



Música popular y archivos fonográficos. Una arqueología de la industria discográfica en Ecuador

Popular music and phonographic archives. An archaeology of the recording industry in Ecuador

Luis Pérez-Valero

Universidad de las Artes, Ecuador

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

luis.perez@uartes.edu.ec

Recibido: 30/ 3/2026

Aceptado: 4/ 6/2026

Resumen: Este artículo examina la historia de la industria discográfica en Ecuador a partir de una triangulación entre música popular, producción fonográfica y memoria material. Su objetivo es reconstruir el desarrollo de los principales sellos discográficos del país y evidenciar las condiciones históricas que explican la ausencia de un archivo fonográfico nacional. La metodología combinó revisión bibliográfica, levantamiento de información dispersa acerca de sellos, catálogos, estudios de grabación y circuitos de distribución, así como el análisis de repositorios parciales, fondos institucionales y colecciones privadas. A partir de ello, se presenta una cartografía de las grandes discográficas locales —IFESA y FEDISCOS— y un número significativo de emprendimientos complejizan el estudio de la historia fonográfica ecuatoriana. Entre las conclusiones, se sostiene que la industria discográfica local se organizó, prioritariamente, según una lógica comercial, sin consolidar políticas de preservación del fonograma como patrimonio documental. En consecuencia, la memoria sonora del país permanece fragmentada, dispersa y, en gran medida, sostenida por archivos privados y vestigios documentales heterogéneos¹.

Palabras clave: industria discográfica, archivos fonográficos, música popular, patrimonio sonoro, Ecuador.

Abstract: This article examines the history of the recording industry in Ecuador through a triangulation of popular music, phonographic production, and material memory. Its objective is to reconstruct the development of the country's main record labels and highlight the historical conditions that explain the absence of a national phonographic archive. The methodology combined a literature review, the collection of scattered information on labels, catalogs, recording studios, and distribution networks, as well as the analysis of partial repositories, institutional collections, and private collections. Based on this, the major local labels—IFESA and FEDISCOS—and a significant number of ventures that enrich Ecuador's phonographic history are mapped. Among the preliminary conclusions, it is argued that the local recording industry was primarily organized according to a commercial logic, without consolidating policies for preserving phonograms as documentary heritage. Consequently, the country's sonic memory

1



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

remains fragmented, dispersed, and largely sustained by private archives and heterogeneous documentary vestiges.

Keywords: recording industry, phonographic archives, popular music, sound heritage, Ecuador.

Los estudios musicológicos sobre el fonograma y su relación con los sellos discográficos son recientes en lengua española. En España, cuando comenzó el interés por los estudios de grabación, algunas productoras habían desechado por completo el material analógico (Arce 2011). No obstante, en el caso español, la tradición musicológica había formado investigadores con interés en esta disciplina (Juan de Dios Cuartas 2016).² En cambio, en Ecuador ha existido una fuerte tradición etnomusicológica, área complementada desde la antropología, la comunicación y las ciencias sociales con prestigio dentro del país. Pese a los intentos por fomentar la musicología, los resultados han sido discontinuos y se han diluido en distintos momentos. Por ejemplo, la Universidad de Cuenca (UCuenca) apostó por esta disciplina y, a finales del siglo XX, promovió la primera y única Maestría en Musicología para formar investigadores, pero solo graduó una promoción³.

En cambio, la producción musical ha tenido mayor desarrollo universitario. Algunas instituciones han consolidado programas, como la Universidad San Francisco de Quito (USFQ), la Universidad de las Américas (UDLA), la Universidad de los Hemisferios (UHE) y la Universidad de las Artes (UArtes). Sin embargo, se trata de carreras profesionalizantes, por lo que los contenidos de investigación se circunscriben a los proyectos de titulación que culminan en producciones artísticas en las que, con frecuencia, la investigación no ocupa un lugar central. Para cambiar el paradigma, desde la UArtes se ofrece la materia de “Historia de la producción musical en América Latina y el Ecuador”, primera en su tipo dentro del país y una de las pioneras en Hispanoamérica. Ahora bien, la aparición de esta asignatura hizo evidente un problema: ¿por dónde comenzar la historia de la producción musical del Ecuador cuando, precisamente, su industria discográfica desapareció durante el cambio de milenio entre 1999 y 2000, momento en el que el país vivió una de las peores crisis económicas de su historia?

El presente trabajo pretende llenar el vacío sobre la historia de la industria discográfica del Ecuador. Para ello, se presenta un estado de la cuestión sobre un tema que ha sido analizado de manera tangencial, enfocado en aspectos sociales e identitarios. Luego, se levanta una cartografía de los sellos discográficos identificados. Durante la búsqueda, se detectó un considerable número de sellos independientes, indicio del interés en los fonogramas nacionales. Por ello, y pese a la poca información encontrada, se presentan los modos de producción y distribución de estas casas discográficas. Se reseña a los principales coleccionistas de grabaciones y se finaliza con una reflexión sobre la ausencia de repositorios y fondos discográficos.

La ausencia de un archivo discográfico sistematizado en Ecuador no debe interpretarse como un descuido individual, sino como la consecuencia directa de un régimen histórico de valor donde el fonograma se entendió como mercancía, no como documento. En términos de Ochoa Gautier (2006) se privilegió el régimen de la voz circulable, pero no el de la voz archivable. Los países que han sido periferia de escucha

² Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “De musicología y producción musical” (VPIA-2025-08-PI) adscrito a la Dirección de Políticas de Investigación en Artes de la Universidad de las Artes, Ecuador.

³ Una versión preliminar de este artículo se presentó como ponencia en el I Simposio Internacional en Músicas Populares Urbanas, organizado por el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín entre el 13 y el 15 de noviembre de 2025.

se integraron a un proyecto modernizador global; rara vez como custodios de una memoria propia. Parafraseando a Derrida (1995), el archivo es poder, y Ecuador no desarrolló el archivo fonográfico como institución. Barra Cobo (2023) contabilizó 20 sellos discográficos activos entre 1950 y 1960. En nuestra pesquisa, se han contabilizado 28 sellos discográficos entre 1900 y 1970. De estos, dos se mantuvieron activos hasta finales del siglo XX y conformaron un oligopolio: IFESA y FEDISCOS.

Este trabajo reconstruye un fragmento de la historia de la industria discográfica ecuatoriana, elabora un inventario parcial de sellos fonográficos y parte de la premisa de que, ambas dimensiones son necesarias para comprender un problema mayor: la configuración y fragmentación de la memoria sonora del país. En este sentido, la cartografía de sellos discográficos, estudios de grabación, circuitos de distribución y actores vinculados a la producción fonográfica no es un fin en sí mismo, sino una vía metodológica para rastrear los procesos históricos mediante los cuales se produjo, circuló y eventualmente, se perdió una parte significativa del patrimonio sonoro ecuatoriano. La historia empresarial de la grabación explica las condiciones materiales de existencia y desaparición de los fonogramas.

Desde esta perspectiva, el artículo presenta tres escalas complementarias de análisis. En primer lugar, examina el desarrollo de la industria discográfica nacional y sus principales actores económicos; en segundo lugar, reconstruye una cartografía de sellos, fábricas y emprendimientos fonográficos que configuraron el ecosistema de producción musical durante el siglo XX; y, finalmente, analiza las consecuencias archivísticas de dicho proceso. La hipótesis del estudio sostiene que la ausencia de un archivo fonográfico nacional no responde a una pérdida accidental, sino a una lógica histórica de producción centrada en la circulación comercial del disco como mercancía antes que en su preservación como documento patrimonial. De este modo, la arqueología de la industria discográfica se convierte en una arqueología de archivos ausentes y de las formas fragmentarias en que hoy sobrevive la memoria sonora ecuatoriana.

Materiales y métodos

Esta investigación tuvo un enfoque cualitativo de carácter histórico-documental y buscó reconstruir una línea temporal de la industria discográfica ecuatoriana, así como analizar las condiciones que incidieron en la fragmentación de su memoria fonográfica. El estudio combinó tres estrategias complementarias: revisión bibliográfica especializada, levantamiento documental y consulta de fuentes primarias dispersas.

La revisión bibliográfica incluyó estudios sobre música popular ecuatoriana, industria discográfica, patrimonio sonoro, archivos fonográficos y musicología de la producción, tanto en Ecuador como en otros contextos latinoamericanos. Paralelamente, se efectuó un levantamiento de información sobre sellos discográficos, catálogos, estudios de grabación, distribuidores y fábricas de discos a partir de fuentes impresas, catálogos comerciales, carátulas, contraportadas, publicaciones periódicas y bases de datos especializadas como Discogs.com y *Discography of American Historical Recordings* (DAHR).

Debido a la inexistencia de un fondo exclusivo fonográfico nacional, se recurrió al análisis de repositorios parciales y colecciones privadas. Se consultaron materiales conservados en el Fondo Musical del Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador, el Museo de la Música Popular Julio Jaramillo, así como información sobre colecciones particulares que han sido reseñadas por autores como Godoy (2012) y Barra Cobo (2023), pertenecientes a Antonio Godoy, Wilson Granja, Carlos Wong, José Luis Bolaños, Eduardo Zurita y Carlos Freire, entre otros. Estas colecciones permiten contrastar

información sobre catálogos, sellos, fechas de edición, repertorios y circuitos de circulación.

Asimismo, se mantuvieron conversaciones y entrevistas no estructuradas con coleccionistas, investigadores, músicos, familiares de empresarios discográficos y actores vinculados a la producción musical ecuatoriana, con el propósito de complementar información documental inexistente o fragmentaria. La información obtenida fue sometida a un proceso de triangulación mediante la comparación entre fuentes bibliográficas, registros fonográficos, documentación comercial y testimonios orales. Los datos sobre sellos discográficos, cronologías empresariales y procesos de producción fueron incorporados solo cuando pudieron verificarse a través de dos o más fuentes independientes.

Dado el carácter fragmentario de los archivos disponibles, esta investigación asume una perspectiva de arqueología documental, entendida como la reconstrucción crítica de procesos históricos a partir de vestigios materiales, registros incompletos y memorias dispersas. El estudio busca identificar patrones históricos de producción, circulación y preservación fonográfica para comprender la configuración de la industria discográfica ecuatoriana y las razones de la ausencia de una memoria sonora nacional.

En busca de los archivos perdidos: un estado del territorio

El primer paso consistió en identificar los fondos disponibles y las condiciones de acceso a los archivos. El archivo ha constituido el espacio de resguardo ideal para disciplinas que se nutren de documentos, informes, fotografías, grabaciones y cualquier otro soporte que estimule la imaginación y el intelecto del investigador. El acceso a los catálogos de los sellos discográficos, tanto en papel como en formato digital, es esencial para reconstruir una memoria sonora vinculada con los equipos, géneros, intérpretes y productores que se relacionaron con la historia y la producción del audio.

En Ecuador, el acceso a archivos de grabación es crítico. Existen fuentes externas que permiten reconstruir una historia de la grabación fonográfica, como DAHR, que ofrece acceso a información y grabaciones históricas para reconstruir, aunque sea de manera parcial, un segmento de la historia de las grabaciones. Pero dentro del país no se ha encontrado un registro sistemático ni un fondo discográfico integral de las grabaciones. No obstante, subsisten algunos repositorios parciales de carácter institucional, entre los que destaca el Fondo Musical del Archivo Histórico del Banco Central, que resguarda materiales sonoros y documentales de alto valor patrimonial, aunque de manera fragmentaria. En contraste, diversas instituciones que en su momento concentraron colecciones fonográficas han visto desaparecer sus archivos, como Radio Huancavilca y Radio Cristal en Guayaquil. Los estudios de Radio América de Luis Álban, en donde grabó por primera vez Julio Jaramillo (1935 - 1978), están desaparecidos. Jaramillo ha sido el músico popular más internacional del Ecuador con más de 5000 grabaciones. Estas pérdidas evidencian precariedad en políticas de preservación sonora, la dependencia histórica de iniciativas individuales o coyunturales para la custodia de la memoria discográfica nacional.

La llegada de la radio fue esencial en la consolidación de la industria del disco en el Ecuador. En 1929 se fundó en Riobamba Radio El Prado. En 1931 apareció Radio HCJB, La Voz de los Andes en Quito. Las radios implementaron equipos de grabación, contrataron a músicos de sesión, invitaron a músicos aficionados y se desencadenó una primera ola industrial de grabación (1930-1960). Además, hubo una estrecha relación comercial con Estados Unidos y Argentina, pues las subsidiarias de Columbia, RCA y Odeón prensaban los discos que luego se venderían en Ecuador. Desde la radio se

realizaron eventos y concursos para artistas aficionados, de allí salieron estrellas de la música popular con carreras consolidadas entre 1940 y 1960, como Las Hermanas Mendoza Suasti, el Dúo Benítez-Valencia, Los Indianos, y Fresia Saavedra, entre muchos otros.

Hacer una arqueología de las oficinas, centros de prensado, fabricación de discos y estudios de grabación es un gran reto. En primera instancia, están los estudios que funcionaron en las radios. En otros casos, la actividad doméstica, como las grabaciones de Discos Granja que se hacían en casa de Luis Aníbal Granja, el dueño de la compañía. No existía un estudio como tal, la sala principal de la casa se adecuaba como estudio. Además, la historia de la grabación ha implicado un constante cambio de formatos. Estos cambios a veces fueron graduales, como la transición del disco de 78 rpm al formato de 33 1/3 rpm. En otras ocasiones, se trató de cambios vertiginosos, como sucedió con la aparición del formato digital, el disco compacto, y el MP3 hasta los formatos de *streaming*. Esto ha cambiado la industria y los medios de producir música. Cuando los sellos discográficos migraron del formato analógico al formato digital, el cambio no fue menor.

Los grandes sellos que manejaban el mercado nacional durante la segunda mitad del siglo XX fueron la Fábrica Ecuatoriana de Discos (FEDISCOS) y la Industria Fonográfica Ecuatoriana Sociedad Anónima (IFESA). Cada empresa desapareció como consecuencia del cambio del modelo de negocio de lo analógico a lo digital y de la crisis financiera que vivió el país en la transición de milenio. Una consecuencia fue reducir u optimizar el uso del espacio físico. Un depósito de grabaciones y discos ocupaba mucho espacio, por lo cual la principal acción fue desechar el stock y los fonogramas que no habían alcanzado éxito comercial. Por otro lado, aquellos que habían sobrevivido a procesos de compilación o circulación, pasaron al formato digital (Montaño Díaz 2016).

En la década de 1990 las *majors* Sony Music y Warner Music habían abierto oficinas en Ecuador, pero los costos de los equipos y el proceso de dolarización de la moneda nacional impidieron la continuidad del modelo empresarial del disco. La desaparición de los archivos fue abrupta. Las grabaciones, registros sonoros y másteres no se depositaron en instituciones públicas o privadas. De este modo, solo se han podido reconstruir gracias a los coleccionistas, así como a algunos familiares, gerentes, músicos, productores y técnicos que formaron parte de las empresas discográficas.

Otra dificultad para establecer la trayectoria de las grabaciones en el país ha sido la falta de catálogos discográficos sistematizados. En algunos sellos, como Discos Granja aparecen casi completos. En otros, como Discos Cóndor o Discos Caife, hay vacíos: cuando el catálogo parece estar completo, hay saltos abruptos de numeración. Otros discos no tienen número de catálogo, algunos aparecen en el catálogo, pero no hemos encontrado el soporte físico. Esto evidencia una sistematización irregular de la producción fonográfica en el ámbito comercial (Barra Cobo 2023).

Las reediciones también presentan inconvenientes, un disco reeditado tiene distintas portadas y contraportadas, pero con el mismo número de catálogo. A veces, la misma carátula tiene un número distinto al asignado en el catálogo. En otras ocasiones, en Ecuador se repite el código de otros sellos discográficos, como el grupo Los Corazas, cuyo disco *Sol aborigen* (1958) tiene el mismo número de catálogo en Ecuador emitido por el sello colombiano Real Medellín⁴.

Incluso, ubicar a los músicos es una tarea imposible. Como señala Barra Cobo:

⁴ Los Corazas. 1965. *Sol aborigen*. Quito: Granja. LP 12-12001.

[...] los músicos que acompañaban no constaban en los créditos del disco, a menos que fueran bastante conocidos en el medio. La gran mayoría pasó desapercibida en la historia porque su nombre nunca apareció. Fueron músicos acompañantes de muchos artistas, como por ejemplo el guitarrista Segundo Guaña. Su nombre apareció en algunos discos, pero no en todos los que grabó (Barra Cobo 2023: 73).

IFESA y FEDISCOS contaban con músicos de sesión. Por lo general, ensayaban en jornadas de dos horas en la mañana y dos en la tarde de lunes a viernes. Una vez que se fijaban las sesiones de grabación, comenzaban a las ocho de la noche y terminaban al día siguiente. Pero esta información es anecdótica, los datos de las sesiones de grabación están perdidos.

Producción fonográfica en Ecuador: un estado de la cuestión desde la bibliografía

En Ecuador, el pasillo ha tenido el mayor número de publicaciones; sin embargo, otros géneros de la música popular ecuatoriana han sido revisados, así como la influencia de las músicas internacionales. Uno de los trabajos que hace mayor énfasis en la industria discográfica, pero centrado en el género del pasillo, es el libro de Pro Meneses (1997), quien hace una compilación discográfica y análisis de las grabaciones del género. También hay un contexto histórico, un análisis parcial de las grabaciones y un recorrido por la grabación analógica y digital. Wong (2013) ha trabajado temas como identidad, mestizaje y procesos migratorios desde una perspectiva crítica. Por su parte, Ibarra (1998) ha analizado la circulación radiofónica y discográfica del pasillo, el bolero y la influencia mediática del cantante puertorriqueño Daniel Santos y su influencia en la salsa local. Otra línea de trabajo corresponde a los textos biográficos, como Guerrero y Wong (1993) quienes trabajaron sobre Julio Cañar (1898-1986). De formación académica, Cañar destacó como compositor de pasodobles y fue uno de los compositores más difundidos y grabados en su momento. Guerrero y de la Torre (2006) estudiaron la vida y obra de Gonzalo Benítez (1915-2005), miembro del Dúo Ecuador, uno de los duetos más famosos del país en la segunda mitad del siglo XX. El texto recoge la participación de Benítez como intérprete, compositor y su participación en producciones radiofónicas y discográficas.

La cumbia posee un sitio de honor dentro de las producciones discográficas del Ecuador; de hecho, en algunas agrupaciones se aprecia la conjunción de elementos melódicos y rítmicos de la cultura *tsáchila* (amazonía) o *auca* (sierra). Luzuriaga (2017) realizó el estudio biográfico de Medardo Luzuriaga González (1937-2018), director de la agrupación Don Medardo y sus Players, banda de música tropical que ha tenido actividad durante casi setenta años dentro y fuera del Ecuador. Por su dilatada trayectoria es una de las agrupaciones desde la cual se narra la historia de la industria discográfica del país. Por otro lado, un trabajo sintético y completo sobre la cumbia se halla en Mullo Sandoval (2019), su aproximación incluye un análisis equilibrado de la cumbia en la región Costa y Sierra. El autor vincula la radio y la industria discográfica como una de las escenas musicales más fuertes del país, pero parcialmente explorado por musicólogos.

El bolero, como género continental, halla en el trabajo de Mullo Sandoval (2013) un trabajo sobre el impacto de esta música en la región costa del Ecuador. El autor detalla intérpretes, compositores, discografía y espacios de difusión. Diserta sobre la influencia del bolero en la cultura de la región; además, propone una serie de obras como parte del patrimonio musical ecuatoriano.

Sobre Julio Jaramillo, la mayoría de los trabajos publicados hacen énfasis en aspectos personales y humanos del cantante (Artieda 2002; Díaz 1998). Por el contrario, Rubio Restrepo (2020) ha presentado uno de los estudios más completos sobre las

grabaciones de Jaramillo. El autor estudia la construcción vocal y musical identitaria a través de las grabaciones del cantante guayaquileño. También, Rubio Restrepo evidenció la carencia de fondos discográficos de Jaramillo con información sistematizada en Ecuador.

Pese a lo anterior, la bibliografía especializada sobre industria discográfica, estudios de grabación y musicología de la producción fonográfica es escasa en el Ecuador. Un texto que destaca es el de Barra Cobo (2023), aunque la autora se centra en el diseño de carátulas de discos de música ecuatoriana de los años sesenta, presenta un estado del arte de la industria discográfica en el país. Hasta el momento es el trabajo más completo sobre este tema y evidencia las dificultades para acceder a fondos discográficos públicos y privados.

Cartografía de sierra y costa: *majors* ecuatorianas y sellos independientes

Las grabaciones en Ecuador iniciaron como un mercado étnico estratégico dentro del proyecto panamericano de expansión discográfica, lo que señala la dependencia tecnológica y logística respecto de Estados Unidos. A principios del siglo XX llegaron los primeros cilindros de Edison y discos de 78 rpm. Un aspecto que merece ser estudiado, pero del cual se carece de datos dentro del país, es que las agrupaciones musicales de RCA Victor y Columbia grabaron en Estados Unidos arreglos de sanjuanitos, pasacalles y pasillos. Las composiciones eran de cultores locales, pero las adaptaciones eran realizadas por arregladores norteamericanos. En este sentido, Ecuador buscó distinguirse por sus repertorios, lo que impulsó la aparición de estudios de grabación y sellos independientes. Entre 1900 y 1945 los emprendimientos trataron de consolidar la grabación y la reproducción de discos a nivel nacional.

José Domingo Feraud Guzmán fue un pilar fundamental en la producción discográfica del Ecuador. Junto a su esposa, Porfiria Aroca, fundaron Discos Ónix en 1910. La empresa fabricó rollos de pianola, editó e imprimió música ecuatoriana. Feraud Guzmán mantuvo relaciones comerciales con Alemania, pero la Primera Guerra Mundial interrumpió las exportaciones desde Europa, donde se prensaban los registros enviados por pioneros locales, como Antenor Encalada, quien grababa en Guayaquil. Aquí encontramos una primera generación que sentó las bases de los incipientes sellos nacionales con orientación comercial (Barra Cobo, 2023). En Guayaquil, Feraud Guzmán abrió un local donde vendía los discos de la Columbia Phonograph Company. La compañía norteamericana lo contactó y lo incentivó a montar una empresa de grabación y a producir artistas locales. La relación entre Columbia y Ecuador se patentó en una época en que el consumo de la música era híbrido: las partituras y los discos circulaban casi con la misma facilidad. En los almacenes se podían conseguir las partituras de música ecuatoriana que indicaban que ese tema estaba disponible en una determinada grabación de Columbia⁵.

Un ejemplo lo constituye el *Álbum musical. Guayaquil N°6* (1938) del compositor Nicasio Safadi con letras de Lauro Dávila. Está compuesto por repertorio para piano con la incorporación de la letra en el medio del pentagrama. Es significativo que al margen de la partitura hay un sello húmedo que dice: “Solicítelo en disco Columbia”. En otras ocasiones, se especifica el número de catálogo, como “Grabado en disco Victor N° 82289 por el ‘Dúo Ecuador’ Ibañez-Safadi”. El Dúo Ecuador fue durante la década de 1930, la agrupación con mayor proyección internacional de la música ecuatoriana. En 1930, el dúo

⁵ A través de una investigación del proyecto de la Biblioteca de Piano del Ecuador realizado por las investigadoras Chemary Larez y Verónica Pardo (Universidad Nacional de Loja), se encontraron con un depósito invaluable de partituras de los fondos editoriales que manejaban los sellos discográficos.

conformado por Nicasio Safadi y Henrique Ibáñez viajó a Nueva York para grabar música ecuatoriana para Columbia Records. En particular, la grabación de “Guayaquil de mis amores” (1930) tuvo un rotundo éxito⁶. Por primera vez, una agrupación musical traspasaba las fronteras y grabó con un sello discográfico internacional.



Figura 1: Información con fines publicitarios de discos Victor y de las agrupaciones de las orquestas de Nicasio Safadi al margen de la partitura *Alma montuvia* (c. 1930).

Es llamativo el uso de la partitura como agente publicitario, en distintos momentos se promociona a la Orquesta Safadi o la Jazz Orchestra Safadi. Ambas agrupaciones estaban conformadas por los mismos músicos, se presentaban en celebraciones, bautizos, matrimonios, cumpleaños, y fiestas públicas de Guayaquil. Esto generaba una dinámica en la que se promocionaba el trabajo del músico en vivo, las partituras y los discos. En este sentido, la partitura no funcionaba únicamente como soporte de lectura musical o como objeto de consumo doméstico, sino también como un medio de promoción cruzada dentro de un circuito comercial más amplio.

La inscripción de sellos, números de catálogo, nombres de orquestas, direcciones y teléfonos en los márgenes de la partitura articula varios niveles de circulación: quien compraba la música impresa podía identificar la grabación disponible en disco, contratar a la agrupación para un evento social o reconocer el repertorio asociado a un intérprete específico. La partitura operaba, por tanto, como dispositivo publicitario de bajo costo y alta eficacia, especialmente en un contexto en el que los almacenes de música, las presentaciones en vivo, la radio y los discos compartían públicos y espacios de consumo. Esta estrategia revela una industria musical temprana en la que la promoción no se organizaba todavía mediante campañas especializadas, sino a través de la materialidad misma de los objetos musicales. Así, el margen de la partitura se convertía en un espacio de mediación entre la práctica doméstica, el espectáculo en vivo y el mercado fonográfico.

Feraud Guzmán fue vinculado con los nazis por mantener negocios con Alemania durante la Segunda Guerra Mundial. Además, en 1942 se produjo la confrontación bélica entre Ecuador y Perú, lo que afectó las finanzas del empresario. En la década de 1950, sus hijos Fausto y Francisco Feraud Aroca se incorporaron al negocio. De este modo, estableció los Almacenes de Música J. D. Feraud Guzmán, los cuales funcionaban como distribuidora de grabaciones. En 1964 Feraud Guzmán fundó la Fábrica Ecuatoriana de Discos (FEDISCOS). Para ello, adquirió máquinas de grabación e impresión de discos de

⁶ *Discography of American Historical Recordings*, s.v. "Columbia matrix W176177. "Guayaquil de mis amores / Dúo Ibáñez-Safadi," acceso: 22 de octubre de 2025.

https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000134899/W176177-Guayaquil_de_mis_amores.

vinilo. Además, mediante subsellos obtuvo licencias internacionales para imprimir a nivel local la música de artistas extranjeros.

Se han identificado algunos de estos subsellos, como Angelito (s/f), con repertorio amplio. Studio 2 distribuía música ecuatoriana en Venezuela. Teen International (1970-2000), música de corte juvenil. Se identificaron otros con variedad de géneros y artistas, como Primicias (c. 1971), Producciones Zapata (c.1970), coordinado por la cantante Lola Zapata Palma; Latitud (c. 1980) y Centenario Records (c.1965). No se han encontrado registro de sus directores, productores o equipos de trabajo.

Por otra parte, la Industria Fonográfica Ecuatoriana Sociedad Anónima (IFESA) comenzó en 1936 como almacén con el nombre de Emporio Musical S. A., dedicado a la venta de discos, partituras e instrumentos musicales. Eran distribuidores de los sellos Odeón y Columbia. En 1946 se fundó Discos IFESA en Guayaquil, impulsada por Luis Pino Yeroví. IFESA fue la primera empresa en producir un disco completo en el Ecuador. Para entonces, se fabricaban discos de 45 y 33 rpm, los equipos eran rudimentarios para el prensado y corte de los vinilos (Cabrera Arévalo et al., 2004). Columbia autorizó que IFESA reprodujera matrices a nivel nacional, lo que incentivó a que otros sellos como Peerless, Musart, EMI, Odeón, Hispavox y Capitol Records también autorizaran a esta empresa.

IFESA comprendió el mercado y el marco legal, diversificó sus actividades y gestionó el pago de los derechos de los fonogramas. Creó en 1962 la Sociedad de Representación y Administración Musical (SADRAM), que luego se denominó Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador (SAYCE) en 1973. Además, IFESA publicó la revista *Estrellas y Revista Emporio Musical* para promocionar a los artistas, discos y compositores que estaban bajo su sello. Algunos subsellos que fueron promovidos directamente por IFESA fueron Ecuavox y Ecuason, este último dedicado a las grabaciones de artistas internacionales, como Fausto Papetti. Otro sello fue Novedades (c. 1966), que era distribuido por el almacén Casa Musical Novedades.

Los sellos independientes (1939-1959)

En la configuración temprana de la industria discográfica ecuatoriana, Discos Ecuador ocupa un lugar especial. Creada en 1939 por Jorge Phillip y Juan Goret, inició sus actividades como distribuidora de RCA Victor en el país. Si bien los estudios de grabación se instalaron en Quito, el prensado de los discos se realizaba en Chile y Argentina, lo que evidencia las limitaciones industriales locales de la época. Por otro lado, en 1949 aparecería Discos Granja, fundado por el músico Luis Aníbal Granja. Este sello operó bajo una lógica familiar y tuvo una baja escala productiva; al no tener planta propia, encargaba la impresión de sus discos a IFESA y, en menor medida, a FEDISCOS. Los tirajes eran reducidos, alrededor de 300 copias por título, con una producción anual de tres a cuatro discos para la difusión radial (Barra Cobo 2023). Por su parte, la Fábrica de Discos S. A. (FADISA), activa entre 1952 y 1987 en la ciudad de Quito, fue fundada por Trajano Recalde y Guillermina Cordero, y constituyó uno de los pocos intentos de industrialización: en 1966 inició como planta de fabricación, luego se creó el sello Rondador, dedicado a la grabación y producción de artistas nacionales, y posteriormente, se internacionalizó (Rondador Internacional) orientado a la circulación de música ecuatoriana en Perú y Colombia. En este contexto, mientras en Guayaquil se consolidaban sellos como Onix y Orión, en Quito lo hacían Granja y Rondador, configurando polos regionales de producción. Para la década de 1950, FADISA ya contaba con una consola de cuatro canales, lo que da cuenta de un desarrollo técnico significativo para el medio local, antes de su cierre definitivo en 1987.

En el proceso de consolidación de la industria discográfica ecuatoriana de mediados del siglo XX, la Compañía Industrial Fonográfica Ecuatoriana (CAIFE), fundada hacia 1955 en Quito por Luigi Rota, operó como una empresa subsidiaria de Discos Victor, representó un modelo de producción local vinculado a circuitos internacionales de licencias, con vínculos contractuales con Sonolux (Colombia) para la gestión de repertorios y artistas, antes de su cierre (c. 1965). Entre sus grabaciones más relevantes se encuentran las de Olga Gutiérrez y Gonzalo Benítez. Con menos documentación se sitúa el sello Sibelios, activo probablemente desde la década de 1970, cuya escasa información disponible da cuenta de la fragmentación y pérdida de registros característicos del sector. Por su parte, Discos Orión funcionó como un sub sello de IFESA, concentró en una misma infraestructura los procesos de grabación, prensado, impresión de etiquetas y diseño de empaques, mediante una integración industrial inédita en el país (Barra Cobo 2023). Este modelo de producción favoreció la proliferación de sub sellos dentro de IFESA, entre los que destacan Estelar, Lluvia de Estrellas, Sona, Ecuasón y Fonorama (fundado en 1972), cada uno orientado a nichos específicos del mercado. Estelar se especializó en la producción de cumbia ecuatoriana, mientras que Lluvia de Estrellas combinó artistas quiteños y peruanos y tuvo la licencia de grupos juveniles, entre ellos Menudo, evidenciando una estrategia de segmentación comercial y adaptación a las dinámicas del mercado regional.

La industria discográfica ecuatoriana se consolidó y diversificó con la aparición de nuevos sellos y por el fortalecimiento de capacidades técnicas locales. En este contexto surgió la Corporación Musical Ecuatoriana (Cormel), que inició como sello discográfico y fábrica de discos. Además, creó varios sub sellos, como Melodías, Novedades, Primicias y RCCR, orientados a distintos segmentos del mercado. De manera paralela, Discos Cordillera fue un espacio para músicos aficionados con una producción centrada en música de banda y pequeños conjuntos, lo que amplió el acceso a la grabación fonográfica más allá de los circuitos profesionales. Por su parte, Discos Aguilar S. A. (DASA) y Disco Fénix, fundados en 1954, comenzaron como iniciativas de grabación cuyos discos eran prensados por FEDISCOS, para luego gestionar su propia fábrica.

Discos Fénix tuvo un origen regional en Zaruma, provincia de El Oro, como proyecto destinado a registrar al Dúo Jara-Orellana (José Antonio Jara y Manuel Orellana), antes de trasladar su sede a Guayaquil. Sus discos fueron fabricados sucesivamente por IFESA (1950–1972), FEDISCOS (1972–1977) y, desde 1977, por Discos Aguilar, lo que muestra la movilidad industrial del sello y su adaptación a distintas infraestructuras productivas. Finalmente, el sello Mellpro, fundado en Quito por Juan Mellpro en una fecha no precisada, evolucionó hacia un modelo de independencia discográfica, reforzando la presencia de iniciativas autorales y de pequeña escala dentro del ecosistema fonográfico ecuatoriano de la segunda mitad del siglo XX.

En el marco de la expansión discográfica, Discos Cóndor, fundada en 1952 en Guayaquil por Alfonso Murillo García, fue un sello con aspiraciones de proyección internacional, visibles incluso en los discursos paratextuales de sus ediciones, que consignaban en la contraportada supuestos reconocimientos como el «Trofeo Internacional a la Calidad», obtenidos en México (1979), Argentina (1980), Estados Unidos (1981) y Paraguay (1982). Sus discos eran fabricados por IFESA y distribuidos por Emporio Musical S. A. y Cromos S. A.

También en 1952 se fundó en Quito Discos Ortiz bajo la dirección de Aníbal Ortiz. Este sello no contaba con estudios propios; la reproducción se realizaba en Guayaquil (IFESA) o en Quito (Discos Nacional), articulando su modelo de negocio con la empresa Editores Fonográficos Ecuatorianos (EFE), dedicada a la venta minorista de discos y comercialización de licencias de grabaciones. Finalmente, la Fábrica de Discos Nacional,

fundada en 1955 en Quito por Gustavo Müller, representó un hito en la industria local al convertirse en el primer sello capitalino en integrar todo el proceso de producción, desde la grabación hasta el empaque final del disco. Además, alcanzó notoriedad por la presunta patente de un sistema denominado «sonido dimensional», mientras que la comercialización de sus productos se realizaba a través del almacén de su hermano Nicanor Müller, nuevamente, bajo una lógica familiar como estructura organizativa de la industria.

Durante las décadas de 1960 y 1970, el mapa discográfico ecuatoriano se expandió hacia ciudades intermedias y diversificó sus modelos de producción. En este contexto se inscribe Discos Corsa, fundado en 1960 en Ambato por Eladio Velasco, que contó con un estudio propio denominado El Palacio Musical. En la misma ciudad surgió Discos Ambato, fundado hacia 1968 por Carlos Mideros Loza, cuya estrategia se apoyó en la reproducción de discos a través de IFESA y en su distribución por Emporio Musical S. A., empresa también vinculada a esta fábrica. Este sello no contaba con estudios propios; lo que evidencia a IFESA como eje industrial. De carácter más reducido fue el sello Vergara, perteneciente a José Antonio Vergara y con sede en Quito, del cual se dispone de información fragmentaria, lo que refuerza la percepción de una historiografía incompleta del sector⁷.

Como parte de la expansión de los sub sellos de IFESA, Discos Estelar (c. 1960), se especializó en artistas de corte juvenil, alineándose con las tendencias comerciales del momento. En 1968 apareció Mederluz, sello del grupo de cumbia Don Medardo y sus Players, que combinó producción fonográfica y distribución propia a través del Almacén Mederluz, modelo comercial centrado en un proyecto artístico específico. Hacia 1970 apareció Prodiscos (1974), orientada a artistas locales, mientras que Industrias Musicales S. A. (INMUSA), fundada alrededor de 1977 en Quito, operó como fábrica de discos; su sello Musa se dedicó a la reproducción de discos de 45 rpm y 33 1/3 rpm de artistas internacionales, sin desarrollar un catálogo de producción nacional.

Independientes e institucionales

La industria discográfica ecuatoriana ha tenido proyectos fonográficos híbridos entre la independencia y la producción corporativa institucional. Un caso paradigmático fue Discos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, sello de producción institucional orientado a la preservación y difusión del repertorio nacional, aunque también incorporó obras del canon universal y operó fuera de las dinámicas comerciales. De manera similar, las producciones impulsadas por el Municipio de Quito, centradas en música navideña, responden a políticas culturales conmemorativas, no a estrategias de circulación masiva. La Orquesta Sinfónica Nacional, por su parte, ha desarrollado producciones discográficas asociadas a hitos institucionales o proyectos específicos, sin continuidad industrial sostenida. En contraste, el sello CBC, perteneciente al músico Carlos Bonilla Chávez surgió de una iniciativa autoral, orientada a la grabación y difusión de los trabajos de sus propios coros, lo que evidencia una lógica de autogestión artística dentro del ecosistema fonográfico nacional.

Dentro del panorama discográfico ecuatoriano, estos sellos evidencian formas de autogestión y distintos modelos de producción y circulación. Por ejemplo, Lida Records, perteneciente a la cantante Lida Uquillas, operó bajo una lógica transnacional: las grabaciones se realizaban en Estados Unidos, pero su reproducción y distribución se realizaban en Ecuador bajo su propio sello, lo que permitió sortear las limitaciones

⁷ El sello Vergara era de origen colombiano y había instalado una sede en Quito (Conversaciones con Egberto Bermúdez, 2025).

técnicas locales y asegurar estándares industriales de prensado. El sello CBG, propiedad de Gonzalo Benítez, surgió como una plataforma para la continuidad y la promoción de su carrera tras la muerte de Luis Alberto Valencia, con quien integró el emblemático Dúo Benítez-Valencia, constituyéndose en una estrategia de control autoral y de memoria artística. Discos Candil, fundado por el músico Eduardo Zurita, es uno de los casos más exitosos de independencia discográfica. Tras ser rechazado por varios sellos establecidos entre 1960 y 1970 tuvo circulación su repertorio navideño, con una primera etapa de seis discos grabados en IFESA y una posterior fase de producción en Estados Unidos. En una línea similar, Solquendo, del músico Hugo Oquendo, y Sono Radio funcionaron como sellos de carácter independiente cuya fabricación estuvo a cargo de IFESA, evidenciando la centralidad de esta planta industrial como soporte técnico para iniciativas autorales y sellos pequeños en el Ecuador de mediados del siglo XX. Además, según Mario Godoy existió el sello Aravec⁸. Fundado por la familia Godoy en Guayaquil, el 2 de agosto de 1980, conjugaba la actividad comercial como almacén de música y sello disquero. La siguiente tabla ofrece una síntesis de lo presentado hasta aquí:

Sello / Empresa	Ciudad	Período	Fundador(es) / Responsable(s)	Infraestructura	Relación con IFESA/FEDISCOS
Discos Ónix	Guayaquil	c.1910–1950	José Domingo Feraud Guzmán y Porfiria Aroca	Producción editorial, rollos de pianola, distribución	Antecedente de FEDISCOS
Discos Ecuador	Quito	1939–c.1950	Jorge Phillip y Juan Goret	Estudio local; prensado en Chile y Argentina	Independiente
IFESA	Guayaquil	1946–c.2000	Luis Pino Yeroví	Grabación, prensado, distribución y licencias internacionales	Uno de los dos polos industriales dominantes
Discos Granja	Quito	1949–c.1990	Luis Aníbal Granja	Estudio doméstico; sin planta propia	Fabricación en IFESA y FEDISCOS
FADISA / Rondador	Quito	1952–1987	Trajano Recalde y Guillermina Cordero	Planta de fabricación y sello propio	Competidor regional
Discos Cóndor	Guayaquil	1952–c.1990	Alfonso Murillo García	Producción y distribución	Fabricación por IFESA
Discos Ortiz	Quito	1952–c.1980	Aníbal Ortiz	Producción sin planta propia	Fabricación por IFESA y Discos Nacional
DASA (Discos Aguilar)	Guayaquil	1954–c.1990	Familia Aguilar	Fábrica propia posterior	Inicialmente dependiente de FEDISCOS

⁸ Comunicación personal, 29 de mayo de 2026.

Sello / Empresa	Ciudad	Período	Fundador(es) / Responsable(s)	Infraestructura	Relación con IFESA/FEDISCOS
Discos Fénix	Zaruma / Guayaquil	1954–c.1980	Proyecto asociado al Dúo Jara-Orellana	Producción propia; fabricación externa	IFESA, FEDISCOS y DASA
Discos Nacional	Quito	1955–c.1980	Gustavo Müller	Grabación, fabricación y empaque	Competidor regional
CAIFE	Quito	c.1955–1965	Luigi Rota	Producción bajo licencias	Vinculación con Sonolux y Victor
Cormel	Quito	c.1960–1980	Información parcial	Producción y fabricación	Independiente
Discos Corsa	Ambato	1960–c.1980	Eladio Velasco	Estudio propio (Palacio Musical)	Independiente
Discos Estelar	Guayaquil	c.1960–1980	Subsello IFESA	Producción especializada	Subsello IFESA
FEDISCOS	Guayaquil	1964–c.2000	Familia Feraud	Grabación, prensado y distribución	Uno de los dos polos industriales dominantes
Mederluz	Ambato	1968–c.1990	Don Medardo Luzuriaga	Producción y distribución propia	Independiente
Teen International	Guayaquil	1970–2000	Subsello FEDISCOS	Producción juvenil	Subsello FEDISCOS
Fonorama	Guayaquil	1972–c.1990	Subsello IFESA	Producción comercial	Subsello IFESA
Prodiscos	Quito	1974–c.1990	Información parcial	Producción local	Independiente
INMUSA / Musa	Quito	c.1977–1990	Información parcial	Fabricación y reproducción	Independiente
Mellpro	Quito	s/f	Juan Mellpro	Producción independiente	Independiente
Candil	Quito	c.1960–1980	Eduardo Zurita	Producción autoral	Fabricación por IFESA
CBG	Quito	c.1970–1980	Gonzalo Benítez	Producción autoral	Independiente
Lida Records	Quito / EE.UU.	c.1970–1990	Lida Uquillas	Grabación en EE.UU.; distribución local	Independiente
Aravec	Guayaquil	c.1980–(?)	Familia Godoy	Producción autoral	Independiente
Casa de la Cultura Ecuatoriana	Quito	(?)	Institucional	Producción independiente	Institucional

Sello / Empresa	Ciudad	Período	Fundador(es) / Responsable(s)	Infraestructura	Relación con IFESA/FEDISCOS
Municipio de Quito	Quito	(?)	Institucional	Producción independiente	Institucional
Orquesta Sinfónica Nacional	Quito	(?)	Institucional	Producción independiente	Institucional

Figura 2: Cartografía de la industria discográfica ecuatoriana (1900–2000).
Elaboración propia.

Los coleccionistas privados han cumplido un rol fundamental en el ámbito de la preservación fonográfica en Ecuador. Figuras como Antonio Godoy y Wilson Granja en Quito —este último heredero de una tradición familiar vinculada a Discos Granja— han resguardado acervos de la industria discográfica nacional. En Guayaquil, Carlos Wong es un coleccionista de amplio alcance, con un archivo de vinilos que trasciende lo local para inscribirse en circuitos globales de circulación musical. A estos esfuerzos se suman iniciativas ligadas directamente a sellos discográficos, como los archivos personales de José Luis Bolaños (FEDISCOS) y de José Domingo Feraud Guzmán (FEDISCOS y Onix), cuya colección sufrió pérdidas significativas debido a un accidente y a la posterior falta de espacio, evidenciando la fragilidad material de estos patrimonios.

Asimismo, Eduardo Zurita, vinculado a Discos Candil, y el musicólogo Carlos Freire en Cuenca, han desarrollado colecciones con criterios históricos y analíticos que las convierten en fuentes de alto valor para la investigación. Finalmente, el Museo de la Música Popular Julio Jaramillo representa un punto de institucionalización de estas prácticas coleccionistas, pues articula la preservación privada con una vocación pública de archivo, difusión y patrimonio de la música popular ecuatoriana.

Conclusiones: el archivo fonográfico en crisis

La industria discográfica ecuatoriana creció al margen de una política de archivo y salvaguarda del patrimonio sonoro⁹. El país tuvo una infraestructura de producción de fonogramas antes de haber construido una infraestructura para preservar su propia memoria. La industria nació, se desarrolló y se fragmentó a lo largo de su historia. El archivo, en cambio, no se consolidó. El destino de buena parte de la historia industrial discográfica ha sido la pérdida. Ante la ausencia sistemática de políticas archivísticas estatales, se evidencia una conservación frágil y una pérdida progresiva de memoria: archivos incinerados, colecciones incompletas, historia dispersa en manos privadas.

A diferencia de lo ocurrido en México, Colombia, Argentina o Brasil, en Ecuador no ha existido una institución pública o privada con vocación de memoria, interesada en la historia fonográfica. Eso quedó a criterio y determinación de cada sello. Como empresas familiares, al momento del cambio de formato fonográfico no fue prioridad salvaguardar los registros. El resultado es una historia del fonograma local fragmentada, expuesta al azar, sin posibilidades de desarrollar una historia ni un análisis de los fonogramas.

⁹ Un caso excepcional se encuentra en la música rockolera, categoría central de la producción musical ecuatoriana. Vinculada a la circulación del disco sencillo, se difundió en bares, cantinas y espacios populares, convirtió a la rockola en un dispositivo de escucha y en un archivo de repertorios y memorias colectivas (Ordoñez Iturralde 2023).

La industria discográfica independiente denota los intereses de cada empresa y los gustos de escucha generacionales de un segmento de la población. De este modo, existe en Ecuador un catálogo no organizado de grabaciones que articulan lo simbólico, la materialidad sonora con una carga significativa de elementos identitarios. La amplia producción fonográfica demuestra el interés en la producción y la circulación de músicas nacionales y folklóricas, tanto en el ámbito urbano como rural. Se evidencia una construcción identitaria que ha sido estudiada por diversos investigadores, como Wong (2013), Mullo Sandoval (2009) y Freire (2021), entre otros.

A diferencia de Estados Unidos y el Reino Unido, donde el archivo se vinculó de inmediato con la industria, en Ecuador los fonogramas se industrializaron al margen de la conciencia del patrimonio sonoro. Se comercializó y masificó la música; sin embargo, no hubo procesos intermedios o paralelos en torno a la custodia del archivo sonoro. Lo fonográfico fue espectáculo, consumo e identidad, pero no historia. En este sentido, la desaparición del archivo fonográfico del Ecuador ha sido un problema estructural, no un accidente. El almacenamiento e inventario industrial se hacía con fines comerciales, sin considerar la preservación a mediano o largo plazo. La mayoría de las grabaciones no se conservaron como patrimonio, porque eran el inventario de un negocio. De los sellos pequeños no se han encontrado copias de seguridad, solo se preservaba lo que se vendía. Es así como no ha existido una noción institucional de archivo como sistema de memoria histórica. La ausencia más radical no es la pérdida, sino la inexistencia de un sistema archivístico.

La historia de la producción musical en el Ecuador es un ejercicio de arqueología y memoria. Ante la ausencia de fondos documentales organizados, urge consultar a músicos y coleccionistas. Los materiales nunca se consideraron como archivables, salvo los casos de los fondos de coleccionistas privados y de algunas instituciones públicas, como el Banco Central de Ecuador, que apostó, en distintos momentos, por la configuración de un fondo discográfico. En Ecuador se siguió una lógica industrial extractivista y comercial. Frente a esto, los discos que más han perdurado son aquellos en los que prevaleció el flujo comercial, el disco como objeto, no como memoria cultural.

IFESA y FEDISCOS construyeron una hegemonía industrial regional, aunque algunos prensados de discos fueron realizados en Argentina, Chile, Colombia y Estados Unidos. Estos procesos, en sí mismos, no contenían una política pública de conservación. Ni el Estado, ni la academia, ni los propios sellos discográficos locales habían considerado el fonograma como una matriz de soberanía cultural o como repositorios institucionales de alcance nacional. Al respecto, se infieren algunas consecuencias epistemológicas. La investigación musicológica y patrimonial del Ecuador está obligada a trabajar desde archivos privados, a veces inaccesibles, casi siempre condicionados a los tiempos, disposición y voluntad de los coleccionistas. Los archivos permanecen en manos particulares, si el coleccionista no permite tomar fotografías o escuchar la grabación, el investigador queda restringido en tiempo, espacio y acceso a la información.

Bibliografía

- Arce, Julio. 2011. "El micrófono desmemoriado y los discos inolvidables. Apuntes sobre los archivos sonoros en la radio española" en *Artefilosofía: Instituto de Filosofía, Artes e Cultura*: 96-109.
- Artieda, Fernando. 2002. *Romance de su destino: Julio Jaramillo*. Guayaquil: Editores Nacionales.
- Barra Cobo, Daniela. 2023. *Gráfica musical. 1960: diseño y música popular ecuatoriana*. Quito: Universidad de San Francisco.

- Bronfman, Alejandra. 2016. *Isles of Noise. Sonic Media in the Caribbean*. University of North Carolina Press.
- Cabrera Arévalo, Diana; Montalvo Baidal, Delia; Zambrano Lara, Luis. 2004. “Impacto de la copia ilegal de discos en la industria discográfica y sus posibles soluciones: caso IFESA Y FEDISCOS”. Tesis de grado: Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil.
- Derrida, Jacques. 1995. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Díaz, Carlos. 1998. *Siempre Julio: la otra cara de un ídolo*. Quito: Dino.
- Freire, Carlos. 2021. “La música popular en Cuenca entre 1960 y 1980. Influencia de la radiodifusión en su desarrollo”. Tesis doctoral: Universidad Católica Argentina.
- Godoy, Mario. 2012. *La Música ecuatoriana, memoria local*. Editorial Freire.
- Guerrero, Pablo y Adrián de la Torre. 2006. *Gonzalo Benítez: tras una cortina de años*. Quito: Fonsal.
- Guerrero, Pablo y Ketty Wong. 1993. *Julio Cañar: el alma del pasodoble*. Quito: Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.
- Ibarra, Hernán. 1998. *La otra cultura: imaginarios, mestizajes y modernización*. Quito: Abya-Yala.
- Juan de Dios Cuartas, Marco Antonio 2016. “La figura del productor musical en España. Propuestas metodológicas para un análisis musicológico”. Tesis de doctorado: Universidad de Oviedo.
- Luzuriaga, Flavio Andrés. 2017. *Don Medardo: su historia*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2006. “A manera de introducción: la materialidad de lo musical y su relación con la violencia” en *Trans. Revista Transcultural de Música*, no 10: 1-19.
- Ordoñez Iturralde, Wilman. 2023. *La rockola en Guayaquil. Ensayo sobre la música y la cultura popular del despecho*. Buenos Aires: CR-Ediciones.
- Montaño Díaz, Andrea Lorena. 2016. “Aporte a la catalogación, preservación y digitalización de discos de larga duración del fondo documental Antonio Cuéllar”. Trabajo de grado: Universidad de Caldas, Colombia.
- 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*. Juan Diego Parra Valencia ed. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano y Discos Fuentes S.A; 170-208.
- _____. 2013. *El bolero porteño*. Quito: Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural.
- Pro Meneses, Alejandro. 1997. *Discografía del pasillo ecuatoriano*. Quito: Abya-Yala.
- Rubio Restrepo, Juan David. 2020. “Genealogies of *lo popular*: Alterity, Nation, and Industry in the Voice of Julio Jaramillo”. Tesis doctoral, Universidad de California en San Diego.
- Sandoval, Juan Mullo. 2009. *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Wong, Ketty. 2013. *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.