



**Jesús Cosamalón y José Carlos Rojas. 2020. “¡Qué cosa tan linda!” Una introducción al estudio de la salsa en el Perú. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 174 pp.**

Francisco Melgar Wong  
Instituto de Etnomusicología de la P. Universidad Católica del Perú, IDE-PUCP  
[fmelgarwong@gmail.com](mailto:fmelgarwong@gmail.com)



<https://ide.pucp.edu.pe/>

Estamos ante la primera investigación académica en abordar los antecedentes, la aparición y el desarrollo de la salsa en el Perú. Valiéndose de una perspectiva multidisciplinaria, sus autores explican cómo –a pesar de encontrarse en la periferia de los centros dominantes de producción– Perú logró convertirse en un espacio de difusión y creación salsera.

En el libro se plantean tres objetivos. En primer lugar, sistematizar la información y ofrecer un recuento histórico que permita a futuros investigadores contar con una base documental que facilite sus pesquisas. Para ello se reúnen datos de producciones salseras nacionales y de visitas al Perú de salseros internacionales. En segundo lugar, ofrecer un conjunto de herramientas conceptuales y metodológicas que permitan abordar el estudio de la salsa. Para ello se combinan las observaciones de tipo musical con el contexto social en que se produce, distribuye y consume la música. En tercer lugar, sacar a la luz la relación entre los centros de producción salsera y una ciudad periférica de la industria musical como Lima. Para ello, se trasciende el paradigma de lo nacional y se plantea un acercamiento, desde el Perú, a un fenómeno que abarca a América Latina en su conjunto.

En el prólogo, el sociólogo e historiador de la salsa Ángel G. Quintero afirma que el libro puede leerse como una introducción al estudio de la historia de la salsa *desde* el

Perú porque, además de dar cuenta de las producciones salseras peruanas, “propone y discute hipótesis de las trayectorias de este movimiento músico-cultural a nivel general a partir de las visitas e influencias de sus principales artistas a este país” (11).

El primer capítulo, “La salsa, la cultura popular y sus posibilidades de estudio”, se divide en cuatro apartados: (i) ¿Por qué estudiar la música popular?, (ii) ¿Por qué estudiar la salsa?, (iii) Un ensayo de método para el estudio de la salsa, y (iv) ¿Existe una salsa peruana? El primero, expone la necesidad de una aproximación multidisciplinaria a los estudios de música popular en virtud de los elementos extra-musicales que definen su significado. El segundo, afirma que el estudio de la salsa revela los procesos de transculturación entre la música tropical y la música estadounidense. Aquí los autores abogan por un abordaje multidisciplinario –musical, histórico, sociológico y político– que les permite revelar los procesos políticos y sociales que subyacen al proceso de transculturación. El tercer apartado propone un método para “estudiar la salsa dentro del universo de la música popular y, al mismo tiempo, identificar sus particularidades sociales y musicales” (35). Este método se divide en cinco aspectos: sonoro, lírico, visual, material y performance, los cuales son atravesados por el papel transgresor de la música y la resolución de la tensión entre tradición y modernidad.

El cuarto apartado debate la existencia de una salsa peruana. Con respecto a esta interrogante, los autores concluyen: “Se puede decir [...] que existe una salsa peruana si ésta se entiende como el resultado de la decisión de crear o arreglar, re-escribir y adaptar una música para un mercado local con experiencia de consumo de la música caribeña” (46). Según los autores, la identidad peruana de la salsa se basa en la relación entre los músicos y los consumidores, quienes participan del conocimiento común de un repertorio que activa una memoria compartida. Esto posibilita que el estudio de la salsa peruana no aborde únicamente la producción original, sino una selección de temas foráneos adaptados al mercado local.

En el segundo capítulo, “La música tropical cubana en la primera mitad del siglo XX en el Perú”, los autores afirman que la llegada al Perú de los primeros conjuntos de música cubana marcó el inicio del auge de lo tropical cubano en este país. El fenómeno, iniciado en la década del 20 del siglo pasado, tuvo dos aspectos: en primer lugar, los conjuntos difundieron la recreación de la identidad cubana a partir de las tradiciones negras; en segundo, los conjuntos formaron parte de la comercialización –a menudo estilizada– de la música latinoamericana en manos de los sellos estadounidenses, la cual permitió que fuesen percibidos como tradicionales y modernos a la vez. Vale anotar que el análisis histórico, cultural y comercial de la difusión y estilización de la música tradicional afrocubana a través de los sellos estadounidenses es complementado por un valioso análisis de las transformaciones de la formación instrumental de las orquestas. Este abordaje musical y extra-musical les permite a los autores abrir un doble eje para estudiar la construcción de identidades a partir de la difusión de la cultura y música cubanas por el continente hispanohablante: “un eje vertical, a partir de la relación de los continentes norte y sur, y otro eje horizontal al interior de los países” (58). Este doble eje, afirman, permite construir la identidad de lo tropical como algo diferenciado de los países del norte y como un motor de integración latinoamericana.

En el caso del Perú, que pasaba por su propio proceso de modernización, surgió una identificación de lo caribeño con lo local, donde lo caribeño se alzó como representación de lo moderno y cosmopolita para un variado espectro de la sociedad, lo cual acabó preparando el terreno para la llegada de orquestas, conjuntos y músicos cubanos a Lima, así como para la formación de un ambiente musical y social peruano de música cubana. Valiéndose de un repaso de las visitas de estos artistas y de un listado de los éxitos radiales de la época, los autores muestran cómo a lo largo entre las décadas de

1920 y 1950, la música tropical cubana consolidó su posición en los gustos de la población, contribuyendo a la formación de un ambiente musical y social peruano de música cubana.

En el tercer capítulo, “De lo tropical a la salsa en el Perú (1960-1970)”, los autores continúan aplicando un análisis musical y extra-musical al vincular la evolución de lo tropical cubano en el Perú con procesos sociales, culturales y políticos, y narran este desarrollo a partir de dos formaciones instrumentales específicas: las orquestas y los conjuntos tropicales.

En lo que concierne a las orquestas tropicales, los autores anotan que éstas, en los años 60, lograron una acogida importante tomando como modelo a la Sonora Matancera, grabando discos para sellos locales y apareciendo en programas de radio y televisión. Se destaca la aparición de Papo y su Combo Sabroso, una orquesta que incorporó con mayor énfasis los sonidos de Nueva York y “se encargó de poner las bases del movimiento salsero en el Perú, pues incluyó el trombón de vara y un repertorio que hacía hincapié en músicos destacados como los hermanos Palmieri, Mon Rivera, Pacheco y Ricardo Ray” (95). En los años 70 las sonoras comenzaron a incorporar la salsa a su repertorio, sobresaliendo la de Alfredo Linares, quien en 1973 editó su *Salsa a todo sabor*, uno de los primeros discos latinoamericanos que incluyó la denominación salsa. La ubicación geográfica de los locales donde se escuchaba e interpretaba salsa permite a los autores mostrar el matiz popular que el género tenía en la sociedad limeña. Por otro lado, a través del repertorio de las orquestas que se formaron en los años 70, los autores muestran las preferencias del público salsero en la capital peruana.

En lo que toca a los conjuntos tropicales, los autores señalan que éstos aportaron la sonoridad de la guitarra eléctrica, que denota la influencia de la música rock. Su repertorio incluyó varias canciones originales, así como éxitos de son cubano y salsa de Nueva York, lo cual denota la transición de la música tropical cubana tradicional a la salsa que se producía en Estados Unidos. La mención de los locales donde se presentaban los conjuntos tropicales permite a los autores mostrar su ubicación en la sociedad limeña: los barrios populares de Barrios Altos, La Victoria, Surquillo, San Martín de Porres y El Callao. Este hecho los lleva a señalar que la transición del repertorio tropical tradicional a la salsa coincidió con la irrupción de un nuevo público juvenil y modesto, que se identificó con la mitología del barrio que la salsa diseminó a nivel continental.

En el cuarto capítulo, “Los años 80: auge y cambio en la salsa”, los autores exponen el tránsito de la salsa dura a la salsa sensual, aunque señalan que la llegada de los íconos de la salsa dura de los años 70 –Rubén Blades, Willie Colón, Celia Cruz– dio un nuevo impulso a este estilo, contando con El Gran Estelar de la Feria del Hogar como escenario principal. También señalan que la crisis política y económica de los gobiernos de Fernando Belaúnde y Alan García causó un déficit en la producción discográfica, aunque esto no impidió la formación de una importante escena alrededor de nuevas orquestas, salsódromos, estaciones de radio y locales ubicados en distritos de clase media como Barranco y Miraflores. Los autores realizan un recuento de estos actores y espacios de forma minuciosa y detallada, siguiendo un orden cronológico, y señalan que todo ello, en conjunto, conformó “quizá la última etapa de esplendor de la salsa en el Perú” (112).

En el quinto capítulo, “Los años 90 y el siglo XXI: de la salsa sensual al retorno de la salsaailable”, los autores lanzan una serie de hipótesis para explicar el debilitamiento comercial de la salsa dura en el Perú. Mencionan, en primer lugar, la consolidación global de la balada romántica, con estrellas femeninas que otorgaron nueva voz a las mujeres que ya no tenían las mismas experiencias de sus madres y abuelas. En segundo lugar, señalan el surgimiento de un nuevo gusto musical entre los jóvenes, menos radical en lo político, pero más transgresor en cuanto a lo sexual, frente al cual la salsa

dura resultaba conservadora. En tercer lugar, señalan que los nuevos sectores populares de Lima, eminentemente migrantes, empezaron a adquirir identificaciones étnicas distantes de los ejes de la salsa dura. Sobre esto anotan: “la cumbia peruana de los años 80 y 90, denominada despectivamente como chicha, cumplió un papel similar al de la salsa en su momento” (138). La salsa dura, concluyen, se mostró poco capaz de asimilar las transformaciones mencionadas.

En las reflexiones finales, los autores señalan que la consolidación de la salsa en el Perú fue posible gracias a “una experiencia musical local en la que lo tropical siempre estuvo presente, así como a músicos que adaptaron, replicaron y crearon estas sonoridades, y también al vínculo con las experiencias urbanas y populares de otros espacios americanos” (167).

“*¡Qué cosa tan linda!*” *Una introducción al estudio de la salsa en el Perú* es un trabajo multidisciplinar que relaciona el devenir político, social, económico, musical y cultural del Perú en un marco transnacional para introducirnos a la historia continental de la salsa tomando como eje a este país sudamericano. Siendo el primer trabajo académico de esta envergadura y alcance, se convierte en un libro fundamental para las futuras investigaciones musicológicas sobre el desarrollo de este fenómeno musical en el Perú.