

Contrapulso

Revista latinoamericana de
estudios en música popular

Dosier

Hacia una musicología de la producción fonográfica

Lisa Di Cione

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional Arturo Jauretche

Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega

<https://orcid.org/0009-0002-8007-8379>

lisadic2@gmail.com

Luis Pérez-Valero

Universidad de las Artes, Ecuador

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

luis.perez@uartes.edu.ec

A lo largo del siglo XX, los estudios musicológicos han abordado la música grabada como si el fonograma fuera consustancial a la música: un soporte inerte que conserva y reproduce una obra o una interpretación, sin interrogar su agencia en la mediación. Esta perspectiva privilegió categorías como composición, autoría, género, estilo e interpretación, mientras relegaba a un segundo plano las operaciones materiales y técnicas implicadas en el diseño sonoro. Sin embargo, grabar no consiste solo en fijar. La disposición de los intérpretes, la utilización de micrófonos, la selección de tomas, la edición, la mezcla, la masterización, la secuenciación de un álbum y su articulación con imágenes, textos y formatos de circulación intervienen en la producción de sentido musical¹

En este sentido, la musicología de la producción fonográfica surge del reconocimiento de que el fonograma no es una forma de escritura secundaria de la música, sino una modalidad de creación histórica (Lacasse 2005 y 2000; Zagorski-Thomas 2014; Di Cione 2023). El estudio de grabación puede funcionar como instrumento compositivo, espacio de negociación estética, lugar de sociabilidad e intercambio artístico, escenario de relaciones laborales y de poder (Caballero-Parra 2022). La producción musical no se limita, por tanto, a una etapa técnica posterior a la composición o la interpretación: constituye un proceso en el que se definen timbres, espacialidades, jerarquías entre fuentes sonoras, intensidades, formas de continuidad y expectativas de escucha (Pérez-Valero 2022; Juan de Dios Cuartas 2016).

La musicología de la producción fonográfica se ha desarrollado en estrecha relación con la consolidación de los estudios sobre músicas populares. Las investigaciones dedicadas a las industrias culturales, la radio, los sellos discográficos, las escenas musicales, las tecnologías de grabación y los procesos de circulación han permitido comprender que buena parte de la historia musical de la región no puede reconstruirse únicamente a partir de partituras ni de nociones tradicionales de obra. Los catálogos discográficos, las matrices, las carátulas, los registros empresariales, las revistas promocionales, las entrevistas con músicos, productores, ingenieros y técnicos, las colecciones privadas y, desde luego, los propios fonogramas constituyen fuentes

1



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

indispensables para estudiar cómo las músicas latinoamericanas fueron producidas, escuchadas, comercializadas y dotadas de valor social.

No obstante, el desarrollo regional de esta área sigue siendo desigual. En países como Argentina, Brasil, Chile, Colombia y México existe una tradición significativa de estudios sobre industrias musicales, medios de comunicación, grabaciones históricas y músicas populares urbanas. En el ámbito específicamente musicológico, trabajos como los de Madoery (2000) sobre procedimientos de producción musical, las investigaciones sobre análisis fonográfico desarrolladas a partir de las propuestas de Lacasse (2000), Moore (2012 y 2003) y Moylan (2012 y 2020), y la formulación realizada por Lisa Di Cione (2022) de una “musicología de la producción fonográfica” han contribuido a delimitar un campo que atiende simultáneamente a los procesos técnicos, musicales, discursivos e históricos inscritos en las grabaciones. El dossier publicado en 2022 por la *Revista Argentina de Musicología* representó, en este sentido, un momento de reconocimiento y articulación de investigaciones que solían aparecer dispersas entre la musicología popular, los estudios del sonido, la historia de la industria discográfica y la producción musical.

El título de este dossier, “Hacia una musicología de la producción fonográfica”, surge del Primer Simposio Internacional en Músicas Populares Urbanas organizado por el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín en noviembre de 2025 y expresa deliberadamente un campo en construcción. La preposición “hacia” no anuncia una disciplina cerrada ni un repertorio metodológico único. Señala, más bien, una dirección de trabajo: estudiar el fonograma como objeto sonoro, visual, material, económico y documental; reconocer la pluralidad de actores que intervienen en su producción; y situar las decisiones técnicas dentro de procesos históricos, territoriales y culturales concretos. Los cinco artículos reunidos aquí participan de ese propósito desde escalas y objetos diferentes: el estudio de grabación como espacio de sociabilidad, negociación y configuración de escenas; la historia industrial y los archivos; las carátulas y la cultura visual; el álbum como organización macroformal y la producción de una versión musical.

El dossier abre con “Re-escuchar la escena: el papel del estudio de grabación en la construcción de un sonido geográficamente localizado”, de Marco Antonio Juan de Dios Cuartas. Aunque se sitúa principalmente en el contexto español y esta es una revista enfocada en los estudios de la música popular latinoamericana, el artículo ofrece un contrapunto comparativo y un marco conceptual productivo para las preguntas abiertas por los estudios latinoamericanos. Su propuesta consiste en pensar el estudio no solo como una infraestructura técnica, sino como un espacio de encuentro, aprendizaje, colaboración e intercambio. Allí no se limita a registrarse una escena previamente constituida: el propio trabajo compartido contribuye a producirla.

El segundo artículo se titula “Música popular y archivos fonográficos. Una arqueología de la industria discográfica en Ecuador”, de Luis Pérez-Valero. El texto reconstruye el desarrollo de la producción discográfica ecuatoriana durante el siglo XX y propone una cartografía de sellos, fábricas, estudios, distribuidores y emprendimientos fonográficos. Junto con las grandes empresas IFESA y FEDISCOS, aparecen proyectos independientes, familiares, institucionales y autorales que muestran un ecosistema mucho más diverso de lo que sugiere la historiografía disponible. La investigación adopta una perspectiva de arqueología documental: ante la falta de archivos sistematizados, reúne datos provenientes de carátulas, catálogos, publicaciones periódicas, colecciones privadas, repositorios parciales y testimonios de actores vinculados con la industria.

Los dos trabajos siguientes se ocupan del grupo colombiano de pop-rock Los Yetis y de la industria fonográfica colombiana de la década de 1960, pero lo hacen desde dimensiones complementarias. “Los Yetis y la construcción visual del rock colombiano

en las carátulas discográficas de la década de 1960”, de Carlos Caballero Parra, analiza las portadas de los tres elepés de la agrupación mediante herramientas procedentes de la cultura visual, la paratextualidad y la iconografía musical. El artículo parte de una premisa decisiva: la producción fonográfica no concluye en el sonido. La carátula protege y comercializa el disco, pero también propone una lectura de la música, define la imagen pública de los intérpretes y articula repertorios visuales asociados con juventud, modernidad y pertenencia generacional.

“La macroforma en el álbum musical: articulaciones sonoro-musicales y procesos de producción en tres álbumes de Los Yetis”, de Juan David Manco y Daniel Marín, desplaza la atención desde la superficie visual hacia la organización interna de los mismos discos. El artículo examina el álbum no como una simple colección de canciones, sino como una unidad estética, técnica y perceptiva. Para ello, combina el análisis de parámetros musicales –tonalidad, tempo, forma, instrumentación, duración y carácter– con aspectos propiamente fonográficos, como la mezcla, el panorama estéreo, la intensidad, el comportamiento tímbrico y la secuenciación de las pistas.

Cierra el dossier el artículo de Cristian Villafañe, “El cosechero que entrecruza fibras. Análisis de la versión reggae-rock de Nicolás del Campo (2015)”, que se traslada a la Argentina contemporánea y reduce la escala del álbum a una grabación particular. Su objeto es la versión de “El cosechero”, composición de Ramón Ayala, incluida por Nicolás del Campo en el LP *Revolución del corazón* (2015). La investigación combina entrevistas con los participantes del proyecto, reconstrucción del proceso productivo y análisis endofonográfico, entendido como el estudio articulado de los parámetros musicales, performáticos y tecnológicos de la grabación. Este cruce permite examinar tanto la materialidad audible del resultado como las decisiones, intercambios y negociaciones que lo hicieron posible.

Leídos en conjunto, los artículos permiten identificar varios desplazamientos fundamentales para la musicología de la producción fonográfica. El primero consiste en pasar de la obra musical entendida como entidad autónoma al fonograma concebido como resultado de una red de sociabilidades. En esta red intervienen artistas, productores, técnicos, diseñadores, sellos, distribuidores, coleccionistas, instituciones, soportes y tecnologías. El disco no es únicamente lo que se escucha: es también lo que se decide, se negocia, se descarta, se reformula, se mezcla, se ordena, se imprime, se vende, se conserva o se pierde.

El segundo desplazamiento va del texto musical al conjunto de sus mediaciones. El análisis macroformal de Los Yetis demuestra que mezcla y secuenciación intervienen en la morfología musical; el estudio de sus carátulas revela que la identidad sonora se acompaña de una construcción visual; la investigación sobre “El cosechero” reconstruye la trama de decisiones y colaboraciones contenida en una versión; el trabajo sobre los estudios de grabación muestra que los espacios y las prácticas de sociabilidad dejan huellas en el sonido; y la arqueología ecuatoriana recuerda que el acceso mismo a esos objetos depende de infraestructuras de conservación. Sonido, imagen, soporte, espacio y archivo no constituyen dimensiones suplementarias, sino partes del mismo fenómeno fonográfico.

Un tercer desplazamiento se establece entre escalas distintas. La cartografía de una industria nacional permite comprender las condiciones de existencia de sellos y grabaciones concretas; el análisis de una discografía ilumina transformaciones estéticas y generacionales; el estudio de una canción revela cómo las decisiones microscópicas de interpretación y mezcla participan de procesos culturales más amplios; y la atención a un estudio de grabación permite relacionar las interacciones cotidianas con la formación de una escena. Ninguna de estas escalas resulta suficiente por sí sola. La musicología de la

producción fonográfica necesita circular entre la historia empresarial, el análisis sonoro, la cultura visual, la etnografía del estudio y el examen de las prácticas de escucha.

Los trabajos también comparten una preocupación por la materialidad. El vinilo impone duraciones, caras, secuencias y formatos de presentación. Los equipos disponibles condicionan la captación, la edición y el tratamiento del sonido. Las carátulas dependen de recursos gráficos y técnicas de impresión. Las maquetas permiten comunicar ideas antes de la grabación definitiva. Los archivos requieren espacios físicos, criterios de catalogación y políticas de acceso. Incluso la nube, aunque aparenta liberar la música de los soportes, posee infraestructuras, interfaces y lógicas comerciales que intervienen en la creación y la escucha. La producción fonográfica siempre ocurre a través de materiales y dispositivos históricamente situados.

Por último, el conjunto hace visible una tensión persistente entre circulación y preservación. Las industrias discográficas se organizaron para hacer circular mercancías sonoras, no necesariamente para conservar documentos. Las empresas podían registrar cuidadosamente aquello que mantenía valor comercial y desechar matrices, catálogos o tomas cuando dejaban de resultar rentables. A la vez, la circulación produjo memorias: hizo posibles repertorios compartidos, identidades juveniles, escenas locales y procesos de apropiación. El desafío consiste en estudiar el fonograma simultáneamente como mercancía, obra, tecnología, archivo y forma de experiencia social.

Este dossier no pretende clausurar un campo, sino contribuir a su formulación. Una musicología de la producción fonográfica deberá ampliar las historias nacionales sin aislarlas. Los vínculos entre sellos colombianos, ecuatorianos, argentinos, chilenos, peruanos, brasileños y venezolanos muestran que matrices, artistas, repertorios, tecnologías y capitales circularon constantemente a través de las fronteras. Reconstruir esas redes permitiría matizar los relatos basados exclusivamente en industrias nacionales y comprender la región como un espacio de intercambios asimétricos, pero intensamente conectado.

Avanzar hacia una musicología de la producción fonográfica implica, en suma, aprender a escuchar relaciones. Relaciones entre fuentes sonoras y espacios virtuales; entre canciones y álbumes; entre imágenes y sonidos; entre tecnologías y decisiones estéticas; entre industrias locales y circuitos transnacionales; entre los objetos que lograron conservarse y los archivos que nunca llegaron a constituirse. Los artículos reunidos en este dossier muestran que los fonogramas no son únicamente testimonios de una música pasada. Son lugares donde se condensan formas de trabajo, proyectos de modernidad, disputas por la representación, memorias generacionales y modos históricamente específicos de imaginar cómo debe sonar una comunidad. Estudiar su producción significa, por ello, ampliar tanto los objetos como las narrativas de la musicología y de los estudios de música popular.

Bibliografía

- Caballero-Parra, Carlos. 2022. "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.
- Di Cione, Lisa. 2022. "Musicología de la producción fonográfica / Introducción al Dossier". *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 23 Núm. 2, pp. 3-12.
- . 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 doctoral, Universidad de Buenos Aires.

- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio. 2016. "La figura del productor musical en España: propuestas metodológicas para un análisis musicológico". Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- Lacasse, Serge. 2000. "'Listen to my voice': the evocative power of vocal staging in recorded rock music and other forms of vocal expression". Tesis doctoral. University of Liverpool.
- . 2005. "Intertextuality and hypertextuality in recorded popular music" en *The Musical work: Reality or Invention?* Michael Talbot ed. Liverpool University Press.
- Madoery, Diego. 2000. "Los procedimientos de producción musical en Música Popular". *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral* 1/7: 76-93.
- Moore, Allan F. 2003. *Analyzing Popular Music*. Cambridge University Press.
- . 2012. "Beyond a Musicology of Record Production", en *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*. Simon Frith y Simon Zagorski-Thomas eds. Surrey: Ashgate: 99-112.
- Moylan, William. 2012. "Considering Space in Recorded Music", en *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*, Simon Frith y Simon Zagorski-Thomas eds. Surrey: Ashgate: 163-188.
- . 2020. *Recording Analysis: How the Record Shape the Song*. Nueva York: Routledge.
- Pérez-Valero, Luis. 2022. "La producción discográfica de Xavier Cugat (1933-1950)". Tesis doctoral, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.
- Zagorski-Thomas, Simon. 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge University Press.