

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

**Raspacanilla: una escena musical subalterna en
Venezuela desde su genealogía, construcción
identitaria y sus prácticas fonográficas**

Raspacanilla: A subaltern music scene in Venezuela from its genealogy, identity construction, and phonographic practices

MARELIS LORETO-AMORETTI

Universidad de las Artes, Ecuador

LUIS PÉREZ-VALERO

Universidad de las Artes, Ecuador

RESUMEN El raspacanilla es una práctica musical venezolana con más de sesenta años de trayectoria que surgió como una variante de la cumbia colombiana en los estados Lara y Zulia, en un contexto de migración y de transformación social y cultural. Este estudio busca visibilizar y problematizarlo como música subalterna y periférica, excluida de la industria discográfica y de los discursos académicos, pero sostenida por dinámicas comunitarias y autogestionadas. La investigación se apoya en un enfoque interdisciplinario que combina la sociología de la música —a través del concepto de escenas musicales— y la musicología aplicada a la producción fonográfica, mediante entrevistas abiertas a cultores, audiencias y técnicos de grabación, así como un análisis organológico y estilístico de grabaciones reconocidas por los propios intérpretes como raspacanilla. Los resultados muestran que el género se caracteriza por el uso del órgano, la velocidad en la ejecución y la circulación al margen de la indus



Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional Creative Commons (CC BY 4.0).

tria, funcionando como espacio de cohesión social, de resistencia cultural y de construcción de identidades en comunidades populares y migrantes. Como música independiente y periférica, el raspacanilla constituye una escena musical que resignifica la cumbia dentro del contexto venezolano y revela nuevas formas de entender las prácticas musicales subalternas.

PALABRAS CLAVE Raspacanilla; cumbia; música subalterna; escenas musicales, Venezuela.

ABSTRACT Raspacanilla is a Venezuelan musical practice with more than sixty years of history, which emerged as a variant of Colombian cumbia in the states of Lara and Zulia within a context of migration and social and cultural transformation. This study aims to make *raspacanilla* visible and to critically address it as a subaltern and peripheral music, excluded from the recording industry and academic discourse, yet sustained through community-based and self-managed dynamics. The research adopts an interdisciplinary approach that combines the sociology of music—through the concept of musical scenes—and musicology applied to phonographic production, using open interviews with performers, audiences, and recording technicians, as well as an organological and stylistic analysis of recordings identified by musicians themselves as *raspacanilla*. The results show that the genre is characterized by the use of the organ, accelerated tempos, and circulation outside the recording industry, functioning as a space of social cohesion, cultural resistance, and identity construction among popular and migrant communities. As an independent and peripheral music, *raspacanilla* constitutes a musical scene that resignifies cumbia within the Venezuelan context and reveals new ways of understanding subaltern musical practices.

KEY WORDS Raspacanilla; cumbia; subaltern music; musical scenes; Venezuela.

Introducción

La cumbia y la música tropical colombiana ingresaron a Venezuela a partir de la década de 1940, integrándose al repertorio de la orquesta venezolana Billo's Caracas Boys. Entre 1960 y 1970 coincidieron el auge petrolero y la llegada de un numeroso contingente de migrantes colombianos (Cárdenas y Mejía, 2006). Estos se incorporaron a las actividades económicas del país, especialmente en los sectores obrero, educativo y de servicios, y encontraron en la cumbia —y más tarde en el vallenato— un medio de expresión identitaria (Deavila, 2018; Palacio y Patiño, 2023).

En Colombia, la cumbia se asocia con tres manifestaciones musicales: la música de conjunto de flauta de millo, vinculada al Carnaval de Barranquilla; las músicas con acordeón de Las Sabanas de Córdoba y Sucre; y las cumbias de orquestas de baile, que alcanzaron su esplendor a mediados del siglo XX (Ochoa, 2019). Gracias a la difusión fonográfica, la audiencia venezolana asimiló esta última variante, que, junto con la gaita zuliana, se convirtió en música característica de las celebraciones de Navidad y Año Nuevo dentro del imaginario nacional.

Se entiende aquí por *imaginario* la noción de Castoriadis y Vicens (2013), es decir, la materialización de ideas y nociones que, a través de distintos objetos, adquieren una carga simbólica construida por la interacción de los sujetos con la realidad. En este sentido, dentro del imaginario venezolano la cumbia ha ocupado un lugar subalterno: aceptada en las festividades, pero relegada del circuito comercial impulsado por sellos nacionales como Velvet, Sonográfica o la filial local de Columbia Records (CBS).

La situación se complica al constatar que no existen estudios sistemáticos sobre música popular en Venezuela. En los trabajos de Aretz (1983) y Ramón y Rivera (1983), considerados padres de la etnomusicología venezolana, no se encuentra referencia alguna ni a la cumbia ni al raspacanilla. Como práctica musical foránea, ambas coincidieron con la migración colombiana de las décadas de 1960 y 1970, pero el raspacanilla se diferenció pronto de otras expresiones musicales del país. De amplio consumo en sectores populares y campesinos, no ha sido reseñado en los estilemos de las músicas grabadas de Venezuela (Aretz, 1983; Ramón y Rivera, 1990). Su irradiación ha sido tal que en este estudio resultó difícil delimitar una genealogía precisa. Si bien no se discute la influencia de la cumbia, las evidencias estilísticas y rítmicas en las producciones discográficas muestran un proceso de apropiación particular. Como ha señalado Parra Valencia (2017), el patrón rítmico de la cumbia está presente en todas sus variedades continentales.

Sans y Escamilla (2019) describen la presencia de la cumbia colombiana en Venezuela y señalan que las primeras agrupaciones de raspacanilla aparecieron a finales de los sesenta, con características musicales y organológicas propias. La escena del occidente venezolano asumió matices particulares que no trascendieron hacia el oriente, aunque sí se estableció una relación transnacional con Colombia. De este modo, la escena musical del raspacanilla se consolidó en los estados Zulia, Táchira, Trujillo, Falcón, Mérida y Lara.

Esta investigación busca visibilizar y problematizar el raspacanilla como práctica musical marginal en Venezuela. Se lo concibe como una variante de la cumbia colombiana con una escena propia, configurada desde los márgenes sociales, económicos y territoriales. En la escena del raspacanilla se han articulado formas de identidad, integración cultural y resistencia simbólica. El objetivo principal es analizar su surgi-

miento, desarrollo y consolidación en el país. Asimismo, se describe su papel dentro de las comunidades migrantes y populares, su circulación al margen de la industria discográfica y su resignificación dentro del imaginario cultural venezolano.

Para este propósito se adoptó un enfoque interdisciplinario que combina la sociología de la música —a través del concepto de escenas musicales (Bennett y Peterson, 2004)— con la musicología aplicada a la producción fonográfica (Frith y Zagorski-Thomas, 2012; Juan de Dios Cuartas, 2016). Desde la perspectiva sociológica se examina la marginalización del género y su función como agente de cohesión social; desde la musicología se analizan circuitos, grabaciones y rasgos organológicos que lo distinguen. En consecuencia, se plantean las siguientes preguntas de investigación: ¿Cómo surgió el raspacanilla y de qué manera se consolidó como una escena musical local, translocal y subalterna?, ¿Qué papel desempeñó en la integración social y cultural de sectores populares y migrantes?, ¿Cuál fue la dinámica de la industria discográfica en su exclusión?, ¿Qué rasgos estilísticos y organológicos lo diferencian de otras variantes de cumbia?, ¿Qué significados construyen sus cultores y audiencias en torno a la identidad, la fiesta y la vida en los márgenes?

En suma, este artículo plantea que el raspacanilla es una variante de la cumbia inscrita en el vasto universo de la música tropical colombiana que se escucha en Venezuela. No constituye un género autónomo, sino parte de un proceso de apropiación y resignificación en contextos periféricos y populares, donde se configuró como una escena subalterna con dinámicas propias de circulación y consumo.

El territorio

Lara se ubica en la región centroccidental de Venezuela y su capital es la ciudad de Barquisimeto, con una población de 1.824.316 habitantes (Instituto Nacional de Estadística de Venezuela, 2011). A nivel geográfico, limita al norte con el estado Falcón, al este con Yaracuy, al sur con Portuguesa, al sureste con Cojedes, al suroeste con Trujillo y al oeste con Zulia. Este cruce de caminos ha dinamizado la economía local, conectando al occidente con el oriente del país.

Figura 1

Ubicación geográfica del estado Lara y sus límites geopolíticos.



Nota. Elaboración propia a partir de Google Earth.

La escena del raspacanilla trasciende lo geopolítico. El intercambio comercial, la expansión de cinturones marginales en la periferia urbana, la radio y la circulación de grabaciones piratas han configurado un espacio simbólico que rebasa los límites físicos. Las zonas populares y rurales han crecido con rapidez frente a la incapacidad del Estado para atender de manera expedita las necesidades de población, recursos y vivienda. Esto generó migraciones internas y externas, invasiones y un crecimiento desordenado en áreas antes despobladas. Aunque Lara constituye el epicentro del estudio, las manifestaciones del raspacanilla superan cualquier frontera geográfica o administrativa.

El territorio del raspacanilla se caracteriza por la expansión comercial formal e informal. Es un espacio en el que los individuos experimentan la música como parte de su sentido de pertenencia. Los lugares de representación —festivales, clubes sociales y encuentros comunitarios— son puntos de conexión donde baile y música desempeñan un rol fundamental en la vida local. Estos territorios son, además, espacios de interacción intergeneracional y de construcción política, histórica y social.

En el imaginario venezolano, Lara ha sido considerada la «región musical» del país (Pérez-Valero, 2022). Aunque no existen estudios que respalden plenamente esta afirmación, la ciudad de Barquisimeto ha tenido momentos de intensa actividad musical. Entre finales del siglo XIX y principios del XX florecieron allí la música de salón, la música de banda y las orquestas típicas. Posteriormente, la industria discográfica

difundió repertorios como el tamunangue y otras manifestaciones folklóricas locales. Con la llegada de la cumbia hacia 1960, Barquisimeto fue escenario de festivales competitivos como *La Voz de Oro*, inspirado en certámenes europeos como Benidorm y San Remo.

A pesar de este dinamismo, Lara no contó con una industria discográfica consolidada. La producción de música raspacanilla dependió de pequeños estudios independientes, mientras que la centralización discográfica en Caracas limitó su desarrollo comercial.

Materiales y métodos

El presente trabajo adopta un enfoque interdisciplinario con una doble perspectiva. Por un lado, se analiza la marginalización del raspacanilla, indagando cómo surgió y cómo funcionó como agente de integración social y cultural en Venezuela. Se examina, además, la manera en que las prácticas musicales reflejan dinámicas de poder de la industria discográfica, influyendo en la consolidación de identidades y en la exclusión de ciertos sectores sociales e intelectuales. Por otro lado, se aborda el fenómeno desde la musicología, en particular desde la musicología aplicada a la producción fonográfica (Di Cione, 2024; Juan de Dios Cuartas, 2016; Zagorski-Thomas, 2014). Esta aproximación permitió estudiar grabaciones, circuitos y modos de consumo. La teoría de las escenas musicales (Bennett y Peterson, 2004) sirvió de eje articulador entre ambas perspectivas, organizando el discurso y la presentación de esta investigación.

Para el análisis de las prácticas de consumo, se conformó un equipo de investigadores que realizó trabajo de campo en cinco comunidades del estado Lara: Sanare, Cubiro, Siquisique, Quíbor y Carora. Estas localidades fueron seleccionadas por tres razones: 1) se encuentran alejadas de las principales ciudades y no son capitales de estado; 2) en ellas se identificaron espacios donde se interpreta raspacanilla; y 3) su conformación socioeconómica es híbrida, combinando lo rural con áreas de pobreza urbana.

El trabajo de campo se llevó a cabo entre septiembre de 2023 y marzo de 2024. Dado el auge de las tecnologías digitales, las agrupaciones de raspacanilla producen actualmente de manera casera, lo que hace aún más relevante la observación directa. Ante la carencia de estudios sistemáticos, se realizaron diez entrevistas abiertas a cultores, audiencias y técnicos de grabación, todos mayores de edad, entre 21 y 55 años. Estas entrevistas se realizaron entre enero de 2023 y diciembre de 2024.

Tabla 1.
Entrevistados.

Lugar	Identificación	Edad	Función dentro del raspacanilla
Sanare	José Pineda	28	Cultor (cantante)
	Magdalena Pérez	32	Audiencia (escucha/baila)
Cubiro	Rafael Oropeza	21	Cultor (tecladista)
	Xiomara Moreno	43	Difusora (locutora de radio)
Siquisique	Carlos García	45	Audiencia (escucha/baila)
	Xiomaury Rojas	26	Difusora (promotora de eventos)
Quíbor	Héctor González	46	Cultor (técnico de grabación)
	Rocío Villegas	37	Audiencia (escucha/baila)
Carora	Julio Carmona	55	Cultor (director musical y productor)
	Blanca Herrera	40	Audiencia (escucha/baila)

Nota. Elaboración propia. Todas las entrevistas se realizaron en 2024.

Tabla 2.
Categorías y subcategorías que surgieron de las entrevistas.

Categoría	Subcategorías
1. Memoria e identidad	1.1 Origen y circulación: colombiana de apropiación venezolana 1.2 Narrativa local: cada territorio tiene un tipo de raspacanilla 1.3 Identidad regional: Zulia, Lara y Mérida frente al resto del país 1.4 Resignificación: resistencia cultural frente a géneros comerciales
2. Práctica musical y performatividad	2.1 Instrumentación: predominio del órgano o teclado 2.2 Estilo vocal popular, nasal 2.3 Espacios de representación: fiestas populares, clubes sociales y producción casera/autogestionada
3. Economía	3.1 Producción local e independiente 3.2 Circulación pirata en casetes y luego en discos compactos 3.3 Distribución digital actual (YouTube, TikTok, Instagram) 3.4 Ignorada por la industria discográfica
4. Recepción y consumo	4.1 Música para bailar 4.2 Función social: celebraciones y recreación 4.3 Emoción: desahogo de penas o celebración colectiva 4.4 Sin diferencias generacionales

5. Discurso, autenticidad y estética	5.1 Asociado a lo marginal, subalterno y popular 5.2 Percibido como de baja calidad por intelectuales 5.3 Estigmatizado por sectores de clase media alta 5.4 Reapropiado recientemente, circula junto al reguetón y la sala
---	--

Nota. Elaboración propia.

Para el análisis de grabaciones de raspacanilla se aplicaron categorías de escucha crítica como transparencia, panorama estéreo y calidad de la mezcla (Moylan, 2020). Esta información se complementó con referencias en blogs y redes sociales, donde la audiencia comentaba sobre el género. Los informantes y los registros digitales coinciden en señalar al raspacanilla como una representación musical de las regiones andinas y occidentales del país. Se lo reconoce como música tropical, pero sin el imaginario asociado a la salsa (Wade, 1998)¹. La industria discográfica venezolana nunca orientó su desarrollo y sus espacios de representación permanecieron ligados a ámbitos rurales y periféricos, alejados de los circuitos hegemónicos.

El marco teórico: la escena musical del raspacanilla

Según Shank (1994), una escena musical es un ejercicio de autoafirmación que involucra comunidades y circuitos. En este sentido, la cumbia funcionó como un recurso de autoafirmación para la comunidad colombiana asentada en Venezuela. Frente a la exclusión social, se consolidó en circuitos alternativos fuera de los espacios de poder.

La escena local, entendida como un momento de significación espacio-temporal capaz de adaptarse y transformarse (Bennett y Peterson, 2004), se asentó en recintos denominados «clubes sociales y deportivos», eufemismo que designaba espacios de baile y consumo de alcohol. No existen estudios sistemáticos sobre estos clubes en el ámbito popular, aunque sí los hay sobre los clubes de élites en Barquisimeto (Camacho, 2007, 2008, 2015).

Las escenas musicales articulan formas de organización social; son entornos dinámicos que pueden ser locales, translocales y virtuales (Bennett y Peterson, 2004). En este marco, el raspacanilla constituye un fenómeno translocal que coincide con las reflexiones de Hesmondhalgh (2005): posee jerarquías, narrativas simbólicas e identitarias. Cada escena musical, además, cuenta con una economía propia, un circuito de mercado cultural enmarcado en contextos específicos y con distintos niveles de participación (Hesmondhalgh, 2013).

1. El fenómeno del raspacanilla coincide con el sonido paisa y sabanero que tuvo su auge en la industria discográfica colombiana de los años sesenta. Música basada en referentes campesinos en sus textos y performance (Ochoa Escobar, 2018). Además, como propone Brunner (1992), lo folklórico y lo popular coincide en el ámbito rural a partir de la música mediada por la radio y el disco (González, 2013).

A diferencia de Hesmondhalgh, Middleton (2013) propone un enfoque más musicológico y semiótico, en el que los géneros y escenas tensionan la relación entre tradición e industria, lo que permite interpretarlas como formas de resistencia cultural. Bajo esta mirada, el raspacanilla se entiende como una práctica social polisémica dentro de una escena subalterna. No hay evidencia de que haya formado parte de la vida musical de las élites barquisimetanas. Dos factores explican este vacío: en primer lugar, la historia social de la región se ha centrado en Barquisimeto, dejando de lado los asentamientos periféricos; en segundo lugar, los estudios sobre música popular venezolana han comenzado solo en años recientes a considerar los sectores rurales y emergentes.

Para Bennett y Peterson (2004), una escena musical es una práctica autogestionada, mantenida en el tiempo y mutable, desarrollada por músicos, productores y audiencias. Desde la década de 1940, el porro colombiano ya era parte del repertorio radial venezolano. Como señala Ochoa Escobar (2018), el sonido sabanero estaba presente en todas partes, aunque no se construyó un discurso sobre él. En palabras de Nazoa, citado por Sans y Escamilla (2019), el porro fue el primer género colombiano asimilado en Venezuela, proceso que se profundizó con la migración colombiana de mediados de 1960. La diáspora, que huía de la violencia en Colombia, se asentó en zonas periféricas y barrios populares de Venezuela. Allí surgieron clubes sociales y deportivos, caracterizados por una arquitectura funcional que podía incluir canchas de bolas criollas, mesas de dominó y cartas, campos de softbol, piscinas y, en todos los casos, una pista de baile junto a la barra y un escenario para música en vivo².

En estas periferias, el raspacanilla encontró un espacio de desarrollo, definido por Sans y Escamilla (2019, p. 221) como un «tipo de cumbia que se practica en las zonas rurales de los Andes venezolanos», acelerada y con predominio del teclado electrónico (p. 233). Aunque los autores lo asocian a la región andina, en el centrooccidente venezolano también se difundió gracias a la radio y a los clubes sociales y deportivos.

La escena del raspacanilla en Lara no constituyó un movimiento de élites. Pese a su carácter comunitario, se aproxima a la definición de Straw (2006), quien entiende las escenas como la coincidencia de grupos sociales diversos con intereses comunes y necesidades afines de expresión y diversión.

Si bien las fronteras políticas entre Colombia y Venezuela son claras, el intercambio social y comercial en zonas limítrofes ha sido constante, especialmente en ferias y procesiones. Estos eventos son puntos de intercambio social y musical, reforzados por la radio, los bailes y la nostalgia de los migrantes.

2. No deben confundirse estos espacios con las asociaciones de los migrantes europeos, como los clubes Canario (españoles), Madeira o Lusitano (portugueses) y los italovenezolano (italianos). Véase: António (2020); Medina (2010) y Burelli (2022).

Ulloa (1986) señaló el ímpetu con que la «raspa» se había expandido en Colombia. En Venezuela, sin embargo, no fue resultado de la imposición de los medios de comunicación, sino de un proceso compartido en determinadas regiones y estratos sociales. Como pocos movimientos musicales venezolanos, el raspacanilla ha sobrevivido durante más de sesenta años como una escena independiente y periférica. De este modo, se consolidó una comunidad de escuchas con repertorios compartidos, prácticas comunes y vínculos sociales estables (Hennion, 2001).

Raspacanilla. Genealogía del término

El término *raspacanilla* posee una connotación despectiva, asociado a una música considerada pobre, carente de riqueza melódica, armónica e instrumental, e incluso limitada en sus letras, centradas en el alcohol, la fiesta y la sexualidad. En la práctica, esta percepción responde a la dinámica de la industria discográfica venezolana, que favoreció ciertos géneros y relegó expresiones subalternas. Cualquier propuesta alternativa quedaba fuera del circuito comercial y, como se señaló antes, la academia tampoco mostró interés en estudiarla. No obstante, la investigación de campo revela que el raspacanilla constituye una escena *underground* vigorosa, vigente hasta hoy. Su espacio de construcción discursiva fueron las zonas periféricas y rurales, donde configuró poéticas enraizadas en contextos populares. Ello explica que muchas agrupaciones tardaran en autodenominarse raspacanilleras.

El desinterés por parte de investigadores, medios y la industria discográfica contribuyó al estigma del género. En este sentido, Parra Valencia caracteriza fenómenos similares —como el *chucu-chucu* colombiano— como una «estética menor», de poco valor artístico, en un contexto de consumo masivo y popular (2019, p. 9). A diferencia del *chucu-chucu*, que en Colombia ha generado debates sobre la presunta «deformación» de la música tropical, el raspacanilla no suscitó controversia alguna. Su condición de música campesina y marginal lo mantuvo confinado a sociedades subalternas³.

Se lo entiende aquí como música subalterna: una expresión situada al margen de los discursos dominantes y deslegitimada por industria, academia y medios de comunicación, que han mostrado indiferencia incluso frente a otros géneros como la salsa o las músicas folklóricas nacionales (Alday-Mondaca y Lay-Lisboa, 2022). Además,

3. Hay que destacar que el fenómeno del raspacanilla coincide con el sonido paisa y sabanero, auge en la música popular colombiana de los años sesenta, en tanto músicas basadas en referentes campesinos, en sus textos, performance y música (Ochoa Escobar, 2018). Además, como propone Brunner (1992), lo folklórico y lo popular, este último desde la noción de música mediada (González, 2013), coinciden en el ámbito rural.

es música periférica, desarrollada en regiones alejadas de los centros urbanos. Sus espacios de representación han sido festivales autogestionados y clubes comunitarios. Esta doble condición de subalternidad y periferia refuerza su carácter de expresión sonora anclada a la cumbia, pero con un recorrido particular en Venezuela.

En efecto, Sans y Escamilla (2019) sugieren que Venezuela es uno de los principales productores y consumidores de cumbia colombiana, aunque esta nunca fue objeto de estudios sistemáticos. En el país, la música tropicalailable, la cumbia y el *chucu-chucu* suelen percibirse como un mismo conjunto, a diferencia de Colombia, donde mantienen identidades diferenciadas. El raspacanilla emergió en ese contexto de recepción y mezcla, y se consolidó en agrupaciones de músicaailable, en ocasiones lideradas por inmigrantes o descendientes de italianos en Maracaibo durante la década de 1960 (Banko, 2018). El circuito fue consolidándose de manera subrepticia en las zonas periféricas de la región.

En la bibliografía académica colombiana, Ulloa (1986) criticó la raspa como una «expresión empobrecida» de los géneros costños, reducida a un «ordinario *chucu-chucu*, decadente en melodía y armonía» (p. 430). En Venezuela, mientras tanto, los discursos nacionalistas musicales —especialmente bajo el gobierno de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958)— exaltaron géneros considerados autóctonos y rechazaron expresiones extranjeras que alcanzaban protagonismo en los medios (Plaza, 2008). Esta mirada desde la capital y las grandes ciudades no se correspondió con la vida cotidiana en el interior del país, donde en zonas rurales y periféricas el raspacanilla encontró un terreno fértil.

Desde la filología, Sans y Escamilla (2019) atribuyen la difusión del término al locutor de Radio Carora William «Tuister» Piña. En la bibliografía colombiana, en cambio, se lo asocia al uso de la charrasca, güiro o raspador, instrumentos que marcan el pulso rítmico característico (Parra Valencia, 2017). También existe un tema titulado *Raspacanilla* (Soneros de Gamero, 1983) y se documentan expresiones híbridas como *raspa-merengue* o *raspa-cumbia* (Sans y Escamilla, 2019, pp. 232-233).

El género presenta, además, subvariantes que no han sido registradas en bibliografía especializada. Entre ellas destacan: raspacanilla-guaracha, que emula la sonoridad de trompetas y saxofones de la guaracha, pero con órgano o teclado; raspacanilla-cursi, identificado por sus letras románticas; y la referencia al baile mismo: en Venezuela *canilla* es un término coloquial para las piernas, y el baile característico del raspacanilla consiste en juntar las rodillas.

En blogs como *Tropical Bailables*, de Denny Terán⁴, coleccionista de grabaciones, se recogen opiniones de cultores y audiencias sobre los orígenes del movimiento. No existe consenso: algunos lo ubican en Lara hacia 1975, otros en zonas fronterizas o amazónicas. Para unos, Lara representa la «capital musical del país», lo que refuerza la percepción del raspacanilla como música de camioneros; para otros, la ciudad de Puerto Ayacucho⁵, en el sur del país, es el epicentro actual. También localidades como El Vigía (Mérida) se han convertido en núcleos raspacanilleros, vinculados a economías agrícolas, ganaderas o mineras, y a redes de prostíbulos, clubes y centros nocturnos donde esta música adquirió fuerza.

La ciudad de El Vigía (Mérida), a 256 km de Maracaibo, también constituye un núcleo raspacanillero. Como cruce de caminos hacia Trujillo, Zulia y Táchira —estos últimos fronterizos con Colombia—, El Vigía se asocia a la ganadería, la producción de plátanos y el comercio, además de su vida nocturna. Allí proliferan prostíbulos, centros nocturnos y clubes sociales, espacios que dieron impulso al género (Sans y Escamilla, 2019).

4. <https://tropicalbailables.blogspot.com/>.

5. En Puerto Ayacucho ha destacado Pedro Gómez Gil, quien fundó la agrupación Los Pumas que tuvieron una dilatada trayectoria en la década de 2000 y quien, posteriormente, alrededor de 2010 se separa de la agrupación y funda Los Super Pumas. La figura de Gómez Gil ha tenido especial impacto en los estados orientales y sur de Venezuela, lo que señala una escena musical que está pendiente de ser revisada.

Figura 2.

Estados fronterizos de Venezuela con Colombia. Nótese la triangulación entre las ciudades de El Vigía, Maracaibo y Barquisimeto.



Nota. Elaboración propia a partir de Google Earth.

A lo largo de su desarrollo, algunos elementos permanecen constantes: el raspacanilla nunca ha sido incorporado a discursos nacionalistas, tampoco ha sido legitimado como folklore ni reconocido como patrimonio. El Estado ha sido indiferente, quizá porque «suena colombiano» o porque se lo percibe como marginal. Su existencia como escena independiente lo ha mantenido al margen de ideologías políticas, a diferencia de la canción de protesta o del rock nacional.

En nuestra investigación de campo constatamos que el raspacanilla funciona como un sistema de subsistencia dentro del sector del entretenimiento popular. Su práctica se vincula al baile en vivo, con intérpretes que generan una conexión directa con músicos, dueños de locales y audiencias. Al igual que otros géneros asociados a la fiesta, está relacionado con el consumo de alcohol y con el intercambio económico, social y simbólico⁶.

6. Se aprecian contradicciones culturales y de mercado, una música que está viva, pero que no tiene financiamiento del Estado, ni de la industria discográfica. Música ignorada por la academia, pero con un amplio espectro de escuchas.

De Maracaibo salieron

El raspacanilla, entendido como un tipo de cumbia con órgano, se inició en Venezuela en 1962. Las agrupaciones Los Master's y Los Imperial's, ambas de Maracaibo (estado Zulia), fueron sus pioneras, con influencias directas del grupo colombiano Los Teen Agers, cuyo tema *La cinta verde* (1961) fue un éxito en Venezuela.

Maracaibo era entonces un centro de proyección artística nacional e internacional. La ciudad, núcleo de la industria petrolera, concentraba riqueza y comercio, lo que estimuló una variada oferta cultural: teatros, casinos, clubes nocturnos y salas de espectáculo (Milano et al., 2014; 2018).

Pocas agrupaciones de este estilo alcanzaron éxito dentro de la industria discográfica venezolana. En la década de 1960, la propuesta de Los Master's y Los Imperial's no estaba dirigida a campesinos ni a estratos subalternos, sino a jóvenes urbanos que frecuentaban clubes de élite en la ciudad. Grababan en los estudios Fonográfica del Zulia, aunque la masterización, reproducción y distribución quedaba en manos de Discomoda, sello asociado a Velvet con sede en Caracas. Ambas agrupaciones publicaron sus primeros discos en 1965: *Ritmo juvenil con Los Imperial's* y *Para todos los gustos* de Los Master's. Los títulos sugieren una apelación a públicos amplios: ¿era música juvenil en referencia al modelo de Billo's? ¿Cómo se entendía la categoría de «música juvenil» en una época marcada por la presencia de The Beatles y por la difusión creciente de la cumbia? ¿«Para todos los gustos» aludía al auge del consumo musical popular? Lo cierto es que, en ninguno de estos casos, el término *raspacanilla* aparecía aún: las agrupaciones se autodefinían como cumbieras, o bien como intérpretes de guaracha zuliana o guaracha de órgano (H1, M4, H7)⁷.

Con el tiempo, la propuesta de Los Master's y Los Imperial's pasó de un ámbito urbano y elitista a una música transnacional consumida en sectores populares, gracias a la circulación fonográfica. El desinterés de los sellos discográficos por este tipo de cumbia estimuló la producción independiente y la autogestión. El casete se convirtió en el principal formato de circulación: sus carátulas incluían apenas el nombre de la canción y de la agrupación, omitiendo datos como año, sello o intérpretes (M2, H3, M6). Esta práctica se mantuvo en los discos compactos piratas, aunque en muchos casos se acompañaba con la foto de una modelo en traje de baño, siguiendo la estética de compilaciones como *14 Cañonazos bailables* de Discos Fuentes.

7. En 1958, al igual que sucedió en Colombia con Los Teen Agers, las agrupaciones Los Master's y Los Imperial's de Maracaibo, usaron al inicio el Solovox, un instrumento de teclado que es utilizado de manera monofónica y, posteriormente, usaron órganos Hammond, que ofrecía otra paleta tímbrica para emular instrumentos de viento y cuerda (Véase Caballero Parra, 2023).

Como señala Parra Valencia (2019), cada país adoptó y transformó la cumbia a su manera. En Venezuela, sin embargo, más que adaptaciones estilísticas, predominó la aceptación y recreación de modelos colombianos, como se aprecia en las producciones de Pastor López y Nelson Henríquez. En el caso del raspacanilla, los cultores reivindican apropiaciones territoriales: se es raspacanillero en tanto se pertenece a una provincia (Lara, Falcón, Zulía), no en función de una «nacionalización» del género. A diferencia de la música llanera venezolana —que también comparte elementos con su par colombiana—, el raspacanilla no ha sido asumido como música nacional (H5, M8, H9, M10).

De raspacanilla, música e industria discográfica

Cuatro géneros dominaban el mercado discográfico venezolano en la década de 1970: 1) la salsa, música *mainstream* sostenida por el auge económico petrolero; 2) la música popular venezolana, con producciones que mezclaban lo folklórico y lo popular (José Luis Rodríguez, Lila Morillo, María Teresa Chacín, Simón Díaz, entre otros); 3) las orquestas bailables de cumbias y merengues, como Billo's Caracas Boys y Los Melódicos, activas desde la década de 1950; y 4) un incipiente movimiento de canción de protesta, en el que destacaron Lilia Vera, Gloria Martí, Soledad Bravo y Alí Primera (Pérez-Valero, 2022; Terán, 2009), y el pop-rock, sin lugar a dudas.

A diferencia de lo ocurrido con el *chucu-chucu* colombiano —cuyos músicos mezclaron el rock and roll con porros y paseaítos (Parra Valencia, 2017)—, las grabaciones de raspacanilla conservaron el estilo de cumbia, alternado con guaracha y porro acelerados, con la timbrística monótona del órgano. El uso de este instrumento evocaba el «sonido paisa» o *chucu-chucu*, donde agrupaciones colombianas habían incorporado el Solovox, un teclado que marcó una fisura entre las grandes orquestas de porros (con alguna cumbia ocasional) y una nueva generación de músicos tropicales de formato reducido, apoyados también en la guitarra eléctrica (Caballero Parra, 2023; Ochoa Escobar, 2018). En Venezuela, salvo propuestas recientes como El Gran Sonata de Rixio Bernal o La Trilogía Musical de Jimmy Almao, no se aprecian cambios estilísticos profundos: el raspacanilla permanece casi petrificado, aunque con una intensa escena.

La radio fue el principal medio de difusión, reforzando un fenómeno de resignificación comunitaria. Como señalan Hall et al. (1997), estas prácticas pueden entenderse tanto como resistencia como identidad. En este sentido, la migración colombiana contribuyó decisivamente a consolidar y transformar la escena raspacanillera⁸.

8. Venezuela ha sufrido modificaciones de sus escenas musicales por las migraciones a lo largo del siglo XX, como el auge de la música académica incentivada por la migración italiana o la presencia de la Nueva Canción Chilena en el estado Lara, entre otras (Cfr. Pérez-Valero, 2022 y 2023).

Un referente cercano es Gildardo Montoya (1940-1976), compositor e intérprete antioqueño cuya parranda guarda similitudes con Los Originales del Vigía: tempi rápidos y textos de doble sentido. Aunque en Venezuela se le clasificó como música rural o merengue campesino (Pineda, Oropeza, García, González, Herrera), Montoya formó parte de la industria discográfica colombiana y escribió repertorios tropicales para Nelson Henríquez (1944-2014), zuliano que se popularizó en Colombia bajo el sello Discos Victoria.

La cumbia contó con respaldo de la industria discográfica colombiana, pero no ocurrió lo mismo con el raspacanilla en Venezuela. Salvo excepciones como Pastor López, pocas agrupaciones lograron contratos con sellos nacionales. Casos como Los Blanco se consolidaron gracias a su proyección en Colombia. No existen, sin embargo, estudios sistemáticos sobre la fonografía venezolana que documenten artistas, repertorios, salas de ensayo, grabación, posproducción o distribución. Lo que sí se constata es la circulación de piratería: primero casetes (1979-1990), luego discos compactos (1987-2000) y, más recientemente, descargas en internet. Mientras Billo's y Los Melódicos circularon en Colombia como parte del mercado regional, el raspacanilla quedó rodeado de incógnitas.

Las razones de esta exclusión son múltiples:

1. Económicas: los ejecutivos discográficos no arriesgaron inversiones en un género considerado «menor». En plena era de la salsa, apostar por expresiones poco rentables era impensable.

2. Autogestión comunitaria: los cultores tampoco lo requerían. La escena se sostuvo en carteles, invitaciones radiales, producciones piratas, ferias y clubes sociales, generando un circuito alternativo al *mainstream*.

3. Separación de públicos: las agrupaciones de salsa no se presentaban en escenarios raspacanilleros. Aunque ambas convivieron temporalmente, no hubo contacto: existía una frontera invisible entre los dos mundos. En Lara, por ejemplo, nunca se dio una pugna entre salsa y raspacanilla, como sí entre metaleros y *punketos*.

En suma, el raspacanilla fue una manifestación marginal con vida propia, sostenida en los márgenes de lo convencional.

La industria venezolana tampoco se preocupó por elaborar un sonido propio: bastaba con replicar modelos colombianos. Como deducen Sans y Escamilla (2019), definir una «cumbia venezolana» resultaba difícil, pues las agrupaciones buscaban sonar como las colombianas y ese sonido era asimilado sin cambios. Además, a diferencia de la teoría de Thornton (1995) sobre las escenas como brechas generacionales, el raspacanilla agrupaba públicos amplios de edades diversas: su segmentación fue social (campesinos, suburbanos, sectores marginales), no generacional.

Las estrategias de circulación fueron autogestionadas. No se encontraron referencias en prensa a festivales o lanzamientos discográficos, pero los informantes coincidieron en que la publicidad se hacía en radio y con pancartas (H1, M4, H7). Las grabaciones funcionaban como catálogos para contrataciones en fiestas y ferias.

En algunos casos, los fonogramas fueron grabados en estudios independientes bajo otras etiquetas genéricas: porros, guarachas o paseaítos. Sin embargo, su instrumentación y velocidad corresponden al raspacanilla (H3, M6, H9). La producción era autofinanciada, realizada en estudios pequeños con técnicos locales, y circulaba en formato pirata, primero en casetes y luego en digital.

Fonográficas del Zulia y los estudios de grabación del estado Lara

La trayectoria discográfica de las orquestas bailables en Venezuela comenzó en 1933 con la Sonora Siboney, que luego cambió su nombre a Sonora Caracas para evitar confusión con un grupo cubano homónimo. Esta agrupación fue opacada en 1940 con la aparición de la orquesta Billo's Caracas Boys. En la década de 1960 surgieron dos formatos instrumentales de éxito: El combo, liderado por agrupaciones como Los Blanco, Supercombo Los Tropicales y Orquesta La Playa; y los conjuntos de cumbia con un formato reducido (voces, percusión, bajo y órgano), entre los cuales destacaron Los Master's y Los Imperial's. Estas últimas agrupaciones adoptaron un sonido y tempi que se asociaron con el fenómeno raspacanilla.

En la escena del raspacanilla se articularon géneros como la cumbia, el porro y los paseaítos, pero lo distintivo fue su plantilla instrumental. Las agrupaciones se adaptaron a conjuntos pequeños, dirigidos a una audiencia translocal. La producción fonográfica era independiente: se grababa en estudios y los pequeños sellos discográficos se limitaban a tareas puntuales, como la impresión de discos de 45 rpm. Un ejemplo fue Discos Mavilu, que produjo grabaciones del Conjunto Hermanos López, luego recopiladas en el LP *Venezolana* (1967).

Uno de los estudios clave fue Fonográfica del Zulia, ubicado en Maracaibo. Allí, las agrupaciones grababan fonogramas que luego eran evaluados por corporaciones nacionales. Si el producto tenía potencial comercial, los sellos compraban los derechos, prensaban y distribuían los discos. A diferencia de lo ocurrido en Colombia con casas como Sonolux o Discos Fuentes, los sellos venezolanos no invertían en la producción de cumbia o raspacanilla.

Las grabaciones de Fonográfica del Zulia fueron adquiridas por distintos sellos; destaca Top Hits, subsidiaria de Rodven en los años setenta. Este sello distribuía una gran diversidad de géneros —desde salsa (Oscar D'León) hasta canción protesta (Sociedad Bravo), metal (Arkangel) y canto lírico (Cheíta Quintana)— y estaba representado en México por Sony Music, lo que permitió que agrupaciones venezolanas de cumbia, como Emir Boscán y Los Tomasinos, realizaran giras en ese país.

El auge petrolero venezolano incentivó la aparición de estudios de grabación independientes, que ofrecían sus productos a las grandes corporaciones. Sin embargo, la historia de estos espacios es compleja: la devaluación de 1983, la inflación y la dificultad para acceder a divisas encarecieron la compra y mantenimiento de equipos. La transición de lo analógico a lo digital coincidió con la crisis económica, y muchos estudios independientes no sobrevivieron.

En el estado Lara, los estudios de grabación desaparecieron tras la crisis social y política de 1992. Para rastrear su existencia anterior, se recurrió a carátulas de discos locales, que mencionaban los lugares de grabación. De este modo se reconstruyó, aunque de manera fragmentaria, la trayectoria de la industria regional:

- Piaroa (inicios de los sesenta), donde grabó Don Pío Alvarado y su conjunto.
- El sello del violinista y lutier Pablo Canela, dedicado exclusivamente a su propia música.
- Discos P.A.B. (1967), fundado por Pablo Emilio Báez, productor de música popular regional⁹.

Las grabaciones de raspacanilla cobraron relevancia con Nilo y sus Estrellas (1968), anteceditos por el Combo Central Boys, pioneros en usar el claviolín, luego sustituido por órgano o teclado electrónico. Integrada por músicos de la Banda Municipal Juancho Querales (Carora), la agrupación grabó bajo el sello Sudamericana del Disco y ganó en 1978 el premio “Ídolo de Plata”.

La agrupación más emblemática fue Rafa y sus Diamantes, formada en Carora en 1975. Alcanzaron proyección nacional en la década de 1980 con más de catorce producciones discográficas, y aún hoy funcionan como empresa familiar. En paralelo, Microcombo Dabajuro (Falcón) desarrolló una intensa producción, activa hasta la actualidad. También surgieron el Sello Paso Real (1984), especializado en instrumentos autóctonos, y los Estudios OHM, que permanecen en operación y produjeron, entre otros, *El tramposo* (1984) de Los Cantores de la Sierra.

9. A finales de los años setenta muchas de estas grabaciones pasaron bajo la licencia comercial del sello Velvet, empresa que, en un principio era Discos Velvet con sede matriz en La Habana, Cuba. Después de la Revolución Cubana, se nacionalizó como Velvet. Esta compañía produjo a artistas nacionales con marcado éxito en Colombia y el Caribe, como lo fueron Lila Morillo, Felipe Pirela y Danny Rivera. A nivel internacional, representaban a artistas como The Beatles y Julio Jaramillo. Velvet fue fundamental en las producciones discográficas de cumbia, especialmente de Pastor López, pues poseían hasta 1990 la licencia comercial de las grabaciones de López.

Durante los años ochenta, la escena raspacanillera se expandió, aunque ninguna producción usaba explícitamente esa denominación de género. Álbumes como *Lucky Seven* (Los Brillantes, 1983), *Lo que te prometí* (Los Mundiales, 1982), *Lo insuperable* (Grupo Mara, 1982) y *El sabor bailable* (Microcombo Dabajuro, 1983) mostraban rasgos estilísticos del raspacanilla. Sin embargo, fueron eclipsados por Daiquirí, agrupación de tropi-pop respaldada por Sonográfica, que innovó con videoclips y giras internacionales.

Hacia finales de los setenta y principios de los ochenta, la cumbia y el raspacanilla compartieron espacio en el mercado, pero la piratería de casetes redujo la rentabilidad para los sellos. Aun así, el género sobrevivió en los márgenes, sostenido por redes comunitarias y la autogestión.

Organología y praxis del raspacanilla

Más allá de los juicios de valor, cada música tiene su audiencia y su mercado. La música popular, en general, ha buscado ser asequible y directa. Algunos autores han señalado la baja calidad musical y lírica de la cumbia y del raspacanilla, criticando su simplicidad y su capacidad de satisfacer un segmento del mercado con propuestas consideradas «mínimas» (Ochoa et al., 2017; Pacanins, 2005; Ulloa, 1988). Sin embargo, esta crítica contrasta con el testimonio de Cottes (2023), productor y arreglista de cumbia y música tropical colombiana, responsable de grabaciones de Pastor López en Discos Fuentes y director musical de El Tropicombo. Cottes enfatiza que se necesita «templanza y carácter» para interpretar este repertorio, cualidades que no cualquier músico posee. Según él, la percepción de que «suena fácil» conduce al prejuicio de que es música de inferior calidad.

En cualquier género musical, el tempo es fundamental: a partir de él se definen articulaciones, fraseo y demás características relacionadas con la instrumentación y la técnica vocal (Cámara de Landa, 2017). En el raspacanilla, la velocidad es un rasgo central, como señalan Sans y Escamilla (2019) y los informantes de esta investigación. En particular, el tempo distingue el género en comparación con la cumbia de Pastor López o con el repertorio de Memín Hernández (1953-2018). Para los cultores, el tempo determina si una pieza se acerca más al porro o al paseaíto (Pineda, Oropeza, Rojas, Carmona).

Considerando que la velocidad y el uso del órgano son diferenciadores frente a la cumbia colombiana, se elaboró una tabla comparativa de grabaciones reconocidas como raspacanilla.

Tabla 3.*Temas reconocidos por los cultores como raspacanilla.*

Tema	Agrupación	Año	Tempo
<i>Carmen Rosa</i>	Los Master's	1974	88-90 bpm
<i>El Violín</i>	Los originales	s/f	126-128 bpm
<i>Por mi error</i>	Rafa y sus Diamantes	(¿1987?)	110-112 bpm
<i>La verdad</i>	Memín Hernández	s/f	112-114 bpm

Nota. Elaboración propia.

La tabla muestra la amplitud en los pulsos, desde 88 bpm (*Carmen Rosa*) hasta 128 bpm (*El violín*), lo que refleja la flexibilidad del género. La energía, la velocidad y la vitalidad metronómica son rasgos distintivos, aunque no exclusivos del raspacanilla.

Las grabaciones, en su mayoría analógicas, presentan fluctuaciones de tempo porque no se utilizaban metrónomos en el estudio. Además, eran realizadas por los mismos integrantes de la agrupación, sin músicos de sesión (González, Villegas, Carmona, Herrera).

Las agrupaciones se organizan alrededor de un director musical, quien suele ejecutar el órgano, componer, realizar los arreglos y coordinar al grupo (Pineda, Oropeza, García). Según la agrupación, puede haber un cantante principal, varios cantantes o un solista acompañado de coros. Hasta la década de 1980, la presencia femenina en la voz principal era casi inexistente; a partir de 1990 comenzó a ser recurrente.

El órgano o teclado cumple un rol protagonista, no solo en el acompañamiento, sino en los solos. Estos son breves, no exceden la extensión de una octava y, pese a la velocidad, no buscan virtuosismo: repiten la melodía principal sin adornos o escalas. Su función es mantener el carácter bailable y animar las celebraciones, más que ofrecer contemplación estética.

A nivel organológico, el raspacanilla coincide con el *chucu-chucu* en el uso de congas y bajo, pero se diferencia de la cumbia de combo o gran banda en la importancia de los teclados. El órgano, teclado electrónico o sintetizador asume las líneas melódicas que en otras cumbias corresponden a trompetas o saxofones.

Un ejemplo representativo es *La bartolera* (1976) de Los Master's: tempo rápido, dominio del teclado en melodía, contramelodía y acompañamiento. Otra diferencia es la ausencia de guitarras en la instrumentación tradicional. En lugar de güiro se utiliza la guacharaca (de madera), aunque en la actualidad, muchas agrupaciones emplean el güiro metálico, como se aprecia en videos recientes en YouTube.

Conclusiones

El raspacanilla constituye una práctica musical subalterna y periférica en Venezuela, surgida en contextos rurales y populares, al margen de la industria discográfica y de los discursos académicos. Su desarrollo se vincula a dinámicas comunitarias y auto-gestionadas, que han sostenido el género durante más de seis décadas.

En primer lugar, se observa que el raspacanilla emergió como una variante de la cumbia colombiana, pero adquirió un carácter propio gracias a la incorporación del órgano y al énfasis en la velocidad. Estos elementos organológicos y estilísticos lo diferencian de otras cumbias del continente.

En segundo lugar, el género funcionó como un espacio de cohesión social para comunidades migrantes y sectores subalternos. Sus clubes sociales, ferias y celebraciones constituyeron territorios simbólicos de identidad, resistencia y pertenencia. En este sentido, el raspacanilla debe entenderse como una escena musical local y translocal, que se articuló en torno a circuitos informales de producción y consumo.

En tercer lugar, la exclusión de la industria discográfica no supuso la desaparición del género, sino que reforzó su carácter independiente. La piratería, lejos de ser un obstáculo, se convirtió en un vehículo de circulación y difusión que amplió su alcance territorial.

Finalmente, el raspacanilla ofrece claves para comprender la relación entre música, migración y periferia en Venezuela. Su estudio abre líneas de investigación sobre músicas subalternas, sus modos de producción y sus vínculos con procesos sociales, económicos y culturales. En un país donde la historiografía musical ha privilegiado expresiones «nacionales», el raspacanilla visibiliza otras formas de hacer y vivir la música.

Agradecimientos

Los autores desean agradecer a todos los entrevistados, quienes colaboraron para visibilizar la escena musical del raspacanilla. Igualmente, un agradecimiento a Lorenzo Escamilla por sus valiosos comentarios y sugerencias durante la elaboración de este artículo.

Financiamiento

El presente trabajo forma parte de los proyectos de investigación “De musicología y producción musical” (código VPIA-2025-08-PI), Voces del CEAT. “Cartografías críticas sobre las artes” (código VPIA-2025-29-PI); ambos del grupo de investigación S/Z Producción musical e Investigación en Artes (código VPIA – 2021 – GI - 10), adscritos al Vicerrectorado de Posgrado e Investigación en Artes de la Universidad de las Artes, Ecuador.

Contribución

Marelis Loreto-Amoretti: investigación de campo, corrección ortotipográfica y de estilo, análisis de resultados, integridad de los contenidos.

Luis Pérez-Valero: diseño de la investigación, redacción del primer borrador, investigación de campo, análisis de resultados, autor de comunicación con los editores.

Conflicto de interés

Los autores declaran no tener conflictos de interés.

Sobre los autores

MARELIS LORETO-AMORETTI es licenciada en Filosofía por la Universidad Central de Venezuela, magíster en Literatura venezolana por la Universidad de Carabobo, y máster en Estudios feministas por la Universidad Complutense de Madrid. Apasionada por la lengua, a lo largo de su carrera profesional se ha dedicado a transversalizar los conocimientos adquiridos en la academia con el campo editorial, la escritura creativa y la escritura académica. En la actualidad, tiene a su cargo el Centro de Escritura Académica y Traducción (CEAT) de la Universidad de las Artes, y da clases de Escritura Académica y Feminismo y Arte. Correo electrónico: marelis.loreto@uartes.edu.ec.

 <https://orcid.org/0009-0008-2129-1114>

LUIS PÉREZ-VALERO es Doctor en Música por la Pontificia Universidad Católica Argentina. Máster en Música Española e Hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid). Magister en Música (Universidad Simón Bolívar). Licenciado en Música, área composición (Instituto Universitario de Estudios Musicales-UNEARTE). Ha escrito dos libros y más de treinta artículos académicos en revistas académicas de España, Argentina, Chile, Colombia y Venezuela. Ha sido investigador residente del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín (ITM). Actualmente es docente e investigador en la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes en Ecuador. Forma parte la Red de Investigación en Artes (Redinart) y del equipo de investigación del *Oxford Bibliographies Online* de la Oxford University Press. Correo electrónico: luis.perez@uartes.edu.ec.

 <https://orcid.org/0000-0001-7503-0042>

Referencias bibliográficas

- Alday-Mondaca, C., & Lay-Lisboa, S. (2022). La subeltarnidad abordada desde la interseccionalidad. Una propuesta metodológica. *Convergencia*, 29, 11-32. <https://doi.org/10.29101/crcs.v29i0.17273>.
- António, A. R. (2020). *Que política e planeamento linguístico existe para a integração dos cidadãos oriundos da Venezuela na Madeira?* Tesis de Maestría. Universidad Aberta. <https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/10081>.
- Aretz, I. (1983). *América Latina en su música*. Siglo XXI.
- Banko, C. (2018). Maracaibo en el desarrollo económico de la región occidental de Venezuela. *Tiempo y Espacio*, 36(70), 11-35.
- Bennett, A., & Peterson, R.A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt University Press.
- Brunner, J.J. (1992). *América Latina: cultura y modernidad*. Grijalbo.
- Burelli, G. (2022). *Italia y Venezuela: 20 testimonios*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.
- Caballero Parra, C. A. (2023). *La producción musical en Colombia en las décadas de 1960 y 1970. Formas de registro y estética sonora de la música tropical colombiana*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia.
- Camacho, F. (2008). Fotografía, modernidad y representaciones sociales en Venezuela. Finales del siglo XIX y principios del XX. *Revista de Ciencias Sociales de la Región Centroccidental*, 12, 72-87.
- Camacho, F. (2015). *Economía, cultura y sociedad en el estado Lara (1960-2000)*. Barquisimeto: Banco Central de Venezuela y Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado.
- Camacho, F. (2007). *Redes, élites y poder social en Barquisimeto. El Club del Comercio (1941-1958)*. Barquisimeto: Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado.
- Cámara de Landa, E. (2017). *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Cárdenas, M. & Mejía, C. (2006). *Migraciones internacionales en Colombia: ¿qué sabemos?* CEPAL.
- Castoriadis, C., & Vicens, A. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad* (Vol. 2). Tusquets.
- Cottes, J. (2023E). *Entrevista*, Medellín, Colombia. Noviembre, 17.
- Deavila, O. C. (2018). Lazos transnacionales: la migración colombiana a Venezuela y el desarrollo de la vivienda popular en Cartagena, 1973-1983. *Palabra: Palabra que obra*, 18, 66-81.
- Di Cione, L. (2023). *Musicología de la producción fonográfica: las operaciones técnico-discursivas en el estudio de grabación analógica y las poéticas sonoras del rock en la Argentina*. Tesis de doctorado: Universidad de Buenos Aires.

- Frith, S., & Zagorski-Thomas, S. (eds.). (2012). *The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field*. Routledge.
- González, J.P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Gourmet Musical.
- Hall, S., Evans, J., & Nixon, S. (eds.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications.
- Hennion, A. (2001). "Music Lovers. Taste as Performance". *Theory, Culture, Society* 18(5), 1-22. <https://doi.org/10.1177/02632760122051940>.
- Hesmondhalg, D. (2013). *Why Music Matters?* John Wiley & Sons.
- Hesmondhalg, D. (2005). Subculture, Scenes or Tribes? None of the Above. *Journal of Youth Studies* 2 (1), 21 - 40.
- Instituto Nacional de Estadística de Venezuela. (2011). *Informe de Censo Poblacional*. Venezuela.
- Juan de Dios Cuartas, M. A. (2016). *La figura del productor musical en España: propuestas para un análisis musicológico*. Tesis de doctorado, Universidad de Oviedo.
- Medina, V. (2010). El asociacionismo canario en Venezuela (SS. XIX - XXI). En F. Morales Padrón (coord.). *Coloquios de Historia Canario-Americana*, (pp. 156-185). Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Middleton, R. (2013). *Voicing the popular: on the subjects of popular music*. Routledge.
- Milano, I., López, P., y Brun, L. (2014). *Una mirada a la arquitectura hotelera en Maracaibo-Venezuela entre los años 1850 y 1960. Trienal de investigación. Historia y patrimonio*. Caracas: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela.
- Milano, I., López, P. y Fernández, L. (2018). Un acercamiento a los servicios de alojamiento en la Maracaibo petrolera 1920-1960. *Revista de la Universidad del Zulia*, 9 (23), 27-42.
- Pacanins, F. (2005). *Tropicalia caraqueña. Crónicas de música urbana del siglo XX*. Fundación para la Cultura Urbana.
- Palacio, J.F. y Patiño, A. (2023). La otra oleada: la migración colombiana en Venezuela antes del éxodo venezolano. En J. F. Palacio y L. H. Botero Montoya (comps.), *Migración venezolana en Colombia: apreciaciones y perspectivas* (pp. 58-90). Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Parra Valencia, J. D. (2017). *Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Parra Valencia, J. D., comp. (2019). *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y trasplantes de las cumbias latinoamericanas*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes.

- Plaza, P. (2008). La construcción de una nación bajo el nuevo ideal nacional de obras públicas, ideología y representación durante la dictadura de Pérez Jiménez, 1952-1958. *Historia y Patrimonio*, 12, 1-24.
- Pérez-Valero, L. (2022). La Nueva Canción en Lara (1977-2017). Escena musical de la canción protesta en Barquisimeto, Venezuela. *Cuadernos de música iberoamericana*, 35, 137-168. <https://doi.org/10.5209/cmib.78548>.
- Pérez-Valero, L. (2023). Héctor Pellegatti (1903-2001), huella de la diáspora italiana en Venezuela: estudio biográfico preliminar y aproximación a su obra. *Anuario Musical*, (78), 181-202. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2023.78.10>.
- Ramón, L. (1983). *Fenomenología de la etnomúsica latinoamericana*. INDEF.
- Ramón, L. (1990). *La música folklórica de Venezuela*. Monte Ávila Editores.
- Thornton, S. (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Polity Press.
- Ochoa, J.S., Pérez, C.J., y Ochoa, F. (2017). *El libro de las cumbias colombianas*. Universidad de Antioquia.
- Ochoa, J.S. (2019). Una deconstrucción histórica y musical del término cumbia en Colombia. En J. D. Parra Valencia (ed.). *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y transplantes de las cumbias latinoamericanas* (pp. 29-62). ITM y Discos Fuentes.
- Ochoa Escobar, J.S. (2018). *Sonido sabanero y sonido paisa: la producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Shank, B. (1994). *Dissonant identities: The rock'n'roll scene in Austin, Texas*. Wesleyan University Press.
- Sans, J. F. y Escamilla, L. (2019). Cumbia venezolana. En J. D. Parra Valencia (comp.), *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y transplantes de las cumbias latinoamericanas* (pp. 217-246). Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes.
- Straw, W. (2006). Scenes and Sensibilities. *E-Compás*, 6, 1-16.
- Terán, D. (2009). *Tropical Bailables*. Carora. <https://tropicalbailables.blogspot.com/>.
- Ulloa, A. (1988). La salsa en Cali. Cultura urbana, música y medios de comunicación. *Ciencia y Tecnología*, 6 (3), 16-18.
- Ulloa, A. (1986). *La salsa en Cali*. Universidad Pontificia Bolivariana.
- Wade, P. (1998). Music, Blackness and National Identity: Three Moments in Colombian History. *Popular Music* 17 (1), 1-19.
- Zagorski-Thomas, S. (2014). *The Musicology of Record Production*. Cambridge University Press.

Discografía

- Conjunto Hermanos López (1967). *Venezolana* [LP]. Caracas: Discos Mavilu.
- Emir Boscán y Los Tomasinos. (1973). *Primer compás* [LP]. Caracas: Top Hits.
- Los Cantores de la Sierra (1984). *El tramposo* [LP]. Barquisimeto: OHM.
- Los Master's. (1976). *Master's 11* [LP]. Caracas: Discomoda.
- Los Master's. (1965). *Para todos los gustos* [LP]. Caracas: Alazán.
- Los Imperial's (1965). *Ritmo juvenil con Los Imperial's* [LP]. Caracas: Futurista. Microcombo Dabajuro. (1983). *El saborailable* [LP]. Caracas: Discomoda.
- Nilo y sus Estrellas (s/f). *Ritmos candelosos a lo Nilo* [LP]. [s/d].
- Los Mundiales. (1982). *Lo que te prometí* [LP]. Caracas: Discomoda.
- Los Brillantes. (1983). *Lucky Seven* [LP]. Caracas: Laser Records.
- Soneros de Gamero (1983). *Raspacanilla* [LP]. Medellín: Codiscos.
- El Grupo Mara (1982). *Lo insuperable* [LP]. Caracas: Disqueras Unidas.
- Los Teen Agers. (1961). La cinta verde. En *14 cañonazosailables vol. 1* [LP]. Medellín: Discos Fuentes.

CUHSO

Fundada en 1984, la revista CUHSO es una de las publicaciones periódicas más antiguas en ciencias sociales y humanidades del sur de Chile. Con una periodicidad semestral, recibe todo el año trabajos inéditos de las distintas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades especializadas en el estudio y comprensión de la diversidad sociocultural, especialmente de las sociedades latinoamericanas y sus tensiones producto de la herencia colonial, la modernidad y la globalización. En este sentido, la revista valora tanto el rigor como la pluralidad teórica, epistemológica y metodológica de los trabajos.

EDITOR

Matthias Gloël

COORDINADOR EDITORIAL

Víctor Navarrete Acuña

CORRECTOR DE ESTILO Y DISEÑADOR

Ediciones Silsag

TRADUCTOR, CORRECTOR LENGUA INGLESA

Mabel Zapata

SITIO WEB

cuhso.uct.cl

E-MAIL

cuhso@uct.cl

LICENCIA DE ESTE ARTÍCULO

Trabajo sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional Creative Commons (CC BY 4.0)