertorriqueños, comenzando así los primeros encuentros culturales entre estos tres países (Romero, 2000).

⁸ El tres cubano es un instrumento cordófono, derivado de la guitarra que surgió en la isla de Cuba, más específicamente en las zonas rurales del oriente cubano.

⁹ El marimbol, marímbula o marimbola es un instrumento musical idiófono. Consiste en una serie de placas de metal adheridas a una caja de resonancia que al tocarlas producen sonido.

¹⁰ Charanga: Tipo de agrupación, llamada también francesa. Surge en los primeros años del siglo XX, como derivación de la orquesta típica o de viento. Interpreta principalmente danzones, aunque a partir de la irrupción del cha cha cha (1951) es vehículo idóneo para este nuevo género. Originalmente estuvo formada por flauta, violín, piano, contrabajo, timbal o paila criolla y güiro, después se le ha incorporado la tumbadora, otros dos violines y tres cantantes (Orovio, 1981, p. 87).

Una de las primeras manifestaciones de música latina en Estados Unidos fue la presentación de la Orquesta Casino en Broadway, Nueva York en 1930. En este concierto la música era de tipoailable, y la instrumentación constaba de maracas, claves, güiro, bongó, congas y timbales (Cervantes, 2004). Simultáneamente, el grupo de baile clásico Mamá Inés puso en escena la primera exhibición de rumba. Para mediados de los 30 ya existían salas de baile donde se tocaban diversos ritmos cubanos como “The Rumba”, ubicado en Broadway y el “Rainbow Room” (López, 2001).

Ya a finales de los 30, Israel López “Cachao” y Orestes López introdujeron un danzón titulado “Mambo” (Cervantes, 2004). Uno de los principales cambios que sufrió este tema fue el arreglo que hicieron Bebo Valdés y René Hernández en los que se independizó el modo sincopado del mambo de la estructura del danzón (Roberts, 1979; López, 2001).

En los 40 el mambo comienza a tener mayor acogida, debido a que Frank Grillo “Machito” formó su propia orquesta en Nueva York bajo el apoyo del director Mario Bauzá: Machito y sus Afro Cubans. A dicha orquesta, se unieron músicos de gran trayectoria como Tito Puente, Chano Pozo, y Dizzy Gillespie, y en conjunto difundieron la música afrocubana con toques de música americana.

Tras el éxito de esta orquesta, en 1950 se consolida la música latina en Nueva York (Cervantes, 2004) y da pie a que este lugar se convierta en el bastión de la música afrocaribeña. En el Palladium Dance Hall las orquestas de Tito Puente y Tito Rodríguez gozaban de mucha popularidad, ya habiendo adoptado una instrumentación menor, pero de igual sonoridad, como el uso de metales (trompetas y trombones) y una estructura que adoptaba montunos, coros y ritmos bien marcados. Asimismo, gracias a Enrique Jorrín,

aparecería el chachachá, que constaba de un ritmo más asincopado¹¹ y un baile más fácil (Roberts, 1979; López, 2001).

Según Quintero (1998, p. 192), entre 1949 y 1964, el movimiento migratorio de puertorriqueños hacia Nueva York se hizo más intenso. Calles de la Gran Manzana como “East” y “Spanish Harlem” se redenomnaron como “El Barrio” gracias a las nuevas generaciones de inmigrantes puertorriqueños. Por otro lado, comienza a surgir una fuerte discriminación hacia el colectivo boricua, la cual lejos de afectar a los puertorriqueños, realzaba su identidad, a tal punto en que buscaron reivindicar la cultura de sus antepasados (Roberts, 2000, p. 26).

1.2. Nueva York

1.2.1. Surgimiento de la salsa

Tras el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, Cuba se convierte en un Estado comunista, lo cual para un país capitalista como EE. UU. resultaba totalmente inaceptable. El bloqueo comercial impuesto por el país norteamericano afectó a Cuba de diversas maneras, incluyendo la cultura, afectando al desarrollo y difusión de su música hacia EE. UU. y hacia el mundo. Sin embargo, en Nueva York, la música del Caribe no deja de tener protagonismo, pero debido a acontecimientos como el cierre del Palladium (1964) los músicos deben buscar otras alternativas para sobrevivir (López, 2001).

En la década de los 60, la nueva generación de puertorriqueños nacidos en Nueva York (los llamados *nuyorricans*) estaba estigmatizada y tenía muchos conflictos con la policía, así como también con otros grupos sociales como los italianos y los afroamericanos (Cervantes, 2004); sin embargo, como ya se mencionó antes, la comunidad *nuyorrican* no se

¹¹ Contradicción rítmica que consiste en desplazar el acento natural de un compás produciendo una nota en un tiempo débil de ese mismo compás o del anterior y prolongándola hasta un tiempo fuerte. (Consultado de: *Oxford Dictionary* traducido al español)

La palabra “asincopado”, en el argot musical, se usa para definir un ritmo o una parte de alguna música como algo que posee o utiliza mucho la síncopa.

mostró atemorizada ni mucho menos sumisa, sino que hacían valer sus derechos y buscaban la eliminación de la discriminación. Según lo afirma Romero (2000, p. 28), “los *nuyorricans* reivindicaban la herencia cultural de sus mayores, pero no se identificaban plenamente con el mambo o el chachachá”; esta afirmación da pie a inferir que la manifestación musical que necesitaba la comunidad *nuyorrican* no debía manifestarse en una música “fossilizada y distanciada de la realidad” (Cervantes, 2004), sino más bien en algo nuevo y diferente, que exprese la rebeldía que querían demostrar.

1.2.2. *Fania Records y Fania All-Stars: origen de la salsa “de barrio” y principales exponentes*

La nueva generación de puertorriqueños (*nuyorricans*) decidió tomar distancia (al igual que lo hicieron en su momento los músicos afroamericanos de jazz) del formato *big band*, en primer lugar debido a que era económicamente más viable y en segundo lugar a que no buscaban “generar espectáculo ni evocar una ocasión especial, sino más bien buscaban emular la cotidianeidad barrial” (Cervantes, 2004). Es así como nace el llamado “formato Combo¹²”, adoptado de la orquesta Rafael Cortijo y Su Combo; esta nueva instrumentación brindó una sonoridad diferente, debido al contraste tímbrico y a la diferencia sonora en cuanto a niveles de volumen.

Sin embargo, el nuevo producto aún no tenía nombre. La comunidad latina se dividía en pachanga, *boogaloo*, ritmos anglosajones como el rock y ritmos afrocubanos tradicionales, pero el nuevo producto no contaba con un nombre propio, porque no era pachanga, *boogaloo*, mambo, bomba o plena. Era una música nueva y músicos que la tocaran, pero no había quién los apoyara ni difundiera. Es así como nace el sello discográfico Fania Records en 1964.

¹² En el caso de Rafael Cortijo y Su Combo, estos contaban con timbales, congas, piano, bajo, bongó y campana, güiro, saxofones, trompetas y voz.

La Fania Records nace de la mano del flautista dominicano Johnny Pacheco (1935 – 2021) y del abogado italoamericano Jerry Masucci. Pacheco se encargaba de generar ese cambio entre formato charanga de flautas y violines a un conjunto de trompetas y trombones, que respondiera a las exigencias del barrio latino de Nueva York (Cervantes, 2004), mientras que Masucci se encargaba de negociar con los nuevos talentos provenientes del Bronx y Puerto Rico, lo que sería el eje de su éxito (Manuel, 1994, citado en Cervantes, 2004).

Este trabajo en sociedad entre ambos derivó en el surgimiento y consolidación de aquel producto nuevo antes mencionado: la música latina “ya no evocaba palmeras, sino que al reclutar músicos que aún buscaban liberar su voz y encontrar una identidad lograron reorientar dicha música hacia la vida en el barrio, encontrando en ese mensaje un producto altamente valioso y poderoso” (Romero, 2000) agradable al oído del consumidor latino. De ese modo, ya no se sabía qué se estaba escuchando: si una guaracha, un son, una rumba, etc.; esta práctica de nombrar una canción por el ritmo tocado cayó en desuso (Quintero, 1998) y pasó a denominarse simplemente salsa.

A finales de la década de los 60, ya consolidada Fania Records, optan por contratar a las orquestas de Ray Barretto, Bobby Valentín y Larry Harlow, con el fin de ampliar su catálogo musical (Cervantes, 2004); sin embargo, no sería hasta 1967 que contratarían a Willie Colón y a Héctor Lavoe, que formarían uno de los dúos más emblemáticos de la historia de la salsa (Lazo, 1999).

En 1968, Fania Records decide formar una agrupación musical muy ambiciosa con los músicos más destacados de la salsa en aquella época: la Fania All-Stars. Inicialmente estaba conformada por Ray Barretto en las tumbadoras, Orestes Vilató en los timbales, Roberto Roena en el bongó; Reynaldo Jorge, Barry Rogers y Willie Colón en los trombones, los tres primeras trompetas de las orquestas de Barretto, Valentín y Harlow¹³; Larry Harlow en el

¹³ No se ha encontrado información precisa y avalada sobre los nombres de estos músicos.

piano y en el bajo, Bobby Valentín, quien pasó de la trompeta al bajo eléctrico (Lazo, 1999). Asimismo, se incorporó un nuevo instrumento: el cuatro puertorriqueño¹⁴, y el músico ejecutante en esta orquesta sería Yomo Toro. Por último, la fila de voces estaba conformada por Héctor Lavoe, Ismael Miranda, Pete “el Conde” Rodríguez, Adalberto Santiago, Bobby Cruz, Santos Colón y Cheo Feliciano (Cervantes, 2004).

1.2.3. La salsa dura: el sonido del barrio expresado en música y letra

Romero (2000) cataloga a la ya nacida salsa como “la crónica del Caribe urbano”, amparándose en palabras y definiciones previamente dichas de César Rondón (1980). Dicha definición consta de tres palabras importantes: crónica, Caribe y urbano. Crónica, debido a que narra en las letras la situación de la comunidad latina en la vida cotidiana; Caribe, porque inherentemente las personas que ejecutan este nuevo ritmo tienen antecedentes u origen caribeño, así como los ritmos que conforman la salsa, y por último urbano, porque obedecen a diferentes implicaciones sociales, culturales y éticas: la parte urbana de la salsa se ve reflejada en el contenido de la letra, mayormente orientada a la nostalgia, la delincuencia, la marginación, la inestabilidad en el amor y en el trabajo, por la subsistencia personal y colectiva. (Romero, 2000, p. 36)

1.3. Callao

1.3.1. Antecedentes de la música cubana en el Perú

El Perú no era ajeno al fenómeno musical previo a la salsa. En el auge de la música cubana en los 30 y 40, diversos artistas como el Trío Matamoros, Esther Borja o Ignacio Villa hacen su paso por la ciudad de Lima, con un amplio repertorio de sones, boleros y guarachas que gozan de popularidad y éxito en el espacio peruano (Rigol, 2020).

¹⁴ El cuatro puertorriqueño, simplemente conocido como cuatro es el instrumento insignia de la música tradicional puertorriqueña. De 5 cuerdas metálicas dobles, es algo más pequeño que la guitarra y posee un contorno similar al del violín. Las terceras, cuarta y quinta cuerdas graves son entorchadas, mientras las restantes son simples de acero.

Asimismo, en la década de los 50, de acuerdo con García (2019): “Para el verano de 1951, Lima respiraba mambo en cada esquina... En febrero, época de carnavales, solo se bailó este ritmo en la ciudad”.

Esta cita hace referencia a la llegada al Perú de Dámaso Pérez Prado y su mambo. En la misma década, llega Benny Moré, de quien el periodista Guido Monteverde narra:

“realmente es un bárbaro cuando canta, cuando actúa, cuando improvisa y en general todo el tiempo que está en escena. El público se queda tan admirado que lo ovaciona a la mitad de las canciones” (Gómez, 2018, citado en Rigol, 2020).

El punto cumbre de la música cubana en el país se da con la llegada de la Sonora Matancera en 1957. De acuerdo con Rigol (2020), la orquesta ya gozaba de mucha popularidad en el Perú, y tras la presentación en la Plaza de Acho, esta aumentó aún más. En ese sentido, Rigol destaca su influencia en el posterior desarrollo de la música tropicalailable en el país.

1.3.2. Llegada de la salsa dura al puerto del Callao

El escritor Eloy Jáuregui, en una entrevista para el medio virtual Salserísimo Perú, destaca la importancia de la diáspora africana en el Perú, bajo la idea de que “en países como Chile o Argentina, el componente africano en esos países es casi mínimo, a diferencia del Perú, donde sí se arraigó, por lo que existe una relación de sangre con la cultura africana” (Jáuregui, 2021).

La difusión de la salsa dura en el Callao no hubiera sido posible sin dos agentes fundamentales: las disqueras y los bares¹⁵, y uno de los principales difusores, como ya se mencionó anteriormente, fue Luis Rospigliosi Carranza, cuyo bar “El Sabroso” se convirtió

¹⁵ Salserísimo Perú, 2021. *¿Cómo llegó la salsa al Perú? Aquí te contamos la verdadera historia*. Consultado de: <https://www.youtube.com/watch?v=DRDROMggCrA&t=982s> (min. 2:40)

en el centro de recepción de la “música latina¹⁶” que venía del extranjero, reproduciendo discos de Mon Rivera, Joe Coto y Eddie Palmieri (Salserísimo Perú, 2021).

Martín Gómez, en su crónica *Diez años sin Luis Rospigliosi Carranza, el pionero de la salsa en el Callao* (2021) resalta la importancia de “El Sabroso” como ente difusor de la salsa:

La historia de “El Sabroso” empieza a fines del 50’. Ya la bohemia que bajaba de los barcos quería otra cosa. Varias veces Lucho contó que fueron marinos de la flota Gran Colombiana que le empezaron a traer discos de 45 RPM. El repertorio era distinto a lo que se escuchaba en otros lados. Lucho se dio cuenta y alentó a que le trajeran más vinilos. Él también empezó a buscarlos por su cuenta. Ya al bar no se iba únicamente para dos cervezas sino también para alimentar los oídos, para entender que, como todo en la vida, siempre hay algo más.

Asimismo, Gómez destaca a Rospigliosi como uno de los principales artífices en la creación de la primera trombanda¹⁷ del Perú: Papo y Su Combo Sabroso. Dicha orquesta es considerada como la pionera en la ejecución de salsa dura con trombanda¹⁸, y mediante el cover (González, 2021) lograron convertirse en los principales difusores de este estilo:

Rospigliosi adquirió una rockola, puso una tienda de discos al lado del bar, cambió de local y abrió uno más grande. Alentó a que en 1962 se organizara la primera trombanda del puerto, la de Papo y su Combo Sabroso. Incluso, en la

¹⁶ Según Sixto Urrutia, bailarín de “El Sabroso” en los 60’s, la nueva música que estaba llegando al Callao empezó a ser conocida como “música latina”, y posteriormente empezó a llamarse salsa.

¹⁷ En el argot musical y, para futuras referencias en esta investigación, el término “trombanda” hace referencia a una orquesta de salsa cuya sección de vientos consta solo de trombones.

¹⁸ Macario Nicasio Febres, percusionista peruano e integrante de dicha orquesta, da fe de que Papo y Su Combo Sabroso fue la orquesta “que introdujo los trombones en la salsa en el Perú” en una entrevista para la tesis de González (2021).

portada de un LP de dicha orquesta aparece Lucho como el padrino de la banda. Ya nadie lo reconocía como Lucho Rospigliosi sino como El Sabroso.

Posteriormente, en los 70, la salsa había abarcado gran parte de la ciudad gracias a la creación de salsódromos como “Los Mundialistas¹⁹” y otras orquestas como Enrique Lynch y su conjunto, Freddy Tara and The Blue Stars, o el Combo Espectáculo Creación. Asimismo, otros nombres como Charlie Palomares, Carlos Orozco, Óscar “Pitín” Sánchez, entre otros, destacaban como principales cultores del género salsa en Lima durante los 70.

Ya en los años 80, el movimiento salsero queda plenamente afianzado en la capital, a tal punto de generar una relación entre distritos y sus respectivas orquestas (Salserísimo Perú, 2021). El Callao, además del Combo Espectáculo Creación, ahora contaba con la presencia de “La Clave del Callao” y “La Progresiva”.

1.3.3. Freddy Tara, Combo Espectáculo Creación y José “Chaqueta” Piaggio: la salsa dura dedicada al Callao

Desde los 60 hasta la actualidad, diversos músicos salseros han logrado erigir todo un movimiento de este género alrededor del Callao. Sin embargo, la principal herramienta para lograr dicho objetivo fue el *cover*, cuyo uso prolongado cumplió un objetivo, pero generó cierta monotonía para el ambiente salsero que hasta hoy perdura.

Paralelamente, dentro de todos los artistas mencionados y no mencionados, podemos destacar a tres chalacos cuya labor, aparte del *cover*, consistió en componer música dedicada al Callao del mismo modo en que lo hiciera Manuel Raygada Ballesteros con la polka *Nostalgia Chalaca* en 1942: Freddy Tara, el Combo Espectáculo Creación y José “Chaqueta” Piaggio.

¹⁹ Bar cuyo origen se debe al exjugador de la Selección Peruana Orlando de la Torre, quien tuvo la idea de crear un bar en el Rímac con temática futbolística (Jáuregui, 2021).

La obra de estos tres intérpretes, a pesar de su diferencia generacional, tiene un rasgo en común: han compuesto canciones dedicadas al Callao, y cada una destaca por ciertas particularidades musicales dentro de los parámetros de lo que se conoce como salsa dura.



Capítulo 2. Análisis musical de la salsa dura dedicada al Callao

En lo que respecta al ámbito musical, se analizaron musicalmente los arreglos de tres canciones: “Al Callao”, del compositor chalaco Freddy Tara, “Callao Puerto Querido”, de la orquesta chalaca Combo Espectáculo Creación y “Guajira Pa’ Mi Barrio”, del músico chalaco José “Chaqueta” Piaggio. Las canciones mencionadas fueron elegidas debido a su alta representatividad de una identidad en la que se hace referencia al Callao tanto en la música como en la letra, y en esta investigación se buscará ahondar en ese análisis musical mediante transcripciones que evidencien la presencia de una identidad social del chalaco basada en la música.

2.1. Al Callao

Freddy Tara, tacneño de nacimiento, pero radicado en el Callao desde joven, fue el compositor de la primera canción de la que se tiene registro dedicada al Primer Puerto: Al Callao. Dicho tema lo grabó en la década de los 70²⁰, con la agrupación Los Blue Stars, bajo la disquera Hit Internacional Records.

2.1.1. Instrumentación

En la canción se utilizan los instrumentos base de la sonoridad neoyorquina en la salsa dura: timbales, claves, bongó y campana, congas, bajo vertical²¹, piano, trombones, voces coristas y voz principal. Esta instrumentación fue muy utilizada en la salsa dura de la década de los 70 y fue principalmente acogida por el dúo de Willie Colón y Héctor Lavoe, como se puede apreciar en el álbum “El malo” de 1967, considerado como el pionero del sonido neoyorquino.

²⁰ No se encontró información verídica sobre la fecha de grabación y publicación de esta canción.

²¹ Comúnmente conocido en el mundo de la música como *baby bass*, un tipo de contrabajo eléctrico.

Tabla 1

Instrumentación de la canción “Al Callao” (década de los 70) de Freddy Tara Blues Star’s

Canción	Timbal	Bajo	Piano	Congas	Bongó/campana	Trombones	Voz lead	Coros
Al Callao	x	x	x	x	x	x	x	x

Tabla 2

Instrumentación del álbum “El Malo” (1967) de Héctor Lavoe y Willie Colón

Canción	Timbal	Bajo	Piano	Congas	Bongó/campana	Trombones	Voz lead	Coros
Jazzy	x	x	x	x	x	x		
Willie Baby	x	x	x	x	x	x	x	x
Borinquen	x	x	x	x	x	x	x	X
Willie Whopper	x	x	x	x	x	x	x	x
El Malo	x	x	x	x	x	x	x	x
Skinny Papa	x	x	x	x	x	x		x
Chonqui	x	x	x	x	x	x	x	x
Quimbombo	x	x	x	x	x	x	x	x

Asimismo, la trombanda que se escucha en esta canción ya tenía un antecedente: la de Papo y Su Combo Sabroso en 1962. Esta orquesta ya venía de tener cierta acogida y éxito en el Callao debido a su sonido característico, por lo que se deduce que el arreglista haya considerado el uso de trombones exclusivamente debido a la búsqueda de la sonoridad neoyorquina y a la tendencia del uso de trombón por parte de la orquesta chalaca antes mencionada.

2.1.2. Estructura

La estructura del tema consta de: introducción, estrofa, un pre coro-guía previo a lo que será el coro-guía²²; posteriormente, el tema continúa con un solo²³ de piano, un mambo²⁴ de trombones y luego el mismo mambo acompañado de guapeos²⁵ hechos por los cantantes; casi al cierre, sigue un último coro-guía, sin embargo, la guía en este caso la responde el

²² En el argot de la salsa, el coro-guía (o guía-coro, dependiendo de la canción) es una parte libre en el que el sonero (el vocalista principal) “solea” mientras los coristas le responden, enfrascándose en un canto antifonal como el que se hace en los cantos afrocubanos (p. ej: Canto a Elegua, Toque a Abakuá).

²³ Improvisación que ejecuta un músico por encima de la orquesta, quien lo acompaña.

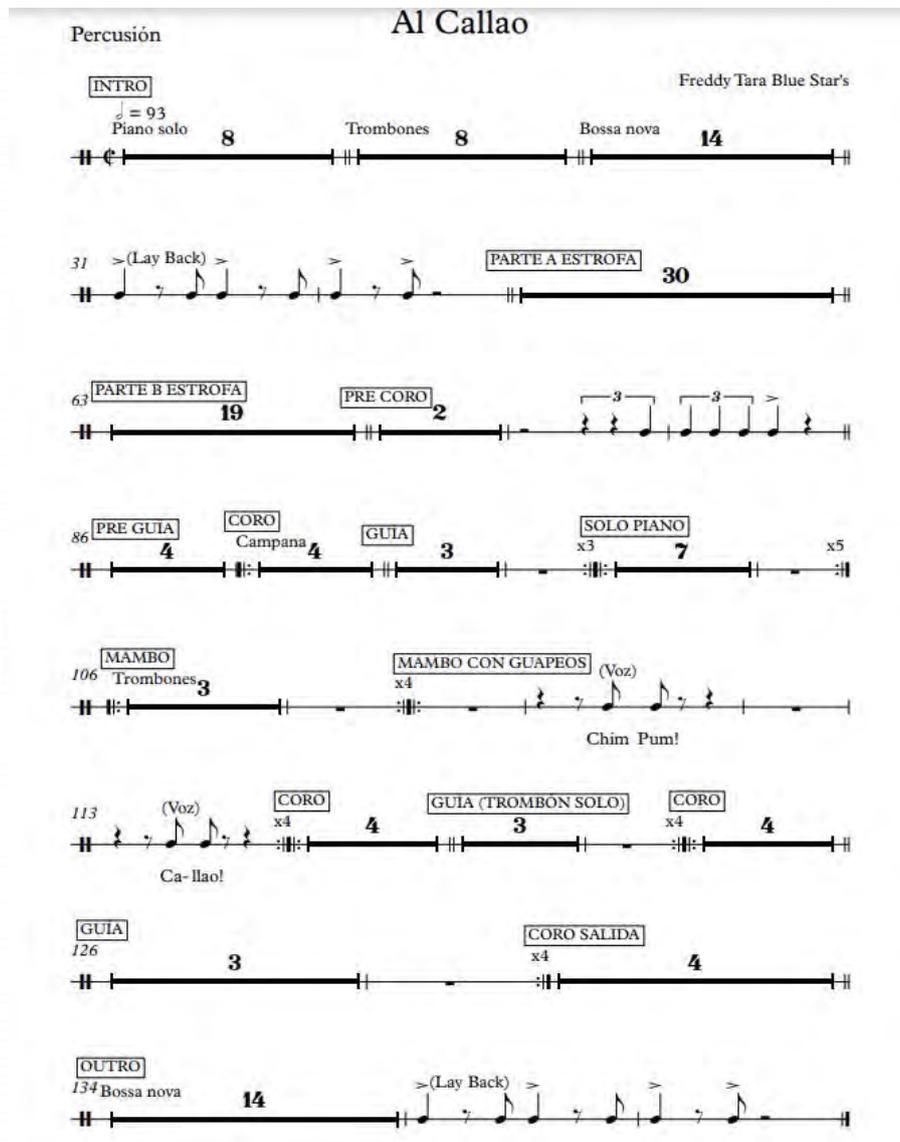
²⁴ En la salsa, y en este contexto, se conoce como “mambo” a una sección donde la sección de vientos toca en conjunto un pasaje a modo de *solí*.

²⁵ Gritos o arengas ejecutados por los cantantes. Usualmente carecen de melodía.

trombón a modo de *trades*²⁶; finalmente, el tema cierra con el *outro*²⁷, que está en ritmo bossa nova y está presente el *corte*²⁸ que también se usa en la introducción.

Figura 1

Estructura de la canción “Al Callao”



Nota: Esquema estructural de la canción “Al Callao”. Representa una estructura muy común en la salsa dura.

Elaboración personal.

²⁶ Tipo de improvisación de tipo pregunta-respuesta entre un instrumento y otro.

²⁷ Parte final de la canción. Es la contraparte de la *intro*.

²⁸ En música, se usa el término *corte* a una frase rítmico-melódica (o solo rítmica) cuyo patrón rítmico es totalmente distinto a la rítmica del género que se está ejecutando.

2.1.3. Arreglo

La canción está en la tonalidad de Fa menor (Fm²⁹). La métrica utilizada (en general, la utilizada en la salsa) es 2/2 o compás partido, bajo la cual se aplica una clave 2-3 que es marcada en el *jamblock* por el timbalero en todo el tema. Este detalle llama la atención porque no es común que la clave se marque en toda la canción, sino que es en la mayoría de las ocasiones un elemento rítmico implícito que se siente en el tumbao del bajo y del piano.

Otro detalle que no pasa desapercibido en la canción es que en la introducción hay una sección en bossa nova. La bossa nova no forma parte del canon tradicional de ritmos utilizados en la salsa dura, sin embargo, el arreglista decide incorporarla, probablemente influenciado por el arreglo que hizo la Sonora Ponceña en 1976 con el tema “Bomba Carambomba”. Este tema pudo haber incitado al arreglista a colocar una parte de bossa nova en la canción a modo de seguir una tendencia, debido a que ambas canciones (“Al Callao” y “Bomba carambomba”) son de la década de los 70, donde la salsa dura había consolidado un sonido muy característico gracias a la percusión y a la sección de vientos, principalmente conformada por trombones y/o trompetas.

Asimismo, y desde una perspectiva rítmica, da la sensación de que la clave está “cruzada³⁰” o “atravesada”. Desde el inicio de la estrofa, tras la introducción (que viene de estar 3-2) la clave pasa a ser 2-3, sin embargo, el percusionista no cambia la clave y se siente esa polirritmia³¹ característica de la clave atravesada entre el bajo y el *jamblock*. Más adelante, se escucha un “tropiezo” en la clave, en el que el percusionista duda y cambia la clave a 2-3, pero en el pre-coro, que regresa a 3-2, se escucha nuevamente esa polirritmia entre los coristas y las claves, debido a que el percusionista continúa tocando en 2-3. Rebeca

²⁹ Representación en cifrado americano del acorde Fa menor.

³⁰ Se dice que la clave está atravesada o cruzada cuando la rítmica ejecutada no corresponde con la acentuación de los tiempos fuertes del ritmo de la salsa.

³¹ Conjunto de dos o más ritmos diferentes que suenan al mismo tiempo.

Mauleón, en *101 Montunos* (1999), hace un comentario (basado en la definición de Emilio Grenet) sobre la clave atravesada:

El musicólogo Emilio Grenet especuló que el tocar fuera de clave crea una discrepancia tan terrible entre la melodía y el ritmo que hace intolerable al oído de las personas acostumbradas a esta música. Este fenómeno resulta cuando una o más figuras de ostinato (como las del piano, bajo y la percusión) o la melodía no está correctamente alineada con la clave; es decir, esta persona está tocando atravesado.

Figura 2

Representación escrita de la clave atravesada.

[Fig. y. Ensemble with Bongo Bell Crossed]

The image shows a musical score with four staves. The top staff is labeled 'clave' and has a '(3-2)' time signature. The second staff is labeled 'crossed bongo bell' and has a '2-3' time signature. The third staff is labeled 'timbales bell' and the fourth is 'congas'. The first two measures of the clave and bongo bell parts are highlighted with red boxes. In the first measure, the clave has a note on the first beat and a rest on the second, while the bongo bell has a note on the second beat. In the second measure, the clave has a note on the first beat and a rest on the second, while the bongo bell has a note on the second beat and a rest on the first.

Nota: Representación del patrón de la clave, la campana de mano, de timbales, las congas y cómo se ve gráficamente la clave atravesada. La clave es 3-2, pero la campana de mano está en 2-3. En el tiempo 2 del primer compás, la campana de bongó marca el *downbeat* mientras que la clave marca el *upbeat*, generando un “cruce” rítmico. En el segundo compás, en el tiempo 2 la campana hace un golpe de más, haciendo una mala acentuación. Extraído de *101 Montunos* de Rebeca Mauleón (1999) con fines académicos.

Desde la perspectiva musical, esto puede catalogarse como un error producto de falta de consciencia sonora o puede ser simple desconocimiento, lo cual sería totalmente comprensible si consideramos que la orquesta tenía poco tiempo de formada y probablemente

los músicos no tenían mucha experiencia tocando salsa dura debido a que era un género relativamente nuevo.

2.1.4. Letra

Desde el inicio de la estrofa, la letra demuestra un carácter de enaltecimiento. A grandes rasgos, menciona la belleza natural del Callao, a su historia como el primer puerto peruano y a sus habitantes, realzándolos y generando una sensación de orgullo. En el coro-guía, el coro cantado es *Chim Pum, Callao mi amor, Chim Pum, ¡que viva el Callao!* La arenga *Chim Pum Callao* tiene mucha importancia para los chalacos, como consta en la polka “Vamos Boys” de Francisco “Pancho” Quirós de 1966:

*¡Vamos Boys! Quiero ver otro gol en tu score
y sentir el rugir del viril Chim Pum Callao*

2.2. Callao Puerto Querido

“Callao, Puerto Querido” fue grabado por la orquesta chalaca Combo Espectáculo Creación en 1987 para el sello Iemspa. La autoría fue de Jorginio Mendoza y la dirección musical y los arreglos fueron de Óscar Mendoza (Salserísimo Perú, 2015). Es considerado como el himno salsero del Callao.

La canción nace como inspiración de Jorginio Mendoza, quien fue postulante a estibador, según lo narra él mismo:

“Cada vez que subía a los barcos veía al puerto en casi toda su dimensión. Y en la faena de cargar y descargar me salió la frase de ‘tú eres el rey de los mares, tú eres el puerto más lindo’. Es que sentía que el Callao era lindo y hasta tenía sus rumbas que, seguramente, se comparaban con las de Puerto Rico”

2.2.1. Instrumentación

La instrumentación de El Combo Espectáculo Creación era muy similar a la de orquestas como Roberto Roena y su Apollo Sound, El Gran Combo de Puerto Rico o la Orquesta de Bobby Valentín: timbales, congas, bongó y campana, tres cubano, bajo eléctrico, piano, tres trompetas, un saxofón alto, dos trombones de vara y cuatro vocalistas (tres coristas y una voz principal).

Tabla 3

Instrumentación de “Callao Puerto Querido”

Timbal	Bajo eléctrico	Piano	Tres cubano	Congas	Bongó /campana	Trombones	Trompetas	Saxofón	Coros	Voz Lead
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Tabla 4

Instrumentación de otras canciones de la época (fines de los 70's y década de los 80)

Canción	Timbal	Bajo	Piano	Congas	Bongó/campana	Trombones	Trompetas	Saxofones	Voz lead	Coros
Amor a Medio Tiempo – Bobby Valentín (1986)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Guaguancó del Adiós – Roberto Roena (1978)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Ojos Chinos – El Gran Combo (1982)	x	x	x	x	x	x	x	x	x	X

Nota: Si bien es cierto en este caso las instrumentaciones varían, se aprecia que se busca un cambio de sonoridad, para “modernizar” la salsa dura.

Esta instrumentación significaba la búsqueda de una sonoridad tímbrica diferente, lo que devino en abandonar de cierta manera el sonido neoyorquino y adoptar una interpretación más de “espectáculo” y esto se ve apreciado por ejemplo en el videoclip de “Callao, Puerto

Querido”, donde los coristas y el vocalista principal realizan coreografías muy bien planificadas. Asimismo, el arreglo y la puesta en escena del grupo motiva al baile.

2.2.2. Estructura

Figura 3

Estructura de la canción Callao Puerto Querido.

Callao Puerto Querido

Combo Espectáculo Creación

$\text{♩} = 100$

The musical score structure is as follows:

- Measures 1-16:** INTRO (Trombones 16)
- Measures 17-25:** Trompetas 7
- Measures 26-71:** ESTROFA (48) and SOLIVIENTOS (Charanga 15)
- Measures 72-80:** PRE CORO 1 (8)
- Measures 81-89:** Bomba (8)
- Measures 90-98:** PRE CORO 2 (8)
- Measures 99-113:** Danzón (Trompetas hacen melodía de la polka "Vamos Boys")
- Measures 114-118:** Danzón (triplets)
- Measures 119-125:** Coro-GUÍA 1 (Coro 4)
- Measures 126-133:** MAMBO (Guía 3, x3; 7)
- Measures 134-141:** Coro-GUÍA 2 (x3 Coro 4)
- Measures 142-150:** MONA (Guía 3, x3 Trombones 8)
- Measures 151-158:** Tptas, tbnes, saxo 7
- Measures 159-166:** x2 CORO 3 (4)
- Measures 167-174:** GUIA 3 (1.2. 3, 2)
- Measures 175-182:** (Voz) Va - mos Bo - oys
- Measures 183-191:** OUTRO (8)
- Measures 192-199:** rall. 3

Nota: Elaboración personal

La estructura de la canción va de la siguiente manera: introducción, estrofa, un *solí*³² de vientos en ritmo charanga para dar pase a dos pre coro-guía, separados por otro *solí* de vientos pero esta vez en ritmo bomba. Luego de esos dos pre coro-guía, viene un *solí* de trompetas en ritmo danzón. El tema continúa con el primer coro-guía, luego continúa con un mambo, para pasar al segundo coro-guía, que da pase hacia la moña³³ y termina para ir hacia el tercer y último coro-guía. El tema finaliza con *outro* en *rallentando*³⁴ y en *fermata*³⁵ o calderón.

La estructura de esta canción refleja, de cierta manera, otra diferencia sonora importante que toma la salsa; esta estructura (que incorpora mambos y moñas entre coros-guías) es muy propia de otras canciones de la época como “Amor a Medio Tiempo” (1986) de Bobby Valentín, interpretada por Cano Estremera. Esta canción cumple con una estructura e instrumentación muy similares a las de “Callao Puerto Querido”, lo cual puede significar una influencia de la orquesta de Valentín a la orquesta del Primer Puerto.

Es válido decir que el Combo Espectáculo Creación tiene un *cover* de “Amor a Medio Tiempo” en el mismo álbum donde se encuentra “Callao Puerto Querido”(1987).

2.2.3. Arreglo

En este tema se percibe una sonoridad diferente a la del tema anterior, que evocaba un sonido más agresivo, propio del estilo neoyorquino. En este caso, lo que se ha buscado es generar una sonoridadailable y agradable al oído, es decir, de “espectáculo”. Como primera referencia, el sonido de esta orquesta es mucho más ordenado y profesional que la de los Blue Stars: los músicos pueden haber estado mejor preparados debido a que en 1987 la salsa ya era

³² Sección de una canción donde una parte de la orquesta toca un pasaje en conjunto.

³³ Sección de la salsa que consiste en un “segundo mambo”, interpretado por los vientos, donde la primera vuelta suele ser ejecutada por los trombones y/o saxofones y la segunda por las trompetas. Suele ir después del segundo coro-guía.

³⁴ Indicación musical en la que la orquesta va bajando la velocidad de la canción.

³⁵ Indicación musical en la que la orquesta debe hacer durar la nota según indique el director.

un género de gran acogida en el país, lo que significaba que los músicos escuchaban y tocaban salsa dura continuamente.

Como prueba de dicho profesionalismo y orden, el arreglo es más complejo que el del “Al Callao”: incorpora varios ritmos dentro de una sola canción que están bien ejecutados, la sección de vientos está mucho más cohesionada y existe un concepto de ensamble, la percusión mantiene un tiempo constante, etc.

Hablando específicamente de los ritmos usados, hay un detalle que salta al oído al escuchar el tema: en la parte del danzón, las trompetas hacen una melodía armonizada en terceras³⁶, que corresponde a la estrofa de la polka “Vamos Boys”, compuesta por el chalaco Francisco “Pancho” Quirós. Dicha canción es considerada como el himno máximo del club chalaco de fútbol Sport Boys.

Figura 4

Transcripción de la parte de trompetas en el danzón

The image shows a musical score for the 'Danzón' section of the song 'Vamos Boys'. It consists of two systems of staves. The first system includes two trumpet parts (Trompeta en Si 1 and 2), an electric bass part (Bato Electrico), and a second set of trumpet parts (TPT.) and bass part (E. Bass). The tempo is marked as 'DANZÓN = 96'. The score includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'C' and 'G'.

Nota: Las dos trompetas “citan” la melodía de la polka “Vamos Boys” de Pancho Quirós. Esto con la finalidad de “personalizar” la canción y darle una connotación más chalaca. Elaboración personal.

³⁶ En lenguaje musical, una tercera es la distancia de 3 o 4 semitonos entre dos notas.

Figura 5

Transcripción de la melodía vocal de la polka “Vamos Boys” de Pancho Quirós

VAMOS BOYS

PANCHO QUIRÓS

Voz

$\text{♩} = 125$ INTRO

16 16

34 A ESTROFA

42

Nota: Elaboración personal

Como se puede ver, las melodías tienen la misma direccionalidad y el mismo diseño melódico. Esto demuestra que el arreglista tuvo como objetivo crear una salsa dura que reflejara de alguna forma parte de la identidad (en este caso el fútbol) de los chalacos, plasmándola en el arreglo. El porqué del uso del danzón para montar la melodía de esta polka puede deberse a buscar una evocación a las raíces: al ser el danzón un ritmo tradicional de Cuba (así como su baile nacional), la polka es igual de tradicional en el catálogo musical peruano, generando una relación entre la melodía de la polka y el ritmo cubano que busca evocar el pasado y recordar una época significativa para los chalacos.

2.2.4. Letra

La letra de esta canción, al igual que la anterior, ensalza al Callao. Esta hace muchos cumplidos al Primer Puerto, pero también genera un sentimiento de amistad y de unión entre chalacos, al mencionar que el Callao es un lugar “de fiesta y rumba”. Otro detalle que se presenta en la letra es que se hacen referencias al Sport Boys y a algunos de sus históricos jugadores, como Valeriano López y Guillermo Barbadillo, figuras máximas del recordado

Campeonato Peruano de Fútbol de 1951, de gran importancia para los chalacos debido a que fue el primer torneo profesional en la historia del fútbol peruano y el Sport Boys fue el primer campeón, conquistando su cuarto título.

Asimismo, casi al final de la canción, la última guía del tercer coro-guía tiene la siguiente letra:

¡Ah, lalalalalala! ¡Vamos Boys!

Esta letra es una referencia directa a la canción “Mi Gente”, que canta Héctor Lavoe en 1975:

¡Ah, lalalalalala! ¡Que cante mi gente!

El cambio de letra por parte de la orquesta chalaca demuestra un interés por mostrar la identidad de los chalacos mediante la música; encuentran en ella una forma de demostrar que elementos como el fútbol son parte de su identidad como colectivo, lo cual tiene un valor muy destacado dentro de esta investigación.

2.3. Guajira Pa’ Mi Barrio

Ya en el s. XXI, el compositor punteño³⁷ José “Chaqueta” Piaggio saca a la luz su álbum “Espejismo” en 2010. En dicho álbum tocan músicos reconocidos de la escena limeña, como los cubanos Abel Páez y Laureano Rigol, el saxofonista Carlos Espinoza, el percusionista Juan Medrano “Cotito”, entre otros. Como dato curioso, el álbum hace un repaso por la vida del compositor, ya que incluye canciones que hablan de lugares donde vivió; en ese sentido, una de las canciones de ese álbum destaca por su alusión directa al Callao, lugar de nacimiento de Chaqueta: Guajira Pa’ Mi Barrio.

³⁷ Nacido en La Punta, Callao.

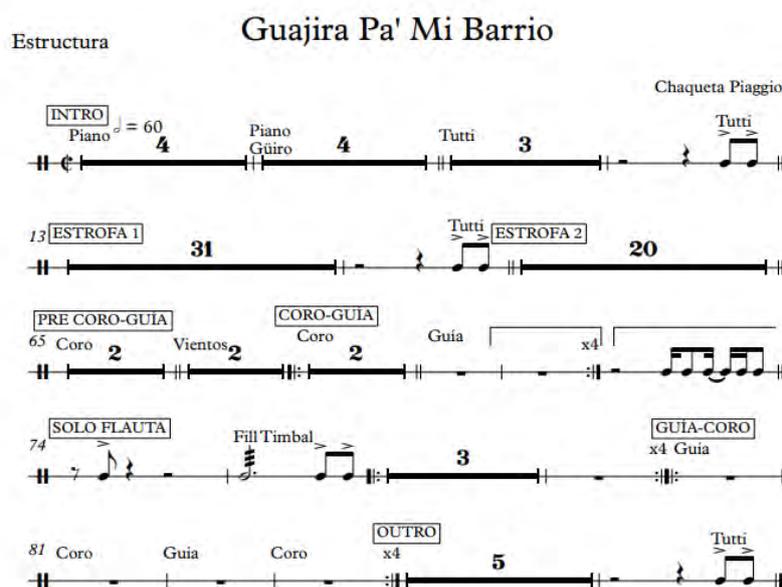
2.3.1. Instrumentación

La canción en cuestión utiliza la siguiente instrumentación: timbales, bongó, congas, güiro, contrabajo, piano, trompetas, flauta travesa y un saxofón barítono. Es muy similar al formato charanga, pero en este caso el piano ha sustituido al tres cubano y se ha incorporado un saxofón barítono que apoya los cortes y al bajo en algunos momentos. La presencia de las congas podría indicar que estamos ante una formación post-influencia de Arsenio Rodríguez, padre del son montuno, quien introdujo las tumbadoras al formato charanga luego de que el tres fuera reemplazado por el piano. Esta instrumentación, junto al ritmo son montuno, evocan una sensación de tradición y barrio, propios de la música cubana.

2.3.2. Estructura

Figura 6

Estructura de la canción "Guajira Pa' Mi Barrio"



Nota: Elaboración personal.

La estructura del tema va de la siguiente manera: introducción realizada primero por el piano, al cual posteriormente se le suma el güiro. Posteriormente, se va a un *solí* de vientos donde ya toca toda la orquesta, y acaba en un corte que se repetirá en todo el tema. Luego,

vienen las dos estrofas, separadas por el corte previamente mencionado que está presente en esta parte de la canción también. A continuación, se haya un pre coro-guía, cuya guía está hecha por los vientos, para dar pase al coro-guía. Terminado este, hay un *solo* de flauta, que significa el pase a la guía-coro, de un compás cada uno. Finalmente, viene el *outro* con forma de coro-guía, acabando con el corte nuevamente.

2.3.3. *Arreglo*

Como se mencionó anteriormente, la instrumentación utilizada permite al arreglista evocar una sonoridad mucho más tradicional, como un regreso a los orígenes artísticos de Chaqueta.

En principio, todo gira alrededor del piano. El “tumbao³⁸” que realiza desde el principio hasta el final del tema forma un *ostinato*³⁹ que estará presente todo el tema, al cual se suma el güiro (que marcará el ritmo) y luego el resto de la percusión. En sí el arreglo de la canción tiene un nivel de complejidad diferente al de “Callao Puerto Querido”, pero su mayor atributo es conseguir esa sonoridad característica de la música cubana. Un valor agregado es el aporte de músicos cubanos en esta grabación y su influencia en el sonido, lo cual es contagiable a los demás músicos.

Un elemento que diferencia a “Guajira pa’ mi barrio” de las otras dos canciones estudiadas en esta investigación es la libertad en el soneo⁴⁰ que posee el intérprete. A diferencia de la orquesta Blues Stars de Freddy Tara y el Combo Espectáculo Creación, la velocidad de esta canción y el ritmo utilizado favorecen la libertad a la hora de sonar para el vocalista, lo cual indica cierta habilidad propia de haber crecido en un ambiente de música latina como es el caso de Piaggio.

³⁸ En música, el tumbao se define como el elemento rítmico-melódico que hacen el piano y el bajo para definir los ritmos en la salsa.

³⁹ Patrón rítmico que se repite de forma continua en todo un pasaje.

⁴⁰ Solo que hace el vocalista en la salsa, con letra y melodía.

2.3.4. *Letra*

La letra está escrita en primera persona, a modo de relato satírico, indicando la propia experiencia de Chaqueta dentro del Callao. Menciona diversos lugares del Primer Puerto, como la Fortaleza del Real Felipe, la playa Cantolao, el distrito de La Punta (su lugar de residencia), entre otros. La letra puede tener un cierto carácter nostálgico para el oyente debido a que recuerda a todo el Callao.

El análisis de estos elementos nos permite tener una idea más profunda y clara de cómo los arreglistas han buscado incorporar elementos de la identidad chalaca en la salsa dura, esto con la finalidad de manifestar mediante este estilo una parte muy personal de su grupo social.



Conclusiones

La salsa dura ha sido, para el Callao, su principal herramienta musical con la cual ha podido manifestarse al mundo. Específicamente hablando, elementos musicales como la instrumentación, el arreglo y el citado de frases de otras canciones han sido los métodos usados por los compositores y músicos para mostrar al consumidor parte de la identidad del chalaco. En el caso de la instrumentación, esta ha sufrido cambios con el pasar de los años y el Callao no se mantuvo al margen, buscando mantener vigente un estilo musical que tiene un origen social muy marcado y relacionable para los chalacos. El arreglo ha conseguido marcar las etapas de la salsa en el Callao y la preferencia por una sonoridad comercial. Por último, el citado musical genera un sentimiento de identificación entre los chalacos, al entender la referencia en cuestión.

Un elemento no musical que las tres canciones tienen en común es la letra. Este elemento manifiesta de forma directa la identidad del Callao mediante el ensalzamiento o el recuerdo; si se quitara la letra de estas canciones no generaría el mismo efecto o no sería del todo perceptible, por lo que su papel dentro de la salsa dura dedicada al Callao es imprescindible. En base al análisis realizado, musicalmente hablando el papel de la letra está fuertemente relacionado a la música, realzando lo que transmite la primera.

La investigación arroja la existencia de una salsa dura dedicada al Callao, del mismo modo en que existen otras canciones de salsa dura que están dedicadas a otras ciudades que son muy relevantes para el mundo de la salsa: “Cali pachanguero” del Grupo Niche, “En Barranquilla me quedo” de Joe Arroyo o “Yo nací en Puerto Rico” de Ángel Canales. Sin embargo, no se puede afirmar la existencia de una salsa “musicalmente chalaca”: la salsa dura llegó al Callao siendo salsa dura, se asimiló como tal y se replica hasta nuestros días, sin sufrir ningún cambio o fusión con algún ritmo peruano o chalaco que abra la posibilidad de

hablar de una salsa chalaca o peruana. No obstante, sí se puede hablar de una salsa dura hecha en el Callao.



Referencias bibliográficas

- Carpentier, A. (1975). *América Latina en su música*. Unesco, Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe, Centro de Documentación
- Cervantes, A. (2004). *La salsa como fenómeno social de identidad cultural*. Departamento de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias Sociales, Universidad de las Américas, Puebla
- Cosamalón, J. & Rojas, J. (2020). *¡Qué cosa tan linda! Una introducción al estudio de la salsa en el Perú*. Instituto de Etnomusicología. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Espinosa, A. (2009). Relaciones entre la identidad nacional y la valoración de la cultura culinaria peruana en una muestra de jóvenes de clase media de Lima. *Liberabit*, 15 (1), 21-28.
- Gambarini, G. (2020). *La relación entre la identidad nacional y el fútbol en el Perú*. Facultad de Comunicaciones, [Tesis de bachillerato, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio Académico UPC.
https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/653930/Gambarini_P_G.pdf?sequence=3&isAllowed=y
- García, O. (2019). *Dámaso Pérez Prado, el hombre que desató la furia de cardenales y alcaldes al ritmo del mambo*. Revista Somos. <https://elcomercio.pe/somos/damaso-perez-prado-hombre-desato-furia-ritmo-mamboecpm-noticia-679145-noticia>

- Gómez, M. (2021, 30 de agosto). *Diez años sin Luis Rospigliosi Carranza, el pionero de la salsa en el Callao*. Salserísimo Perú. <https://www.salserisimoperu.com/diez-anos-sin-luis-rospigliosi-carranza-el-sabroso-noticia-30-08-2021/>.
- González, G. (2021). *El uso del cover en la salsa. El caso de la Orquesta Papo y su Combo Sabroso*. (Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú), Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/19487>
- Gutiérrez, L. (2022). *El Callao salsero representado en el festival de salsa Chim Pum Callao realizado desde el año 1997 hasta el año 2018*. (Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú), Repositorio PUCP.
- Jáuregui, E. (2001). *Pa' bravo yo: Historias de la salsa en el Perú*. Mesa Redonda.
- Lazo, N. (1999). *Salsa Boom: The Fania All Stars*. Complot Internacional.
- López, M. (2001). *Guía para conocer la salsa*. Editorial Tikal.
- Manuel, P. (1994). *The Soul Of The Barrio: 30 Years Of Salsa*. NACLA Report on the Americas.
- Montero, V. (2005). *Tiempo de matancera*. Editorial Norma.
- Mauleón, R. (1999). *101 montunos*. Sher Music Co.
- Orovio, H. (1981). *Diccionario de la música cubana*. Universidad de Texas.
- Páez, A. (2021). *La Timba en Cuba y en Perú: Un análisis musical comparativo de los temas "No se puede tapar el sol" de NG la Banda y "Fururu Farara" de "Los*

- Conquistadores de la Salsa*". (Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú), Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/19606>
- Quintero, A. (1998). *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*. Siglo XXI Editores.
- Richard, C. (2017). *Young Lords: Histoire des Black Panthers latinos (1969-1976)*. Echapeé.
- Rigol, L. (2020). *Identificación de elementos rítmicos y tímbricos de procedencia abakuá en la producción discográfica Son de los diablos (1974) de la Asociación Cultural Perú Negro*. (Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú), Repositorio PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/18292>
- Roberts, J. (1979). *El toque latino. El impacto de la música latinoamericana en los Estados Unidos*. Edamex.
- Romero, E. (2000). *Salsa: el orgullo del barrio*. Editorial Celeste.
- Rondón, C. (1980). *El libro de la salsa*. Editorial Arte.
- Sandelowski, M. (2000). *Whatever happened to qualitative description?*. Research in Nursing and Health.
- Waxer, L. (2002). *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali, Colombia*. Wesleyan University Press.