

## Contrapulso

Revista latinoamericana de estudios en música popular

**Daniela Barra Cobo. 2023. *Gráfica musical. 1960: diseño y música popular ecuatoriana*. Quito: USFQ Press, 215 pp.**

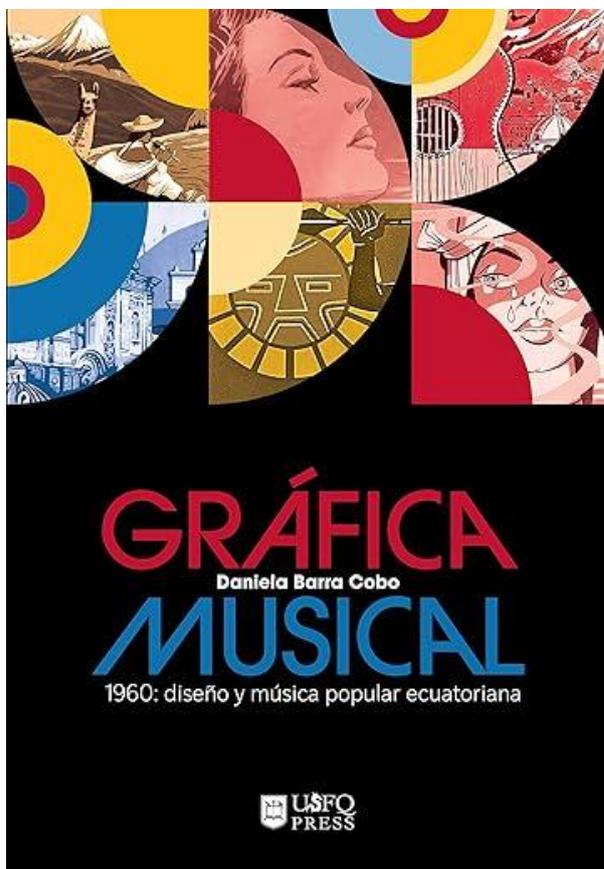
Luis Pérez-Valero

Universidad de las Artes, Ecuador

Red de Investigación en Artes (Redinart)

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

[luis.perez@uartes.edu.ec](mailto:luis.perez@uartes.edu.ec)



<https://libros.usfq.edu.ec/index.php/usfqpress/catalog/book/40>

El libro de Daniela Barra Cobo interroga el modo en que el diseño gráfico ha influido en la conformación del imaginario de la música popular en Ecuador. A través de sesenta y dos portadas de discos de la década de 1960, analizados desde la metodología propuesta por Rose Gillian (2016), la autora aborda las técnicas de representación, las temáticas de las imágenes, la sintaxis de los títulos y su correspondencia con los géneros



Los contenidos de este artículo están bajo la licencia de Creative Commons Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual 4.0 Internacional.

musicales, mostrando la hibridez y el exotismo con el que la industria discográfica ecuatoriana proyectó sus fonogramas.<sup>1</sup>

El trabajo de Barra Cobo es significativo para los estudios musicológicos del fonograma y de la música popular en Ecuador. Si bien existen algunos textos que tocan el tema de los sellos discográficos de manera tangencial –como los de Mullo (2019) y Pro Meneses (1997)– esta es la primera vez que un texto expone el estado de la cuestión sobre los estudios de la industria discográfica ecuatoriana. Elaborar una historia de la producción musical y de los sellos discográficos en el Ecuador no es tarea fácil. La transición de la era analógica a la era digital coincidió con la dolarización del país a inicios del nuevo milenio. A nivel empresarial se tomaron decisiones abruptas, como el cierre de algunos sellos discográficos, que llevó a la desaparición de estudios de grabación, centros de producción de vinilo y sus archivos.

A diferencia de la fortuna que ha tenido el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín (ITM) de contar con un archivo considerable de materiales de Discos Fuentes, en el caso de Ecuador, la desaparición de los fonogramas, y de las sesiones de grabación y masterización, ha dejado al país con una herida patrimonial. Frente a ello, trabajos como el de Barra Cobo, en el que se accedió a colecciones privadas, mercadillos de segunda mano y contacto con trabajadores de la industria discográfica, permite una parcial reconstrucción de esta historia.

El texto es resultado de la tesis doctoral de la autora. El marco teórico y el centro de atención es el estudio iconográfico, pero esto no impidió que la investigadora realizara un bosquejo, a nuestro juicio fundamental, de la historia de la producción discográfica en Ecuador. El escrito se adaptó para favorecer una lectura clara y precisa. Todos los tecnicismos musicales y gráficos son explicados oportunamente, lo que permite concatenar el discurso musical y visual con el marco teórico que plantea la autora. Es un texto que está al alcance de especialistas de la música y del diseño gráfico, pero también de coleccionistas y público general, lo que es un acierto de la casa editora (USFQ Press), porque garantiza una amplia audiencia.

El libro se divide en dos grandes secciones, cada una subdividida en tres apartados. En la introducción la autora expone el contexto en el que aparece la industria discográfica en Ecuador y, sobre todo, debate cómo y por qué el pasillo se asimiló es su momento como la música nacional. La autora elabora estas nociones a partir de investigadores como Ketty Wong (2012), Pablo Guerrero (2004), Mario Godoy (2012) y Jorge Altamirano (2008).

En la primera sección, “Discografía ecuatoriana de la década de 1960”, la autora inicia con un recorrido sobre los géneros musicales en la discografía ecuatoriana de la época. Bajo el subtítulo “Música popular ecuatoriana”, se abordan géneros como el yaraví y el yumbo, entre otros. Se exponen los términos musicales y culturales involucrados, a partir de autores como los antes citados. La autora no se queda en lo descriptivo, sino que problematiza cómo los géneros han sido asociados a segmentos sociales y grupos étnicos, como los mestizos y la población indígena en los centros urbanos. La investigadora demuestra la construcción de un imaginario visual y simbólico asimilado en la producción gráfica de los discos. Hay que destacar cómo se exponen diversas nociones y conceptos regionales, como cholo, chulla, entre otros. Así mismo, si bien el tema de esta sección gira en torno a la música, la autora narra los distintos momentos en que la ciudad de Quito se transformó de una capital conservadora, conectada económicamente desde lo rural,

---

<sup>1</sup> El presente texto forma parte del proyecto de investigación “De musicología y producción musical” (código VPIA-2025-08-PI), inscrito en el grupo de investigación S/Z Producción musical e Investigación en Artes (código VPIA-202-GI-10), adscrito al Vicerrectorado de Posgrado e Investigación en Artes de la Universidad de las Artes, Ecuador, y vinculado a la Red de Investigación en Artes (Redinart).

hasta convertirse en una ciudad que apostó por lo moderno, lo que incluía elaborar lo identitario a partir de la migración interna, el mestizaje, pero también la interculturalidad de la sociedad de la década de 1960.

El siguiente subapartado “Industria discográfica de la música popular ecuatoriana”, es el punto neurálgico del trabajo. Ante la falta de archivos y conservación de materiales discográficos, luego de una búsqueda en colecciones privadas y mercados de segunda mano, así como notas de prensa, Barra Cobo reconstruye la historia de los sellos discográficos en Ecuador. Comienza por explicar los distintos formatos del soporte fonográfico, y contextualizar la hegemonía de mercado controlada por RCA Victor y Columbia Records, para después adentrarse en la historia de la industria discográfica ecuatoriana a partir de 1900. El discurso se hila abordando la presencia de los sellos discográficos internacionales, así como la relación que mantuvo Sonolux (Colombia) con los sellos locales. Se reseñan algunas radios en donde se realizaron grabaciones, como Radio HCJB en Quito, Radio El Prado en Ríobamba, entre otros. En estos espacios se grabó y difundió a relevantes artistas que, hasta la actualidad, pertenecen al imaginario de la música popular local, como las hermanas Mendoza Suasti o el Dúo Benítez y Valencia. También se hace referencia a los principales sellos discográficos, como la Fábrica Ecuatoriana de Discos (FEDISCOS), Industria Fonográfica Ecuatoriana Sociedad Anónima (IFESA), Discos Granja, Discos Onix y los diversos subsellos que se crearon a partir de la década de 1950. Gran parte de la orientación cronológica la logró la autora a través de entrevistas con investigadores como Mario Godoy.

La última sección es el “Catálogo formal de los discos”. Aquí se aprecia la rigurosidad metodológica de la investigación. Gracias al Fondo Musical del Archivo Histórico del Banco Central y al coleccionista Antonio Godoy, la investigadora logró identificar discos del sello Granja. Así mismo, cuenta que fue invaluable la interacción con los coleccionistas Luis Aníbal Granja, Eduardo Zurita, Porfiria Feraud, Xavier Feraud, Jenny Estrada, Carlos Wong, etc. En otras palabras, la relaboración de los catálogos y de la historia de los sellos se reconstruyó con evidencias de fondos privados y desde la memoria. En este apartado la información que expone Barra Cobo es muy valiosa, pues muestra cómo estuvo elaborado el catálogo discográfico en cada empresa, y su organización en función de los géneros musicales y los artistas de cada grabación. Además, se reseña los diversos géneros grabados, en donde el pasillo ostenta el primer lugar, aspecto que justifica al inicio del libro. Se han señalado los números del catálogo que no han aparecido y aquellos que presentan incongruencia sobre su correspondencia. Queda claro que Ifesa y Fediscos fueron centros de producción y distribución, mientras que subsellos, como Discos Ambato o CaiFe, eran estudios de grabación y mezcla para los artistas.

La segunda parte del libro, “El diseño y la música popular ecuatoriana de los años 60”, se centra en la especialidad de la investigadora: la iconografía musical. La primera sección, “Categorización de la temática del diseño de las portadas”, plantea un análisis cualitativo de los temas encontrados en el diseño de las portadas de los discos estudiados. A partir del sistema de representación y el análisis de categorías multimodales, Barra Cobo aplica un marco metodológico en donde las categorías musicales y sociales, que fueron explicadas en la primera parte del libro, adquieren su significado dentro del estudio. Para la autora, los códigos visuales no son gratuitos ni fortuitos, hay una carga importante de intenciones y significados dirigidos para expresar aspectos identitarios y socioculturales. Al realizar el análisis de contenido del corpus, la autora había establecido cinco categorías distintivas que estarían presentes en las portadas de los discos: creación de estatus, sentido de pertenencia, apropiación, reutilización de elementos que habían sido olvidados u obviados, y visualización desde la memoria colectiva (101). De este modo,

se determinan aspectos como la asociación de una música con un cierto estatus social y cultural, o con cierto exotismo o identidad. La cultura precolombina, la sociedad colonial, la naturaleza, lo étnico e incluso, la modernidad, se cruzan a lo largo de las distintas portadas.

En la sección “Análisis de las categorías: discografía de Discos Granja”, Barra Cobo usa su batería teórica y metodológica desde el estudio de caso. Expone a través de la historia, la música, las artes visuales y el diseño gráfico, cómo se presenta la imagen del indígena, desde el paisajismo rural, pasando por lo precolombino hasta llegar al realismo social como denuncia política a través del arte. La autora plantea que el monumentalismo colonial es también un factor identitario, especialmente entre la sociedad mestiza. Aquí confluyen monumentos como iglesias, espacios urbanos, como el centro histórico, o edificios públicos. Ecuador también ha sido parte de la presencia de las producciones de Hollywood, por lo cual diversas portadas copiaron el estilo de la industria internacional del espectáculo. La tipografía, la fotografía y el dibujo, tuvieron un rol preponderante en este aspecto. Finalmente, vale destacar, la valiosa ficha de análisis utilizada, compuesta por: imagen de la portada, técnica de representación, preponderancia gráfica, sintaxis del título e intención. De esta manera, no solo se expone la aplicación práctica de un método; se la complementa con la explicación didáctica de las distintas categorías.

La última sección está dedicada al “Discurso de lo exótico y lo moderno en las portadas”. En este apartado, se presentan los argumentos de cómo, desde el diseño de las carátulas se definió la industria musical local. No solo era presentar imágenes atractivas para el consumidor, se buscó homogenizar el mercado, aspecto que quedó evidenciado con el pasillo. Las portadas fueron un ejercicio de hibridación permanente de códigos, de tal manera que fueran reconocidas en el mercado nacional e internacional.

El libro está en formato digital e impreso. Esta última versión es recomendable, por su cuidadosa diagramación y diseño. Posee un prólogo escrito por el musicólogo Mario Godoy, quien fue además un informante invaluable a lo largo del trabajo. Se presentan tablas que resumen información valiosa, como las distintas nacionalidades indígenas del país o las portadas analizadas, con sus respectivos números de catálogo discográfico. Una fortaleza de este trabajo son los cuadros analíticos de las portadas estudiadas, que abordan categorías y establecen relaciones. Destaca también el “Catálogo formal de los discos organizado por sellos discográficos”, que aparece al final, y en donde la autora señala sello, código, año de publicación, fábrica, artista, título del disco, ritmo e imagen de la portada. Esta tabla puede ser el punto de partida de otros trabajos.

Algunos aspectos podrían haber sido mejor presentados. Durante la edición del texto se podría haber organizado de forma ordenada la aparición de los sellos discográficos en Ecuador. Es cierto que la información está allí, sin embargo, se habla por ejemplo de Ifesa en 1946 (46), se retoma y reaparece con redundancia en la descripción de las muestras (84-85). Por otra parte, cuando se presentan las tablas de los análisis de contenido de las portadas, en la “Intención con la categoría”, se repite el contenido, sin entrar en especificaciones con la carátula individual expuesta.

Más allá de estos aspectos formales, estamos frente a un libro relevante y necesario dentro de la musicología, la sociología de la música y la historia del diseño gráfico en Ecuador. Es un libro que aborda temas transdisciplinarios, como la iconografía musical, la historia y estilo de géneros musicales ecuatorianos, la asimilación de estos por parte de la industria fonográfica, las estrategias de mercadotecnia y la circulación de las músicas mediatizadas. Solamente el esfuerzo de narrar una historia de los sellos discográficos, la búsqueda y organización de los catálogos, de los cuales no hay acceso público, lo convierten en un libro de referencia en el área.

La autora sugiere algunas líneas de trabajo para profundizar en el tema, como el análisis especializado, disco por disco, de las portadas y contraportadas. Desde el ámbito de la musicología, estamos frente a una fuente de información sistematizada y que nos permite ahondar en los distintos medios de grabación y producción del sonido. De este mismo modo, se puede narrar la trayectoria discográfica de músicos, cantantes y productores. Salvo contadas excepciones, destaca la invisibilización de músicos acompañantes, arreglistas y técnicos de grabación. Se podría analizar la integración gradual de ciertos géneros que, pese a contar con una representación relevante dentro de las producciones discográficas, no se asimilaron dentro del imaginario de la música nacional, como la bomba o el pasacalle, géneros que remiten a una geografía, un grupo social, pero que no se han consolidado dentro de un gran espectro de consumidores. Desde la escucha crítica y el análisis de la producción discográfica, se podría abordar la calidad y cualidad de las grabaciones, su instrumentación e, incluso, la praxis interpretativa.

Asimismo, sería valioso determinar la recurrencia de determinados artistas o géneros que se grabaron, y la consolidación o no de una exitosa carrera discográfica. Lo más importante es que se ha visibilizado un patrimonio que yacía desaparecido e invisibilizado por académicos, aficionados y público en general. La música popular del Ecuador, al igual que en el resto de los países de América Latina, es patrimonio identitario, contribuyó a consolidar un discurso en torno a lo exótico y lo nacional. Se trata de explicar cómo sonamos frente al mundo a nivel musical, pero también qué es la música popular y qué significa esa escucha para nosotros mismos.

## **Bibliografía**

- Altamirano, Jorge. 2008. *Perspectivas de transformación de la industria discográfica en el Ecuador*. Tesis de Maestría. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Gillian, Rose. 2016. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. Nueva York: Sage.
- Godoy, Mario. 2012. *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Guerrero, Pablo. 2004. *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: Conmusica.
- Mullo Sandoval, Juan. 2019. "Cumbia ecuatoriana. Escenarios, territorios y cuerpos tropicalizados." En *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y transplantes de las cumbias latinoamericanas*. Editado por Juan Diego Parra Valencia, 170-208. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes S.A.
- Pro Meneses, Alejandro. 1997. *Discografía del pasillo ecuatoriano*. Quito: Abya-Yala.
- Wong, Ketty. 2012. *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. La Habana: Casa de las Américas.