

DOCTORADO EN DISEÑO

TESIS DOCTORAL

**El diseño en los discos de música popular ecuatoriana
en la década de 1960**

Análisis de la industria discográfica y de
los diseños de las portadas

Autor Daniela Barra Cobo

Director Hugo Burgos

**Actualidad y Devenir de los Lenguajes Visuales del
Programa de Investigación y Desarrollo en Diseño Latino
30 de julio de 2019**



Facultad de Diseño
y Comunicación

Agradecimientos

Agradezco a todos los investigadores, músicos y personas que me ayudaron a descubrir información clave para la investigación: Juan Mullo, musicólogo; Mario Godoy, musicólogo; Trinidad Pérez, historiadora; Carmen Fernández-Salvador, historiadora; Martha Rodríguez, investigadora; Nicolás Santos Fiallos, músico y compositor; Eduardo Miño, músico del Dúo Miño Naranja; Eduardo Zurita, músico y dueño de discos Candil; Francisco Valdivieso, dueño de Editorial Colón; y Museo Carlota Jaramillo.

También agradezco a todos los músicos, musicólogos y coleccionistas de discos que me ayudaron a encontrar mi corpus: Honorio Granja, director del Fondo Musical del Archivo Histórico del Banco Central; Antonio Godoy, productor musical y coleccionista de discos; Jenny Estrada, directora del Museo Julio Jaramillo; José Luis Bolaños y su esposa Blanca Fabiola Paz que trabajaron en FEDISCOS; Wilson Granja, nieto de Luis Aníbal Granja; Eduardo Zurita, músico y dueño de discos Candil; Porfiria Feraud, nieta de José Domingo Feraud Guzmán; Xavier Feraud, hijo de José Domingo; Carlos Wong, coleccionista de discos; Carlos Friere, coleccionista y profesor de música; y Hermel Cordero, coleccionista y amante de la música ecuatoriana.

Agradezco enormemente a los profesores y directores de la Universidad de Palermo que me sacudieron y enseñaron distintos modos de ver la investigación. A todos los directores y profesores de la Universidad San Francisco de Quito por el apoyo en todo este proceso. Un agradecimiento especial a mi director de tesis, Hugo Burgos, por tener la visión y la paciencia para dirigirme con tanto acierto y motivación. También a la editora de estilo Scarlett Proaño por motivarme y lograr que mi texto quede impecable.

Por último, el agradecimiento más grande es para mi esposo y cantor Carlos Grijalva y para mis hermosas hijas Emilia y Manuela, por tanto cariño, paciencia y amor a todo este trabajo. Esta tesis se la dedico a ellos.

Índice de Contenido

AGRADECIMIENTOS.....	2
ÍNDICE DE CONTENIDO	3
ÍNDICE DE TABLAS	4
ÍNDICE DE FIGURAS.....	6
1. INTRODUCCIÓN	7
2. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN	14
2.1. PROBLEMA	14
2.2. HIPÓTESIS.....	18
2.3. OBJETIVO GENERAL.....	18
2.4. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	18
2.5. MARCO TEÓRICO.....	20
2.6. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	38
2.7. METODOLOGÍA.....	54
3. DISCOGRAFÍA ECUATORIANA DE LA DÉCADA DE 1960.....	62
3.1. MÚSICA POPULAR ECUATORIANA.....	62
3.2 INDUSTRIA DISCOGRÁFICA DE LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA.....	79
<i>Industria cultural</i>	<i>79</i>
<i>Industria discográfica ecuatoriana</i>	<i>86</i>
<i>Catálogo formal de los discos organizado por sellos discográficos</i>	<i>99</i>
<i>Análisis del catálogo</i>	<i>111</i>
4. DISEÑO DE LAS PORTADAS DE DISCOS DE LA MÚSICA POPULAR ECUATORIANA DE LA DÉCADA DE 1960.....	133
4.1. CATEGORIZACIÓN DE LA TEMÁTICA DEL DISEÑO DE LAS PORTADAS	133
<i>Clases y análisis de contenido.....</i>	<i>134</i>
<i>Análisis de contenido del corpus</i>	<i>139</i>
4.2. ANÁLISIS DE LAS CATEGORÍAS: CASO DISCOGRAFÍA DE DISCOS GRANJA.....	145
<i>La imagen del indígena en el arte ecuatoriano</i>	<i>145</i>
<i>El monumentalismo colonial</i>	<i>156</i>
<i>Imagen de la industria internacional del espectáculo.....</i>	<i>158</i>
<i>Análisis de contenido de las portadas del sello Discos Granja.....</i>	<i>163</i>
4.3. DISCURSO DE LO EXÓTICO Y LO MODERNO EN LAS PORTADAS	198
CONCLUSIONES	210
LISTA DE REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	216
BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL	224

Índice de Tablas

TABLA 1. PROBLEMAS, HIPÓTESIS Y OBJETIVOS	19
TABLA 2. LISTA DE NACIONALIDADES INDÍGENAS, LENGUAS Y UBICACIÓN SEGÚN CENSO 2001	23
TABLA 3. SISTEMATIZACIÓN DE LOS TEMAS EXPUESTOS A PARTIR DEL MARCO DE REFERENCIA CONCEPTUAL	54
TABLA 4: CATÁLOGO DE LOS DISCOS ORGANIZADO POR SELLOS DISCOGRÁFICOS	100

Precolombinismo

TABLA PORTADA 1 DISCOS GRANJA – IFESA	164
TABLA PORTADA 2 DISCOS GRANJA – IFESA	165
TABLA PORTADA 3 DISCOS GRANJA – IFESA	165
TABLA PORTADA 4 DISCOS GRANJA – IFESA	166

Indigenismo: dar visualización

TABLA PORTADA 1 DISCOS GRANJA – IFESA	168
TABLA PORTADA 2 DISCOS GRANJA – IFESA	168
TABLA PORTADA 3 DISCOS GRANJA – IFESA	169
TABLA PORTADA 4 DISCOS GRANJA – IFESA	169
TABLA PORTADA 5 DISCOS GRANJA – IFESA	170

Costumbrismo

TABLA PORTADA 1 DISCOS GRANJA – IFESA	172
TABLA PORTADA 2 DISCOS GRANJA – IFESA	172
TABLA PORTADA 3 DISCOS GRANJA – IFESA	173
TABLA PORTADA 4 DISCOS GRANJA – IFESA	173
TABLA PORTADA 5 DISCOS GRANJA – IFESA	174
TABLA PORTADA 6 DISCOS GRANJA – IFESA	174
TABLA PORTADA 7 DISCOS GRANJA – IFESA	175
TABLA PORTADA 8 DISCOS GRANJA – IFESA	175
TABLA PORTADA 9 DISCOS GRANJA – IFESA	176
TABLA PORTADA 10 DISCOS GRANJA – IFESA	176

Paisajismo indígena

TABLA PORTADA 1 DISCOS GRANJA – IFESA.....	179
TABLA PORTADA 2 DISCOS GRANJA - IFESA.....	179
TABLA PORTADA 3 DISCOS GRANJA – IFESA.....	180
TABLA PORTADA 4 DISCOS GRANJA – IFESA.....	180
TABLA PORTADA 5 DISCOS GRANJA – IFESA.....	181

Paisajismo urbano colonial

TABLA PORTADA 1 DISCOS GRANJA – IFESA.....	181
TABLA PORTADA 1 DISCOS GRANJA – IFESA.....	183
TABLA PORTADA 2 DISCOS GRANJA – IFESA.....	184
TABLA PORTADA 3 DISCOS GRANJA – IFESA.....	184
TABLA PORTADA 4 DISCOS GRANJA – IFESA.....	184
TABLA PORTADA 5 DISCOS GRANJA – IFESA.....	185
TABLA PORTADA 6 DISCOS GRANJA – IFESA.....	186
TABLA PORTADA 7 DISCOS GRANJA – IFESA.....	186
TABLA PORTADA 8 DISCOS GRANJA – IFESA.....	186
TABLA PORTADA 9 DISCOS GRANJA – IFESA.....	187
TABLA PORTADA 10 DISCOS GRANJA – IFESA.....	187

Retrato industria entretenimiento internacional

TABLA PORTADA 1 DISCOS GRANJA – IFESA.....	190
TABLA PORTADA 2 DISCOS GRANJA – IFESA.....	191
TABLA PORTADA 3 DISCOS GRANJA – IFESA.....	191
TABLA PORTADA 4 DISCOS GRANJA – IFESA.....	192
TABLA PORTADA 5 DISCOS GRANJA – IFESA.....	192
TABLA PORTADA 6 DISCOS GRANJA – IFESA.....	192
TABLA PORTADA 1 DISCOS GRANJA – IFESA.....	193
TABLA PORTADA 2 DISCOS GRANJA – IFESA.....	193

Índice de Figuras

FIGURA.1: DIBUJO DE LOGOTIPO DE DISCOS ORIÓN HECHA POR NICOLÁS SANTOS FIALLOS.	92
FIGURA 2. RÉCORD DE VENTA DE DISCOS DE EDUARDO ZURITA.....	133
FIGURA 3. RAFAEL SALAS, COTOPAXI, 1870.....	149
FIGURA 4. LUIS A. MARTÍNEZ, PAISAJE, 1898	149
FIGURA 5. OREJAS DE PALO, JOAQUÍN PINTO, 1904	150
FIGURA 6. SAN JUANITO, CAMILO EGAS, 1917	152
FIGURA 7. RETABLO COLONIAL # 3, ANIBAL VILLACÍS, 1966	153
FIGURA 8. PRIMITIVO NO. 1, ESTUARDO MALDONADO, 1961	153
FIGURA 9. LOS GUANDOS, EDUARDO KINGMAN, 1941.....	155
FIGURA 10. ATAÚD BLANCO, OSWALDO GUAYASAMÍN. 1955.....	155
FIGURA 11. JOHN KIRBY AND HIS ORCHESTRA, ALEX STEINWEISS, 1940	160
FIGURA 12. KID ORY AND HIS CREOLE JAZZ BAND, JIM FLORA, 1947.....	160
FIGURA 13. LISA FONSSAGRIVES, IRVING PENN, 1950	161
FIGURA 14. DREAM WITH DEAN, IRVING PENN, 1964	161
FIGURA 15. MANOLO ESCOBAR, 1958.....	162
FIGURA 16. LUCHO GATICA, 1952.....	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
FIGURA 17. CARLOS GRADEL, 1958	162
FIGURA 18. FRANK SINATRA, 1961	162
FIGURA 19. ARMANDO MANZANERO, 1961	163
FIGURA 20. OLGA GUILLOT, 1962	163
FIGURA 21. DISCOS GRANJA: 12024 AMOR INDIANO, DÚO BENÍTEZ VALENCIA, 1965	205
FIGURA 22. DISCOS GRANJA: 12019 LEÑA VERDE, DÚO BENÍTEZ VALENCIA, 1965	205
FIGURA 23: DISCOS GRANJA: 12012 REMEMBRANZAS MUSICALES DE NUESTRO QUITO, DÚO BENÍTEZ VALENCIA, 1965.....	208
FIGURA 24. DISCOS GRANJA: 12032 ALMA DE MI TIERRA, DÚO BENÍTEZ VALENCIA, 1967	208

1. Introducción

En la década de 1960 se produjo un crecimiento significativo en la industria discográfica ecuatoriana, debido a la proliferación de los dispositivos conocidos como 'larga duración' –LP–, producidos en su totalidad en Ecuador (Godoy, 2017). Su desarrollo fue sin duda muy importante en el ámbito de la música popular y a partir de ella. A esta época se la llamó “época dorada del pasillo”, el género musical ecuatoriano más grabado y escuchado en el país (Wong, 2011).

Gran parte de las investigaciones realizadas sobre los discos de la música popular ecuatoriana han sido analizadas desde la musicología, la historia político-cultural y el desarrollo industrial. Por ejemplo, la investigación del historiador Franklin Cepeda (2012), *Las ediciones fonográficas y su valor documental: potencialidades, distorsiones y otras consideraciones*, analiza las ediciones fonográficas como fuentes documentales. Por otro lado, existen dos investigaciones sobre la discografía en Ecuador: 1) *Perspectivas de transformación de la industria discográfica en el Ecuador*, de Jorge Altamirano (2008); y 2) *Discografía del pasillo ecuatoriano*, de Alejandro Pro Meneses (1997).

Estas investigaciones se ven enriquecidas por otros títulos: *Contribución al estudio de la Historia de las Músicas del Ecuador*, del musicólogo Mario Godoy Aguirre (2017), que es una representación ampliada de su primer libro *Breve historia de la música del Ecuador* (2005), en la que realiza una historiografía de la industria discográfica. De igual forma, entre los antecedentes se cuenta la tesis de maestría de Diego Cazar (2014), *Nacionalismo visual: la construcción de discursos sobre música ecuatoriana en la revista Caricatura entre 1918 y 1924*, cuya investigación plantea el análisis visual de una revista que trata sobre música ecuatoriana. Asimismo, se pueden encontrar algunas investigaciones de relevantes musicólogos: *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, de Ketty Wong (2013); *Música Patrimonial del Ecuador*, de Juan Mullo (2009); *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*, de Pablo Guerrero (2004); *La música en el Ecuador*, de Segundo Luis Moreno (1996). Sin embargo, no existe un análisis de las gráficas que acompañan la música popular ecuatoriana.

Durante el siglo XX, el consumo de la música popular se da no solo en eventos en vivo, sino mediante grabaciones radiofónicas, así como por la venta de sus versiones discográficas (Wong, 2012). En consecuencia, la música popular se convierte en una experiencia grabada, empaquetada y mercantilizada. Esta investigación, por lo tanto, se enfoca en el estudio del diseño de las portadas de dichas versiones discográficas, las cuales presentan toda una variedad de estilos gráficos. Como se verá claramente a lo largo de esta tesis, los discursos gráficos abarcan una retrospectiva que va desde el indigenismo ecuatoriano, pasando por el monumentalismo colonial, hasta la imaginería de la industria del entretenimiento internacional.

La finalidad del presente estudio es comprender el significado que produjo este conjunto de gráficas desde la industria musical para entender la construcción de sus discursos de lo nacional. La lectura es desde la composición visual de las obras a partir del análisis de los estilos de imágenes, los títulos y las temáticas que se planteaban en estas portadas. ¿Por qué se propuso este tipo de imágenes y qué significado tiene esta variedad en su gráfica? ¿Cuál es el discurso del diseño de las portadas de discos de la música popular ecuatoriana? De este análisis se desprende una propuesta aspiracional de lo moderno y, al mismo tiempo, una construcción de la imagen del indígena. Todo ello representado como elemento identificador de la nación.

A continuación, la introducción a los capítulos de esta investigación desde sus objetivos, su marco teórico y sus fuentes bibliográficas:

En el capítulo *Discografía ecuatoriana de la década de 1960* se propone la pregunta ¿qué busca y cómo se desarrolla la industria discográfica de la música popular ecuatoriana en la década de 1960? Su hipótesis es: la industria discográfica de la música popular ecuatoriana se desarrolla a partir de los sellos, músicos y ritmos musicales, y pretende ser parte del movimiento cultural internacional, propio de la década de 1960. El objetivo en este capítulo es elaborar una clasificación de la producción discográfica de la música popular

ecuatoriana en la década de 1960, a partir de los sellos discográficos, músicos y ritmos musicales para entender la industria discográfica de la época. Para esto, se dividió el capítulo en dos partes:

- 1) *Música popular ecuatoriana*, que plantea el estado de la cuestión desde las investigaciones de los musicólogos de la música popular ecuatoriana.
- 2) *Industria discográfica de la música popular ecuatoriana*, donde pueden observarse algunos conceptos de la industria discográfica ecuatoriana y el análisis formal del corpus a partir del catálogo encontrado.

Al inicio de la primera parte del capítulo *Música popular ecuatoriana* se discute sobre los personajes involucrados en estas músicas (por un lado el mestizo y por otro el indígena), siguiendo las investigaciones de Eduardo Kingman (2002) *Identidad, mestizaje, hibridación: sus usos ambiguos*; Manuel Espinosa Apolo (2003) *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito: primera mitad del siglo XX*; Hernán Ibarra (1998) *La otra cultura: imaginarios, mestizaje y modernización*; Pablo Dávalos (2002) *Movimiento indígena ecuatoriano: Construcción política y epistémica*; y Silverio Chisaguano (2006) *La población indígena del Ecuador. Instituto Nacional de Estadística y Censos IINEC*.

A fin de precisar conceptualmente la llamada música popular ecuatoriana, se partió de perspectivas como la de Ketty Wong (2012), quien en su libro *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador* y en otros escritos enfoca su investigación en las controversias de la música y la identidad ecuatoriana. Para esta autora, la identidad ecuatoriana es una identidad mestiza y explica por qué el pasillo fue aceptado como parte de esta identidad. Plantea que existen dos tipos de pasillo: “tradicionales”, que son los pasillos de la primera mitad de siglo XX, y los pasillos “populares”, en los que sobresale el componente indígena. Afirma que la cultura tiene un discurso público que está dado por las clases dominantes a partir de instituciones públicas como el Estado, la Iglesia, las escuelas y los medios de comunicación. Pero también tiene un discurso privado que es la variedad de sentimientos y pensamientos individuales subjetivos que no necesariamente están en las versiones públicas.

Otro punto de vista es el de Mario Godoy (2012), quien en su *Historia de la música del Ecuador* expone un desarrollo importante de la música popular dentro de la historia de la música, cuya industria discográfica se extiende en la actualidad. Su obra se puede catalogar como un tipo de enciclopedia de la música del Ecuador, donde se clasifica la información según las culturas, los cantos ancestrales, la música en la Colonia, las regiones (andina, amazónica y negra: Chota y Esmeraldas), la sociedad quiteña en los siglos XVI y XVII, la música religiosa, los autores y compositores por épocas, los ritmos y los repertorios musicales mestizos. Esta última clasificación incluye información condensada sobre los distintos ritmos a partir de los discos.

En la misma línea, Pablo Guerrero (2004), en su *Enciclopedia de la música ecuatoriana*, aporta un elemento de “multimusicalidad”, dado el carácter de país multicultural, que ha recibido a su vez influencia de músicas del extranjero. Este autor ofrece varias explicaciones sobre los distintos estilos de música.

Otra perspectiva interesante la arroja Segundo Luis Moreno (1996) en su obra *La música en el Ecuador*, cuya primera edición apareció en 1930. Se trata de una investigación enfocada en los ritmos musicales del país, sus características, evoluciones y cambios. Un análisis similar pero más actualizado sobre cómo son, cómo han ido modificándose los ritmos musicales y cómo han surgido otros a lo largo del tiempo se halla en la obra de Juan Mullo (2009), *Música patrimonial del Ecuador*. El autor hace referencia a la música ecuatoriana del siglo XX, dando significado a los componentes mestizo, popular e indígena.

Por último, se contó con la perspectiva de Oswaldo Carrión (2002) en *Lo mejor del siglo XX, música ecuatoriana*, quien ofrece una muestra de lo más representativo de la música ecuatoriana basada en una encuesta nacional, y donde se propone analizar los ritmos musicales y los temas más conocidos. De manera muy similar, Julio Bueno (2010), quien en su *Sistematización musicológica* intenta encontrar un sistema acerca de cómo se divide y se forma la música ecuatoriana.

En la segunda parte del capítulo 3 *Industria discográfica de la música popular ecuatoriana* se busca entender cómo funciona la industria discográfica en Ecuador, desde lo que plantean las teorías de las industrias culturales de: Theodor Adorno y Max Horkheimer (1988) en *Industria cultural*; la investigación del estadounidense Keith Negus (1998) en *Industria musical*; el análisis de Nicolas Garnham (2000) en *On the cultural industries*; la mirada de Néstor García Canclini (2000) desde *Industrias culturales y globalización: proceso de desarrollo de integración en América Latina*; y el trabajo de Jesús Martín Barbero (1987) con *Industria cultural: capitalismo y legitimación*.

Para una mirada conceptual más específica y localizada en el ámbito nacional, se recurrió a los trabajos de los siguientes autores: Jorge Altamirano (2008), quien en su *Perspectivas de transformación de la industria discográfica en el Ecuador* propone de forma general algunas definiciones de música y analiza la transformación de la industria discográfica. Alejandro Pro Meneses (1997), con *Discografía del pasillo ecuatoriano*, enfoca su investigación en la discografía y hace una reseña de las grabaciones musicales en el siglo XX del pasillo. También relaciona la historia de la radiodifusión como parte del crecimiento de la actividad en grabaciones y programas en vivo con artistas. Toda esta descripción histórica se presenta desde el punto de vista de la producción musical. Mario Godoy (2012), quien ofrece una segunda parte de su trabajo en el año 2017, *Contribución al estudio de la Historia de las Músicas del Ecuador (industria discográfica)*, esboza un recuento de la historia de las disqueras, de los sellos discográficos y de las empresas dentro del ámbito de la industria discográfica.

Por otra parte y a fin de entender en mayor profundidad la industria discográfica ecuatoriana y hallar detalles relevantes que pudieran enriquecer este estudio, fue necesario implementar entrevistas a músicos y personajes que habrían participado de alguna manera u otra en dicha industria.

Siguiendo con el desarrollo de la tesis, el capítulo *Diseño de las portadas de discos de la música popular ecuatoriana de la década de 1960* tiene como

objetivo analizar el diseño y las temáticas presentes en la gráfica de esta discografía, a fin de comprender el discurso de la época. Aquí se formula la pregunta ¿qué temáticas se encuentran en la gráfica de estos discos y por qué son parte de esta discografía? Es interesante resaltar que las temáticas de las gráficas de los discos de la música popular ecuatoriana en la década de 1960 no solo fueron indigenistas o monumentalistas, sino que incluían también características tomadas de la industria del entretenimiento internacional, ya que con ellas se buscaba trascender internacionalmente a partir de lo nacional.

Este capítulo se divide en tres: 1) *Categorización de la temática del diseño de las portadas*, donde se analiza todo el catálogo de las portadas de los discos para plantear de forma general las categorías que se encuentran en los distintos sellos discográficos. 2) *Análisis de las categorías, caso discografía de Discos Granja*, donde se analiza de forma detallada el catálogo de este sello discográfico, dado que es el más representativo y donde existen todas las categorías encontradas. 3) *Discurso de la exótico y lo moderno en las portadas*, donde se analizan estos dos grandes discursos, desde las categorías encontradas antes y que plantean una relación con lo nacional e internacional.

Parte esencial de las fuentes aquí incluidas son las entrevistas a historiadores de arte ecuatoriano, así como la bibliografía para abordar las categorías. En las distintas etapas del indigenismo como categoría general que incluye cualquier elemento que tenga que ver con el indígena, se ha recurrido a las investigaciones de: Michele Greet (2007) *Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman*; Kim Clark (1999) *La medida de la diferencia: las imágenes indigenistas de los indios serranos en el Ecuador (1920 a 1940)*; Natalia Majluf (1994) *El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa*; Angélica Ordoñez Charpentier (2000) *Carajo soy un indio me llamo Guayasamín*; Trinidad Pérez (2004) *Raza y modernidad en Las Floristas y El Sanjuanito de Camilo Egas*, y de la misma autora, *Exotism, Alterity and the Ecuadorean Elite* (2006); Alexandra Kennedy (2005) *Identidades y territorios: Paisajismo ecuatoriano del siglo XIX*; Natasha Sandoval Vega (2018) *Del costumbrismo al realismo social*; Pamela Cevallos (2017) *Precolombinismo:*

prácticas de coleccionismo y arte moderno en Ecuador; Costanza Di Capua (2002) *Consideraciones sobre una exposición de sellos arqueológicos*; y Pablo Gamboa Hinestrosa (1995) *Arte precolombino, arte moderno y arte latinoamericano*.

En cuanto a la categoría del monumentalismo, las investigaciones que aportaron material relevante corresponden a los autores: Jorge Cárdenas del Moral (2015) con *Monumentalidad y Arquitectura*; Fernando Carrión (2005) con *El centro histórico como objeto de deseo*; María Soledad Oviedo (2015) con *Los límites de la visión monumentalista y colonialista del patrimonio en el Centro Histórico de Quito*; Bolívar Echeverría (2000) con *La modernidad de lo barroco*; Francois Laso Chenut (2015) con *La huella invertida: antropologías del tiempo, la mirada y la memoria*; y Eduardo Kingman y Ana Goetschel (2005) con *El patrimonio como dispositivo disciplinario y la banalización de la memoria: una lectura desde los Andes*.

Por último, en el retrato internacional se contó con: Jacques Aumont (1998) *A propósito de un rostro. El rostro en el cine*; Ismael López Medel (2009) *El packaging de la música. Diseño discográfico y digital*; y Javier Villanueva (1983) *La internacionalización de la industria y su efecto sobre países avanzados*.

En la tercera parte de este capítulo, *Discurso de lo exótico y lo moderno en las portadas*, el propósito consistía en articular las categorías anteriores dentro de los discursos de *lo exótico y lo moderno*. En el exotismo está Edward Said (2002), a partir de su libro *Orientalismo*. También se cuenta con las investigaciones de Jean-Francois Staszak (2008) quien, al abordar el exotismo a partir del *Otro y la otredad*, plantea que “al igual que la construcción de la otredad, el exotismo se caracteriza por la asimetría de la relación de poder ... el exotismo se caracteriza por dar valor al otro” (p. 6). Por otro lado, se tiene a Eduardo Mendieta (2006), quien aborda lo exótico desde Latinoamérica en *Ni orientalismo ni occidentalismo*. En Ecuador está Jill Fitzell (1994) con *Teorizando la diferencia en los Andes del Ecuador: viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios*. En lo moderno, una de las bases es la de Bruno Latour (2016) con su

investigación *Si nunca fuimos modernos ¿qué nos pasó?*; sin dejar de lado a Néstor García Canclini (1989) con *¿Modernismo sin modernización?*; y Jorge Larraín (1997) con *Modernidad e identidad en América Latina*. En el folklorismo, se incluyen las investigaciones de Josep Martí (1999) *La tradición evocada: folklore y folklorismo*; Alejo Carpentier (1984) *Del folklorismo musical*; y Marcelo Zamora y Lyaxel Cojtí (2005) *Globalización cultural y folklorización de los “Maya”*.

2. Planteamiento de la investigación

2.1. Problema

La década de 1960 en Ecuador fue una época de cambios, tanto políticos como culturales. Entre 1960 y 1972 se sucedieron siete gobiernos, de los cuales únicamente dos provinieron de elecciones democráticas. En estos gobiernos, hubo varios cambios de carácter progresista, como por ejemplo: 1) en 1961, el gobierno del presidente Carlos Julio Arosemena Monroy, quien defendió las libertades a partir de la educación pública, las nuevas leyes de trabajo (40 horas de trabajo semanales) y la construcción de viviendas económicas; 2) en 1964, tras la destitución del presidente Arosemena, la Junta Militar de Gobierno obtuvo el poder e implementó la Ley de Reforma Agraria, que fracasó porque muchas personas adquirieron títulos de propiedad, pero sin medios para la producción agrícola; 3) a partir del plan de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) se promovió el desarrollo a través del modelo económico de industrialización por sustitución de importaciones, lo que significó una mayor prioridad al crecimiento de la industria mediante recursos, facilidades tributarias y leyes de protección (Ayala Mora, 2008).

Esta última transformación fue aprovechada por varias empresas de la industria discográfica, ya que fue posible traer al país mejores máquinas para grabar, hacer el *master* y duplicar el disco de vinil. Antes de este impulso, las máquinas de grabación disponibles no grababan en estéreo, y los *masters* y el prensaje de discos se mandaban a hacer a otros países. Los discos llegaban después de meses a Ecuador, y algunas veces no llegaban porque venían en

barcos que tenían problemas debido a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Así, en Guayaquil, los empresarios Luis Pino Yerovi –con la fábrica de discos IFESA y el sello Orión (1946)– y José Domingo Feraud Guzmán –con la fábrica de discos FEDISCOS y el sello Onix (1964)– trajeron toda la tecnología y los equipos necesarios para la producción del disco de vinil y la distribución discográfica en el país (Wong, 2012, p.107). Estas dos empresas crearon la cadena industrial de discos, porque eran dueños de las fábricas, de los estudios de grabación, de los almacenes de discos, de algunas emisoras de radio, de las revistas sobre cultura y música donde se hacía la promoción, así como de la empresa encargada de la recaudación y distribución de los derechos fonográficos. En Quito tenía lugar la fábrica FADISA (1952), de Trajano Recalde, con el sello Rondador, donde su dueño también era propietario de la cadena industrial de esta ciudad. Además de estos tres empresarios, se crearon para entonces otros sellos discográficos que realizaban sus grabaciones en el país. El prensaje de los discos se hacía en estas empresas o en otros países, como Estados Unidos. Algunos ejemplos de este escenario son: CAIFE (1950), de Carlos Rota, que fabricaba en IFESA; Discos Granja (1949), de Luis Aníbal Granja en IFESA; Discos Aguilar (1954), de Luis Felipe Aguilar, quien al principio hacía el prensaje en FEDISCOS y luego en su propia fábrica.

Como plantea la musicóloga Ketty Wong (2012, p. 108), IFESA y FEDISCOS produjeron una gran cantidad de música popular ecuatoriana, pero también tuvieron licencias para grabar discos de música internacional. El país alentó la inversión extranjera y, para finales de la década de 1960, el crecimiento de la agricultura descendió y la industria creció a partir de la diversificación económica empresarial. La industria discográfica continuó su crecimiento con la creación de más sellos discográficos. A causa de ello, comenzó la fascinación de los artistas por otros medios, como la televisión, la radio y las revistas, los cuales fomentaron el arte y la industria. Por ejemplo, en 1964 se instala para la televisión la primera antena y “entra en funcionamiento Telecuador (canal 6 en Quito y 4 en Guayaquil), convirtiéndose en el primer canal comercial del Ecuador de propiedad privada” (Ortiz, 2016, p. 139). En esta década, también apareció Ecuavisa en 1967 y TC Televisión en 1969. Se crearon más radiodifusoras como Radio

Pacífico (1960), de Juan Córdova Sola, Radio Éxito (1961), de José Rodríguez Santander con el programa artístico llamado *La hora del éxito*, Radio Francisco Stereo (1961) del Padre Francisco Fernández, entre otras. Un elemento clave del crecimiento de las radios fue que en 1958 se introdujo al país el transistor, el cual aportó transportabilidad a la radio, es decir, que era posible escuchar la radio en cualquier lugar, incluyendo los automóviles. Asimismo, IFESA publicó en Guayaquil una revista bimensual llamada *Revista Estrella* (1966), la cual publicaba sobre temas de música, cantantes y compositores ecuatorianos. Todo este nuevo mundo hizo que los artistas crecieran con la industria cultural.

¿Qué busca y cómo se desarrolla la industria discográfica de la MPE* en la década de 1960? Esta industria se desarrolla a partir de los sellos, músicos y ritmos musicales y busca ser parte del movimiento cultural internacional. En esta década, a su vez, las disqueras multinacionales se interesaron por Latinoamérica. En Ecuador, por ejemplo, esto trajo como consecuencia que la industria y la cultura de la música popular se hayan construido a partir del pasillo¹. La industria extranjera junto a los empresarios nacionales buscaron enfocar los esfuerzos en un tipo de música por país para acercarse al público y poder entrar con su catálogo discográfico internacional (Wong, 2011, p. 177). Las teorías de los sociólogos Adorno y Horkheimer (1988) sobre las industrias culturales (presentes a lo largo de esta tesis) explican cuán dominantes fueron las disqueras en la producción de estos discos. Dichos autores afirman que “la tendencia social objetiva de la época se encarna en las intenciones subjetivas de los dirigentes supremos, éstos pertenecen por su origen a los sectores más poderosos de la industria” (p. 166). El pasillo significó, por lo tanto, el 80% de la discografía, dejando apenas el 20% para otros ritmos, tales como el albazo, el sanjuanito, el pasacalle, el yaraví, el aire ecuatoriano y otros ritmos latinoamericanos (Wong, 2012, p. 108). El pasillo, que se escuchaba en las casas, las radios y las fiestas,

¹“El pasillo es un poema musicalizado con textos influenciados por la poesía modernista, una corriente literaria que se caracteriza por la consonancia y finura de sus versos. Su ritmo ternario tiene una rítmica distintiva que se deriva del vals europeo (dos corcheas seguidas por un silencio de corchea, una corchea y una negra). El acompañamiento típico está formado por una guitarra y un requinto, aunque versiones instrumentales para piano, órgano, estudiantinas y bandas militares han sido populares a lo largo del siglo XX” (Wong, 2011, p.182).

pasó a ser parte de la identidad nacional a partir de una construcción que “ha sido moldeada sobre la base de la ideología del mestizaje, un discurso que celebra la mezcla racial y cultural de la población blanca mestiza, pero excluye a los grupos no mezclados, es decir, a los indígenas y afroecuatorianos” (Wong, 2012, p. 21). El pasillo, al alejarse de su raíz indígena para ser mestizo, pasa a ser el símbolo musical del Ecuador a nivel internacional.

No obstante, aunque el alejamiento de las raíces indígenas se dio en el pasillo, la presencia del indígena en las portadas de estos discos fue bastante utilizada. Este hallazgo plantea la siguiente pregunta: ¿Cuáles son las temáticas que se encuentran en la gráfica de estos discos y por qué son parte de esta discografía? La pregunta lleva a la búsqueda de esta discografía por varias ciudades y coleccionistas del Ecuador. Sin embargo, no ha sido fácil hallar estos discos porque, en muchas ocasiones, son elementos que han tenido que ser desechados y eliminados por falta de espacio, quedándose únicamente con la música digitalizada. Además, varios de estos discos no tienen el año de edición. No obstante y después de un análisis de todos los detalles, textos y relaciones con la historia de los músicos, se lograron encontrar 166 discos, los cuales representan el corpus de esta investigación.

Como se dijo anteriormente, el formato utilizado en esta época era el disco de larga duración (LP), que se convirtió en un escaparate de la cultura musical, con portadas muy representativas del medio, hechas con serigrafías. El amplio tamaño de los empaques de estos discos permitió visibilizarlos como elemento industrial de una cultura de masas (López Medel, 2009). En las portadas de los discos hallados se pudo observar una variedad de gráficas con imágenes de indígenas, pero también de costumbres de las ciudades principales. Asimismo, hay imágenes profusas de edificios coloniales, monumentos y plazas, pero también algunas similares a aquellos elementos que se solían utilizar en la industria del entretenimiento internacional.

Sin embargo, se propone una apropiación y una lectura de la gráfica bajo una mirada de otro tipo, que no tiene relación con el mestizo, quien por lo general

era el compositor, escritor o intérprete en esta discografía. Existe una mezcla de elementos más profundos, como el concepto que plantea Néstor García Canclini (1997) sobre la hibridación, que es “una palabra más versátil para dar cuenta tanto de esas mezclas ‘clásicas’ como de los entrelazamientos entre tradicional y lo moderno, y entre lo culto, lo popular y lo masivo” (p. 111). Aunque estas portadas plantean un discurso que contiene una mezcla de elementos unificadores y contrapuestos en ideologías, ¿qué ideas motivan al discurso del diseño de las portadas de la discografía de música popular ecuatoriana en la década de 1960? ¿Qué hace que sea exótico y moderno y por qué?

2.2. Hipótesis

Los diseños de las portadas de discos de la música popular ecuatoriana durante la década de 1960 construyen a partir del mestizaje y la multiculturalidad un discurso exótico y moderno de lo nacional, para ser parte de lo internacional, a partir de las representaciones del indigenismo, el monumentalismo y las gráficas de la industria del entretenimiento internacional.

2.3. Objetivo general

Analizar los diseños que acompañan las portadas de la discografía de la música popular ecuatoriana en la década de 1960 para entender la construcción de sus discursos de lo nacional e internacional.

2.4. Objetivos específicos

- Elaborar una clasificación de la producción discográfica de la música popular ecuatoriana en la década de 1960, a partir de los sellos discográficos, de músicos y ritmos musicales, con el objeto de caracterizar la industria discográfica de la época. (3.1- 3.2)
- Analizar el diseño y las categorías indigenista, monumentalista e internacional que se encuentran en la gráfica de la discografía de la música

popular ecuatoriana en la década de 1960, a fin de entender la construcción del discurso de la época. (4.1- 4.2)

- Analizar los discursos sobre lo exótico y lo moderno en el diseño de las portadas de los discos de música popular ecuatoriana en la década de 1960 para entender su relación con lo nacional e internacional. (4.3)

Tabla 1. Problemas, hipótesis y objetivos

PROBLEMAS	HIPÓTESIS	OBJETIVOS
¿Cuál es el discurso del diseño de las portadas de la discografía de música popular ecuatoriana en la década de 1960?	Los diseños de las portadas de discos de la música popular ecuatoriana durante la década de 1960 construyen un discurso exótico y moderno de lo nacional para ser parte de lo internacional, a partir de las representaciones del indigenismo, el monumentalismo y las gráficas de la industria del entretenimiento internacional.	Analizar los diseños que acompañan las portadas de la discografía de la música popular ecuatoriana en la década de 1960 para entender la construcción de los discursos de lo nacional e internacional.
¿Qué busca y cómo se desarrolla la industria discográfica de la MPE* en la década de 1960?	La industria discográfica de la MPE* se desarrolla a partir de los sellos, músicos y ritmos musicales, y busca ser parte del movimiento cultural internacional propio de la década de 1960.	Elaborar una clasificación de la producción discográfica de la música popular ecuatoriana en la década de 1960, a partir de los sellos discográficos, de músicos y ritmos musicales, con el objeto de caracterizar la industria discográfica de la época.
¿Cuáles son las temáticas que se encuentran en la gráfica de los discos de la MPE* de la década de 1960 y por qué son parte de esta discografía?	Las temáticas de las gráficas de los discos de MPE* en la década de 1960 son indigenistas, monumentalistas y gráficas de la industria del entretenimiento internacional porque buscaban una trascendencia internacional.	Analizar el diseño y las categorías indigenista, monumentalista e internacional que se encuentran en la gráfica de la discografía de la música popular ecuatoriana en la década de 1960 para entender la construcción del discurso de la época.
¿Qué ideas motivan que el diseño de las portadas de la MPE* sea exótico y moderno en la década de 1960 y por qué?	El discurso de lo exótico y lo moderno son parte de las portadas de discos de la MPE* en la década de 1960 porque utilizan elementos de lo propio, lo ajeno y lo extranjero para ser parte de lo nacional y lo internacional.	Analizar discursos sobre lo exótico y lo moderno en el diseño de las portadas de los discos de música popular ecuatoriana en la década de 1960 para entender su relación con lo nacional y lo internacional.

*Música Popular Ecuatoriana

2.5. Marco teórico

Esta investigación está enmarcada en un análisis estético visual que se cruza con las implicaciones sociales que se generan en las representaciones. Esto quiere decir que si se analiza el diseño de las portadas de discos, se está hablando también de un sistema de representaciones que son cualquier tipo de lenguaje que expresa significados. Stuart Hall (1997a) propone que hay dos sistemas de representación: “Primero, está ‘el sistema’ mediante el cual toda suerte de objetos, gente y eventos se correlacionan con un conjunto de conceptos o *representaciones mentales* que llevamos en nuestras cabezas” (p. 16); y segundo, “debemos ser capaces de representar o intercambiar sentidos y conceptos, y podemos hacer esto solo cuando tenemos acceso a un lenguaje compartido” (p. 17). Aunque todo este sistema de representación se basa en una clasificación que comparte una sociedad que tiene una cultura en común, cada individuo lo puede interpretar de manera distinta dentro de mapas conceptuales similares. Estas categorías muchas veces se crean a partir de relacionar semejanzas y diferencias entre conceptos.

Para Hall (1997a), “la relación entre las ‘cosas’, conceptos y signos está en el corazón de la producción de sentido dentro de un lenguaje. El proceso que vincula estos tres elementos y que los convierte en un conjunto es lo que denominamos ‘representaciones’” (p. 18). En esta investigación, la representación también une tres mundos: el lenguaje del diseño de las portadas, el arte y la música. A nivel del lenguaje, en un rastro histórico se han encontrado visualmente estos elementos en representaciones del mestizaje y del indígena. Ello se describe con un lenguaje de conceptos bajo los cuales se ha expresado la representación gráfica de estas portadas de discos. Estas gráficas producen significados en la sociedad ecuatoriana, que nacen a partir de la relación entre el indígena y el mestizo, pero ¿quién crea estas representaciones? “Las cosas *no significan: nosotros construimos* el sentido, utilizando sistemas representacionales –conceptos y signos–” (Hall, 1997a, p. 25). Según Roland Barthes (1986), las

representaciones tienen dos niveles: la denotación, que se refiere a la descripción, y la connotación, que tiene relación con la cultura y lo que significa en ella. Es decir, que son las personas de una cultura las que hacen que las cosas signifiquen. “Los sentidos, en consecuencia, siempre cambiarán entre culturas y entre períodos” (Hall, 1997a, p. 61).

Entender quiénes eran los mestizos y los indígenas es entender cómo se generaron estos sistemas de representación. Como plantea Manuel Espinosa (2003), el ecuatoriano viene de la mezcla de tres razas principales, que son la caucásica o europea, la negra o africana y la americana:

De la mezcla de las tres razas nacen otras sub-razas que se distinguen con los nombres de mulatos, zambos, mestizos o cholos: los primeros nacen de la unión de negro e indio, los segundos de negro y blanco; y los terceros de blanco e indio. (p.33).

El Artículo 1 de la Constitución de 1998 de la República del Ecuador declara que este es un país pluriétnico y multicultural. Por su parte, Silverio Chisaguano (2006) afirma que la interculturalidad “es una de las premisas fundamentales que el movimiento indígena ha impulsado como parte de su proyecto político, invocando reconocimiento social y aceptación mutua entre todos los grupos de la sociedad” (p. 11), y que es un derecho que ellos reclaman. Para Ketty Wong (1999), “la identidad nacional tiene una gran importancia en un país multicultural y pluriétnico como Ecuador, que ha construido su identidad con base en la ideología de la ‘nación mestiza’, pero que ha buscado su esencia en la herencia hispánica” (p. 2). De acuerdo con esto, lo nacional, por lo tanto, está sujeto al mestizaje, pero con una pata en lo español y no en lo indígena. Por otra parte, Eduardo Kingman (2002) señala que el término mestizaje es ambiguo porque “por un lado, el mestizaje constituye una estrategia discursiva generada desde el Estado, pero por otro ha tomado la forma de políticas y dispositivos destinados a la ‘civilización’ y ‘urbanización’ de la población” (p.1). Es decir que, si bien el mestizaje ha sido entendido de forma generalizada como el resultado de la mezcla de razas, en la práctica su interpretación ha dado lugar a una suerte de

diversificación desde diferentes aristas, según quién o campo social que lo aborda y/o utiliza.

En términos más académicos y con el fin de entender mejor el significado histórico del mestizaje es necesario comprender quién era el indígena ecuatoriano. Para empezar, Ibarra (1999) menciona que “en los conceptos del Estado, se creó en el siglo XIX la noción de raza, para definir a los distintos grupos étnicos nativos existentes en el Ecuador” (p. 73). Esto dio lugar a un indígena genérico, al tiempo que clasificaba socialmente a los demás: los blancos y los mestizos. Espinosa (2003), a su vez, explica que “el término ‘indio’ se utilizó en el Quito de la primera mitad del s. XX para llamar a los indígenas que llegaban de manera temporal a la ciudad sin abandonar su residencia en el ámbito rural” y que permanecen en la ciudad temporalmente (p. 41). Ibarra (1999) amplía la descripción diciendo que “concebían al indio con ciertos rasgos físicos, vestido, lengua y una cultura material identificada en la alimentación y la vivienda; se asumía que el hábitat natural eran las zonas más altas de la Sierra” (p. 74).

Aunque estos rasgos contribuyen a identificar al indígena, no es posible esbozar una descripción general que lo defina, dado que cada pueblo ostenta elementos culturales propios y específicos. Además, tal como Chisaguano (2006) explica, “el término indígena está relacionado con la presencia de los primeros habitantes de América ... antes de la llegada de los invasores europeos” (p.10). El mismo movimiento indígena toma este término para diferenciarse de otros grupos sociales. Si bien es un término para delimitarse como grupo, no es suficiente para definirse con criterios únicos. Por esta razón se consideran indígenas a las personas que se autoidentifican como indígenas en los censos poblacionales del país. Al comparar los censos de los años 1950, 1990 y 2001 en Ecuador, se puede observar que el número de personas que se autodenominan indígenas son 343.745, 362.500 y 830.418 respectivamente (Chisaguano, 2006). Así, hay un descenso en la población indígena entre los años 1950 y 1990, ya que en el censo de 1950 esta alcanzaba el 10.9 %, mientras que para 1990 era el 3.8% de la población nacional. No obstante, para el año 2001 la cifra muestra un aumento muy alto. Esto significa que hubo un crecimiento del 44,6% de individuos con

respecto a la población total que se autodenominaban indígenas. Sin embargo, en el momento en que este indicador se cruza con la pregunta de si habla una lengua nativa, de las 830.418 personas, solo 524.136 respondieron que sí la hablaban. La lengua es un importante factor identificador, sobre todo en un país muy pequeño que ostenta una gran variedad de lenguas nativas. Según Chisaguano (2006), “en el Ecuador existen 13 lenguas indígenas reconocidas oficialmente, las que pueden ser utilizadas respectivamente por cada una de las nacionalidades o pueblos indígenas” (p. 11).

A continuación, un cuadro ilustrativo de las trece nacionalidades indígenas y sus lenguas, según datos arrojados por el censo de 2001: ocho de la Amazonía, cuatro de la región Costa y una de la región Sierra. Esta última no solo contiene la mayor población, sino que ocupa la mayor extensión territorial e influencia cultural.

Tabla 2. Lista de nacionalidades indígenas, lenguas y ubicación según Censo 2001

Nacionalidad	Lengua	Ubicación: Provincia
Achuar	Achuar	Amazonía: Pastaza y Morona Santiago
Awa	Awapit	Costa: Esmeraldas - Sierra: algunos cantones del Carchi
A'í Cofan	A'íngae	Amazonía: Sucumbíos
Chachi	Cha'pala	Costa: Esmeraldas
Epera	Sia pedee	Costa: Esmeraldas - Sierra: Pichincha
Huaorani	Wao Tiro	Amazonía: Pastaza, Napo y Orellana
Secoya	Paicoca	Amazonía: Sucumbíos
Shuar	Shuar	Amazonía: Pastaza, Morona Santiago, Zamora Chinchipe, Sucumbíos y Napo
Siona	Paicoca	Amazonía: Sucumbíos
Tsa'chila	Tsa'fiqui	Sierra: Pichincha (Santo Domingo de los Colorados)
Shiwiar	Shiwiar	Amazonía: Pastaza
Zápara	Zápara	Amazonía: Pastaza

Quichua pueblos:	Quichua	Sierra y parte de la Amazonía
Saraguro	Quichua	Sierra: Loja, Amazonía: Zamora Chinchipe
Cañari	Quichua	Sierra: Cañar
Puruhá	Quichua	Sierra: Chimborazo
Waranka	Quichua	Sierra: Bolívar
Chibuleo	Quichua	Sierra: Tungurahua
Salasaca	Quichua	Sierra: Tungurahua
Panzaleo	Quichua	Sierra: Cotopaxi y Tungurahua
Quitucara	Quichua	Sierra: Pichincha
Cayambí	Quichua	Sierra: Pichincha e Imbabura
Caranqui	Quichua	Sierra: Imbabura y Pichincha
Narabuela	Quichua	Sierra: Imbabura
Otavalo	Quichua	Sierra: Imbabura
Quichua de la Amazonía	Quichua	Amazonía: Pastaza, Napo, Sucumbíos, Orellana

Fuente: Chisaguano, 2006, p.15.

Cabe anotar que las nacionalidades son “entidades históricas y políticas que constituyen el Estado Ecuatoriano que tienen en común una identidad, historia, idioma, cultura propia, que viven en un territorio determinado” (Chisaguano, 2006, p. 23). En cambio, los pueblos indígenas tienen “conocimientos ancestrales, prácticas culturales e intelectuales que han sido subordinadas a los patrones de comprensión de la cultura occidental y que cuestionan todos los referentes de validación de la ciencia, el conocimiento y las prácticas del saber hechos desde Occidente” (Dávalos, 2002, p. 89). Así, los Quichuas, por ejemplo, son una nacionalidad que contiene varios pueblos. Los saberes de los pueblos son parte de su vida, de la sociedad, de su historia y de su cultura, pero también constituyen el poder. “Destruir una cultura es destruir su memoria. Un pueblo sin memoria es un pueblo sin raíces históricas y sin capacidad de respuesta” (Dávalos, 2002, p. 90). Los españoles se dieron cuenta de que controlar los saberes era controlar a la gente, así que trataron de

borrarlos; sin embargo, no lograron borrar la memoria sagrada de estos pueblos, y así estos mantuvieron las explicaciones fundamentales de la vida, la naturaleza y la cultura.

Las luchas de los indígenas a partir de la Colonia han sido muchas, ya que tuvieron que pagar tributos a la Corona Española, y el que no pagaba iba preso. En las haciendas tradicionales, vigentes hasta antes del siglo XX, cada indígena cuenta con “un pedazo de tierra dentro de la hacienda, el huasipungo, que le sirve para su manutención y la de su familia, y en el que trabajaba de uno a dos días a la semana” (Dávalos, 2002, p. 91). Sin embargo, el resto del tiempo tiene que pagar al dueño de las tierras, trabajando para él. La lucha del indígena por una vida más justa ha existido siempre, pero también hubo mestizos que lucharon por reconocer e incluir al indígena como parte de una nación más justa. Por ejemplo, a partir de 1922 con la publicación del libro *El indio ecuatoriano*, del escritor y periodista Pio Jaramillo Alvarado, se creó una corriente política intelectual que reivindicó al indígena como parte de la nacionalidad ecuatoriana. Los indigenistas, como Jaramillo Alvarado, recurrieron a la política para plantear que la educación debía ser el foco de integración de los indígenas, y movilizaron la lucha por la redistribución de las tierras.

Es así que en la década de 1930 se comienza, a través del arte y la literatura, a buscar la reivindicación del indígena a partir del realismo social. Según palabras de Martha Rodríguez (2015), “la lucha política directa se acompañó de un despliegue de esos rostros de lo popular en literatura y pintura; el arte fue el correlato de la progresiva presencia de esos actores en las ciudades y el campo” (p. 94). Para la década de 1940, Leonidas Rodríguez, un sacerdote que vivió y trabajó con los indígenas de la Sierra, escribe *Vida económica social del indio libre de la sierra ecuatoriana* (1949). Este libro “es una suerte de testimonio de ... la modificación de las pautas comunales, la incorporación limitada al sistema escolar y las relaciones con la cultura moderna” (Ibarra, 1999, p. 75). Entonces aparecen con fuerza las instituciones como “la FEI [Confederación de Pueblos y Organizaciones Indígenas Campesinas del Ecuador], los partidos de izquierda, el Congreso Católico, la Asamblea

Constituyente, las redes internacionales” (Rodríguez, 2015, p. 89), que promueven las relaciones en búsqueda de soluciones.

Hasta 1960 no se dio una verdadera integración de la población indígena a la sociedad nacional, pero más adelante comienza a haber cambios en temas como las “políticas de reforma agraria, con las leyes de 1964 y 1973, que uniformizan el tratamiento de toda la población rural como campesinos, sin identificar los rasgos culturales y étnicos” (Ibarra, 1999, p. 75). Si bien el propósito de dichas políticas apuntaba a una modernización de la vida rural, los verdaderos cambios se dieron décadas más tarde con la creación de Ecuarrunari (Confederación de Pueblos de la Nacionalidad Kichwa del Ecuador, que es la organización central de las etnias indígenas quichuas de la sierra ecuatoriana, fundada en 1972) y el fuerte levantamiento indígena en la década de 1990. En efecto, “desde esa década arrancan las políticas más claras dirigidas a los indígenas desde los indígenas” (Rodríguez, 2015, p. 92).

Otro proceso que se dio de manera significativa en la primera mitad del siglo XX fue que los indígenas y los campesinos no indígenas del campo, provenientes de varias provincias, migraron a Quito, donde se fue perdiendo la identidad de su pertenencia étnica. Todos ellos fueron a vivir a la ciudad para buscar una mejor vida. Según Chisaguano (2006), “el proceso urbanizador ha invertido la distribución poblacional por área, en el periodo 1950-2001: del 71,0% de población rural, según los datos del Censo del año 1950, se ha reducido paulatinamente a un 39,0% en el año 2001” (p. 26). Este fenómeno dio como resultado una transformación en la cultura de la gente. En esa época, Quito era percibida como un lugar de progreso, comodidad y belleza: “Vivir en la capital significó por sí mismo un indicador de prosperidad y realización personal para la empobrecida población rural que carecía de las comodidades más elementales de la vida moderna” (Espinosa, 2003, p.22).

La migración a la ciudad, por lo tanto, creó un fuerte conflicto entre la gente que vivía en la ciudad y los foráneos. Ibarra (1991) lo ve así: “Un cambio del rol de los indígenas tanto en los espacios productivos como en las relaciones con

blancos y mestizos, señalan sin embargo una tensión con lo que implica la relación con los no indígenas” (p. 78). Espinosa (2003), por su parte, expone que el problema se evidenció en tres aspectos: “1. el fuerte sentimiento de pertenencia local de los quiteños; 2. el predominio de valores racistas en la sociedad; y 3. el aguzamiento de la competitividad laboral” (p. 43).

Como consecuencia de estos conflictos surgen los términos *cholo*, *chagra*, *longo*, *chulla* y el grupo autocalificado como *gente decente*. Kingman (2002) es más explícito: “Aunque se habla de ‘sociedad blanco mestiza’ (un término acuñado por los intelectuales, pero que ha pasado a ser parte del lenguaje público), en la vida cotidiana se sigue diferenciando lo blanco, lo mestizo, lo cholo y lo indio” (p. 4). Estos términos se utilizaron para categorizar a la gente, dándole un lugar dentro de la sociedad, pero sin dejar escapar un tinte peyorativo.

El término *cholo* ha sido tema de debate de algunos investigadores; existe discrepancia sobre lo étnico, porque se lo ve como un tipo de blanqueamiento a un grupo de indígenas para que forme parte de una sociedad nacionalizada, pero su origen proviene de inicios de la Colonia con el significado de perro, dirigido a los hijos de españoles con mujeres indígenas. Más adelante, este término fue utilizado para definir un tipo de mestizaje, que era del hijo de mestizo e indígena. Para algunos antropólogos, el *cholo* es una persona que tiene un pie en el mundo indígena y otro en el mundo hispano. Muchos viajeros extranjeros utilizaron el término *cholo* indistintamente para significar mestizo. Para los quiteños de la primera mitad del siglo XX, sin embargo, el término *cholo* “tenía una acepción racial más específica; servía para denominar a los mestizos de rasgos indígenas” (Espinosa, 2003, p. 34). En resumen, el cholo es un indígena que migra a la ciudad con pocos recursos y se transforma culturalmente en un mestizo que logra repentinamente tener una posición económica buena. El mismo autor lo explica así:

Se puede señalar que, si el ascenso social del cholo dependía de la educación y el comercio, el desplazamiento social y étnico de indio a cholo estuvo mediatizado por el trabajo en la construcción y el servicio militar en el ejército. (Espinosa, 2003, p. 41).

En cuanto al término *longo*, este viene del quichua, que quiere decir muchacho. Sin embargo, fue utilizado también como otro término para estigmatizar al indígena de poncho que tiene una mestización en transición. Es el indígena que vive de forma definitiva en la ciudad. También se llamaba longos a los niños que habitaban en la casa donde la madre trabajaba de sirvienta, y en donde ellos cumplían funciones de acompañantes. No obstante, Espinosa (2003) sugiere que “al parecer, esta servidumbre infantil fue de diversa condición racial: indios, mestizos, negros o mulatos” (p. 40).

El término *chagra*, en cambio, fue utilizado desde el siglo XIX para nombrar al campesino no indígena, pero actualmente es el mestizo que viene de provincia a vivir en la ciudad.

Por otro lado, están *los chullas*, que son los quiteños que buscaban un blanqueamiento, aparentando ser personas cultas y con dinero. Fueron los que a la final constituyeron los sectores medios de la época, buscando lidiar con la pobreza mediante la utilización de recursos ingeniosos. Agrega Espinosa (2003): “Este estilo de vida fue el que precisamente plasmó Alfonso García Muñoz cuando creó la imagen prototípica del *chulla quiteño*: ‘Evaristo Corral y Chancleta’ en la década de los 30” (p. 47). Este personaje pasó a ser el emblema de la quiteñidad que valoraba y conocía la ciudad, disfrutando de manera humorística la sociabilidad. Por último, “la llamada ‘gente decente’, estaba integrada por los sectores dominantes de origen aristocrático y los sectores medios ascendentes” (Espinosa, 2003, p. 30). Se trataba de aquellas personas que se pensaban ajenas a cualquier tipo de rasgo o elemento indígena, y por ende prototipo de la modernidad.

Para Espinosa (2003), los términos *longo*, *cholo*, *chagra*, *chulla* o *gente decente* “expresaron la presencia de otro criterio en el establecimiento de la diferenciación social, a más del étnico racial. Se trataba esta vez de la definición socio-económica” (p. 50). Esto quiere decir que al aspecto racial no fue lo único que definió la movilidad social, sino los cambios culturales de los grupos que migraban, que convivían y que estaban. No solo los inmigrantes llegaron a un

espacio de inferioridad, sino que para algunas personas de la urbe esto se sintió como una invasión contaminante. Ketty Wong (2011) dice que el “mestizaje racial y cultural de los pueblos hispanos e indígenas como la esencia misma de la ecuatorianidad, excluye a los grupos indígenas y afro-ecuatorianos del imaginario nacional por su condición no mestiza” (p. 179). Aquí cabe aclarar que la idea de civilización modernizante iba en contraposición de la imagen del indígena:

La formación de la nación, según dichos sectores dominantes, pasaba por la necesaria destrucción del indio. Sin embargo, habría que precisar que se trataba de la supresión del indio real y coetáneo, porque el indio arqueológico y aristocrático ya había sido incorporado al mundo simbólico de la nación. (Espinosa, 2003, p.30).

En efecto, los indígenas como Atahualpa o Rumiñahui fueron utilizados como elementos icónicos para la creación del imaginario de nación, pero los migrantes tuvieron que transformarse en mestizos para ser parte de la sociedad. El indígena que se transformaba en mestizo, por lo tanto, sufrió la pérdida de elementos culturales, tales como su vestimenta, su idioma, sus tradiciones, su música, su alimentación y, en algunos casos, sus nombres y apellidos. Para la década de 1930 y 1940, la cuestión indígena alcanzó una dimensión sociopolítica peculiar. Así, mientras la derecha defendía que la nación debía ser conservadora, católica y blanca, la izquierda buscaba la inclusión del indígena bajo un modelo unificador de mestizaje, en pos de un Estado modernizante, tal como propuso Benjamín Carrión (Rodríguez, 2015, p. 24). Algunas de las ideas de modernización tenían que ver con la educación y “desde la perspectiva estatal, la escuela fue uno de los dispositivos más importantes de mestizaje e incorporación a la cultura nacional” (Kingman, 2002, p. 6). En definitiva, se trataba de tener una nación civilizada y moderna, capaz de transformar a todos en una sociedad mestiza culturalmente, sin dejar, no obstante, divisiones en el mestizaje.

Hacia la década de 1950, “el término ‘mestizo’ empezó a utilizarse para designar a los estratos no indígenas que ostentaban una situación económica cómoda, definida por un aceptable poder adquisitivo” (Espinosa, 2003, p. 37). Si bien el mestizo nace como un mecanismo para diferenciarse del indígena y formar parte de la sociedad nacional –aunque esconda su historia–, Kingman (2002)

propone que el término mestizaje aparece en las primeras décadas del siglo XX cuando el Estado busca educar y civilizar las costumbres, dando el nombre de mestizaje: “Mestizaje se aplica sobre todo a la población indígena y negra que debe ser asimilada a la cultura nacional; no está relacionada con procesos de incorporación de lo Otro, a no ser de manera ‘folklorizada’ o ‘naturalizada’” (p. 4).

Muchos ecuatorianos se definen como mestizos en público, pero algunos se autodefinen como blancos. En realidad, todos son mestizos de forma cultural y de cara al mundo exterior, pero siempre, internamente, se ocultan vetas en distintos contextos: “Actualmente, al interior de la sociedad nacional, hay un autorreconocimiento como mestizos y una defensa como posibilidad; pero curiosamente los aspectos positivos del mismo provienen de lo blanco, o si se quiere, de lo ‘blanco-mestizo’” (Kingman, 2002, p. 5). El mestizo era visto como una subordinación social, pero con el fortalecimiento de los pueblos indígenas a partir de sus levantamientos, el mestizaje comienza a tener una connotación buena porque se asocia a las raíces andinas. Rodríguez (2015) manifiesta que “el Ecuador de 1944, como el México de los años veinte, institucionalizó un modelo cultural de construcción nacional basado en la ideología del mestizaje” (p. 88). Para la década de 1960, se sigue defendiendo al indígena, pero sin perder la fuerte idea del mestizaje.

La influencia de los mestizos sobre el indígena es obvia, pero también existía una influencia del indígena en la sociedad mestiza. Había una interacción cultural muy fuerte entre ambos espacios. Según Espinosa (2003), “la mayoría de inmigrantes de origen rural portaba un patrón cultural andino, al mismo tiempo que la ciudad decimonónica aparece totalmente influenciada por el mundo andino” (p. 51). Esto no significa que eran grupos culturales basados solo por la influencia, sino que cada uno buscó sus propias iniciativas culturales. Algunos de los elementos de influencia fueron: el idioma, la alimentación, la indumentaria, los espacios de diversión y la música. En el idioma, los indígenas aprendían el español y eliminaban el quichua, pero los quiteños en su habla coloquial comenzaron a utilizar varias palabras en quichua como parte de su vocabulario que hasta ahora se utiliza. La alimentación también sufrió un mestizaje, ya que se

comían platos tradicionales indígenas, pero asimismo platos internacionales que dieron lugar a una cocina con identidad ecuatoriana. En la indumentaria, los indígenas dejaron de usar su vestuario buscando no ser menospreciados y poder mimetizarse dentro de la población. Los quiteños, por su parte, hacia la primera mitad del siglo XX solían vestirse siguiendo la moda europea, pero para la década de 1970 comenzaron a utilizar elementos indígenas, como *shigras* (bolsos tejidos) o *alpargatas* (sandalias tejidas), entre otros. Los músicos de la época también empezaron a mostrarse en algunas de sus presentaciones con *ponchos* (abrigo con corte rectangular de tela pesada) o con sombreros indígenas.

Es así que una clara transformación cultural y nuevo estilo de vida vino de la mano de una clara intención de modernización del Estado, basado en un plan civilizador. La modernización urbana vino con agua potable, luz eléctrica, vehículos, tren, entre otros. El plan civilizador se construía en torno a códigos de buenas costumbres, regulados de forma pública y privada, lo cual incluía normativas de tránsito, sanidad pública, vacunación, entre otras. Este proceso de transformación, sin embargo, provoca inevitablemente un conflicto cultural, el cual lleva al surgimiento de un estilo de vida urbano, por un lado y, por el otro, al fortalecimiento de una cultura popular urbana con *longos*, *cholos* y *chullas*. Según Espinosa (2003), la cultura popular urbana aparece a partir de: “1. ruptura de la sociedad rural; 2. liberación de la subjetividad del determinismo de la tradición; y 3. relación de conflicto y asimilación selectiva y de recreación de los valores de la cultura dominante” (p. 81).

Todo esto dio lugar a la modernización de la sociedad en las ciudades, cosa que se terminó consolidando en la segunda mitad del siglo XX. Justamente estos cambios llevaron inscrito el nombre de mestizaje, en el que no solo se dan transformaciones étnicas, sino también culturales. Para Kingman (2002), en cambio, existen distintas estrategias de mestizaje, que son: “la constitución de una cultura ‘blanco-mestiza’ (en el sentido de cultura nacional); la que ha conducido a la de una cultura popular urbana (o si se quiere chola, o propiamente mestiza); y la que podríamos calificar como ‘indio-mestiza’” (p. 5). Esta última es

la que se vincula con la población que vive en los alrededores de Quito y que, aunque incorporada culturalmente, sabe que tiene sus raíces indígenas.

Dicha clasificación muestra la relación entre el mestizo y el indígena, la cual crea una representación de cada grupo. Para Hall (1997c),

la representación es compleja, especialmente cuando se trata de la “diferencia”, porque involucra sentimientos, actitudes y emociones que movilizan miedos y ansiedades en el espectador, a niveles más profundos de lo que es posible explicar de manera simple y con sentido común. (p. 236).

Las personas que son diferentes de la mayoría son los *Otros*, quienes generalmente están expuestos a una representación binaria de extremos, por ejemplo: negro/blanco o bueno/malo. De esta manera, “el significado depende de la diferencia de los opuestos ... necesitamos la ‘diferencia’ porque solo podemos construir significado a partir del diálogo con el ‘Otro’” (Hall, 1997c, p. 235). Aquí se manifiestan las representaciones, conocidas como estereotipos, que se basan principalmente en las diferencias raciales. “Los tipos son aquellos que viven según las reglas de la sociedad (tipos sociales) y aquellos a quienes las reglas están diseñadas para excluir (estereotipos)” (Hall, 1997c, p. 258).

Por otro lado, los mestizos se relacionan de una u otra forma a partir de las mezclas de sus culturas. Esta mezcla cultural es la idea que Néstor García Canclini (1997) denomina como *hibridación*, en cuyo término encontró “mayor capacidad de abarcar diversas mezclas interculturales que con el de *mestizaje*, limitado a las que ocurren entre razas” (p. 111). Lo propone como una palabra más versátil para poder analizar la mezcla entre las tradiciones y lo moderno, o entre lo popular y lo culto. Estas mezclas pueden verse como opuestas, pero la hibridación logra que se potencien entre sí para lograr una multiculturalidad. Por ejemplo, “el relato de cómo se han ingeniado las élites, y en muchos casos los sectores populares, para hibridar lo moderno deseado y lo tradicional de lo que no quieren desprenderse, para hacerse cargo de nuestra heterogeneidad multitemporal y volverla productiva” (García Canclini, 1997, p. 112). Esto significa que el patrimonio es reintroducido en el mercado para volverlo productivo.

En el caso del mercado de la industria cultural ecuatoriana, esta hibridación se expresa a partir del lenguaje del diseño y el arte. Así, se los ha rastreado históricamente para asumirlos como parte de la discografía de música popular ecuatoriana. La complejidad yace en que lo visual está representando a un grupo social de una cultura. Su sentido es construido y producido por la relación de estos sujetos dentro de la industria cultural, y es “el resultado de una práctica significativa –una práctica que *produce* sentido, que *hace que las cosas signifiquen*–” (Hall, 1997a, p. 21). Los diseños de las portadas de los discos son documentos de evidencia del pasado, que están llenos de la esencia cultural y que han logrado trascender en el tiempo. “A diferencia de otros eventos históricos, los artefactos pueden sobrevivir relativamente intactos como material primario, auténtico del pasado; esto no significa que mantuvieron intacto su significado primario u ‘original’” (Hall, 1997b, p. 163).

Este cambio en el tiempo puede darse porque no se pueden reproducir estos objetos con los mismos materiales y la misma tecnología de la época, pero también porque dichos objetos tuvieron otro significado del que tienen actualmente. En este caso, la propuesta del concepto de la denotación y la connotación de Barthes (1986) permite analizar que la discografía en cuestión denota que se trata de empaques, discos y música, pero en su connotación resulta necesario buscar guías para poder entender este objeto a partir de lo que representaba para esa sociedad, su historia, ideología y usabilidad.

El diseño de las portadas de estos discos contiene una imagen y un texto que crean significado en la sociedad. Según Hall (1997b) “los textos e imágenes pueden tener varias funciones”, las cuales él desglosa bajo estos términos: presentación, representación y presencia (p. 174). La *presentación* es la idea general y las técnicas utilizadas; en el caso de esta discografía serían los empaques, los diseños, los discos y la música. La *representación* se refiere al contexto y al texto del objeto que producen significado; aquí se trataría de la relación de la discografía con la sociedad. Y, por último, la *presencia*, que se da a partir del tipo de objeto y el poder que ejerce; en esta investigación, la presencia

hace alusión al funcionamiento de la industria discográfica. El poder no solo desde lo económico, pero también como poder cultural y simbólico. Hall (1997c) explica: “Dentro de los estereotipos, entonces, hemos establecido una conexión entre representación, diferencia y poder Los estereotipos son un elemento clave en este ejercicio simbólico” (p. 259). Los símbolos que se generaron en la relación entre el mestizo, el indígena, la discografía y la industria son los que desembocan hacia esta representación cultural.

Por otra parte, a fin de entender la industria discográfica ecuatoriana es necesario comprender el funcionamiento de la industria cultural. Theodor Adorno y Max Horkheimer (1988) analizan la industria cultural como un iluminismo. Esta industria tiene diferencias de valor que no tienen que ver con elementos objetivos como en otras industrias. Dichos autores consideran que el mundo entero pasa por la industria cultural porque se la puede consumir sin darse cuenta que lo está haciendo, pero que no hay nada auténtico y todo es rearmado (Adorno y Horkheimer, 1988). Este análisis propone que la diferencia de valor de un producto cultural está preestablecido por la industria. La industria cultural hace que un estilo auténtico termine siendo un elemento estético más de la tendencia que domina. La música, la pintura, la novela, entre otras expresiones artísticas han ido cambiando y enriqueciéndose, pero “a ello pone fin con su totalidad la industria cultural” (Adorno y Horkheimer, 1988, p. 168). La industria cultural traiciona el estilo para ser una imitación, a fin de ser parte de una jerarquía social.

Por otro lado, Nicholas Garnham (2000) ve la cultura como producción y circulación de significados simbólicos. Además, propone que las industrias culturales tienen una producción y una organización como cualquier industria, aunque “diseminan símbolos en forma de bienes culturales y servicios en general, pero no exclusivamente, como commodities²” (p. 135). Este proceso cultural, en un punto, utiliza la tecnología para hacer y distribuir en masa, con una producción que trata de ser eficiente. La diferencia está en que uno de los valores de uso de la cultura es la novedad y hay una constante necesidad de crear nuevos

² Commodities se traduce en español como productos básicos, pero se ha adoptado esta palabra en la industria.

productos. “Los commodities culturales se resisten al proceso de homogenización, el cual es el resultado al que un commodity aspira” (Garnham, 1996, p. 138). El problema de buscar siempre la novedad es que el costo de reproducción es barato comparado con el costo de producción que es mucho más caro, lo cual lleva a una predilección por reproducir en la industria. Así, los bienes culturales tienden a ser bienes públicos hasta el punto de llegar a ser una reproducción repetitiva. Para lograr contrarrestar esto se han implementado algunas estrategias, como dar acceso limitado para simular escasez o exclusividad, como por ejemplo la exclusividad en un concierto. Por otro lado, existe la idea de que los bienes culturales son solamente bienes posicionales porque su valor de uso sirve para marcar una diferencia social e individual.

Martín Barbero (1987) hace un análisis a partir de un cruce de las ideas de Adorno y Horkheimer con Walter Benjamin. Él analiza la idea del poder de la industria sobre elementos culturales. Por ejemplo: cuando se hace un arreglo musical en el jazz, se piensa que por su improvisación tiene mucha libertad, pero es parte de un género musical que tiene un lenguaje que le vuelve sumiso como “las síncopas del jazz que se burla de las trabas y al mismo tiempo las convierte en normas” (p. 2). Propone que la cultura pasa a ser parte de la industria del entretenimiento logrando una degradación y pérdida de esta. Esta idea va de la mano con el pensamiento de Adorno y Horkheimer como una sucesión de elementos automáticos y regulados con una identificación de la fórmula para imitar y repetirla: “Por eso puede entonces distinguirse tan netamente hoy lo que es arte de lo que es pastiche: esa mixtura de sentimiento y vulgaridad, ese elemento plebeyo que el verdadero arte abomina” (Barbero, 1987, p. 5).

En cambio, Benjamin plantea conocer la industria cultural a partir de la percepción de quien la consume y “con la emancipación que saca los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos” (Benjamin, 2003, p. 53). La industria cultural es parte de la democratización de la cultura y del arte porque se abre a que todos pueden ser parte, desde el productor hasta quien lo recibe o consume. Se trata de lograr una homogenización de la cultura para que todos se puedan reconocer,

para lo cual se usa la estilización, que es “la progresiva rebaja de los elementos más claramente caracterizadores de lo popular, tanto en el léxico como en el gesto o en los comportamientos; una edulcoración de sabores más fuertes” (Barbero, 1983, p. 72).

Por otro lado, Néstor García Canclini (2000) analiza lo que sucede con las industrias culturales en América Latina, y afirma que estas industrias “proporcionaron los recursos culturales para las reflexiones fundacionales, la elaboración discursiva sobre lo que se llamaba ‘el ser nacional’ ... la radio comenzó a desempeñar este papel unificador de las sociedades nacionales antes de la mitad de siglo” (p. 91). Se percibe la cultura sin fronteras y sin territorio que además se trata de captar a un público masivo con un estilo homogeneizado, pero con independencia de ideas políticas, nacionales o religiosas. García Canclini (2000) relata que en la década de 1960 “la internacionalización de las economías y las culturas, desarrollada a lo largo de la modernidad, consistió en abrir las fronteras geográficas de cada sociedad para incorporar bienes y mensajes de otras” (p. 94). La cultura pasó a ser un importante ingreso económico de los países latinoamericanos, así como una fuente de trabajo que propició desarrollo económico. Aunque, también, fue una manera de contar y narrar sus propias historias para afirmar la identidad.

Desde otra perspectiva, Keith Negus (1998) plantea la idea de que “la industria produce cultura y la cultura produce una industria” (p. 359). Pensar que la industria produce cultura es pensar que la industria del entretenimiento organiza las estructuras y prácticas de trabajo alrededor de estos productos. Negus (2013) lo expresa así: “Al decir la industria produce cultura, me estoy refiriendo a cómo las compañías del entretenimiento arman una estructura organizacional e institucionalizan distintas prácticas de trabajo para producir productos identificables, commodities y ‘propiedades intelectuales’” (p. 14). Lo más identificable son los ritmos musicales bajo los cuales se vende música. La música popular se ha desarrollado como un *commodity*, que es producido, distribuido y consumido bajo las condiciones del mercado. Ahora, si la cultura produce una industria, habla de que la producción no solo está dentro de la

corporación, sino también fuera del control de esta. La industria y los medios de comunicación no tienen el control absoluto de la producción porque el modo de vida es parte fundamental. La idea es que la cultura es la que dicta el orden de la industria, pero varias veces la industria maneja el qué y cómo debería ser la cultura. El problema con esto es que muchas veces esta cultura plasma la realidad, lo cual resulta ser un conflicto para la industria, dado que puede ser controversial.

Negus (1998) se enfoca en la industria musical tratando de entender las estrategias corporativas de las disqueras multinacionales, el control de propiedad que ejercen, el impacto en la creatividad de la actividad musical y sus rutas de producción. La industria musical busca entender el mundo de la producción musical construyendo conocimiento de este, y luego haciendo que ese conocimiento sea la realidad que guíe las actividades de la corporación. Negus (1998) plantea que la estrategia es una de las llaves que las corporaciones buscan para ejercer control. Para muchos ejecutivos de la industria discográfica, el tema de la cultura es parte importante de su estrategia, no solo en términos de sonidos y palabras, sino también en cuanto a las imágenes de la música popular. Esta idea no necesariamente es un entendimiento de la realidad, pero sí una construcción e intervención a la realidad. Ellos tratan de maximizar los beneficios controlando la producción cultural. La producción de canciones de éxito se las definía como “‘factorías de canciones’ burocráticas, ocupadas en montar melodías, letras y ritmos estandarizados e intercambiables” (Negus, 2005, p. 40).

Esta estandarización o simplificación de los productos o servicios culturales no detienen el propósito mayor, que es ser continuamente interpretados. Las empresas gastan mucho en publicidad para que se vendan estos productos, pero también para que se interprete y comprenda el significado. Parte de esta interpretación y organización de las empresas es encasillar la música en términos de género musical. No obstante, esto genera disputas que “plantean varias cuestiones sobre cómo se escuchan e interpretan los sonidos de género y sobre la relación de los códigos de género con la novedad” (Negus, 2005, p. 57). Las compañías discográficas utilizan la idea de género para facilitar la comprensión de

entender cómo suena, quién compra, y así “definir la música en su mercado’ y ‘el mercado en su música” (p. 60).

En conclusión, la industria cultural en general y la discográfica en particular tienden a buscar una homogenización para poder ser más competitivos en el mercado. Esto significa que los elementos nuevos o distintos que logran identificación con la gente terminan muchas veces siendo un recurso que se repite en otros productos, porque a la gente le atrae y es económicamente rentable. Producir cosas nuevas es más caro que reproducir lo que sí funciona. Las tendencias en la música se marcan a partir de la división de ritmos musicales, lo cual facilita la actividad industrial en el mercado porque lo divide en grupos de consumidores. Por otro lado, la reproducción de las obras, que en la década de 1960 fue la radio y los discos, tiene un papel unificador que logra democratizar la música. Esto propicia una homogenización de la cultura –en la que la gente se reconoce y se cuenta sus historias–, pero al mismo tiempo es manejado desde la industria.

2.6. Estado de la cuestión

Se busca investigar la composición visual de las obras para deconstruir sus discursos y vínculos socioculturales. No existe un trabajo previo de análisis de las imágenes gráficas en la música ecuatoriana como elemento identificador de una cultura. Todas las investigaciones realizadas sobre los discos de la música popular ecuatoriana han sido analizadas desde la musicología, la historia y el desarrollo industrial del medio. Por ejemplo, la investigación sobre portadas de discos de la música popular ecuatoriana de Franklin Cepeda (2012), *Las ediciones fonográficas y su valor documental: potencialidades, distorsiones y otras consideraciones*, analiza las ediciones fonográficas como fuentes documentales, mas no la gráfica como impacto cultural. El autor afirma que “la correcta ubicación taxonómica de una fuente tiene ante todo un valor técnico por favorecer la observación, la crítica y la evaluación documental, hoy entendida como depuración de la información” (p. 2), y ubica la edición fonográfica como una fuente. Esta investigación es una comparación entre las distintas ediciones de algunos discos de la música popular ecuatoriana a lo largo del tiempo, donde se

analizan los cambios que han tenido en la gráfica y la música. Muchas de sus conclusiones se relacionan con la pérdida de estas fuentes de información en las reediciones, porque omiten o cambian imágenes, textos y/o temas musicales.

Por otro lado, existen dos investigaciones sobre la discografía en Ecuador: la primera, *Perspectivas de transformación de la industria discográfica en el Ecuador* de Jorge Altamirano (2008); y, la segunda, *Discografía del pasillo ecuatoriano* de Alejandro Pro Meneses (1997). Altamirano da algunas definiciones sobre música de forma general. Analiza el desarrollo de la industria planteando que “la memoria auditiva tuvo que esperar hasta el siglo XIX para conocer el soporte capaz de perdurar en el tiempo los sonidos creados por el hombre” (p. 9). Hace un breve recuento sobre los distintos tipos de aparatos reproductores de música como: el fonógrafo de Edison, los cilindros de cera, el gramófono de Berliner, los discos planos, los discos de vinilo y los discos compactos. También desarrolla la cadena de valor tradicional de la música en forma general. Hace una lectura del mercado de la música en Ecuador en el siglo XX y XXI, pero enfoca su análisis a partir de la década de 1990. Algunos datos históricos importantes de la industria discográfica ecuatoriana son que “en el año 1995 existía un total de 14 empresas dedicadas a la producción y comercialización de grabaciones musicales con repertorio nacional e internacional. En el año 2007 se reporta que solo dos empresas sobreviven” (p. 46).

Pro Meneses (1997) reseña las grabaciones musicales en el siglo XX del ritmo musical pasillo. Este ritmo está identificado como parte del pueblo ecuatoriano, especialmente de las urbes. Aquí, se aborda que el origen del pasillo es europeo y que en el siglo XIX llegó a Venezuela a partir de los migrantes, pero que no causó impacto ya que se prefería la influencia caribeña en su música. Siguió para Colombia donde tuvo mucho más fuerza e importancia, para así llegar a los paisajes andinos del Ecuador, haciéndolo emotivo, melancólico y también alegre. Este autor analiza de forma histórica el pasillo como símbolo de la música nacional ecuatoriana, así como sus grabaciones en Ecuador desde la musicología. También se relaciona la historia de la radiodifusión como parte del crecimiento de la actividad en grabaciones y programas en vivo con artistas del

momento, dando gran difusión al pasillo y constituyéndose como pioneros en América Latina en este campo. Se desarrolla un esquema histórico de las fábricas y editoras de discos en Ecuador a partir de los cuarenta. Algunas de ellas fueron: Fediscos, Reed & Reed, Ifesa, Caife, Discos Nacional, Discos Ortiz y Discos Granja.

La Contribución al estudio de la Historia de las Músicas del Ecuador del musicólogo Mario Godoy Aguirre (2017) es una ampliación de su primer libro *Historia de las Músicas del Ecuador*, en el que hace un desarrollo histórico de la industria discográfica. El recorrido de esta investigación va por las distintas fábricas y sellos discográficos. Quiénes eran los dueños, productores y grupos de música que grabaron y fueron parte de cada empresa. Hay algunas anécdotas que ubican cómo era la industria en el siglo XX. Las empresas mencionadas en esta investigación son: a) Discos Victor y Discos Columbia de Estados Unidos, que importaron discos y produjeron muchas grabaciones en cilindros a finales del siglo XIX y principios del siglo XX; b) Rollos de pianola Onix, que empezaron en los primeros años del siglo XX con los jóvenes esposos Feraud y Aroca, quienes decidieron fabricar manualmente los rollos de pianola; c) Sello Discos Onix de José Domingo Feraud Guzmán en Guayaquil, creado a finales de los años cuarenta; d) Fábrica FEDISCOS, también de Feraud Guzmán, que se creó el 11 de agosto de 1964 y realizó impresión de discos de vinil; e) Sello Discos El Prado, de los estudios de la Estación El Prado, de Riobamba, y primera emisora ecuatoriana fundada por el ingeniero Carlos Cordovez con algunos de los artistas que actuaban en la estación radial y en la que realizó grabaciones desde 1932; f) Sello Discos Ecuador, fundada en 1939 por Jorge Philip y Juan Gorel, quienes eran de la casa comercial Reed and Reed, que era distribuidora de los discos RCA Victor; g) Empresa Emporio Musical, con la Industria Fonográfica Ecuatoriana Sociedad Anónima (IFESA) y con el sello Orión en Guayaquil, y fundada por Luis Pino Yerovi, quien lanzó al mercado ecuatoriano varios discos, y que el 23 de julio de 1946 inicia las actividades de la empresa; h) Discos Compañía Industrial Fonográfica Ecuatoriana (CAIFE) fue la empresa encargada de la distribución de discos de la RCA Victor en Quito, con su representante Luigi Rota; sin embargo, a mediados de los años cincuenta, su hijo Carlos Rota fundó

CAIFE, produjo varios discos y trabajó hasta los años sesenta; i) Sello Discos Granja, fundada en 1949 en Quito por el pianista ambateño Luis Aníbal Granja, quien era el productor fonográfico y tenía su propia orquesta; j) Sello Discos Cóndor de Guayaquil, fundada en 1952 por Alfonso Murillo García, alcanzó grandes éxitos, incluso en el ámbito latinoamericano; k) Sello Discos Ortiz en Quito, fundada por Aníbal Ortiz en los años cuarenta; l) Fábrica FADISA, con el sello Discos Rondador de Trajano Recalde y su esposa Guillermina Cordero, quienes atendían un pequeño taller de servicio radiotécnico y posteriormente se dedicaron a la distribución y venta de discos; m) Sello Discos Aguilar y Fénix desde 1954 en Guayaquil, de Luis Felipe Aguilar, y quien más adelante tuvo su propia fábrica; n) Sello Discos Nacional en 1955 en Quito fundado por Gustavo Müller y es la primera empresa quiteña en la que se procesó totalmente el disco con "sonido dimensional"; o) Sello Discos Corsa en Ambato, fundado a principios de los años sesenta con un estudio de grabación y fábrica para el prensaje de discos de Eladio Velasco. Además, hubo otros sellos incidentales o pequeños que no trascendieron. Esta investigación de Godoy Aguirre (2012) da un amplio panorama histórico de cuántas empresas existían y de cómo se movía la industria discográfica en el siglo XX.

Por otro lado, la investigación de Diego Cazar (2014) *Nacionalismo visual: la construcción de discursos sobre música ecuatoriana en la revista Caricatura, entre 1918 y 1924* propone un análisis visual de una revista que trata el tema de la música ecuatoriana, cuyas imágenes “han traducido las relaciones socioeconómicas, políticas y culturales en la construcción de sentidos de la identidad nacional” (p. 4). Si se tiene en cuenta que la identidad nacional de esa época estaba construida esencialmente sobre la valoración del mestizo y su blanqueamiento, dejando de lado al indígena y cualquier rasgo cercano, la hipótesis de esta investigación sostiene que “las representaciones visuales de la música en *Caricatura* sí implicaron un impulso a la construcción de la *música nacional*, y al mismo tiempo reprodujeron un conflicto de poder que respondió a intereses de *clase social y etnia*” (p. 5). Cazar (2014) utiliza las teorías de John Berger y Michel Foucault para diferenciar, contraponer y relacionar entre aquello que se mira, aquello que es visible y aquello que es invisible, planteando además

una dualidad entre lo nacional y lo indígena como categorías de análisis. Para ello utiliza elementos que le permitan “descubrir cuál es el nivel de Omisión (*lo nacional sin lo indígena*), de Traducción (*lo nacional en el imaginario de las élites*) o de Racismo (*lo nacional excluido*) que mostraría *Caricatura*” (p. 8). Las imágenes que este autor expone en su investigación pueden arrojar pistas mucho más cercanas acerca del concepto de clase y etnicidad.

Cazar (2014) menciona dos movimientos artísticos importantes en la década de 1920: el indigenismo, con artistas como Camilo Egas, y el realismo social, con escritores como Jorge Icaza con su novela *Huasi-pungo* (1934). Ambos movimientos surgen de la mano de personajes de una clase media intelectual más relacionada con lo blanco-mestizo y alejada social y culturalmente de la realidad indígena, pero con una idea de reivindicar al indígena y conscientes de esta disyuntiva. También analiza las investigaciones de Blanca Muratorio, quien expone sobre la cuestión indígena en el lapso comprendido entre la llegada de los europeos y la actualidad.

Algunos artistas indigenistas de la época que participaron de una forma u otra en la revista fueron: el artista-caricaturista Juan Agustín Guerrero (1818-1880) –quien también fue músico y dirigió el Conservatorio Nacional de Música– fue el primero no solo en recopilar y escribir sobre la música indígena, sino en mostrar y enseñar los conflictos sociales y sus realidades a través de las imágenes. Otro artista importante de la época fue Joaquín Pinto (1842-1906), quien de igual forma plasmó la relación entre el mestizo de la urbe y el campesino rural. Ilustró personajes de las fiestas de pueblo “desde la visión folclorizante del personaje hacia una relación entre el pintor y su modelo, como si se buscara mostrar en la pintura las emociones de los personajes representados” (Cazar, 2014, p. 35). A ellos se suma el pintor indigenista ibarreño Víctor Mideros, quien colaboró con unas imágenes para la edición de *Caricatura* del 12 de enero de 1919, otorgándole así un espacio protagónico en la revista. La revista *Caricatura* es la primera que usa el género gráfico de caricatura como parte del periodismo para enseñar sus textos con ironía y desfachatez, transmitiendo a su vez discursos políticos, sociales y culturales.

En efecto, Cazar (2014) plantea que todas estas ideas e intenciones tenían un propósito común, que era el de diseñar una identidad nacional, y se enfoca por lo tanto en tratar de encontrar si las imágenes están construyendo una nación sonora: “El humor y el arte modernos son para *Caricatura* las banderas de una acción periodística acorde con el proyecto nacional en marcha” (2014, p. 45).

En este querer diseñar una identidad nacional, los protagonistas en esta revista también juegan un papel importante. Se trata de músicos del Conservatorio, así como de pintores, formados bajo los esquemas de las escuelas italianas y francesas. Pero también había mujeres, cuya figura sí formaba parte importante de las imágenes de estas revistas. Tal como Cazar (2014) expone, la mujer “se incorpora al discurso de *Caricatura* como modelo de belleza, glamour, inteligencia y espiritualidad, pero, sobre todo, representa una condición de *clase*” (p. 59).

Cazar (2014) afirma además que hay un paralelismo entre el indigenismo de la pintura ecuatoriana y la revista *Caricatura*, pero solo como un recurso gráfico estilizado y folklorizado, y no en su temática principal. El análisis de esta investigación plantea la exclusión del indígena, tanto en sus caricaturas como en la música, y excluye cualquier rasgo que no sea del blanco-mestizo en todo lo planteado y capturado en la revista *Caricatura*. También se hace un análisis de lo nacional sin lo indígena como imaginario de las élites y como exclusión racista. “*Caricatura* jamás mostró en sus páginas otra música que no fuera aquella respaldada por el medio academicista del Conservatorio, nada distinto a la música sinfónica apareció reseñado ni ilustrado” (2014, p. 87). Aquí no apareció nada que fuera o tuviera rasgos indígenas o de espacios populares y bailables, como el ritmo sanjuanito o el danzante. Se trata de plasmar y demostrar la predilección de esta sociedad civilizada, cercana a Francia; incluso la música era compuesta por ecuatorianos, pero en formatos académicos europeos. Se plantea una concepción particular de la cultura y de la música desde el Conservatorio Nacional y su director Sixto María Durán.

Cazar (2014) expone que a principios del siglo XX se trasladaron las representaciones musicales visuales de partituras a imágenes modernas publicitarias con características paisajísticas, otras folklorizantes o exotizantes como una sola categoría, pero otras con un aire del romanticismo europeo. Esta idea impulsó la creación de una industria discográfica, pero probablemente puede ser al revés, ya que la industria pide que se planteen estos elementos publicitarios. “Los blanco-mestizos, adscritos a una élite intelectual, concentraron los intereses liberales del poder político y lo circunscribieron a los perímetros urbanos para, desde ellos, como centrales de operaciones, ensayar los modelos de nación” (2014, p.110). Estos imaginarios creados eran el modo ideal para el progreso y la modernidad. Plantean que el otro es el indígena y lo moderno eran estos productos, donde ellos se reconocían; por esa razón utilizan al indígena solo en la publicidad. Esgrime también las teorías de Keith Negus y Adorno y Horkheimer sobre la industria cultural para plantear su manejo. En esta investigación, Cazar (2014) analiza las imágenes, pero también los textos escritos de la revista, y es lo más cercano a la investigación que se plantea.

Es posible encontrar algunos análisis históricos de la industria discográfica, y hay un análisis de la música en relación a los escritos y gráfica de la revista *Caricatura*, que dan una idea de la construcción de nación desde un grupo intelectual de poder a principios del siglo XX. No existe, sin embargo, un análisis de los diseños de las portadas de discos de la música popular ecuatoriana como elemento identificador de una época, de una cultura y de su música. Por esta razón, como parte de los antecedentes, se investigó el análisis de portadas de discos de otras músicas y de otros países, a fin de poder entender los distintos enfoques que se pueden realizar en este tipo de investigaciones.

El packaging de la música. Diseño discográfico y digital de Ismael López Medel (2009) establece un análisis de la historia de las portadas de discos más representativas pensadas desde el diseño gráfico, diseño de packaging y la tipografía en el mundo. El enfoque está en la industria musical y sus materiales. Esta investigación también tiene un cruce con culturas populares y cultura visual. Se plantea la importancia y trascendencia del diseño discográfico como

documento histórico porque “pocas disciplinas del diseño han sido tan emocionalmente intensas y capaces de ofrecer ejemplos memorables, auténticos íconos visuales del siglo XX” (p. 12). También hace un desarrollo histórico de los diseñadores que se dedicaron a hacer diseños discográficos. Aquí se analiza cómo las imágenes sirven a la industria de la música y cómo ha afectado al estilo de diseño. Este análisis gráfico no es mostrar las mejores portadas, pero sí ver cuáles marcaron un giro con respecto a la música que se fue generando. Esta investigación abarca diseños de la industria musical desde 1930 hasta la era digital. Mendel (2009) sostiene que “para las futuras generaciones, la música es y será tan tecnológicamente impresionante como socialmente irrelevante” (p. 14). La clasificación de las portadas se realiza a partir de la importancia icónica, los trabajos con ilustración, la tipografía, los soportes, los colores y/o el género musical. El diseño discográfico y sus materiales fueron cambiando de acuerdo a las técnicas y tecnología que existió en la época. Este desarrollo fue parte de lo que marcó su estilo. Aquí se marcan algunos esquemas de diseño de portadas de distintas épocas, datos históricos de los discos LP y de la industria musical mundial.

De manera más específica, la investigación de Francisco Pérez-Bryan (2011), *Pintores españoles y portadas de discos*, piensa cómo los pintores españoles realizaron y fueron parte de la gráfica de las portadas de discos: en España, “a partir de los años 60 adquiere gran importancia el contenido musical y la imagen que se proyecta en la portada, en función siempre de criterios comerciales, políticos o sociales” (p. 260). De esta manera, se crea una fuerte relación entre músicos, artistas y poetas en varias partes del mundo, incluyendo Ecuador, porque se desarrolla mucho más la conciencia comercial de la música y su industria con el auge de las portadas de discos. Los discos de vinilo se llamaban así por estar hechos de policloruro de vinilo. También se los llama de larga duración (LP) porque tienen seis canciones por lado aproximadamente, doce en total. Miden doce pulgadas (30,5 cm) de diámetro y se convierten en objeto de consumo de masas debido a la difusión en medios como la radio y el impulso de la industria discográfica. Su espacio de comunicación gráfica era amplio, ya que medían 31 cm x 31 cm, lo cual ayudaba a obtener mucho impacto

visual. Dejar de producir el LP y reemplazarlo por el CD supuso para el objeto una pérdida muy grande debido a la reducción del espacio gráfico y de comunicación (p. 276). Algunas personas compraban los discos solo por la portada, como un objeto de arte. Por esta razón, estos discos han llegado a ser objetos de colección, aunque la industria que los creó esté agonizando. Este movimiento industrial influye en España para que los pintores intervengan en los discos que se consideraban cultos. Algunos artistas plásticos importantes se relacionaron con la poesía o la música y decidieron ser parte de portadas de discos, pero de música que fuera acorde a sus gustos. Esto fue aprovechado por los músicos para adquirir popularidad. Entre los pintores importantes que hicieron obras para las portadas de discos estuvieron Picasso, Miró, Tapies, entre otros (Pérez-Bryan, 2011).

Otro enfoque para abordar la gráfica de las portadas de discos es la investigación de Eduardo Rodríguez Clavo (2011), *Iconografía del Rock en el formato LP (1956-1982)*, de los Anales de Historia del Arte en Madrid. Aquí se hace un recorrido audiovisual a través de veinticinco años del fenómeno musical del rock en el mundo. Se miran las imágenes de las diferentes portadas que han sido parte de la creación iconográfica mundial del rock. El ámbito de análisis es el formato del disco de larga duración (LP) y se buscan algunas portadas que participan de la comunión sinestésica entre la música y la imagen, “ofreciendo una expresión mucho más estereotipada y con predominio de la imagen del artista como reclamo” (p. 439). El autor realiza una descripción de las portadas de discos a partir de las imágenes, los colores, los textos, los objetos y la expresividad que tienen. Lo más importante es la comparación con otras imágenes a partir de iconografía ya establecida en el rock. La descripción de las portadas marca una tendencia gráfica y musical que es parte de la categorización y la generación del discurso. La comparación entre portadas del mismo género y de otra música de la época aporta al entendimiento de sus influencias. En esta investigación se realiza un análisis de algunos diseños de portadas que se transformaron en iconografía del género.

La búsqueda de la iconografía dentro de la gráfica de las portadas de discos también está en el trabajo de Alfonso Pérez Sánchez (2014): *Iberia de Isaac Albéniz: La dificultad como tema iconográfico presente en varias portadas de discos*. Esta es una observación de la obra musical en relación con la iconografía de sus distintas grabaciones y las interpretaciones musicales. Se hace uso de la iconografía musical aplicada para realizar una lectura de las representaciones visuales. La intención es encontrar respuestas sobre los íconos que se cruzan con conceptos historiográficos. En definitiva, la portada de disco funciona como un espacio de difusión del imaginario cultural asociado a una obra musical. Clasifica el diseño de la composición Iberia con paisajes de España y conceptos taurinos, pero su parámetro de relación es a partir de la dificultad de la obra. Parte de esta investigación es una descripción de las imágenes, las críticas y los comentarios de los discos. Para Pérez Sánchez (2014),

las portadas de discos, a veces, manifiestan un tópico pictórico asociado a un género musical y otras, puede ser la representación visual de los sonidos derivada del gusto artístico contemporáneo a dicho registro. De un modo u otro, la portada forma parte del imaginario asociado a un cierto tipo de repertorio. (p. 374).

Siempre se busca que la imagen tenga relación con el contenido. Existe la influencia de un buen diseño de portada en relación a la obra musical, y esta en relación con la compra. Es un gran problema si el diseño no logra resaltar y explicar esta gran obra musical para ser parte iconográfica de ella. En este análisis se sabe que esta es una gran obra, pero se plantean las variantes de la calidad musical a partir de la grabación y la interpretación de los músicos. Por otro lado, el diseño de la portada puede o no ser un elemento iconográfico de la obra y la grabación de cada edición. La valoración se da a partir de las críticas en revistas y periódicos a estos discos, lo cual crea una influencia con el medio musical como parte de un discurso para su validación.

Norberto Pablo Cirio (2007) en *La música afroargentina a través de la documentación iconográfica* (2007) se basa en la iconografía de los documentos y no en las portadas de la discografía, porque permite “la posibilidad de analizar grabados, dibujos, pinturas, daguerrotipos y fotografías producidos por o

vinculados a los afroargentinos, y abre una puerta sui géneris para explorar el pasado y comprender el presente de este grupo” (p. 128). Estas imágenes se vieron como elementos decorativos y no como elementos que ilustran la realidad de este grupo en la época. La relación es similar a la que hace Cepeda (2012) sobre las ediciones fonográficas ecuatorianas válidas como documentación. Este análisis tiene tres criterios: situar la portada en el marco socio-temporal en el que fue producida; considerar qué quería decir su autor y/o quién lo encargó (no lo que parece decir en sí); y hacer estudios comparativos con otras imágenes, contemporáneas o no, de la misma área geográfica. A partir de un discurso visual, los criterios de análisis propuestos plantean enriquecer el conocimiento de la música afroargentina. Cirio (2007) mira los instrumentos musicales de las fotos para ver los detalles y distinguir las características de cada instrumento. También revisa las vestimentas, la posición, la pose de los músicos, los acompañantes, los lugares donde se presentaban y los tipos de agrupaciones, ya que estas características dan muestra de lo que sucedía en ese medio, a pesar de la ausencia de color por ser en blanco y negro. Otros criterios son la relación entre la música y la danza y la influencia de las academias sobre la música. La instrumentación, la vestimenta, el colorido, los lugares, los formatos musicales, la academia y la danza hablan de un discurso cultural que muchas veces no se toman en cuenta para entender un grupo social.

En cambio, Ana Sánchez Trolliet con *Yo me iré a naufragar. Rockeros y bohemios en el centro porteño (1965-1970)* (2014) sigue estando en Buenos Aires, pero no realiza un análisis de la gráfica, la iconografía, las imágenes o el diseño, pero al igual que en la investigación anterior de Cirio (2007), sí hay un análisis de los lugares, instrumentos y relación con otras disciplinas, aunque tangencial y no a partir de un documento. La diferencia es que esta investigación es antropológica y la de Cirio (2007) es iconográfica-histórica. El contexto en el que está el objeto de análisis es parte fundamental para entender la cultura. Sánchez Trolliet (2014) lleva a cabo un análisis de los rockeros y los bohemios en el centro de Buenos Aires desde 1965 a 1970. Plantea que el análisis del rock se puede hacer “desde la imaginación geográfica que inspira la poesía de las canciones y la gráfica de los discos, hasta los discursos sobre la capacidad de la

música de dar identidad cultural a la ciudad” (p. 116). Se observa la localización del rock argentino en Buenos Aires y sus prácticas musicales. Se trata de saber y entender dónde y por qué los rockeros se ubicaron en distintas partes de la ciudad.

Siguiendo la línea de Cirio (2007), Sebastián Díaz-Duhalde (2014) con *Estudios iconológicos en la prensa ilustrada del siglo XIX. El Álbum de la guerra de Paraguay y la visibilidad de “lo igualmente visible”*, estudia los álbumes de fotos de la guerra de Paraguay “a través de desplegar un arreglo visual en el que las imágenes y los textos se tornan igualmente visibles ... como una nueva forma de comprender los límites de las representaciones” (p. 128). Se marcan las relaciones entre la imagen y el texto en una revista ilustrada que da a conocer otros imaginarios sobre la guerra, ya que son escritos e imágenes de la gente que expresaba sus vivencias, características e historias personales. Aquí se ve la problemática que existe en las múltiples formas de hacer la lectura de una imagen y de un texto. En este caso, los textos del álbum son testimonios, y a partir de ellos se estudian las imágenes, pero al mismo tiempo se trata de hacer una división para un análisis separado para que pueda “verse la importancia de las imágenes en un discurso histórico con sentido sobre la guerra” (p. 134) y lograr otro tipo de registro de lo que fue.

El problema de las imágenes que se generan para documentar es que muchas veces son recreadas y pueden existir fallas del planteamiento histórico. En cambio, las imágenes no documentadas son pensadas y creadas como parte de la comercialización, pero al mismo tiempo son vivencias de la cultura de la época como en las portadas de discográficas que plantean discursos de una cultura y su música. Díaz-Duhalde (2014) bosqueja un breve resumen sobre la iconología y sus principales exponentes, pero el enfoque que utiliza es la redefinición y reconceptualización que “establece la posibilidad de que las imágenes puedan construir un discurso sobre ellas mismas: una retórica de las imágenes y una imagen de la retórica” (p. 130). Esta idea confirma el valor histórico-cultural que tiene la imagen como relato.

En el estudio *El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos imaginarios urbanos en la ciudad "blanca"*, Frigerio y Lamborghini (2009) observan el candombe uruguayo en Buenos Aires, pero su enfoque está en los imaginarios urbanos en la ciudad, y utilizan el término "blanco" en relación con el grupo socioeconómico de poder. Según los autores, "el trabajo se propone examinar la apropiación de espacios públicos y la generación de nuevos imaginarios y representaciones urbanas a través de prácticas culturales populares" (p. 2). Su estudio antropológico busca imaginarios alternativos. Utiliza ideas de García Canclini (1997), quien habla de que las imágenes urbanas son mayormente construcciones oficiales y oficializadas que operan con los instrumentos de poder y control planteando políticas de lugares. Los antecedentes son la historia de la llegada del candombe a Buenos Aires. Se enfoca en la percepción de la gente blanca de la época. Compara los barrios y las reacciones de la gente. Da la historia de cómo ganan espacio y atención en lugares, fiestas y medios. Estos antecedentes buscan entender la relación de la sociedad, las culturas y subculturas que se dan en todas las ciudades. Este desarrollo no es una aceptación de igualdad porque existe una amenaza de orden racial y espacial.

Los candomberos proponen imaginarios urbanos y nuevas formas de leer el espacio, la cultura y la historia de la ciudad. La propuesta de imaginarios urbanos alternativos a la dominante es parte de la búsqueda de algunas investigaciones latinoamericanas porque siempre su historia fue contada por el grupo de poder. Normalmente se desafía lo racial y espacial, ya que Latinoamérica se caracteriza por ser multirracial, pero además en el tiempo se han ido generando nuevas valoraciones. Existen otros imaginarios alternos en las ciudades porque "las imágenes urbanas son mayormente construcciones oficiales y oficializadas que operan en tanto instrumentos de poder y control impostando políticas de lugares" (Frigerio y Lamborghini, 2009, p. 95). Esto sucede en todas las urbes y sin excepción en las urbes del Ecuador, más aún cuando hay comunidades fuera o alrededor de las ciudades principales. La forma de desarrollo del candombe en Buenos Aires es muy clara para entender las relaciones entre imágenes dadas y los nuevos imaginarios, "ya que por su

característica de práctica cultural negra y migrante constituye un desafío formidable a la imagen hegemónica de la Buenos Aires blanca y europea” (2009, p. 95).

Por otro lado, William O. Beeman (2006) con *Los tropos de la música* de la Revista de Antropología Social de la Universidad de Brown, Estados Unidos, mira la música a partir de la semiótica: “Se expone cómo, en la música, los tropos corresponden a las principales funciones semióticas señaladas por la lingüística tradicional: icónica, indéxica y simbólica” (p. 265). Un ejemplo de icónico en la música sería la imitación musical o hacer *covers*. En lo indéxico sería música de baile y la gente se pone a bailar. Por último, en lo simbólico tendemos a usar un instrumento específico de alguna cultura o tocar una línea musical muy utilizada en un estilo para evocar la recordación del lugar o el estilo. El enfoque aquí es la antropología social, no la visual, a pesar de usar la semiótica de Peirce. Beeman (2006) plantea que los “tropos musicales tienen el poder de infundir en los miembros de una cultura los valores simbólicos de su sociedad sin que medien palabras o formas visuales” (p. 266).

En conclusión, se observa que hay una investigación respecto a las portadas de música popular ecuatoriana de Cepeda (2012), cuyo análisis se enfoca en la comparación de las distintas portadas y ediciones a lo largo de los años y de los mismos discos y cómo esto ha alterado la historia. La discografía y sus portadas son documentos válidos e históricos de la cultura de nuestro país. Existen también tres libros sobre la discografía de la música ecuatoriana que son de Altamirano (2008), Pro Meneses (1997) y Mario Godoy (2017), quienes realizan un recorrido de la industria discográfica. Su valor es todo el contenido histórico con respecto a estos temas. Por otro lado, se tiene el libro de López Medel (2009), el cual da una visión muy completa de la historia del diseño discográfico y cómo estas portadas han marcado tendencias, transformándose en íconos para muchas culturas del mundo. La relación del diseño con la tecnología y la música es muy esclarecedora para la historia del diseño. Y aunque en la discografía de la música popular ecuatoriana en la década de 1960 es difícil

conocer quiénes fueron los diseñadores, existe la relación con las obras de los artistas ecuatorianos.

Las portadas de cualquier discografía tienen elementos importantes para pensar y tomar en cuenta; por ejemplo, el valor de la gráfica de un formato tan visible y grande como el de los discos de vinil LP. Este formato se pudo relacionar masivamente con la gente y despertó el interés de otras personas, como son los pintores y los coleccionistas (López Medel, 2009). El diseño y su imagen son elementos iconográficos de las distintas culturas musicales. Por otro lado, aparece una tendencia a investigar los elementos gráficos, no necesariamente solo de las portadas de discos, sino documentación, textos, revistas, fotografías e ilustraciones, como documentos válidos para entender y conocer más sobre alguna cultura.

2.7. Metodología

En este cuadro se ordenarán los temas en los respectivos capítulos a partir de problemas, hipótesis y objetivos que se encuadran en la perspectiva conceptual. A continuación, la unidad de análisis, las dimensiones y los indicadores para pasar a las fuentes e instrumentos metodológicos.

Tabla 3. Sistematización de los temas expuestos a partir del marco de referencia conceptual

ÍNDICE	PROBLEMAS	HIPÓTESIS	OBJETIVOS	UNIDAD DE ANÁLISIS	DIMENSIONES	INDICADORES				
1. Introducción 2. Planteamiento de la investigación	¿Cuál es el discurso del diseño de las portadas de la discografía de música popular ecuatoriana en la década de 1960?	Los diseños de las portadas de discos de la música popular ecuatoriana durante la década de 1960 construyen un discurso exótico y moderno de los nacional para ser parte de lo internacional, a partir de las representaciones del indigenismo, el monumentalismo y las gráficas de la industria del entretenimiento internacional.	Analizar los diseños que acompañan a las portadas de la discografía de la música popular ecuatoriana en la década de 1960 para entender la construcción de los discursos de los nacional e internacional.							
3. Discográfica ecuatoriana de la década de 1960 3.1. Música popular ecuatoriana 3.2. Industria discográfica de la música popular ecuatoriana	¿Qué busca y cómo se desarrolla la industria discográfica de la MPE* en la década de 1960?	La industria discográfica de la MPE* se desarrolla a partir de los sellos, músicos y ritmos musicales y busca ser parte del movimiento cultural internacional propio de la década de 1960.	Elaborar una clasificación de la producción discográfica de la música popular ecuatoriana en la década de 1960, a partir de los sellos discográficos, de músicos y ritmos musicales, con el objeto de caracterizar la industria discográfica de la época.	Industria discográfica	<ul style="list-style-type: none"> • Sellos discográficos • Fábricas • Músicos • Ritmos musicales 	<ul style="list-style-type: none"> Sellos • Aguilar • Ambato • Caife • Cordillera • Discos Granja • Ecuason • Emporio Musical • Estelar • Fenix • Mello • Nacional • Onix • Orión • Ortiz • Vergara 	<ul style="list-style-type: none"> Fábricas • Ifesa • Fediscos • Fadisa • Famoso • Aguilar 	<ul style="list-style-type: none"> Músicos • Cantantes • Dúos • Tríos • Grupos • Orquestas • Solista instrumental 	<ul style="list-style-type: none"> Ritmos musicales • Pasillo • Albazo • Pasacalle • Aire típico ecuatoriano • Vals • Canción • Tradicional • Tonada • Yaraví • Sanjuán • Fox trot • Fox incaico • Danzante • Cachullapi • Corrido • Bomba 	M S p

<p>4. Diseño de las portadas de discos de la música popular ecuatoriana de la década de 1960</p> <p>4.1. Categorización de la temática del diseño de las portadas</p> <p>4.2. Caso: catálogo de la discografía de Discos Granja</p>	<p>¿Cuáles son las temáticas que se encuentran en la gráfica de los discos de la MPE* de la década de 1960 y por qué son parte de esta discografía?</p>	<p>Las temáticas de las gráficas de los discos de MPE* en la década de 1960 son indigenistas, monumentalistas y gráficas de la industria del entretenimiento internacional porque buscaban una trascendencia internacional.</p>	<p>Analizar el diseño y las categorías indigenista, monumentalista e internacional que se encuentran en la gráfica de la discografía de la música popular ecuatoriana en la década de 1960 para entender la construcción del discurso de la época.</p>	<p>Portadas de la discografía de la MPE* en la década de 1960</p>	<p>Hay influencia de:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Artistas ecuatorianos • Artistas extranjeros • Industria del entretenimiento internacional 	<p>Diseño con presencia de:</p> <ul style="list-style-type: none"> • 1 Indigenismo <ul style="list-style-type: none"> ○ Paisajismo siglo XIX ○ Visualización indígena 1920 ○ Realismo social 1940 ○ Folclorización 1960 ▪ 2 Precolombinismo ▪ 3 Costumbrismo ▪ 4 Quiteñismo ▪ 5 Amazónico-mapa ▪ 6 Monumentalismo hispánico y equinoccial ▪ 7 Industria del entretenimiento internacional
---	---	---	--	---	--	---

4.3. Discurso de lo exótico y lo moderno en las portadas	¿Qué ideas motivan que el diseño de las portadas de la MPE* sea exótico y moderno en la década de 1960 y por qué?	El discurso de lo exótico y lo moderno son parte de las portadas de discos de la MPE* en la década de 1960 porque usan elementos de lo propio, lo ajeno y lo extranjero para ser parte de lo nacional e internacional.	Analizar discursos sobre lo exótico y lo moderno en el diseño de las portadas de los discos de música popular ecuatoriana en la década de 1960 para entender su relación con lo nacional e internacional.		Hay presencia de: <ul style="list-style-type: none"> •Lo propio •Lo ajeno •Lo extranjero 	

*MPE: Música Popular Ecuatoriana

Fuente: elaboración propia

La presente investigación plantea un análisis cualitativo que tiene un origen empírico, dada la no existencia de archivos formales acerca de las portadas de discos de la música en Ecuador. Este país cuenta con varios archivos, como son: el Archivo Equinoccial de la Música Ecuatoriana, que recoge materiales vinculados a la música del Ecuador, tanto impresa como grabada, y ofrece 20.000 documentos entre materiales documentales, bibliografías, impresos, poesía, historia, cancioneros antiguos, cintas de carrete abierto y casetes de investigaciones musicológicas; el Archivo Nacional del Museo Nacional del Ecuador, que alberga fotografías, archivos de la palabra, grabaciones sonoras (12 mil unidades entre discos, casetes de audio y discos compactos), afiches, fotografías, manuscritos, partituras (música de cámara, métodos de estudio y repertorio para los diferentes instrumentos musicales), videograbaciones, rollos de pianola, impresos digitalizados y rollos de pianola impresos digitalizados; el Archivo de la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, el cual ha dividido sus archivos en hemeroteca, cartografía, manuscritos, fotografía y grabaciones de 2.500 casetes, 1.500 acetatos y 1.500 discos compactos con la memoria musical del país y del extranjero; el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Fondo Jacinto Jijón y Caamaño, que recoge cinco siglos de historia, desde 1462 hasta 1950, y que se divide en hemeroteca, archivo audiovisual y fototeca; el Fondo Musical del Archivo Histórico del Banco Central, con obras entre discos de acetato, discos compactos y láser que abarcan todos los géneros y épocas de la historia universal de la música, además de 2.000 partituras; el Museo de la Música Popular Julio Jaramillo, que contiene varias fotografías, acetatos y grabaciones de música tradicional ecuatoriana, pero enfocadas en el cantante Julio Jaramillo; y el Museo Carlota Jaramillo, que guarda unos pocos acetatos de esta cantante de música tradicional ecuatoriana.

Aunque dichos archivos albergan uno que otro material de música, partituras y escritos relacionados con el tema de este estudio, no hay nada en ellos que hable de manera formal de un Ecuador moderno a partir de la década de 1960. A esto se añade el hecho de que las casas discográficas no existen más en la actualidad. Es por estas razones que la presente investigación ha debido

rastrear los principales caminos de la edición fonográfica en la década de 1960 a partir de colecciones típicamente particulares.

Según el enfoque general, el tipo de investigación es cualitativo, mientras que el enfoque específico es descriptivo, ya que se ha hecho un mapeo de la industria discográfica del Ecuador y de su producción, al tiempo que se propone un grado explicativo frente a la intención del diseño que responda a las preguntas que motivan la investigación. Los objetivos nos llevan a entender qué expresan las portadas de discos, por lo que la matriz de datos está hecha en función de ello. Por otro lado, si es que tomamos como referencia que los artistas gráficos de la época se nutrían de las vertientes estéticas, entonces la unidad de análisis es la portada del disco. Las dimensiones e indicadores están expresados en su debida proporción, porque justamente se trata de elementos estéticos.

La población de referencia ha sido construida de manera empírica y, a fin de poder desarrollar el caso de estudio, se seleccionó una colección con más elementos que pueda ser estudiada. El aporte al diseño es la posibilidad de catalogar e identificar parámetros o categorías estéticas dentro de estos artefactos culturales, –es decir, los discos en una época establecida–, lo cual es un primer paso para poder estructurar una noción de qué rol cumplía o cómo se usaba el diseño en la comunicación de la música ecuatoriana.

A continuación se desarrolla de manera descriptiva la metodología de esta investigación por capítulos:

En el capítulo *Discografía ecuatoriana de la década de 1960*, el diseño de la investigación es documental. En esta parte se analizan las distintas perspectivas de algunos investigadores sobre la música popular ecuatoriana, así como las varias empresas de la industria discográfica, para con ello emprender después la investigación de campo en búsqueda del corpus. El objetivo es elaborar una clasificación de la producción discográfica de la música popular ecuatoriana en la década de 1960, a partir de los sellos discográficos, músicos y ritmos musicales para entender la industria discográfica de la época. Para esta

tesis se toma como unidad de análisis la industria discográfica ecuatoriana en la década de 1960. Las dimensiones se enmarcan en los sellos discográficos, las fábricas, los músicos y los ritmos musicales. Los indicadores están plasmados en cada uno de los sellos discográficos (Aguilar, Ambato, Caife, Cordillera, Discos Granja, Ecuason, Emporio Musical, Estelar, Fenix, Mello, Nacional, Onix, Orión, Ortiz y Vergara); en las fábricas de discos (Ifesa, Fediscos, Fadisa, Famoso y Aguilar); en los músicos (que pueden ser cantantes, dúos, tríos, grupos, orquestas y solistas instrumentales); y en los ritmos musicales que se hallaron en esta discografía (pasillo, albazo, pasacalle, aire típico, aire ecuatoriano, vals, canción, tradicional, tonada, yaraví, sanjuanito, fox trot, fox incaico, danzante, cachullapi, corrido y bomba).

Las fuentes directas son las observaciones y el registro de la discografía en las colecciones privadas, de radios y sellos discográficos. Hay escritos e historias en las contraportadas de los discos que hablan de varios aspectos de la historia de la industria con anécdotas y datos específicos. No obstante y dada la insuficiencia de material escrito sobre los pormenores de la toma de decisiones para la selección del repertorio, los músicos, el diseño de tapa, su dinámica, entre otros aspectos significativos, fue necesario apelar, como recurso metodológico, a entrevistas hechas a musicólogos y actores de la industria discográfica, quienes aportaron datos significativos al respecto.

Los instrumentos utilizados en este capítulo son la compilación y el registro fotográfico de las portadas y contraportadas de la discografía de la música popular ecuatoriana de la década de 1960, a partir de un relevamiento en colecciones privadas, emisoras radiales de vieja data y sellos discográficos, en las ciudades de Quito, Guayaquil, Cuenca, Ambato, Ibarra y Baños. Vale la pena señalar que esta es una investigación enmarcada en una triangulación entre bibliografía, entrevistas y discografía, cuyo resultado arroja un análisis simbólico del contenido musical y de la industria de la música popular ecuatoriana en la década de 1960.

Siguiendo con el desarrollo de la tesis, el capítulo *Diseño de las portadas de discos de la música popular ecuatoriana de la década de 1960* responde al campo del diseño de las portadas y sus significados en el contexto ecuatoriano. La ausencia de colecciones motiva la búsqueda de una estrategia para la recopilación de información, que se alimenta de elementos de la Historia del Arte y de los fundamentos del diseño para poder interpretar los datos de campo. Tiene como objetivo analizar el diseño y las temáticas presentes en la gráfica de esta discografía, a fin de comprender el discurso de la época. Por tanto, la unidad de análisis en este capítulo se centra en las portadas de la discografía de la música popular ecuatoriana en la década de 1960. Las dimensiones son la influencia de artistas ecuatorianos y la industria de entretenimiento internacional. Los indicadores contemplan la presencia de indigenismo (paisajismo, costumbrismo, precolombinismo), monumentalismo y diseño internacional de la época.

Aquí se incluyeron fuentes directas de campo, lo cual consistió en un trabajo de inspección y registro de cada una de las portadas compiladas, a fin de establecer su correspondiente clasificación en categorías. Además, se efectuó una detallada observación y comparación con la obra de los artistas ecuatorianos, cuyas características son muy afines al diseño de las portadas. Ellos son: Rafael Salas (1826-1906), Luis A. Martínez (1869-1909), Joaquín Pinto (1842-1906), Camilo Egas (1989-1962), Aníbal Villacís (1927-2012), Estuardo Maldonado (1928-), Enrique Tábara (1930-) y Oswaldo Viteri (1931-), Eduardo Kingman (1913-1997), Oswaldo Guayasamín (1919-1999) y Leonardo Tejada (1908-2005). Además de la influencia de estos artistas, cabe señalar la influencia de fotógrafos, como la del ecuatoriano José Domingo Laso (1870-1927) en el monumentalismo, o de Irving Penn (1917-2009) en el retrato Internacional.

En cuanto a los instrumentos que se utilizaron en la primera parte de este capítulo, *Categorización de la temática del diseño de las portadas*, se decidió recurrir a la metodología del análisis de contenido de Klaus Krippendorff (1980a), presente en su libro *Content Analysis*, como a lo que propone Rose Gillian (2001) en su libro *Visual Methodologies*. Aquí se realizó una matriz de análisis de los elementos del diseño de las portadas de esta discografía. De igual forma, se

contó con la opinión de historiadores de arte ecuatoriano sobre la relación del arte y el diseño de las portadas de los discos. Esto se corrobora con una triangulación entre la bibliografía, las entrevistas y el diseño de la discografía.

En la segunda parte de este capítulo, *Análisis de las categorías, caso: discografía de Discos Granja*, se implementó la observación, la interpretación y el cruce del registro de las portadas con las teorías de: indigenismo, paisajismo, costumbrismo, precolombinismo, monumentalismo y retrato internacional. Se finalizó con una clasificación tipológica tomando el caso del sello Discos Granja, que es el más representativo de esta variedad de estilos.

En la tercera parte de este capítulo, *Discurso de lo exótico y lo moderno en las portadas*, el propósito consistía en articular las categorías anteriores dentro de los discursos de *lo exótico y lo moderno*. Los indicadores son el diseño con presencia de: indigenismo, paisajismo, costumbrismo, precolombinismo, monumentalismo y retrato internacional. Las fuentes directas son la observación de las portadas compiladas, mientras que las indirectas apelan a las bibliografías del exotismo y lo moderno, pero también al cruce del folklorismo, que rompe la idea de lo exótico. Los instrumentos para el análisis se enmarcan en la observación de las portadas de discos de la música popular ecuatoriana y en el cruce con las teorías de lo exótico y lo moderno. Se trata en síntesis de un análisis del discurso de lo propio, lo ajeno y lo extranjero en las portadas de los discos de la música popular ecuatoriana.

3. Discografía ecuatoriana de la década de 1960

3.1. Música popular ecuatoriana

En este capítulo se analiza la música popular ecuatoriana para entender el producto que contiene estos empaques y sus diseños. La música popular ecuatoriana tiene una variedad de ritmos musicales que busca el sentir de un Ecuador multicultural, pero con una fuerte tendencia al mestizaje. Pablo Guerrero (2004) en su *Enciclopedia de la música ecuatoriana* expone que “es importante

reconocer que estamos inmersos dentro de una multiculturalidad y por ende obligados a respetar la multimusicalidad con sus diferenciaciones sonoras regionales, en el afán de construir una imagen integral de nuestra identidad musical” (p. 16). Cada región tiene su forma de hacer, tocar y manifestar su música, en muchos casos cruzándose y en otros apartándose, lo cual crea esta gran diversidad. Según el investigador y músico Julio Bueno (2010), “el género musical define el tipo de música respecto a su función, su ubicación o su origen” (p. 556). Además, el nivel rítmico es el que más ayuda a entender y diferenciar entre un género y otro. La clasificación de los ritmos musicales no se realizó de inmediato, ya que en las primeras grabaciones se ponían términos genéricos sobre lo que se grababa, pero a partir de la existencia de la primera fábrica de discos (IFESA, 1946) y del auge de la música popular en las emisoras de radio, hubo la necesidad de denominar y sistematizar los ritmos musicales. En su libro *Historia de la música del Ecuador*, Mario Godoy (2002) sugiere que los ritmos musicales realizaron una clasificación social y geográfica a partir de sus letras, compositores e intérpretes.

Si bien estas consideraciones sobre la música popular ecuatoriana pretenden dar un marco contextual de la complejidad que implica su clasificación, resulta necesario tratar de definir lo que es la música popular desde el horizonte ecuatoriano³. Según Guerrero (2004), “música popular” alude a códigos identificables para un amplio sector de la población, pero sin que medie en ellos algún estudio intelectual. Por otro lado, la investigación de Oswaldo Carrión (2002) en su libro *Lo mejor del siglo XX, música ecuatoriana*, que presenta un trabajo a partir de una encuesta nacional, consultas personales a los autores todavía vivos, a sus parientes y amigos más cercanos, sugiere que la “música popular: es toda expresión del pueblo cuya partitura sencilla y espontánea recoge las manifestaciones melódicas, más peculiares y digeribles de dicho pueblo” (p. 24). Por su parte, Guerrero (2004) cita a César Santos, quien manifiesta al respecto: “música popular ‘es la expresión sonora proveniente del pueblo, de la

³ En Ecuador, el término música popular es objeto permanente de discusión, pero se reconoce que tiene una gran complejidad en la academia, ya que se lo ha tratado desde la Escuela de Frankfurt, pasando por los estudios culturales británicos y, posteriormente, desde los norteamericanos.

gran masa de pobladores, y destinada a ese mismo sector; que tiene finalidades diversas” (p.26). Juan Mullo (2009), en su libro *Música patrimonial del Ecuador*, dice que *lo popular*, a partir del Instituto Andino de Artes Populares, es una mixtura donde se incorpora la tradición, pero donde tienen lugar otros muchos intercambios que dejan a un lado la pureza. En cuanto a la tradición, argumenta que no viene desde lo precolombino o lo colonial “sino a partir de la referencia a dos situaciones: a) lo tradicional como rasgo de culturas provenientes de sistemas no capitalistas de producción, sean o no indígenas, y b) la heredada de una memoria trabajada y compartida históricamente” (p. 25). Así, se podría decir que la música popular ecuatoriana se basa en música con códigos identificables, proveniente de un intercambio entre la tradición y otros elementos, que son escuchados por la mayor parte de personas del Ecuador debido a su afinidad, y que las identifica.

A la música ecuatoriana también se la ha llamado *música nacional*. Según los estudios que hizo la investigadora ecuatoriana Ketty Wong (2011) en su investigación *La música: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana*, los términos “pasillo y música nacional se usan indistintamente como sinónimos de música ecuatoriana” (Wong, 2011, p. 180). Esta afirmación cobra sentido, ya que el nacionalismo ecuatoriano se ampara en una corriente de pensamiento que nace en el siglo XIX a partir de un sector intelectual y de artistas en búsqueda de identidad (Mullo, 2009, p. 33). Esta corriente se fue consolidando institucionalmente en el siglo XX a partir de la creación de los estados-nación, mediante los centros educativos nacionales, los ministerios y los centros culturales. En ese proceso de identidad, la cultura mestiza monopoliza lo que ahora llamamos *música nacional*, porque se apropia de varios elementos culturales de los indígenas, pero dentro de una dinámica en la que se fusiona “lo español, como una expresión de poder y estratificación social; ... lo europeo-occidental, como modelo cultural dependiente; ... lo urbano, como una nueva conciencia estética ... bajo una diferente percepción cultural que su originaria indígena” (Mullo, 2009, p. 7). En cierta forma, se pretendía construir una identidad musical nacional mestiza, cuyas letras románticas estarían en manos de los sectores sociales económicamente altos, mientras que la música indígena estaría

destinada a los rituales. Buscando establecer una identidad, Mullo sugiere que “el mestizo, cobijado bajo el proyecto ideológico de lo nacional que es promovido desde el Estado nacional, comienza a construir formas expresivas que, en lo musical, se plasman en un cancionero nacional” (2009, p. 8). Para esto se toman estructuras indígenas andinas que, junto a los textos románticos, forman un tipo de indigenismo, pero estigmatizado: “se toma su marginalidad como símbolo de identidad” (p. 8). A esas alturas, lo que sí es evidente es que los “músicos, periodistas, intelectuales, locutores de radio, estudiantes y aún los ecuatorianos migrantes que viven en el extranjero, acostumbran llamar música nacional a la música popular ecuatoriana” (Wong, 2011, p. 177).

Aún así, hay diversas opiniones sobre la razón de la denominación de música nacional: se dice, por ejemplo, que fue por buscar distinguir la música popular ecuatoriana de la música internacional; para tratar de definir los ritmos que eran únicamente originarios del país; por querer clasificar la música por y para el pueblo; y para ubicar un tipo de música urbana cantada por artistas mestizos de clase media de la ciudad.

Guerrero (2004) propone que la música ecuatoriana viene de tres raíces culturales, que son la indígena, la europea y la negra. Más adelante, recibió la influencia de la música caribeña, la música anglosajona y la música latinoamericana. El músico mestizo fusiona los ritmos llegados del extranjero con la estructura sonora de la pentafonía andina. Por ejemplo, el ritmo *one step* de Estados Unidos con el ecuatoriano pasacalle o el pasillo, el cual se origina del vals europeo. “La escala musical de cinco sonidos y la pentafonía andina fueron la base para la elaboración de las melodías de casi toda la ‘música nacional’. A los ritmos llegados del extranjero, el músico mestizo los procesa con esta estructura sonora” (Mullo, 2009, p.35). Las influencias de la música del extranjero estuvieron también en el canto, como por ejemplo el estilo de la cantante Carlota Jaramillo (1904-1987), quien ha sido símbolo de la música nacional; dicen que tiene influencias del canto lírico de ópera italiana. Carrión (2002) señala que gran parte de la música ecuatoriana está creada en tonalidad menor y que una parte proviene “de las culturas autóctonas, que comparte una misma raíz con Bolivia,

Colombia y Perú, países donde se mantiene la escala pentafónica concomitante con la tonalidad menor” (p. 21). Definitivamente, la influencia más fuerte en la música popular ecuatoriana fue la indígena, principalmente en la Sierra, pero incluso en la música negra ecuatoriana, como por ejemplo la música del valle del Chota donde se mezcla lo afro con lo indígena. En cambio, los mestizos se nutren de dos fuentes culturales para crear su música: la indígena y la europea:

Piezas como el alza que te han visto, el costillar, el amorfino, el pasillo, etc. tienen marcada incidencia de la música popular europea, mientras que, en el sanjuán, la tonada, el danzante y los yumbos mestizos destaca más el influjo indígena. (Carrión, 2002, p. 17).

Por un lado, se importaban las danzas europeas, como los valeses, que estaban presentes en la aristocracia, y que pasaban luego a ser parte de las clases sociales altas republicanas. Al mismo tiempo, el pueblo mestizo crea sus propias manifestaciones con una dinámica popular. Estas prácticas culturales “son matrices simbólicas que actúan como referentes de su identificación social y, en el caso de las músicas populares, en sus inicios siempre fueron vistas con desdén desde los círculos de poder” (Mullo, 2009, p. 30). Esta diferenciación evidencia rasgos visibles de división social que luego se transformará en lo que conocemos como *música nacional*.

A partir de ello, “algunas danzas pudieron criollizarse y permitir el apareamiento de ritmos propios con la misma métrica (...) como el ‘aire típico’, el ‘pasillo’ y algunas variantes del ‘albazo’” (Mullo, 2009, p.31). Por su parte, Wong (2011) acota que “en el grupo de músicas mestizas se encuentran el pasillo, el pasacalle, el albazo y el aire típico, los cuales combinan melodías y ritmos de origen autóctono y europeo” (p.180), con lo cual se puede hablar ya de ritmos musicales mestizos que se alejan de su raíz indígena. Para esta autora, el pasacalle y el albazo son más afines a la música de la Costa y Sierra ecuatoriana, pero diferenciándose en el tiempo, siendo el costeño más ligero y alegre. Posiciona el pasillo como música nacional para las élites urbanas y el sanjuanito “como una expresión indígena/mestiza que no puede aspirar a ser nacional por su fuerte connotación étnica y popular (de pueblo)” (p. 182). Godoy (2012) señala

que “para el florecimiento de los géneros musicales mestizos, pesó mucho la construcción de la nación, el regionalismo, el ‘sentimiento nacional’, la visión etnocrática, la idea de cultura basada en presupuestos étnicos ... los géneros musicales nacionales” (p. 301). Por otro lado, los ritmos yaraví, sanjuanito, danzante y yumbo son “el grupo de músicas indígenas que se encuentran en algunas danzas rituales asociadas con las festividades agrícolas del calendario indígena” (Wong, 2011, p.180). Son ritmos musicales que, aunque han pasado por cambios, no se alejan mucho de su raíz indígena.

Godoy (2012) propone una nominación de los ritmos musicales en el Ecuador, a saber: pasillo, yaraví, danzante, yumbo, tonada, carnaval, albazo (zamba), bomba, aire típico, sanjuanito, pasacalle y fox incaico. Gran parte de la música ecuatoriana está escrita en tonalidad menor, y algunos musicólogos piensan que esto influye en que se la percibiera como triste. Segundo Luis Moreno (1996) en su libro *La Música en el Ecuador* (publicado originalmente en 1936) menciona que “existen causas naturales que han influenciado directamente en el organismo y en el ánimo de sus habitantes, para que adopten –inconscientemente– el modo menor de la escala primitiva” (p. 54). Hoy por hoy, numerosos músicos piensan que la tonalidad menor no hace que la música sea triste, en razón de que una connotación así dependería de varios factores, como el ritmo, la letra, la instrumentación, entre otras cosas. Moreno (1996) propone que las razones para ello están en que los paisajes en la Sierra son agrestes y sin vegetación, en que la vida es más monótona debido a que no hay cuatro estaciones, y en que, por la falta de oxígeno en la altura, se da una opresión en los órganos respiratorios. Estas razones son difíciles de probar debido a que habría que unir el contexto socioambiental con el de los sonidos que caracterizan el grupo humano en cuestión, cosa que puede llevar a un margen de subjetividad.

Dentro de la música popular ecuatoriana, el pasillo es considerado símbolo musical del país. Moreno (1996) nos lleva a sus orígenes:

Las danzas criollas han caído en desuso; pero, en cambio, ha surgido otra nueva, cuyo origen es colombiano y que comenzó a conocerse en el Ecuador cuando había principiado ya la segunda mitad del siglo pasado ... me refiero al pasillo. (p. 181).

Muchos pasillos “se quedaron en el gusto popular de comienzos del siglo XX y con el invento de las ‘grabaciones’ el ‘pasillo’ se convirtió en ritmo identitario del Ecuador” (Carrión, 2002, p. 276). Se podría afirmar que este género musical ha sido el más popular y difundido del país debido a la decisión de la gente, al poder de la industria discográfica nacional, a los músicos populares de la época, a la radio y a los sellos de la industria nacional e internacional. Para Godoy (2012), se trata de un género musical con danza y texto de pareja entrelazada, cuyo origen proviene de varios países en el siglo XIX, “en la época de las guerras de la independencia Sud Americana” (p. 319). El pasillo nació como “respuesta contestataria a los elegantes bailes de salón de la burguesía criolla” (Godoy, 2012, p. 319), y representa un punto de encuentro entre varios ritmos y ritmos musicales en lo melódico, acórdico, armónico, rítmico, tímbrico y lingüístico, donde se reúnen el waltz, el bolero y el yaraví andino. En el pasillo mestizo se encuentran influencias españolas, pero en los pasillos populares hay un gran componente indígena.

Según Carrión (2002), “el pasillo es el ritmo musical ecuatoriano del siglo XX. Significa: paso pequeño y sencillo (era sonailable), que servía como ritmo de salón de baile” (p.276). Wong (1999) por su parte plantea que, en sus orígenes, el pasillo fue uno de los ritmos populares que tocaban las bandas en sus retretas, y que luego se transformó en música para baile de salón, volviéndose canción en el siglo XX. De igual forma, Juan Mullo (2009) explica que el “pasillo, inicialmente, de ser un género para el baile de salón, poco a poco fue transformando su función danzaria hacia un pasillo esencialmente cantado, que es como le conocemos ahora” (p. 60). Para este autor, el pasillo se transformó en una canción *yaravizada*, dada su estructura pentafónica, y que en la Sierra pasó por un proceso de *andinización* en lo melódico-armónico. A este pasillo algunos lo llaman pasillo tradicional, y se caracteriza por ser más lento, acompañado de guitarra y requinto, y cuyos textos son “un poema de amor musicalizado, con versos de ocho, diez y hasta once sílabas” (Wong, 1999, p.3). Se escribía la música en el compás de 6/8, 3/4 o los dos a la vez, y la diferencia con el vals es el marcado, ya que en este se da un golpe fuerte y dos débiles, mientras que en el pasillo son dos golpes fuertes y uno débil. Sus textos están influenciados “por la

poesía modernista, una corriente literaria que se caracteriza por la consonancia y finura de sus versos. Su ritmo ternario tiene una rítmica distintiva que se deriva del vals europeo” (Wong, 2011, p.182). El pasillo se ha ido transformando poco a poco, hasta el punto de guardar, de sus orígenes, apenas el nombre. Tal como lo ilustra Moreno (1996), el pasillo “ha moderado cada vez más su movimiento, al mismo tiempo que la melodía ha venido tornándose lúgubre” (p. 181).

Para el resto de la música popular ecuatoriana, Mullo (2009) analiza los ritmos musicales ecuatorianos a partir de la estructura del sistema rítmico danzario. Llega a la conclusión de que existe un consenso generalizado entre diversos investigadores que apoya la idea de que el yaraví, el danzante y el yumbo pueden ser considerados como la base de la música ecuatoriana. El danzante y el yumbo tienen un pulso largo y otro corto; son, para algunas culturas, ritmos cardíacos, puesto que se asemejan al latido del corazón.

A continuación una pequeña descripción, con distintos puntos de vista, de algunos de los ritmos musicales ecuatorianos:

Según Godoy (2012), el yaraví es probablemente de origen precolombino y pertenece a la zona andina ecuatoriana. Era un canto que se realizaba en las labores agrícolas y en las reuniones familiares. Está compuesto en tonalidad menor con letras tristes, pero otras veces con letras tiernas y amorosas. Es muy lento, pero finaliza con una coda en ritmo de albazo. Del yaraví, además, se derivan varios ritmos musicales que, al variar el tempo (nivel rítmico), da como resultado: el danzante, la tonada, el carnaval, el tono de niño, el albazo, el capishca azuayo, la bomba y el yumbo. Carlos Aguilar Vásquez, citado en Carrión (2002), dice que “el yaraví es la música que se utilizaba para despedir a los indios que se ausentaban, porque bien sabían que la ausencia es una de las manifestaciones más temibles de la muerte” (p. 286). Mullo (2009) añade que los mestizos se apropiaron de elementos culturales indígenas para su música: “tal es el caso del yaraví, símbolo propuesto del naciente nacionalismo de mitad del siglo XIX” (p. 62).

Yumbo es una palabra polisémica y significa danzante, saltador, brujo, curandero, entre otras cosas. Es una canción y baile mestizo que se innova a partir de antiguas danzas indígenas (Godoy, 2012). Por su parte, Moreno (1996) afirma que “el Yumbo es una danza de lo más bella entre las autóctonas, y la más desarrollada de cuantas yo conozco ... pone de relieve las facultades artísticas de los aborígenes de Imbabura” (p.23). En efecto, se trata de música prehispánica, profundamente andina; Carrión (2002) lo explica así: “Música y danza o danzantes indígenas sin disfraz ni vestuario especial, sino suyo ordinario y como danza hay en Imbabura, Pichincha, Cotopaxi y Chimborazo, y como música indígena es propia de toda la serranía ecuatoriana” (p. 287).

Godoy (2012) habla del danzante como una canción mestiza de la región andina, proveniente de antiguas danzas indígenas. El danzante también es un personaje indígena que baila disfrazado en las fiestas andinas. En su mayoría, está escrito en tonalidad menor. Se lo denominó como danzante o yumbo hasta finales de la década de 1950, pero después de que la canción *Vasija de Barro* se popularizó internacionalmente como danzante, pasó a tener más importancia como género. (Esta canción fue creada el viernes 7 de noviembre de 1950, con letra de Jorge Carrera, Hugo Alemán, Jaime Valencia y Jorge Enrique Adoum, con música de Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia⁴). *Vasija de Barro* ha sido cantada y grabada por muchos músicos, y es representativa de la música ecuatoriana. Su letra dice lo siguiente:

*Yo quiero que a mí me entierren
como a mis antepasados
en el vientre oscuro y fresco
de una vasija de barro.*

*Cuando la vida se pierda
tras una cortina de años
vivirán a flor de tiempo
amores y desengaños.*

⁴ Este tema se escribió en una noche en una reunión de 80 personas, en casa del pintor Oswaldo Guayasamín. La inspiración fue un cuadro del pintor que cuenta cómo los incas entierran a sus muertos en vasijas. Cuando se grabó por primera vez en Discos Nacional con Gustavo Müller, cuenta Gonzalo Benítez que “nos exigía poner autor de la música y pusimos Benítez-Valencia, pero esa música es hecha por mí solito y en la forma como les conté. Incluso los derechos de autor también le reconocieron al Potolo Valencia” (De la Torre & Guerrero, 2006).

*Arcilla cocida y dura
alma de verdes collados
barro y sangre de mis hombres
Sol de mis antepasados.*

*De ti nací y a ti vuelvo
arcilla, vaso de barro
con mi muerte yazgo en ti
de tu polvo apasionado.*

Moreno (1996) explica que el danzante es una danza autóctona, que también es un personaje, llamado de la misma manera, que se presenta en las plazas de las parroquias. “Tales conjuntos no ejecutaban sino música indígena, ya que estaban formados, generalmente, por criollos y mestizos que apenas si conocían alguna danza europea, no la comprendían” (p.49). Aquí es cuando todos se incorporaron al ambiente y bailaron danzas indígenas y cantaron yaravíes. Carrión (2002) señala que “musicalmente el Yumbo y el Danzante eran iguales hace mucho tiempo, pero a partir de los años 60 se establecen las características que les define” (p.285).

La tonada es un género musical mestizo, de danza con texto, en tonalidad menor. Su raíz viene del danzante, pero su ritmo es más rápido. Sus letras son muy eclécticas porque hablan de tristezas, pero también de cosas picarescas. Una de las tonadas más conocida es *La Naranja*, de Carlos Chávez Bucheli, y su letra dice:

*La naranja nació verde
El tiempo la amarilló,
Tan bonita, tan señora,
Tan querida para mí.*

*A mí me llaman el chagra,
Chagra soy en realidad
Pero para las quiteñas
No me falta habilidad.*

*Dicen que las penas matan,
Las penas no matan, no,
Que si las penas mataran
Ya me hubiera muerto yo*

*Dame la naranja, mi amor,
Dame la naranja, mi bien,
Dame la naranja que quiero gozar.*

Antes de la discografía, se le decía *tonada* al repertorio de música popular (Godoy, 2012). Mullo (2009) habla de la tonada como un ritmo de danzante que es percutido por la guitarra, que además permite en algunas partes duplicar el ritmo. Su nombre “deriva de ‘son’, ‘ton’, ‘tono’ o ‘tonito’” (Carrión, 2002, p. 286).

El carnaval es un género musical de danza con texto, que desde el ámbito mestizo está relacionado con la copla y con los versos improvisados que tienen lugar en las fiestas de carnaval (febrero o marzo). Incluye una amplia variedad de coplas y se juega en grupos de amigos o familiares, en los que una persona hace una copla y otra responde. Es muy importante en las provincias andinas de Bolívar y Chimborazo (Godoy, 2012).

El albazo es danza con texto: “Existía antes de la llegada de los españoles ... también es danza de los indígenas y mestizos del Ecuador Se trata de una derivación del yaraví, pero con un tempo más ligero y alegre” (Carrión, 2002, p. 283). La palabra albazo tiene relación con la alborada, ya que normalmente la interpretaba la banda del pueblo en las madrugadas para anunciar los inicios de las fiestas populares. Según la región, tiene otros nombres, como por ejemplo: capishca azuayo, bomba del chota y tono de niño, pero albazo es el más conocido a nivel nacional (Godoy, 2012). El albazo se toca cuando vienen los danzantes a las seis de la mañana a las iglesias de los pueblos, para luego recibir el desayuno que les brindan los sacerdotes. Tiene acentos en tiempos no fuerte, y para hacerlo más ligero está en ritmo básico de 6/8, con acento en el primer tiempo. Para Mullo (2009), el compositor ecuatoriano Gerardo Guevara “sugiere que el albazo ‘es un yaraví que va ganando velocidad hasta convertirse en danza’, la guitarra otra vez será la protagonista en el acompañamiento de este ritmo” (p. 64). Para Moreno (1996),

la composición que rompe el desfile de las del estilo criollo en la región interandina es el albazo que tenía lugar al rayar la aurora la víspera de la solemnidad; pero en algunos lugares se efectuaba el día mismo de la fiesta. (p. 53).

El albazo comenzó a hacerse en los festejos religiosos, pero luego se incorporó a los festejos patrióticos (Moreno, 1996). Tiene “un ritmo caprichoso y elegante, cuyo origen puede encontrarse en ciertas melodías autóctonas de figuración sincopada ... es melancólico, por efecto de la modalidad menor en que se encuentra construido” (p. 54).

El aire típico es un género musical con un baile muy alegre y picaresco de pareja suelta, provisto de texto, y generalmente de tonalidad menor (Godoy, 2012, p. 318). La canción más conocida de este género es *Alza que te han visto*, que es un tema tradicional y cuya letra hace referencia a las fiestas. Parte de la letra dice:

*Alza que te han visto
No te han visto nada
Apenas te han visto
La nagua bordada.*

*Ya salieron a bailar
La rosa con el clavel
La rosa botando flores
Y el clavel a recoger*

El aire típico es un “ritmo de mestizos, alegre que se parece al ritmo ‘albazo’ y al ritmo costeño ‘alza’; término o vocablo musical que junto con el saltashpa se denominaba a todas las canciones alegres y bailables” (Carrión, 2002, p. 287).

Dentro de los ritmos musicales de las culturas indígenas, el sanjuán es representativo de la provincia de Imbabura. Se lo identifica de esta zona en particular, pero es parte de todas las zonas andinas. El sanjuanito, por su parte, es una danza con texto muy aceptado en la región andina en tonalidad menor. Se cree que comenzó como una danza relacionada con el Inti Raymi, pero que fue sustituido por los españoles en la fiesta de San Juan el 24 de junio. Para Wong (2011), el sanjuanito es la música indígena más popular “que se baila en las celebraciones del Inti Raymi en el solsticio de verano” (p. 187), y se ha derivado en dos corrientes: la mestiza y la indígena. La primera “se toca generalmente con dos flautas indígenas y un bombo en las zonas rurales (...) e incorpora armonías

e instrumentos de origen europeo como la guitarra, el violín, el acordeón y la armónica” (p. 187). El sanjuanito indígena, por su parte, tiene otra métrica, rítmica y modo de tocar que su versión mestiza. En el sanjuanito mestizo se puede ver una evidente influencia de la contradanza europea. En este se bailan las tristezas, como el tema *Pobre Corazón* (Godoy, 2012). Parte de la letra escrita por Guillermo Garzón Ubidia dice:

*Pobre corazón, entristecido
ya no puedo más, soportar
al decirte adiós yo me despido
con el alma, con la vida
con el corazón entristecido*

El pasacalle viene de ritmos españoles, franceses e italianos, como la chacona, pasacallo y pasacaglia, pero “al llegar a nuestro país toma la forma, instrumentos y estructura musical popular, masiva y alegre de nuestra región y se convierte en música y danza mestiza del Ecuador” (Carrión, 2002, p. 281). Es un baile en pareja enlazada, con texto, generalmente escrito en tonalidad menor. Tiene influencia del pasodoble español, de la polca europea y del corrido mexicano. Se toca pasacalle para animar las fiestas populares, las corridas de toros y los desfiles de las fiestas urbanas y rurales. La palabra pasacalle se usaba para referirse en general a la música mestiza ecuatoriana. En la década de 1940, “luego de la guerra con el Perú de 1941 y la mutilación territorial de 1942, el terremoto de Ambato de 1949 y el auge de la radiodifusión ecuatoriana, la antigua ‘polka’ alcanzó su propia personalidad, convirtiéndose en el ‘Pasacalle Ecuatoriano’” (Godoy, 2012, p. 321). Sus letras tratan de sus ciudades o de la mujer ecuatoriana, en las que se transmite un orgullo por lo nacional. Son los himnos populares de las ciudades. El pasacalle es un “ritmo con el que se canta a la ‘Patria chica’, composiciones cívicas del ‘arraigo’ considerados segundos himnos de las ciudades, cantones o poblaciones” (Carrión, 2002, p. 281).

El fox incaico es una innovación del fox trot americano, en el que predomina la pentafonía andina, lo cual le imprime un sonido ecuatoriano (Godoy, 2012). Tiene un compás de cuatro tiempos, y sus letras hablan de desamparo,

abandono, aunque hay los que honran a la madre y a la mujer. Para Carrión (2002),

el nombre de este ritmo no va muy de acuerdo con su génesis ni con su tipo de ritmo o país en el que se presencia, pues lo de fox es idioma inglés, unido a concepto americano precolombino o inca, que no tiene relación directa con nuestro país. (p. 284).

La bomba es música étnica con danza, propia de los negros que habitan en el valle del Chota. Moreno (1996) explica que “la composición es muy simpática: la caracteriza especialmente un aire coquetón de danza –alegre, animado y elegante– que nadie, cuando suena esta bomba, puede resistirlo con indiferencia” (Moreno, 1996, p. 59). Es música festiva y muy alegre en tonalidad menor.

Hay algunos otros términos de ritmos o manifestaciones culturales populares que no forman parte de las nominaciones de ritmo musical en Ecuador que plantea Mario Godoy (2012), como el vals, el cachullapi, el saltashpa, el capishca, el folklore, la copla, entre otros. Tomemos el ejemplo del vals: de acuerdo con Mullo (2009), este tiene un compás de $\frac{3}{4}$, como un baile formal de vals europeo, pero en Ecuador derivó en un vals criollo, que ahora es cantado. Junto al pasillo fueron bailes de salón, con influencias de aires y ritmos indígenas. En la costa ecuatoriana, el vals presenta una coreografía de contradanzas europeas y montubias. En la zona andina, el vals tiene una variación: “según los coreógrafos andinos existen al menos tres tipos de pasillo-danza: pasillo ‘valseado’, ‘pasilleado’ y ‘zapateado’” (Mullo, 2009, p. 66).

Carrión (2002) afirma que “el albazo es el ritmo patrón o tronco de ritmos, del que han brotado el capizhca cuencano, el cachullapi, la bomba, el saltashpa, el aire típico y otros alegres ritmos bailables nacionales” (p. 281). Para denominar ciertos repertorios de la música popular ecuatoriana que se interpretan en las fiestas, Godoy (2012) expone que algunos músicos “usan indistintamente los quichuismos genéricos: ‘saltashpa’, ‘cachullapi’, ‘capischca’, o los vocablos ‘chicha’, ‘chichero’, o el término español ‘zapateado’. A través de estos vocablos se evidencia una actitud peyorativa hacia la música mestiza ecuatoriana” (p. 323).

Mullo (2009), por su parte, añade que en las provincias de Cañar y Azuay, el capishca tiene una función ceremonial durante el Carnaval, cuando se visitan las casas de familiares y amigos, pero que en la cultura mestiza es parte de la música y del baile nacional, combinando compases de 6/8 y 3/4. Posee un ritmo festivo sincopado que denota mucha alegría. En cambio, cachullapi es un ritmo festivo “creado para muchos por Víctor Manuel Salgado Tamayo ‘Mister Cachullapi’, generalmente escrito en 6/8 igual que el albazo y que en su nombre se refleja nuestra identidad” (Carrión, 2002, p. 289). Asimismo se tiene el saltashpa, cuyo significado es “saltando”, y que se refiere a la forma de bailar. No obstante, se utiliza dicho vocablo utilizado para identificar la música alegre o música *que haga saltar*.

En la provincia de Pichincha están también las coplas de San Pedro, que son cuartetos de versos que cantan hombres y mujeres en Cayambe en las fiestas de San Pedro. La temática es del amor ya que sirve para que los solteros se enamoren. También está el folklore, el cual no es tanto un ritmo sino una manifestación cultural popular. Esto se dio en la década de 1970 cuando sus letras eran de “temas políticos, de reivindicación, de lucha contestataria, de propuesta, etc.; tomando auge en nuestro país el formato orquestal ‘Grupo Folklórico’ con instrumentos musicales autóctonos como el rondador, zampoñas, charango, quenás, bombo, etc.” (Carrión, 2002, p. 289). Por otro lado, “están los varios géneros musicales costeños como: amorfino, alza, chigualo, polca, alza rioense, contradanza, chigualo, chonense, amorfino manabita, galope guayaco, polca oreense, chigualo navideño, villancicos” (Mullo, 2009, p. 45). Esta música principalmente es parte de los grupos del folklore costeño y ha perdido espacio en la gente a partir del pasillo y el pasacalle montubio.

Con una idea ya clara sobre los ritmos musicales ecuatorianos, resulta esencial explorar también algunos hechos históricos importantes para esta música en el siglo XX. Después de la refundación del Conservatorio Nacional de Música en 1900 se produce un afianzamiento de la música académica; aquí se producen obras basadas en temas indígenas. No obstante, según Martha Rodríguez (2018), el porcentaje de obras populares y académicas era alrededor de nueve a uno.

Esto remite a que la música académica tuvo un espacio reducido, comparado con la música popular. La música mestiza tenía dos líneas musicales paralelas que eran: la música hecha por músicos académicos y la segunda creada por músicos no letrados. Los segundos eran músicos que no leen nota, pero despliegan mucho talento y experiencia en bandas populares.

En la década de 1930 surgen “los pasillos más representativos del cancionero nacional” (Mullo, 2009, p. 33). Se crearon numerosas composiciones que fueron aceptadas socialmente en las culturas populares. Mullo (2009) dice que se realizaban giros melódicos pentafónicos –que son parte del género musical yaraví andino– para transformar el pasillo de danza de salón a un pasillo yaravisado con influencias indígenas. El musicólogo Honorio Granja dice que “al analizar la producción musical de este período, encuentra que los pasillos constituyen la mayor parte de obras musicales populares de los compositores ahora consagrados de la música nacional ecuatoriana” (Mullo, 2009, p. 34). Wong (1999) relata que “el pasillo se convierte en una expresión cultural dominante con la cual todas las clases sociales se podían identificar en distintos niveles. Esto fue posible gracias a la memoria social y colectiva presente en él” (p.8).

En la década de 1940 se funda la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944), se da la apertura de la fábrica de discos Ifesa (1946) donde se fabrica el primer disco íntegramente en Ecuador, se crean varios tríos y orquestas importantes como Los Indianos, La Salgado Jr. y La Falconí Jr. En esta década, la música ecuatoriana se escribe e interpreta bajo influencia del indigenismo. El músico Marco Tulio Hidrobo (1906-1961) de Cotacachi, provincia de Imbabura, lleva a Quito “la flauta traversa de seis orificios, hecha de carrizo o tunda, particularmente de las culturas indígenas de la provincia de Imbabura” (Mullo, 2009, p. 44). Este grupo tenía un estilo musical andino e indígena que nace en la década de 1950. La flauta con las guitarras se escuchaban en la música urbana y mestiza, mientras que en la cultura indígena las flautas iban solas o con tambor. En cambio, Espinosa (2003) piensa que “tanto las características físicas, geográficas, climáticas e históricas de la ciudad, así como los rasgos físicos de sus mujeres,

fueron ... ensalzadas en las canciones populares: pasacalles y albazos en las décadas de los 30 y los 40” (p. 22). Todas están compuestas por músicos populares que resaltaban el intenso color azul del cielo de Quito, los monumentos religiosos más imponentes o las mujeres más hermosas.

En la década de 1950 se fabrican los discos de 45 y 33 revoluciones por minuto, se crea el Coro de la Casa de la Cultura (el día 15 de noviembre de 1954) y se constituye la Radio Cristal (en Guayaquil, el 24 de febrero de 1957). En la primera parte de este siglo, la guitarra tenía su técnica y había rasgos precisos de su sonido; pero a partir de la década de 1950, la guitarra se confronta con el requinto en el pasillo. “La estética del requinto irrumpe coincidentalmente con el proceso de modernización de la sociedad ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX y cobija una expresión popular-romántica” (Mullo, 2009, p. 38). Con este cambio, la música deja de ser coreográfica para ser comúnmente cantada, cambiando así el rumbo de la *música nacional*. La guitarra tradicional quiteña se queda en pocos músicos como Segundo Guaña y Bolívar “el Pollo” Ortiz. El requinto viene de la influencia de la música mexicana con un estilo popular romántico, como del famoso trío Los Panchos. Guillermo Rodríguez, del trío Los Embajadores, viajó a México en la década de 1950 y trajo la idea del requinto a Ecuador. Esta influencia hizo que se crearan en el país varios tríos, como Los Reales o Los Brillantes. Entre los requintistas que llevan el pasillo a lo romántico encontramos: Homero Hidrobo, Nelson Dueñas, Guillermo Rodríguez. “Desde la década del sesenta, hubo un tipo de interpretación de los géneros musicales nacionales como el albazo, el aire típico, la tonada y otros similares, bajo técnicas más simples de acompañamiento” (Mullo, 2009 p. 41). El requinto favorece el canto, el texto y la poesía pasan a un primer plano, mientras que la guitarra tradicional al baile y a la danza.

Las décadas de 1960 y 1970 son un momento histórico en la música nacional. Las fábricas, empresas y sellos discográficos promueven la música nacional a través de discos, radios, revistas y almacenes, con elementos como cancioneros. Se hacían grandes festivales producidos por las radios y los canales de televisión. “El pasillo tiene su época dorada en las décadas de 1960-1970

gracias al desarrollo de la industria fonográfica ecuatoriana, la televisión y una serie de artistas nacionales que innovan el estilo de cantar pasillos” (Wong, 2011, p. 186). Algunos artistas que marcaron este estilo fueron el Dúo Benítez y Valencia, Julio Jaramillo, las Hermanas Mendoza Suasti, el trío los Brillantes, el trío los Reales, los Hermanos Miño Naranjo, entre otros. Se publica el libro de Alberto Morlás Gutiérrez llamado *Florilegio del Pasillo Ecuatoriano*. “En este período la música nacional competía con la música internacional por los primeros puestos en la cartelera musical del país” (Wong, 2011, p. 186).

Al finalizar la década de 1960 nace el grupo Jatari que “rescata un nuevo concepto: ‘folklore latinoamericano’, que a la vez sustenta tanto una base social popular contestataria, cuanto un compromiso político” (Mullo, 2009, p. 45). Este grupo de músicos estudiantes quiteños se transforman en parte del folklore latinoamericano e “introducen instrumentos como el charango boliviano, la quena y el bombo legüero argentino” (Mullo, 2009, p. 45). En esta década existen varios factores como parte de la modernización del Estado ecuatoriano, como “la migración a los centros urbanos, la industrialización, el *boom* petrolero, la Reforma Agraria, el despegue de los medios masivos de información, el desarrollo tecnológico capitalista, el libre mercado y el neoliberalismo, etc.” (Mullo, 2009, p. 49), los cuales producen cambios en la economía campesina y en su cultura. Desde esta época se plantea la idea del “rescate” de la música tradicional y del ‘folklore’ (...) donde la base del planteamiento apuntalaba aún más el proceso de occidentalización de las culturas indígenas a las que se identificaba como la base de la tradición” (Mullo, 2009, p. 49). La idea del rescate era a partir de la instrumentación latinoamericana, cuando se fue incorporando cada vez más, pero desplazando la instrumentación ecuatoriana. Mullo plantea que esto llevó a una folklorización de la cultura musical ecuatoriana para lograr unificar todas las culturas andinas.

3.2 Industria discográfica de la música popular ecuatoriana

Industria cultural

En este capítulo se analiza la industria discográfica de la música popular ecuatoriana para poder ubicar el contexto de los diseños de las portadas. Para esto se necesita entender cómo funciona una industria discográfica de forma técnica. La cadena de valor de esta industria consiste en seis etapas básicas: 1) creación de la música y letra (si hubiera) por parte del autor y/o artista: “Esta es quizás la parte más importante de este sector ya que es el producto perdurable en el tiempo y sobre el cual se van a desarrollar los modelos de negocios de esta industria” (Altamirano, 2008, p. 26); 2) entra el productor para plantear qué se hace y cómo se hace la grabación, busca que se interprete la música a partir del autor y/o de músicos elegidos que tendrán un arreglo musical que puede estar escrito en partituras o hablado entre ellos (el arreglo consiste en un tipo de guion que propone lo que va a hacer cada músico en la obra); 3) se pasa a la grabación del disco, en un estudio con técnicos, equipos y micrófonos necesarios, en el que los artistas definen las características de sus creaciones musicales y donde se realiza un contrato que “estipula el tiempo durante el cual el artista estará ligado a la empresa discográfica, el número de álbumes, el valor de las regalías o remuneraciones que percibirá el artista y/o el autor” (Altamirano, 2008, p. 27); 4) hecha la grabación, se da paso al disco máster para la fabricación y duplicación del disco de vinilo; 5) se continúa con la promoción en conciertos, radios, televisión, revistas; y, 6) por último, se efectúa la distribución para la venta al público. Todo este proceso fue lo usual, hasta cuando llegó la era digital cuando los procesos se modificaron, pero no se discutirá esto aquí debido a que no es parte de la investigación.

El tipo de disco utilizado en esta década es de vinilo, y tiene un proceso de producción con mucho detalle y precisión. El disco máster se realiza a partir de un disco de aluminio que tiene una laca de nitrocelulosa que crea una textura lisa sin rayones, ni sucios ni golpes. Este disco pasa a la máquina de grabación llamada torno, la cual tiene una cortadora y un microscopio que sirven para hacer los surcos de la música y revisar que estén bien hechos. La cortadora con punta de zafiro graba la música en el disco, y de principio a fin será un surco continuo. Para producir los sonidos bajos, la cortadora tiene que hacer unos surcos grandes y amplios que ocupan mucho espacio, y aunque los surcos pueden toparse no

pueden cruzarse. A este disco se le rocía con cloruro de estaño y plata líquida; el cloruro es un sensibilizador que hace que la plata se adhiera a la laca. Después, se procesa a la fusión del níquel y la plata a partir de una carga eléctrica; este disco de metal se separa del disco lacado original. El disco de metal es el disco estampador que se usa para hacer el disco de vinilo, desechándose el disco lacado. Se imprimen las etiquetas de papel que se juntan a una almohadilla de goma caliente de cloruro polivinilo negro, que se prensa con el disco estampador creando así el disco de vinilo.

Se producían tres tamaños de discos: grandes o Long Play (LP) de 12 pulgadas de diámetro, en los que se podían grabar hasta doce temas de 33 1/3 revoluciones por minuto (rpm) y una duración de 45 minutos (de 20 a 25 minutos por lado); los medianos de diez pulgadas, con seis a ocho temas en 33 1/3 rpm; y el pequeño o sencillo, de siete pulgadas de 45 rpm, con 4 temas. El mediano desapareció pronto (1957) porque cuando salió el grande la gente lo prefirió. Este cambio de tamaños y número de canciones fue una estrategia de marketing, ya que la única diferencia era la cantidad de temas y su tamaño. Las primeras empresas que llevaron al mercado con éxito los discos de vinilo fueron: RCA Victor (1931) y Columbia Records (1932), pero con sus laboratorios CBS mejoraron la tecnología con un disco de microsurco en 1948.

Otro elemento técnico en la discografía era la impresión de las portadas: se realizaba el diseño de los empaques a partir de los criterios del sello, del productor y de los artistas. Se imprimía con serigrafía o cliché (el cliché es una plancha tipográfica en la que se reproduce una composición para su posterior impresión) y su tamaño para el LP era de 31 x 31cm. En el diseño de la portada siempre va el título del disco, una imagen (ya sea una ilustración, una gráfica y/o una fotografía), muchas veces el nombre del artista o artistas principales, así como el logotipo del sello discográfico con su código de edición. En el diseño de la contraportada va generalmente el título, el nombre de los artistas, el listado de los temas del disco, el logotipo del sello discográfico con su código de edición, el logotipo de la fábrica e información de contacto de la empresa. En algunas ocasiones están las fotos de los artistas, relatos del sello discográfico, de la

temática del disco y/o de los artistas. En las portadas se comienza a poner la palabra *estéreo* a partir del momento que fue posible grabar en estéreo, promocionándolo así como lo último en tecnología. Entre este empaque y el disco existía un sobre que recubría los discos, y cuya única finalidad era la de proteger para que no se rayara el vinilo, pero luego lo cambian de papel a plástico por ser más barato (A. Godoy, comunicación personal, 10 de febrero de 2017).

Existe una clasificación de los discos en la década de 1950 según los repertorios. Los principales son: “repertorio doméstico, son géneros musicales locales, propios de cada una de los países, grabaciones que los artistas e intérpretes realizan con productoras locales; repertorio internacional, está compuesto por géneros y artistas de proyección internacional; y repertorio clásico, música clásica” (Altamirano, 2008, p. 26).

En esta industria, las entidades que la componen son el sello discográfico, la fábrica de discos y la imprenta. El sello discográfico, también llamado compañía o casa, se le llama a la empresa que se dedica a grabar la música para después comercializarla y distribuirla: es la productora del disco. La fábrica de discos es la que fabrica físicamente el disco y hace duplicaciones del mismo. La imprenta se encarga de imprimir los dos empaques y las etiquetas para el disco.

Con esta breve introducción de cómo funciona técnicamente una industria discográfica, podemos analizar cómo fue la industria ecuatoriana. En los primeros años de la discografía ecuatoriana, el productor musical era el inversionista y el propietario del sello discográfico. “Entre los años 1900 y 1914, las primeras grabaciones de música ecuatoriana y en general de música latinoamericana se las hacía en Europa, más concretamente en Italia, Francia y Alemania” (Meneses, 1997, p. 13). Se grababan con el acompañamiento de bandas militares que quedaban impresas en discos de pizarra. El primer sello discográfico que vino a Ecuador fue Discos Victor, de Emile Berliner y Eldridge Johnson de Estados Unidos a principios del siglo XX. La Victor, en el año 1900, era una de los mayores fabricantes de *máquinas parlantes* y discos. En ese año se vendieron en Estados Unidos cerca de tres millones de discos. El éxito de la industria del disco

fue ascendente y de gran impacto económico. Ellos propiciaron la grabación de varios himnos nacionales del mundo, entre ellos el Himno Nacional del Ecuador (A. Godoy, comunicación personal, 10 de febrero de 2017). El músico Nicasio Safadi en una entrevista para revista Vistazo de noviembre de 1957 relata que “en 1912 realicé mis primeras grabaciones con Encalada en el local de la Asociación de Empleados de la calle Chiriboga ... En 1915, la marca Victor de Estados Unidos nos hizo ganar los primeros centavos artísticos” (Meneses, 1997, p. 70).

La empresa Encalada, de Guayaquil, era el concesionario de Discos Precioso, de Favorite Record, de Alemania. Entre los años 1910 a 1911 se gestionó la venida del técnico W. Winkel a Ecuador para que realizara varios registros sonoros del repertorio de música y canto de artistas nacionales de Guayaquil y Quito. Según el catálogo de discos ecuatorianos, esta empresa era de Antenor Encalada, comerciante lojano, quien tenía un pequeño local en la calle Ballén 218 en Guayaquil:

En 1913 salieron a la venta los primeros discos de Precioso Record, producidos por un ecuatoriano y prensados en Alemania. En el catálogo de discos de esta empresa se registran 136 discos (272 canciones): 67 pasillos, 47 valeses, 43 canciones, 13 polcas, 17 marchas, 12 pasodobles, 10 habaneras, 9 danzas, 8 chilenas, 5 jotas, 5 boleros, 4 bambucos, 4 tonos serranos, 4 himnos, 3 barcarolas, 2 yaravies, 2 tangos argentinos, incluso el singular vals *Pesares* [género] “verdulera”, etc. Los discos prensados en Alemania circularon con los sellos Precioso Record y Favorite Record, varios de estos repertorios fueron dedicados al presidente Eloy Alfaro, asesinado el 28 de enero de 1912. (Godoy, 2017, p. 15).

En la lista del catálogo de Encalada se puede ver que la mitad de los temas grabados fueron pasillos.

En 1914, estalla la I Guerra Mundial y se suspenden todas las relaciones comerciales y culturales con Alemania, que era donde se hacían los discos. Se comienza a buscar otros lugares y se establece un vínculo con Estados Unidos. Una de las primeras grabaciones que se conoce es de la prestigiosa cantante Carlota Jaramillo con el pasillo *Amor lejano*. Se grabó en formato de voz, guitarra y violín (C. Jaramillo, comunicación personal, 2 de junio de 2018).

En 1931 “nace la radiodifusión del Ecuador con la Radio H.C.J.B. La Voz de los Andes en Quito, la fundan los misioneros norteamericanos con propósitos evangelizadores y culturales” (Meneses, 1997, p.14) y en 1929, nace la primera emisora ecuatoriana de Riobamba, llamada Radio El Prado, del Ingeniero Carlos Cordovez Borja. Desde 1932 se grabaron ahí varios fonogramas que circularon bajo el sello Victor, y se grababan a los artistas que actuaban en esta estación radial. Carlos Cordovez instala la primera verdadera “sala de grabación en radio El Prado, donde se grababan discos con los últimos adelantos: las matrices eran grabadas en discos de aluminio y se mandaban al exterior para su fabricación ... y para diversos sellos: Victor, Columbia, Odeón, etc.” (Meneses, 1997, p. 9). La grabación es hecha en Ecuador, pero la fabricación en Estados Unidos, Argentina o Chile. Carlos Cordovez se convirtió en un director artístico, “controlando a los cantantes, como también buscando la eficiencia del acompañamiento musical, era un técnico de sonido” (Meneses, 1997, p. 96). Daba mucho apoyo al artista en todo sentido, incluido el económico.

En 1940, la Radio HCJB instaló un estudio de grabación moderno y con todo lo necesario para que los artistas grabaran. Este estudio fue utilizado por varios sellos discográficos y empresas a nivel nacional e internacional. En estos estudios se realizaron grabaciones de música popular ecuatoriana. Ellos no fueron una empresa disquera, pero aportaron a la música y a la discografía ecuatoriana. Grabaron para la programación de la emisora en cintas de carrete abierto. En la década de 1960, en los estudios de HCJB se grabó la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador con diez temas musicales, producidos por el sello Sonolux de Colombia (A. Godoy, comunicación personal, 10 de febrero de 2017).

Se dice que la década de 1940 tuvo un desarrollo muy grande para la música ecuatoriana debido a que existían varias radiodifusoras con programas dedicados a este género; algunas de estas radios son: HCJB con La Voz de los Andes, Radio El Palomar, Radio Nariz del Diablo y Radio Quito con La Voz de la Capital, que era parte del periódico El Comercio. Radio Quito tenía un programa muy escuchado llamado *La hora de los aficionados* “a la que acudían todos los jóvenes que tenían actitudes de canto o ejecución de instrumentos musicales. De

los aspirantes se hacía una selección que terminaba presentándose en el Teatro Sucre, con la consagración de nuevos valores musicales” (Meneses, 1997, p. 100). Muchos músicos importantes salieron y se dieron a conocer en este programa, como Gonzalo Benítez, Luis Alberto Valencia, Las Hermanas Mendoza Suasti, Los Indianos, entre otros. Después nació el programa *Canciones del Alma*, donde hacían presentaciones los artistas que ya eran populares con el Dúo Benítez y Valencia.

Una de las discográficas que vino al Ecuador fue Columbia Phonograph Company de Estados Unidos. Originalmente fue una empresa dirigida por Edward Easton, la cual produjo muchas grabaciones en cilindros con un catálogo muy extenso para la época (A. Godoy, comunicación personal, 10 de febrero de 2017). Inicia recorriendo América Latina, buscando artistas para poder grabar para su catálogo. Llega al Ecuador y se encuentra con que quien vendía sus discos era la empresa Feraud Guzmán. El empresario José Domingo Feraud Guzmán, en Guayaquil, fue el representante de la Columbia Phonograph Company de Nueva York. En la contraportada del disco *Dúo Inolvidable* del Dúo Ecuador Ibáñez Safadi, aparece la siguiente nota:

Por el año 1930 los directores del sello Columbia tuvieron la feliz idea de realizar grabaciones de música folklórica [popular] de todos los países sudamericanos y fue contratado entonces un dúo de voces que debía actuar con el nombre de Ecuador.

Feraud Guzmán gestiona y apoya económicamente para que los artistas ecuatorianos Enrique *Pollo* Ibáñez Mora y Nicasio *Turco* Safadi, con el nombre de Dúo Ecuador, grabaran allá. “Partieron del puerto de Guayaquil rumbo a Nueva York en la nave Santa Teresa de Grace Line, el 4 de junio 1930. El Dúo Ecuador grabó ... desde el 19 de junio de 1930, treinta y ocho canciones populares ecuatorianas” (Godoy, 2017, p. 17). Este evento “es significativo en el proceso de nacionalización del pasillo por el impacto que tuvo la primera grabación de música ecuatoriana en el extranjero, pero esta vez interpretada por artistas ecuatorianos” (Wong, 2011, p. 184) Más adelante, el sello Columbia Phonograph pasó a ser la CBS (Columbia Broadcasting System), que es uno de los sellos donde los músicos ecuatorianos grababan en Estados Unidos. Muchas veces grababan para

este sello y no con un sello ecuatoriano, pero la fabricación la hacían en alguna de las fábricas de Ecuador. La industria creció, se abrió el mercado y las empresas ecuatorianas comenzaron a crear una industria fuerte que trabajaba para el medio nacional e internacional.

Industria discográfica ecuatoriana

Con este recorrido del contexto histórico de cómo llegaron las empresas extranjeras al Ecuador se hará un análisis de las principales empresas y sellos discográficos ecuatorianos, con datos históricos que plantean la dinámica de la industria en la década de 1960:

Discos Onix - Fábrica Ecuatoriana de Discos (FEDISCOS). Una de las empresas ecuatorianas con mayor trascendencia en la industria discográfica fue Discos Onix, fundada en la década de 1910 por la pareja de esposos José Domingo Feraud Guzmán y Porfiria Aroca. Se empezó con la fabricación manual de rollos de pianola, cuyo inicio fue de un rollo cada dos días. “José Domingo perforaba los rollos a pulso, y doña Porfiria era la encargada de envolver los rollos. Esta pequeña fábrica estaba ubicada en las afueras de Guayaquil, calles: 10 de agosto y Lizardo García” (Godoy, 2017, p. 18). Buscaron que su empresa creciera y “obtiene de su jefe y amigo Nicolás Carrillo, un préstamo de US\$ 250” (Meneses, 2017, p. 91) para comprar una máquina que hace 16 rollos de pianola por hora. Estos discos los vendían en todo el país, pero también los exportaban a otros países, como Colombia, Perú y Estados Unidos. Esta empresa también se dedicó a la edición y venta de partituras de compositores ecuatorianos, y después a la venta de varios instrumentos musicales, como las claves, las maracas y los hueros, con labrados de paisajes ecuatorianos hechos por ellos. En la revista en homenaje a los 60 años de Almacenes J. D. Feraud Guzmán, escrito por Luis Martínez (1976), se plantea que los rollos Onix para pianola fueron la base de todo y fue “el trampolín, definitivo, para ir adelante. Esos rollos Onix, donde cada huequito era hecho al principio laboriosamente a mano, de lo cual quedaba un polvito, una mixtura, un residuo” (Martínez, 1976, p. 9). En la década de 1930, José Domingo comenzó a promocionar la música ecuatoriana utilizando una estrategia muy novedosa, que consistía en que los artistas cantaban en el interior

del almacén y se transmitía por parlantes hacia fuera del local. “Después don José Domingo organizó audiciones en la plaza Centenario ... los días jueves” (Martínez, 1976, p. 18), donde asistía mucha gente y cantaban distintos artistas. Participaban artistas nuevos y otros conocidos que ya habían grabado para la disquera, como el Dúo Ecuador de Ibáñez y Safadi.

Para la década de 1940, la industria empieza a crecer, pero Discos Onix comienza a tener problemas “por el solo delito de haber mantenido negocios con Alemania ... Feraud Guzmán fue condenado a la restricción de sus negocios musicales ... entró a la ‘lista negra’ que le impedía toda transacción comercial con entidades bancarias y firmas extranjeras” (Martínez, 1976, p. 24). La II Guerra Mundial (1939-1945) no solo afectó a Onix, sino a la industria discográfica en general porque los discos se demoraban en llegar y algunos embarques se perdían y no llegaban con las grabaciones (A. Godoy, comunicación personal, 10 de febrero de 2017). Además, en esa misma época (1941) “se produce la invasión peruana y en enero 1942, se le ‘impone’ al país el irritante Protocolo de Río, a nombre de la solidaridad americana, donde se nos despoja de más del 50% del territorio nacional” (Meneses, 1997, p. 91). José Domingo pierde todo y se va a vivir a una quinta agrícola, donde emprende un nuevo negocio.

Para finales de la década de 1940 e inicios de 1950, Feraud Guzmán emprende nuevamente la lucha por levantar la empresa y comienza con una fuerte promoción de las grabaciones con la marca Onix. Con el apoyo de sus hijos Fausto Feraud Aroca y Francisco Feraud Aroca, levanta los Almacenes de Música J. D. Feraud Guzmán. En Guayaquil estaba a cargo Francisco y en Quito Fausto. Además, en cada ciudad se manejaban distintos códigos para los discos del sello Onix (A. Godoy, comunicación personal, 10 de febrero de 2017). Francisco “era el encargado de entregar a las Emisoras los discos de promoción y los que en ese entonces dábamos en llamar ‘muestras’” (Martínez, 1976, p. 26). Las muestras eran discos de algunas canciones que se tocaban en la radio antes de fabricarlos para ver la aceptación de la gente.

En este sello grabaron muchos artistas, pero la “mención especial merece el cantante guayaquileño Julio Jaramillo, quien es el artista ecuatoriano que más discos ha grabado y qué más ha impactado en el extranjero, siendo el Sello Onix uno de sus mayores propulsores” (Godoy, 2017, p. 19). El 11 de agosto de 1964, la empresa Feraud Guzmán importó las máquinas para la impresión de discos de vinil y armó la fábrica FEDISCOS. En esta década estaba prohibido importar discos, aunque siempre había mucho disco colombiano como competencia (A. Godoy, comunicación personal, 10 de febrero de 2017), y la empresa aprovechó para obtener las licencias de los sellos internacionales y fabricar los discos en su fábrica.

Como parte de la empresa estaba Gráficas Feraud, la cual surgió dado el enorme crecimiento de la misma, y en vista de que necesitaba tener las portadas del sello Onix de forma urgente en todo momento. “A pesar de existir imprentas calificadas, estas no podían entregar las carátulas con carácter urgente e inmediato” (Martínez, 1976, p. 43). La imprenta se crea en 1969 cuando importan una máquina Offset Solna 124 y equipos para fotomecánica, con su gerente Pedro Zurita. Esa máquina servía para hacer las caratulas de los sellos Onix, pero también se realizaban trabajos particulares para otras disqueras y clientes que no eran de esta industria. Para la década de 1970, la industria creció mucho más, lo que llevó a comprar otra Offset, formalizándose ya la imprenta en la industria.

Discos Ecuador. Esta empresa nace a partir de Jorge Philip y Juan Gorel de la casa comercial Reed & Reed en 1939: “Un modesto capital y el empuje de John Mark Reed y su hermano Robert Alan Reed marcaron los albores de la empresa Reed & Reed, que durante décadas fue parte de la cotidianidad comercial de Guayaquil” (Arteta, 2013, párr. 1). Entre otras cosas, pasan a ser la distribuidora de los discos RCA Victor. Deciden instalar un estudio de grabación en Quito, donde John Reed era el productor de la grabación. “A partir de 1943, John Reed lanzó al mercado discos de 78 r.p.m., bajo el sello Ecuador, estos fonogramas eran prensados en Chile o Argentina” (Godoy, 2017, p. 24).

Industria Fonográfica Ecuatoriana Sociedad Anónima (IFESA). La gran empresa IFESA fue creada en Guayaquil por Luis Pino Yerovi en 1946. Pino Yerovi inicialmente fue empleado de un almacén de discos y radios, pero luego decidió abrir un pequeño almacén que distribuía discos del sello Columbia. Meses más tarde, abrió otro pequeño local que vendía discos del sello Odeón. “Posteriormente logró la autorización para distribuir los dos sellos fonográficos en un nuevo y amplio local llamado Emporio Musical, donde también se vendían receptores de radio” (Godoy, 2017, p. 25). Para el 23 de julio de 1946 se creó la empresa IFESA con sus primeras grabaciones, hechas en un estudio pequeño y con la marca Orión. “El Sello Columbia [EE.UU.] fue el primero que autorizó a IFESA la impresión de sus matrices, luego se prensaron discos de los sellos: Peerless, Musart [México], EMI, Odeón [Argentina], Capitol, A & M Records, Dunhill, CBS [EE.UU.], Hispavox [España]” (Godoy, 2017, p.26) y de sellos ecuatorianos de productores independientes. Según Meneses (1997), “el 23 de julio de 1946, Luis Pino inicia por primera ocasión la fabricación total de los discos, aún de pizarra y 78 rpm” (p. 106), y crea la marca Orión, donde se realizaba todo el proceso de grabación, prensa, impresión de etiqueta y el empaque o portada. “Esta nueva etapa de la Empresa se estrena con la fabricación total del disco No. 1001” (Meneses, 1997, p. 106).

IFESA buscaba promocionar la música, sus artistas y su discografía, por lo que en 1952 empezó la transmisión de la emisora Radio IFESA, y en 1966 publicó la Revista Estrella, la cual contenía información sobre discos y músicos de la época. Aparte de su sello discográfico Orión, ellos tenían otros sellos, como Estelar, Lluvia de Estrellas y Sona. Familiarmente se distribuyeron las líneas musicales y por este motivo sacaron varios sellos: por ejemplo, Ecuasón es de Efrén Avilés Pino, quien es el nieto de Luis Pino Yerovi y que comienza a trabajar en IFESA, pero se abre su propio sello. Más adelante (1972) también aparece el sello Fonorama, del hermano Víctor Pino Yerovi, quien no obstante se dedica a distribuir discos de licencias internacionales (A. Godoy, comunicación personal, 10 de febrero de 2017).

En una entrevista el día 10 de agosto de 2018 con el músico, cantante y compositor, Nicolás Santos Fiallos Medrano, nacido en la ciudad de Baños de Agua Santa el 25 de julio de 1919, relata que él trabajó mucho para IFESA y era muy amigo de Luis Pino Yerovi. Nicolás trabajó primero haciendo música en vivo en la Radio La Voz de la Democracia de Quito, en el programa La Hora Ecuatoriana, los días domingo. Pino Yerovi se paseaba por las radios de Loja, Cuenca y Quito buscando artistas nuevos, y encuentra al grupo de Nicolás: lo contrata entonces para ir a Guayaquil a grabar discos en su empresa. El primer disco de pizarra que grabó fue en 1945 para sello Orión, antes de que existiera la fábrica IFESA. El conjunto con el que grabó Fiallos se llamaba Conjunto Cachullapi, y sus integrantes eran: el director del grupo, trompetista y profesor del Conservatorio Víctor Salgado, al que le decían Señor Cachullapi; segunda trompeta, su hijo Pepe Salgado; pianista, Víctor de Veintimilla; y los cantantes y guitarristas, el dúo Los Baneños, conformado por el Gato Acosta y Nicolás Fiallos. Pino Yerovi llevaba a todo el grupo a Guayaquil a grabar y les pagaba el viaje ida y vuelta en tren directo en el coche comedor, donde podían consumir todo lo que querían, menos licor o cerveza. Llegaban en la noche a Durán, donde les esperaba un funcionario de la disquera para llevarlos a hospedarse en el Hotel del Pacífico, en donde se quedaban diez días.

El estudio de grabación estaba ubicado en una casa, donde el director de sonido era un extranjero llamado Juan Mering. El grupo ensayaba en la mañana y grababa en la tarde, solo dos canciones por día. La disposición del espacio en la sala era, a un lado, el director de sonido y, al otro, el conjunto con un solo micrófono. Se desplegaba a toda la agrupación y se les ubicaba en el cuarto de acuerdo a lo que se quería en el sonido. En la temporada de grabación, los artistas no podían tomar licor y los cantantes no podían tomar nada frío, pero al rato de grabar, se les brindaban dos medios vasos de whisky para cantar. En la grabación, por cualquier falla se tiraba a la basura el disco y se grababa otro, debido a que las grabaciones se hacían en el mismo disco. Esa grabación en el disco iba a Chile, donde hacían la matriz y el estamper o grabado. A los músicos les pagaban alrededor de \$100 sucres por canción grabada y las regalías por ventas eran del 7.5% del precio de venta al público para el artista principal. En

1962, IFESA creó la Sociedad de Representación y Administración Musical Cía. Ltda. (SADRAM), SAYCE desde 1973. Estaba a cargo de la recaudación y distribución de los derechos fonográficos, y era parte de IFESA (Godoy, 2017).

El director del conjunto decidía la música que se iría a grabar y pedía a los músicos que prepararan el repertorio. Luego de ensayar mucho iban a grabar. Nicolás Santos cuenta que no estrenó ninguna canción suya con el Conjunto Cachullapi porque el director del grupo, Víctor Manuel Salgado, aprovechó para grabar todas sus canciones. Él ponía la melodía y Marco Vinicio Vedoya, la letra. Para la década de 1940 los temas compuestos por Nicolás Fiallos se pusieron de moda, y todos los sellos discográficos ecuatorianos grabaron con varios cantantes, tales como: Hnas. Mendoza Suasti, Anita Lucía Proaño, Segundo Rosero, Hnas. Moncada de Guayaquil, entre otros. Fiallos le regaló el tema El mendigo a Julio Jaramillo, el cual grabó en uno de sus discos. El tema más grabado, compuesto por Nicolás Santos Fiallos y con letra de Ángel Leonidas Araujo, es el pasillo Solo.

Nicolás era músico, pero también artesano de carteras y mates donde pintaba paisajes que vendía al turismo. Un día, Luis Pino Yerovi descubre una polvera que Nicolás le había regalado a Carmen Rosa Cazar (sobrina de Pino Yerovi y quien trabajaba en contabilidad de la empresa), hecha por él en un mate y adornada con algunos dibujos. El empresario le cuenta a Nicolás que él destinaba mucha plata para los dibujantes de los periódicos, así que contrató a Nicolás también para ser dibujante de Orión. Este dibujaba las pastillas de los periódicos que ponen el nombre de la canción que iba a salir, usaba tinta china y mandaba a los periódicos El Universo y El Telégrafo. También dibujó la etiqueta de la discográfica Orión, la cual quería que se viera como luz de neón. Eso se hacía con aerógrafo, pero Nicolás lo hacía con pincel (Figura1). Este diseño lo hizo en veinticinco discos, pero también para el letrero del almacén Emporio Musical. Cuando salían nuevos temas que querían promocionar, elaboraban una pintura con la temática de la canción para la vitrina del almacén. Por ejemplo, en el pasillo Escombros, Pino Yerovi le pidió que pintara un mural de un paisaje al óleo, y para la canción española La danza del fuego pintó una mujer con falda

ancha transparente con un piano, cuyas teclas daban vuelta hacia la mujer (se demoró como 15 días en hacerlo porque trabajaba con brocha gruesa). Estos diseños lo conversaban entre los dos; el que proponía la idea era Pino Yerovi, y eran murales que nunca se transformaron en portadas de discos. Nicolás no realizó ninguna portada, pero para el diseño de los discos él le propone a Pino Yerovi hacer más clara la información en la contraportada porque no se veían bien los textos. Nicolás cuenta que “conocí de una casa donde estaba la gente que diseñaba las portadas; ellos eran muy buenos” (N. Santos Fiallos, comunicación personal, 10 de agosto de 2018).



Figura. 1: Dibujo de logotipo de Discos Orión hecha por Nicolás Santos Fiallos.

IFESA publica una revista bimensual llamada Revista Estrellas, que habla de la música, los cantantes y los compositores ecuatorianos. Ellos también organizaban festivales de aficionados y profesionales, además de concursos de composición de música nacional. Asimismo, administraron, fabricaron, comercializaron, distribuyeron y promocionaron los discos de los sellos Cóndor y

Discos Granja de Quito. La empresa madre que abarcaba todo este imperio era Revista Emporio Musical; además, editaron discos promocionales para las radios. En estos discos se encontraban canciones de varios sellos, como por ejemplo, sello Orión de IFESA y Onix de FEDISCOS. Esto sucede porque esta empresa tuvo la primera fábrica en 1946, y finalmente porque se trataban de acuerdos para promocionar la música y los sellos en las radios (A. Godoy, comunicación personal, 10 de febrero de 2017).

Discos Granja. El pianista ambateño Luis Aníbal Granja se dedicó completamente a la música. Viajó a Quito muy joven y estudió música: “Inició en Quito en la década de los 30 como director de la Orquesta Granja y otras agrupaciones como el Conjunto Sinfónico y los Rioplatenses” (Meneses, 1997, p. 113). Fundó varias orquestas, pero poco a poco entró a la industria discográfica. Se convirtió en productor fonográfico del sello que llevara su nombre, y que fundó en Quito en 1949. “Sus producciones se caracterizaron por tener buenos arreglos orquestales” (Godoy, 2017, p. 28). Posteriormente abrió el Almacén Discos Granja en la calle Guayaquil 1450 en Quito, y después se mudó al frente del Teatro Bolívar. En él vendía no solo la música producida por él, sino también música internacional que llegaba al Ecuador.

En la entrevista con su nieto Wilson Granja en julio de 2018, este nos cuenta que las grabaciones para Discos Granja se hacían en la casa de su papá, Luis Alberto Granja. En esta casa adecuaban la sala como estudio de grabación: “Ese día no había gente en la casa, no ladraban los perros y estaban ahí concentrados todos en la grabación” (W. Granja, comunicación personal, 13 de julio de 2018). A Wilson Granja lo dejaban entrar porque era muy cercano a su abuelo y porque le gustaba la música, pero nadie más podía estar en la casa al momento de la grabación. El único productor de este sello fue Luis Aníbal Granja. Lo que se grababa era decisión de él, pero muchas veces se reunían con el Pollo Zurita, Segundo Guaña, el Pollo Ortiz, Gonzalo Benítez y Potolo Valencia para tomar decisiones. Ellos iban a la casa, ubicada en Quito en la Madrid y Toledo, donde se pasaban toda la mañana o todo el día improvisando. Por otro lado, la elección de qué artistas grababan se daba por afinidad de Luis Aníbal con los

músicos. Tenía una relación muy cercana con el Dúo Benítez-Valencia, quienes grabaron muchos discos para su sello. “Se decía que solo grababan en Granja la música nacional ‘bien mandada’ y de muy buen nivel” (A. Godoy, comunicación personal, 10 de febrero de 2017).

Discos Granja no tuvo fábrica y mandaba a imprimir a IFESA y unos pocos a FEDISCOS. Luis Aníbal se dedicaba a producir y a grabar a los músicos y los cantantes, para luego mandar el estamper a la fábrica. Se hacían ediciones pequeñas, como de 250 a 300 discos por cada uno. Wilson Granja (2018) relata que “se grababa más pasillo, seguramente porque estaba más identificado con la serranía ecuatoriana, pero para ciertas festividades siempre sacaban sanjuanés, albazos y música de fiesta” (W. Granja, comunicación personal, 13 de julio de 2018). Producían tres a cuatro discos al año y muchos discos se reimprimían. Había dos tipos de códigos en su catálogo (351-001 y 12001). Esto se hacía porque era una empresa pequeña, que cuando se reeditaba se colocaba un nuevo código y año en muchas ocasiones. La gran difusión de los discos que producía se hacía a través de las radios.

En Discos Granja “se decidía la imagen de la portada dependiendo de la música que se grababa” (W. Granja, comunicación personal, 20 septiembre de 2018). Uno de los diseñadores de este sello fue Leonardo Tejada, quien firmó algunas de las imágenes que aparecen en estas portadas. Tejada fue un artista destacado y gran acuarelista, y su relación con Luis Aníbal era de amigo y vecino del barrio de la Floresta. Cuenta Wilson Granja que “muchas veces venía el señor Tejada a tomar café en la casa de la abuela y le traía a regalarles un cartoncito con alguna pintura que él había hecho” (W. Granja, comunicación personal, 13 de julio de 2018). Algunas de estas portadas las imprimían en Editorial Colón (hasta 1970, luego Imprenta Mariscal) de Víctor Hugo Valdivieso. Francisco Valdivieso (2018) relata que “la imprenta no hizo diseño, las empresas traían sus diseños porque si había un error la culpa era del diseñador y no de la imprenta, así que evitaron ese problema” (F. Valdivieso, comunicación personal, 24 julio de 2018). Muchos de los textos de las contraportadas los escribía Wilson, y él cuenta que “mi abuelo Luis Aníbal me llamaba y decía: voy a sacar un disco, me decía cuál

era el repertorio, de qué se trataba el disco y me pedía que por favor le escribiera la contraportada de un día al otro” (W. Granja, comunicación personal, 13 de julio de 2018). Generalmente se escribía del terruño, de la tierra, de la música ecuatoriana, del canto andino, los yaravíes y la guitarra. También tuvo otro sello que se llamaba Sibelios en la década de 1970.

Discos Compañía Industrial Fonográfica Ecuatoriana (CAIFE). A mediados de la década de 1950, Carlos Rota fundó CAIFE. Esta empresa comenzó con Luigi Rota como distribuidor en Quito de discos Victor, pero luego se independizó con este nombre. “Rota tenía una mentalidad muy clara: se alineó con el proceso cultural mestizo. Buscó una relación cultural con el interior de Ecuador y su identidad indígena (Juan Mullo)” (Bernas, 2016). Los músicos de música nacional ecuatoriana querían grabar para este sello discográfico. Los prestigiosos músicos Olga Gutiérrez y Gonzalo Benítez grabaron varios discos aquí (A. Godoy, comunicación personal, 10 de febrero de 2017). La fábrica se cerró a mediados de la década de 1960.

Fábrica de Discos SA (FADISA) – Discos Rondador. En Quito, en 1947, el señor Trajano Recalde y su esposa Guillermina Cordero “atendían un pequeño taller de servicio radiotécnico, posteriormente se dedicaron a la distribución y venta de discos, para el sector norte de la capital, fueron representantes de las marcas discográficas: Reed and Reed, Decca, Gramofón e IFESA” (Godoy, 2017, p. 29). Para el año de 1952 ellos se convirtieron en productores de discos y fundaron el sello FADISA, que fue también una fábrica. Después se crea el sello Discos Rondador, el cual impactó en el mercado ecuatoriano con el pasacalle *Chimbacalle*. Algunos discos de FADISA tienen sello Rondador y otros son solo sello FADISA. Mientras en Guayaquil estaban Onix y Orión como principales sellos, en Quito estaban Rondador y Granja. Ellos ponen en sus portadas el lema *4 Canales*, porque era la novedad de grabación, y promueven con esto la última tecnología como parte de su estrategia de marketing (A. Godoy, comunicación personal, 10 de febrero de 2017). En 1987 cierran la fábrica y dejan de producir discos.

Varios Sellos Discográficos a partir de la década de 1950. El sello CORMEL fue al principio solo sello, pero después se constituyó como fábrica, llamada Corporación Musical Ecuatoriana. Fue una empresa pequeña y familiar de los hermanos Calle Coronel. La fábrica estaba en Quito, pero ellos no estuvieron mucho tiempo en el mercado. Tenían los sellos: Melodías de Jacinto Calle Coronel, Sello Cordillera, Novedades, Primicias y RCCR. La línea de los sellos discográficos se dividía por ritmos y algunas veces por artistas. Discos Cordillera tenía una línea más popular con bandas y grupos no tan famosos que se buscaban mutuamente para grabar; era un nivel amateur. En 1954 en Guayaquil, Luis Felipe Aguilar, de la provincia de El Oro, produjo varios discos con los sellos Aguilar y Fénix, que al principio se fabricaban en FEDISCOS, pero después hicieron su propia fábrica llamada Discos Aguilar S.A. (DASA). El sello Fénix tenía licencias de discos de otros países. También tenían el Almacén de Música Aguilar, donde vendían sus producciones, siendo todo negocio familiar. En cambio, el sello Mellpro de Juan Mellpro de Quito era también fabricado en FEDISCOS, pero era un sello más pequeño, y pese a que tenía varios discos importantes, era pensado como sello independiente.

En 1955 en Quito, Gustavo Müller fundó la Fábrica de Discos Nacional. Él se especializó en la grabación de discos en Estados Unidos y regresó para hacer la fábrica. Es la primera empresa quiteña en la que podía grabar con un sonido espacial patentado llamado *sonido dimensional*. En 1955, “el primer disco grabado para este sello fue el disco L.P. de 33 1/3 revoluciones por minuto: *Serenata ecuatoriana*, interpretado por el Dúo Benítez Valencia” (Godoy, 2017, p. 30). Estos discos se vendían en el almacén de su hermano Nicanor Müller. “Es la primera fábrica en Quito donde se procesa totalmente el disco, desde la grabación hasta la funda o sobre protector; pero todo el proceso tiende a ser perfecto” (Meneses, 1997, p.109). Otros sellos discográficos importantes que se crearon fueron: En 1952, Discos Cóndor en Guayaquil, fundada por Alfonso Murillo García en 1952, alcanzó grandes éxitos en Latinoamérica. En 1952, Discos Ortiz en Quito, de Aníbal Ortiz (como almacén desde 1940): la grabación se realizaba en varios estudios, pero su impresión fue hecha en IFESA en Guayaquil y en Discos Nacional en Quito. En Ambato, Discos Corsa fue creada por Eladio Velasco en la

década de 1960, con un estudio de grabación llamado *El Palacio Musical*, y con una fábrica para el prensaje de discos; duró poco tiempo. La empresa de Aníbal Ortiz Villacís era de Quito y su nombre era Editoras Fonográficas Ecuatorianas (EFE). Tenía un almacén de venta de discos, pero parte de su negocio era vender las licencias de los discos. También está Discos Ambato, la cual se crea a fines de la década de 1960 por Carlos Mideros Loza y se fabricaba en IFESA.

Varios sellos discográficos ecuatorianos en la década de 1960 alcanzaron un auge importante. Cada sello manejaba una línea musical. Aquí se pone de moda el LP y todas las familias comienzan a adquirir discos. En una entrevista que el investigador Mario Godoy (2017) realiza a su padre el músico, acordeonista y compositor Gonzalo Godoy en noviembre de 1993, cuenta que en Guayaquil, para la década de 1950 a 1960, los cantantes y compositores ofrecían las canciones a los productores de discos Cóndor, Onix, Orión, Fénix, entre otros. Se ensayaba un promedio de ocho días para cada disco. Las jornadas eran de dos horas cada una (de 10:00 am a 12:00 pm y de 3:00 pm a 5:00 pm). Se ensayaba con un cantante y luego con otro. En muchas ocasiones, en el momento de grabar, estaban presentes los compositores para revisar y aportar en la grabación. El productor musical decidía las canciones que se iban a grabar, el marco musical que iba a acompañar al cantante, así como el lugar y horarios de ensayo y grabación. Generalmente usaban para los ensayos los auditorios de las distintas emisoras de radio. Por ejemplo, para las grabaciones de Discos Onix “los repastos se realizaban en los Estudios de Radio América del señor Luis Albán [...] las primeras grabaciones de Julio Jaramillo se repasaron en Radio América” (Godoy, 2017, p. 21). Gonzalo Godoy (citado en Godoy, 2017) relata que el grupo base con el que él trabajaba era “los guitarristas: Sergio Bedoya, y Juan “Chino” Ruiz, el requintista Rosalino Quintero, o Carlos Montalvo, Bolívar Lara, Pepe Dresner; después vino el requintista Abilio Bermúdez, el guitarrista Pedro Chinga” (Godoy, 2017, p. 21).

Gonzalo Godoy (citado en Godoy, 2017) dice que las grabaciones normalmente comenzaban a las ocho de la noche y muchas veces se quedaban hasta la madrugada, porque los técnicos eran muy exigentes y perfeccionistas.

“Antes de iniciar las grabaciones, para templar los nervios, algunos productores nos brindaban una copita de coñac o whisky” (Godoy, 2017, p. 21). Cuando se estaba grabando se prendía un foco, pero cuando alguien se equivocaba, el foco era intermitente y se paraba la música. Cada vez que alguien se equivocaba se dañaba la grabación y muchas veces se repetía de 6 a 10 veces un tema. La grabación era con un solo micrófono y los que eran muy bajitos tenían que subirse a un banco. “Para no hacer bulla, nos teníamos que sacar los zapatos, grabábamos en medias. Según el tema, el cantante, o el músico solista que hacía el estribillo [...] se acercaba al micrófono y luego nos retirábamos” (Godoy, 2017, p. 22). Después de terminar de grabar el disco, los productores llevaban para celebrar a los músicos y técnicos a cenar en algún buen lugar; siempre las grabaciones eran un gran acontecimiento.

Para las grabaciones, cada músico tenía su tarifa. A mí, al inicio me pagaban \$ 120 (ciento veinte sucres) por canción grabada. Orión pagaba \$ 200 (doscientos sucres). Después, Onix también me pagaba \$ 200 (doscientos sucres). El bajista ganaba \$ 120 (ciento veinte sucres). A los guitarristas segunderos, acompañantes, les pagaban de \$ 80 a \$ 100 (ochenta a cien sucres). Los cantantes ganaban de \$ 250 (doscientos cincuenta) a \$ 300 (trescientos sucres) por tema grabado. En Quito, al menos a los músicos que veníamos de Guayaquil, nos pagaban un poquito más. Para redondear los ingresos, hacíamos audiciones en Radio Gran Colombia, Radio Tarqui, Radio Quito [...] como referencia, ese tiempo, un albañil ganaba en Riobamba, \$ 8 (ocho sucres) diarios. (Godoy, 2017, p. 22).

Una parte del negocio de la industria discográfica era la venta de licencias. Hay discos que cambian la portada o el sello, pero son las mismas grabaciones porque venden la licencia a otro sello en cualquier parte del mundo; por ejemplo, el disco Sol Aborigen (código 12001) tiene ediciones en dos discográficas, Discos Granja de Ecuador y Discos Real Medellín de Colombia. También sucedía que los músicos grababan por su cuenta de forma independiente, pero después vendían la licencia y hacían negocios con las empresas; por ejemplo, el disco *Los Bandolines* (código 351-0031) de Discos Granja tiene dos ediciones del mismo: uno pertenece a la empresa y el otro a los músicos que son la Estudiantina Quito. La decisión de los músicos de grabar de forma independiente era porque sentían que los sellos no eran justos, y que era mejor negocio de esta manera. En ocasiones, los músicos se peleaban con la empresa y cada uno se quedaba con

la licencia. El sello Vergara, de José Antonio Vergara junto a los músicos Homero Idrovo y Eduardo Erazo, tenía un famoso trío llamado Los Latinos del Ande. Grababan en Estados Unidos y vendían las licencias a varios sellos de Latinoamérica (A. Godoy, comunicación personal, 10 de febrero de 2017).

También se hicieron grabaciones independientes o con sellos discográficos esporádicos; por ejemplo, los discos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE), la cual realizó la primera grabación del coro de la CCE con la dirección del fundador guatemalteco Oscar Vargas Romero. Estos discos se agotaban siempre y su repertorio era de música ecuatoriana, como pasillos, sanjuanitos, albazos, pasacalles, danzantes, yaravíes, pero también había música universal y latinoamericana. Una vez al año, el Municipio de Quito grababa y editaba una producción institucional para las fiestas en diciembre; por ejemplo, el disco Sentimiento Musical Ecuatoriano. De igual manera, la Orquesta Sinfónica Nacional también hizo sus producciones esporádicas o causales. Otro ejemplo es el sello CBC del famoso músico Carlos Bonilla Chávez, quien produjo discos del coro que dirigía. De igual forma hubo el Sello Lida Uquillas, cantante muy reconocida. Este sello fue solo para producciones propias que se producían en Estados Unidos, porque ella vivía ahí, pero eran grabadas en Ecuador. Otro sello de músico fue GBG, de Gonzalo Benítez, que lo crea cuando el aclamado dúo Benítez y Valencia se acaba por la muerte de Luis Alberto Valencia. Gonzalo decide seguir como solista, pero al principio no tuvo gran éxito, así que decide hacer su propio sello discográfico para seguir trabajando. Esto le dio un repunte a su carrera y logró hacer que la industria se interesara otra vez por él (A. Godoy, comunicación personal, 10 de febrero 2017). Discos Candil era un sello discográfico del músico y organista Eduardo Zurita, quien decide hacer su propio sello para grabar sus discos.

Catálogo formal de los discos organizado por sellos discográficos

Este catálogo se centra en el corpus hallado y que confirma que es de la década de 1960. Se encontraron 168 discos, entre Long Play (12 temas), medianos (8 temas) y singles (4 temas). Todo lo que está marcado de rojo son

elementos no encontrados o inconsistencias dentro de la información de esta discografía.

Tabla 4: Catálogo de los discos organizado por sellos discográficos

No.	SELLO	CÓDIGO	AÑO	FÁBRICA	ARTISTA	TÍTULO DISCO	RITMOS MUSICALES	CONTRA PORTADA
1	Ambato	125101	1968	IFESA	Mercedes Olimpia	Interpreta las canciones de Armengol Barba	5 pasillos vals, albazo, tonada, sanjuanito.	-
1	Caife	12-283	1963 Falta foto LP	Sonolux	Dúo Benítez Valencia	Noches Quiteñas	8 pasillos tonada, danzante, vals, albazo.	-
2	Caife	12-368	1964 Falta foto LP	Sonolux	Dúo Benítez Valencia	Alpata Juyaya-Amor	4 pasillos 3 sanjuanitos, pasacalle, bomba, danzante, yaraví, melodía india.	-
3	Caife	12-374	1964 Falta foto LP y contra	Sonolux	Dúo Benítez Valencia	Suspiro del Alma	6 pasillos, albazo, pasacalle, vals.	-
4	Caife	12-1005	-	IFESA	Eduardo Brito	Cantares del alma	-	-
1	Candil	45-51003	1968 Falta foto LP	IFESA	Eduardo Zurita	Viva Quito	-	-
2	Candil	117	1967	IFESA	Eduardo Zurita	Una noche en el Candil Vol. I	mosaicos latinoamericanos y ecuatorianos.	-
3	Candil	118	1967	IFESA	Eduardo Zurita	Nuevamente	mosaicos latinoamericanos y ecuatorianos.	-
4	Candil	123	1968	IFESA	Eduardo Zurita	Vuelve al Candil Vol. III	mosaicos latinoamericanos y ecuatorianos.	-
5	Candil	129	1968	IFESA	Eduardo Zurita	Disco de Oro Vol. IV	mosaicos latinoamericanos y ecuatorianos	-
6	Candil	138	1969	IFESA	Eduardo Zurita	El Quinto de Eduardo Zurita	mosaicos latinoamericanos y ecuatorianos.	-
1	Cóndor	45-40071	1968	IFESA	Dúo Salinas Ramos	El anaco de mi longa	danzante	-
2	Cóndor	350-0001	1965	IFESA	Los Montalvinos	Los Montalvinos	6 pasillos, vals, albazo, tonada.	-
1	Discos Granja no original	45-500	-	IFESA	Luis Aníbal Granja y su Orquesta	Música Ecuatoriana	2 pasillos, albazo, pasacalle	-
2	Discos Granja	45-501	-	IFESA	Luis Aníbal Granja y su Orquesta	Música Ecuatoriana	2 pasillos, vals criollo, tonada.	45-500

3	Discos Granja	45-503	-	IFESA	Luis Aníbal Granja y su Orquesta	Plegaria Andina	2 pasillos, pasacalle, sanjuanito.	-
4	Discos Granja	45-518	Falta foto LP	IFESA	Banda Municipal de Quito	Música Ecuatoriana	3 tonadas, 2 pasacalles, albazo.	-
5	Discos Granja Mediano Otro logo	12001	1960 Falta foto LP	IFESA	Luis Aníbal Granja y su Orquesta	Danzante	-	-
6	Discos Granja Mediano Otro logo	12006	-	IFESA	Luis Aníbal Granja y su Orquesta	Canciones del Ecuador	4 pasillos, albazos, tonada, sanjuanito.	-
7	Discos Granja Mediano Otro logo no original	12046	Falta foto LP y contra	IFESA	-	Sinfonía Ambateña	-	-
8	Discos Granja Real Medellín	12001 351-0050	1965	IFESA	Los Corazas y Hnos. Castro **Firma Tejada	Sol aborígen	2 pasillos, 3 sanjuanitos, bomba, tradicional, danzante, tonada.	Otra contra Real 92-15 92-16
9	Discos Granja	12002 351-0049 otros colores	1960	IFESA	Hnas. Mendoza Suasti **Firma Tejada	Folklore Folklore ecuatoriano	4 pasillos, 5 albazos, yaraví, sanjuanito.	Otra contra 351-0034 351-0041 351-0044 351-0045 351-0046 351-0047
10	Discos Granja	12003 351-0053	1959	IFESA	Dúo Benítez Valencia **Firma Tejada	Souvenir Musical del Ecuador	4 pasillos, albazo, pasacalle, yaraví, tonada, habanera.	Otra contra
11	Discos Granja	12004 12004	1965	IFESA	Quinteto sinfónico de Luis Aníbal Granja	Música instrumental ecuatoriana	3 pasillos, zapateado, aire típico, fox incaico, aire típico, danza, pasacalle, sanjuanito.	Otra contra 12013 12026 12032 12034
12	Discos Granja	12005 351-0035 original	1965	IFESA	Dúo Benítez Valencia	Brisas de Páramo	5 pasillos, tonada, albazo, sanjuanito, yaraví, chilena, tradicional	Otra contra 12028 12033 351-0028 351-0032 351-0033
13	Discos Granja	12006 351-0054 original	1960	IFESA	Hnas. Mendoza Suasti	Festival Andino	6 pasillos, 3 sanjuanitos, albazo, tonada.	-
14	Discos Granja	12007 351-0069	1960	IFESA	Dúo Benítez Valencia **Firma Tejada	Hoguera de Sentimiento	6 pasillos, pasacalle, albazo, tonada, aire típico.	Otra contra 12004 12026 12046
15	Discos Granja Real Medellín	12008 351-0051	-	IFESA	Los Corazas	Raza de Bronce	5 albazos, 4 sanjuanitos, tonada, danza aborígen.	Otra contra Medellín 92-15 92-17
16	Discos Granja	12009 351-0012	1965	IFESA	Dúo Benítez Valencia	Vasija de Barro	2 pasillos, pasacalle, tonada, albazo, sanjuanito, yaraví, danzante.	-

17	Discos Granja	12010 351-0001	1965	IFESA	Dúo Benítez Valencia	Llamarada Incaica	5 pasillos, 3 tonadas, pasacalle, sanjuanito	Otra contra
18	Discos Granja no original	12011	-	IFESA	-	Ritmos equinocciales	-	-
19	Discos Granja	12012 351-0026	1965	IFESA	Dúo Benítez Valencia **Firma E Diez	Remembranzas musicales de nuestro Quito	7 pasillos, pasacalle, albazo, yaraví, aire típico.	Otra contra 12013 12042
20	Discos Granja	12013 351-0008	1965	IFESA	Dúo Benítez Valencia	Canciones del alma	12 pasillos	-
21	Discos Granja	12014 351-0042 original	-	IFESA	Los Indianos, Los Diplomáticos, Los Latinos del Ande	Tríos ecuatorianos	8 pasillos, vals, danzante, albazo, sanjuanito.	-
22	Discos Granja	12015 351-018 original	1965	IFESA	Banda Municipal de Quito **Firma M Diez	Tiempos idos	1 pasillo, 4 albazos, pasacalle, danzante, sanjuanito, chilena.	-
23	Discos Granja	12016 351-0038 original cambia diseño	1965	IFESA	Hnas. Mendoza Suasti y Conjunto de Luis Aníbal Granja	Amanecer del ande	pasacalle, tonada, albazo, sanjuanito, alza.	-
24	Discos Granja	12017 351-0013	1965	IFESA	Dúo Benítez Valencia	Serranía Sentimental	7 pasillos, albazo, yaraví, canción pampera, vals.	-
25	Discos Granja no original	12018	-	IFESA	-	Tiempos idos Vol. 2	-	-
26	Discos Granja	12019 351-0017	1965	IFESA	Dúo Benítez Valencia **Firma E Diez	Amor Indiano	5 pasillos, danzante, sanjuanito, albazo, vals, yaraví, pasacalle.	Otra contra
27	Discos Granja	12020 351-0024 cambia diseño	1963	IFESA	Luis Aníbal Granja y su Orquesta **Firma E Diez	Arpegios del alma	3 pasillos, albazo, chilena, sanjuanito, canción andina, yaraví, pasacalle, danzante.	12001 12002 12003 12004 12005 Otra contra 351-0021 12035 12039 353-0003 12034 351-0005
28	Discos Granja	12021 351-0002	1965	IFESA	Olguita Guevara	Ofrenda	6 pasillos, 4 vals, albazo.	12007 12008 12009 12010 Otra contra 12044 12045 12047 12048
29	Discos Granja	12022 351-0021	-	IFESA	Pepe Jaramillo	Serenata Huancavilca	6 pasillos, 5 vales.	Otra contra 351-0003 12027 12007 12014
30	Discos Granja	12023 351-0037	1965	IFESA	Hnas. Mendoza Suasti	El dúo del corazón	6 pasillos, pasacalle,	12002 12006

		cambia diseño					vals, sanjuanito, albazo.	12016 12034 Otra contra 12006 351-0014
31	Discos Granja	12024 351-0057	1965	IFESA	Dúo Benítez Valencia	Leña verde	6 pasillos, 3 tonada, albazo.	12012 12001 12005 12028 Otra contra 2 sin código
32	Discos Granja	12025 351-0011 Homenaje Póstumo 1970	1962	IFESA	Luis Alberto Valencia **Firma L. Montalvo	Cantares de Añoranza	6 pasillos, 4 vals, aire típico, sanjuanito, aire nacional.	12021 12022 12023 12024 Otra contra
33	Discos Granja	12026 351-0016	1964	IFESA	Dúo Benítez Valencia	Pentagrama de los Andes	5 pasillos, 3 albazos, pasacalle, chilena, vals, sanjuanito.	12003 12005 12013 12017 Otra contra 12003 12005 351-0011 351-0008
34	Discos Granja	12027 351-0066	1965	IFESA	Hnos. Villamar	Primor de chola	6 pasillos, tonada, albazo, sanjuanito, vals.	Contra 2 con color 12015 12020 2 sin código Otra contra 351-0032 351-0008 351-0048 351-0045
35	Discos Granja	12028	Falta foto LP	IFESA	Banda Municipal de Quito	Tiempos idos vol.3	1 pasillo, pasacalle, albazo, tonada, cachullapi, sanjuanito, danzante, aire típico.	12002 12006 12012 12016
36	Discos Granja	12029 12029 cambia diseño 351-0036	1966	IFESA	Dúo Benítez Valencia **Firma M Diez	Pasillos del recuerdo	12 pasillos	Contra 1 portadas sin código Contra 2 12023 12027 12034 12045 Otra contra 12018 12030 12044 351-0022 351-0030
37	Discos Granja	12030	-	IFESA	Locos del Ritmo, Dúo Ayala Coronado, Hnos. Villamar, Dúo Duarte Galindo	Campanil Quiteño	albazo, tonada, pasacalle, sanjuanito, aire típico.	12026 12012 12009 12024
38	Discos Granja	12031	Falta foto LP	IFESA	Los Barrieros	Fiesta ecuatoriana	albazo, tonada, sanjuanito, chilena, aire nacional.	12006 12007 12011 12021
39	Discos Granja	12032 351-0025 3 fotos distintas	1967 1974	IFESA	Dúo Benítez Valencia	Alma de mi tierra	7 pasillos, 4 albazos, yaraví.	12002 12008 12010 12023

								Otra contra 357-0001 351-0023 12023 12018 12030
40	Discos Granja	12033	1967	IFESA	Banda Artistas Unidos	Tiempos idos...vol.IV	4 albazos, 4 sanjuanitos, tonada, pasacalle, danzante.	12023 12026
41	Discos Granja no original	12034	-	IFESA	Olguita Guevara	Caricias y recuerdos	-	-
42	Discos Granja	12035	1968	IFESA	Los Barrieros	Fiesta ecuatoriana Vol. II	1 pasillo, 3 aires típicos, 3 sanjuanitos, zapateado, danzante, albazo.	12030 12033 12034
43	Discos Granja	12036	1968	IFESA	Dúo Aguirre Prado, Dúo Uquillas Valencia, Virginia Cisneros y Orquesta Luis Aníbal Granja	Tradiciones ecuatorianas	5 pasillos, 4 albazos, sanjuanito, albazo.	12031 12032
44	Discos Granja	12037	-	IFESA	Los Auténticos	Los Auténticos	2 pasillos, 3 sanjuanitos, pasacalle, albazo, tonada, danzante, yaraví.	12035 12036
1	Estelar	12-1205	1969	IFESA	Guitarras de Oro	Romance de mi destino	4 pasillos, sanjuanito, aire ecuatoriano, chilena, danzante, aire típico, tonada, pasacalle.	-
1	FADISA	510004	-	FADISA	Trío Los Reales	Ronda de América	1 pasillo, 5 boleros, vals, ranchera, guaraja, pasaje,	-
2	FADISA	510014	-	FADISA	Olga Guevara	Olga Guevara	6 pasillos, tonada, vals, pasacalle.	-
1	Falconi	45-582	1968	IFESA	Falconi Jr. y su Orquesta	Los Ciclistas	-	-
1	Fénix	45-68128	1966	IFESA	Dúo Duarte Galindo	Mi linda guambrita	-	-
2	Fénix no original	12-15001	-	IFESA	Liliam Suárez	Los éxitos de	-	-
3	Fénix	12-15003 12-15003 promo	1967	IFESA Almacén de música Luis F. Aguilar	Varios artistas	Melodías ecuatorianas	7 pasillos, 5 vales.	-
4	Fénix no original	12-15005	-	IFESA	Juan y Gonzalo Castro	Sudamericana	-	-
5	Fénix no original	12-15007	-	IFESA	-	Los Corales	-	-
6	Fénix	12-15008 12-15008	- 1970	IFESA	Varios interpretes	Serranías del Ecuador	pasacalle, tonada,	12-15001 12-15003

		cambia diseño					sanjuanito, cachullapi.	12-15005 12-15007 12-15009 12-15010
7	Fénix no original	12-15009	-	IFESA	Los Corales y Los Gatos	¡Oh! Mi serrana guabrita...	-	-
8	Fénix no original	12-15010	-	IFESA	Los Gatos	Ahora también internacionales	-	-
1	Fiestas Municipio de Quito	12- 141	1969	IFESA	Carlota Jaramillo, Eduardo Zurita, Hnos. Miño Naranjo, Trío Los Reales, Eduardo Brito y Banda Municipal	Quito 1969	-	-
1	IFESA	-	1966 Falta foto LP	IFESA	Varios artistas	20 años IFESA	-	-
2	-IFESA- Revista Musical Emporio no original	1	-	IFESA	Lluvias de Estrellas Orión Musart Columbia	-	calipso, mambo, vals, ranchero, guarapo.	Códigos de las distintas disqueras
3	IFESA-Revista Musical Emporio	2	-	IFESA	Lluvia de Estrellas Orión Musart Columbia	-	vals, sanjuanito, ranchera, pasodoble, aire típico.	Códigos de las distintas disqueras
4	IFESA-Revista Musical Emporio	3	-	IFESA	Musart Lluvia de Estrellas Columbia Orión	-	rock n´roll, chachachá, slow fox, vals.	Códigos de las distintas disqueras
5	IFESA-Revista Musical Emporio	5	-	IFESA	Musart Orión Lluvia de Estrellas Columbia	-	pasodoble, pasillo, bolero, porro, merengue, valse, chachachá.	Códigos de las distintas disqueras
6	IFESA-Revista Musical Emporio no original	6	-	IFESA	Musart Orión Lluvia de Estrellas Columbia	-	corrido, vals, fox trot, bolero.	H Códigos de las distintas disqueras
7	IFESA-Revista Musical Emporio no original	7	-	IFESA	Musart Orión Lluvia de Estrellas Columbia	-	bolero, sanjuanito, rock, corrido, chachachá, danzante, tango, pasillo.	Códigos de las distintas disqueras
8	IFESA-Revista Musical Emporio no original	10	-	IFESA	Musart Orión Lluvia de Estrellas Columbia	-	fox trot, chachachá, rock, sanjuanito, bolero.	Códigos de las distintas disqueras
9	IFESA-Revista Musical Emporio	11	1966	IFESA	Orión Lluvia de Estrellas Columbia	-	merecumbé, fox trot, vals, bolero, paseo vallenato, guaguancó.	Emisora la Voz de Riobamba Códigos de las distintas disqueras
10	IFESA-Revista Musical Emporio	12	-	IFESA	Musart Orión Lluvia de Estrellas	-	pasacalle, ranchera, merecumbé, bolero, sanjuanito.	Códigos de las distintas disqueras

11	IFESA-Revista Musical Emporio	13	-	IFESA	Orión Lluvia de Estrellas Columbia	-	tango, chachachá, pasillo, bolero, guaracha, ranchera, fox trot.	Códigos de las distintas disqueras
12	IFESA-Revista Musical Emporio	15	-	IFESA	Musart Orión Lluvia de Estrellas Columbia	-	fox trot, rock, sanjuanito, bolero, aire típico, chachachá, son montuno.	Códigos de las distintas disqueras
13	IFESA-Revista Musical Emporio no original	16	-	IFESA	Musart Orión Lluvia de Estrellas	-	pasillo, vals, ranchera, porro,	Códigos de las distintas disqueras
14	IFESA-Revista Musical Emporio	24	-	IFESA	Lluvia de Estrellas Onix	-	chachachá, ranchera, vals.	Códigos de las distintas disqueras
15	IFESA-Revista Musical Emporio	25	-	IFESA	Granja Onix Orión Peerless Columbia	-	pasillo, albazo, tonada, valse, sanjuanito, pasodoble, chachachá, merengue.	Códigos de las distintas disqueras
16	IFESA-Revista Musical Emporio	27	-	IFESA	Rondador Onix Fénix Lluvia de Estrellas Sono Radio	-	tonada, pasillo, pasacalle, vals, bolero, porro.	Códigos de las distintas disqueras
17	IFESA-Revista Musical Emporio	29	-	IFESA	Onix Fénix Orión	-	5 vales, pasillo, bolero, merengue.	Códigos de las distintas disqueras
1	Lida Records	1041	-	New York	Lida Uquillas	Relicario de recuerdos	5 pasillos, vals, bambuco, danzante, aire típico.	-
1	Lluvia de Estrellas	310-0001	1966	IFESA	Carlota Jaramillo	La inolvidable	2 pasillos, tonada, vals, aire típico, cachullapi, sanjuanito, danzante.	-
1	Nacional	001 Mediano	1956	Discos Nacional	Dúo Benítez Valencia	Serenata Ecuatoriana	2 pasillos, albazo, habanera, aire típico, sanjuanito.	-
2	Nacional	003 Mediano	Falta foto LP y contra	Discos Nacional	Dúo Durán Benítez	Fiesta	4 tonadas, albazo, aire típico.	-
3	Nacional	005 Mediano	1956	Discos Nacional	Dúo Benítez Valencia	Vasija de Barro	4 pasillos, danzante, aire típico, alza.	-
1	Onix otro logo	45-8440	-	FEDISCOS	Germania Calero	-	pasacalle, pasillo.	-
2	Onix no original	5002	-	FEDISCOS	Rafael Jérviz	Canta	-	-
3	Onix	5004	-	FEDISCOS	-	Lindo Ecuador	-	-

	no original							
4	Onix no original	5005	-	FEDISCOS	-	Del Ecuador para el mundo Vol.1	-	-
5	Onix no original	5006	-	FEDISCOS	-	Del Ecuador para el mundo Vol.2	-	-
6	Onix no original	5007	-	FEDISCOS	-	Del Ecuador para el mundo Vol.3	-	-
7	Onix no original	5008 50073	1982 Falta portada original y LP	FEDISCOS	Hnos. Miño Naranjo	En las lejanías	6 pasillos, albazo, sanjuanito, aire típico, güera popular, vals.	5002 5004 5005 5006 5007
8	Onix	5009 50074 original	1978 en otro LP	FEDISCOS	Rodrigo Barrido y su Banda	Cuchara de palo	2 pasillos, danzante, pasacalle, tonada, albazo, sanjuanito, laza.	-
9	Onix	5010 8057 original	Falta foto LP	FEDISCOS	Dúo Benítez Valencia, Hnas. Mendoza Suasti, Los Indianos, Hnas. López Ron, Julio Jaramillo, Los Embajadores	Amaneciendo, melodías ecuatorianas	6 pasillos, sanjuanito, pasacalle, albazo, vals, cachullapi.	4 portadas sin código
10	Onix no original	5011	-	FEDISCOS	-	Guayaquil de mis amores	-	-
11	Onix	5012 50075 original	1962	FEDISCOS	Varios artistas	Chola Cuencana	4 pasillos, pasacalle, aire típico, danzante, tonada, sanjuanito, fox incaico.	-
12	Onix no original	5013	-	FEDISCOS	-	Atahualpa	-	-
13	Onix	5014	Falta foto LP	FEDISCOS	Rafael Jervis	Al morir de las tardes	4 pasillos, 3 tonadas, aire típico, sanjuanito, yaraví, fox incaico, danza.	5002 5004 5005 5006 5007 5008 5009 2010 5011 5012 5013
14	Onix	5033 50048 original	1965 Falta foto LP	FEDISCOS	Dúo Benítez Valencia, Hnas. Mendoza Suasti con Rosalino Quintero y su conjunto	¡Viva Quito!	5 pasillos, 4 pasacalles, sanjuanito, tonada.	-
15	Onix	8001	Falta foto LP	FEDISCOS	Banda de la Marina de Guerra del Ecuador	Himnos	-	-
16	Onix	8012	Falta foto LP	FEDISCOS	Ólimpo Cárdenas	Azabache	-	-
17	Onix	8045	-	FEDISCOS	Hnos. Miño Naranjo con Rosalino Quintero y su conjunto	Canciones de América	1 pasillo, zamba, carnavalesito, guabina, tonada chilena, samba, albazo,	4 portadas sin código

							joropo, vals, tango, galopa, fox incaico.	
18	Onix no original	8047	-	FEDISCOS	Hnos. Miño Naranjo	Invernal	-	-
19	Onix no original	8063	-	FEDISCOS	Hnos. Miño Naranjo	Canciones de América Vol.2	-	-
20	Onix	8096 50095 original	1968 en original	FEDISCOS	Dúo Ecuador (Ibáñez - Safadi)	Aquellos tiempos... valen más que oro en polvo	9 pasillos, corrido, vals.	2 portadas sin código
21	Onix	50094	1968	FEDISCOS	Guitarra de los Andes	Riobamba, Sultana de los Andes	1 pasillo, 3 albazos, 3 sanjuanitos, pasacalle, aire típico, tonada.	-
1	Orión	45-20125 45Lp	1967	IFESA	Dúo Ayala Coronado	Unamos los corazones Horas de pasión	-	-
2	Orión	45-25409 45Lp	1968	IFESA	Trío Los Brillantes	Mocosita Quiero huir de mí	-	-
3	Orión	12-25029	1967	IFESA	Trío Los Brillantes	El disco de oro	8 pasillos, vals, aire típico, fox incaico.	-
4	Orión	12-25046 promo	1965	IFESA	Hnos. Villamar	Si tú no vuelves	5 pasillos, albazo, sanjuanito, pasacalle, tonada, vals.	-
5	Orión	12-25063	-	IFESA	Trío Los Brillantes	Los triunfadores del festival de la música y el canto en Hollywood	6 pasillos, 3 albazos, sanjuanito, tonada.	-
6	Orión no original	12-25088	-	IFESA	Banda de la II Zona Militar	La retreta	-	-
7	Orión	12-25094	1966 Falta foto LP	IFESA	Edgar Palacios	La trompeta de Edgar Palacios en su gira por Europa	-	-
8	Orión	12-25105 330-0046 original	1968	IFESA	Enrique Ascencio	Fiesta ecuatoriana	6 pasillos, danzante, albazo, sanjuanito, pasacalle.	-
9	Orión	12-25114	-	IFESA	Los Gatos	Ritmos de mi serranía	-	-
10	Orión	12-25119 330-0032	1968 Falta foto LP y contra	IFESA	Los violines de Lima	La Bocina	8 pasillos, fox incaico, yumbo.	-
11	Orión	12-25120 330-0025	1968	IFESA	Los violines de Lima	Audición de gala del pasillo ecuatoriano	12 pasillos	-
12	Orión	12-25125	1969	IFESA	Beatriz Parra y Olga de Estrada	El verso imposible	-	-
13	Orión no original	330-0004	-	IFESA	Leonardo Kike Vega	Antología del pasillo ecuatoriano	-	-
14	Orión	330-0005	1970	IFESA	Carlota Jaramillo	Eternamente	8 pasillos, tonada, albazo.	-
15	Orión no original	330-0009	-	IFESA	Hnos. Villamar	Cantan	-	-

16	Orión	330-0010	1968	IFESA	Lucho Barrios	Colección de oro Vol.1	-	-
17	Orión	330-0011	Falta foto LP	IFESA	Banda de la II Zona Militar	La retreta	6 pasillos, albazo, pasacalle, danzante.	-
18	Orión no original	330-0013	-	IFESA	Hnos. Villamar	La divina canción	-	-
19	Orión	330-0014	1967	IFESA	Trío Los Brillantes	El disco de oro de	8 pasillos, vals, aire ecuatoriano, fox incaico.	-
20	Orión	330-0018 no original	-	IFESA	Conjunto Andino	Fiesta serrana	-	-
21	Orión no original	330-0021	-	IFESA	Varios interpretes	Pasillos Vol.1	12 pasillos.	-
22	Orión no original	330-0024	-	IFESA	Hnos. Villamar	Collar de lágrimas	-	-
23	Orión	330-0026	Falta foto LP	IFESA	Banda de la II Zona Militar	¡Que viva la banda!	-	12-25088 1 código no se ve
24	Orión	330-0030	1973	IFESA	Hnos. Villamar y su conjunto	Hnos. Villamar	-	6 portadas sin código
25	Orión	330-0033	1969	IFESA	Dúo Aguayo Hauyamabe	Atardecer criollo	4 pasillos, pasacalle, vals, aire típico, tonada, sanjuanito.	330-0009 330-0021 1 código no se ve
26	Orión no original	330-0034	-	IFESA	Hnos. Villamar	Canciones de mi tierra	-	-
27	Orión	330-0035	Falta foto LP	IFESA	Teresita Velásquez	"Mal proceder"	4 pasillos, 4 vales, 4 boleros.	-
28	Orión	330-0036	1971	IFESA	Trío Los Brillantes	Valses con Los Brillantes	12 vales.	3 portadas sin código del mismo Trío
29	Orión	330-0041	1968	IFESA	Hnos. Villamar	Longa de mi amor	4 pasillos, aire típico, tonada, albazo, vals.	330-0030 330-0034 330-0013 330-0024 330-0009 3 sin código
30	Orión	330-0044	Falta foto LP	IFESA	Dúo Ayala Coronado	Mi último pasillo, homenaje a Francisco Paredes Herrera	12 pasillos.	-
31	Orión no original	330-0045	-	IFESA	Trío Los Brillantes	Triunfadores del festival de la música y el canto en Hollywood	-	-
32	Orión	330-0048	1965	IFESA	Hnos. Villamar	Avecilla	4 pasillos, albazo, vals, tonada, pasacalle, sanjuanito, chilena.	-
33	Orión no original	330-0050	-	IFESA	Los Quichuas	Alma Indígena	-	-
34	Orión	330-0052	1965	IFESA	Trío Los Brillantes	Ayer, hoy y siempre	12 pasillos.	330-0045 330-0036 1 sin código
35	Orión	330-0057	Falta foto LP	IFESA	Hnos. Villamar	Disco de oro	4 pasillos, albazo, tonada, sanjuanito, canción incaica, pasacalle.	330-0009 330-0013 330-0024 330-0030 330-0034 330-0041 330-0048

36	Orión no original	330-0058	-	IFESA	Liliam Suárez	Liliam Suárez	-	-
37	Orión	330-0060 330-0060 dos diseños distintos	1967	IFESA	Trío Los Brillantes	Horas de pasión	6 pasillos, tonada, albazo.	330-0045 330-0036 330-0099 Otra contra con 3 sin código
38	Orión	330-0062	Falta foto LP	IFESA	Lucho González y sus farristas	Souvenir ecuatoriano	6 albazos, 3 tonadas, sanjuanito, san juan, pasacalle.	330-0011 330-0046 330-0058 1 sin código
39	Orión	330-0063	-	IFESA	Conjunto Indígena Peguche	Folklore de mi tierra	6 sanjuanitos, albazo, tradicional, tonada.	330-0057 330-0050 330-0018 1 sin código
40	Orión	330-0072	Falta foto LP y contra	IFESA	Dúo Ecuador Ibañez - Safadi	Un dúo "inolvidable"	-	-
41	Orión	330-0073	Falta foto LP	IFESA	Olimpo Cárdenas	Mis primeros éxitos	3 pasillos, 3 vals, 5 boleros.	330-0004 330-0034 330-0094
42	-Orión no original	330-0094	-	IFESA	Pepe Jaramillo	Canciones de siempre	-	-
43	Orión	330-0097	Falta foto LP	IFESA	Maruja Mendoza Sangurima	La alondra sola	-	-
44	Orión	330-0099	1969	IFESA	Trío Los Brillantes	Remembranzas	8 pasillos, danzante, albazo.	330-0036 330-0045 330-0060
1	Ortiz	14002	-	EFE	Dúo Benítez Valencia y Dúo Ramia Valencia	Voces de oro para el recuerdo	4 pasillos, albazo, tonada, aire típico, sanjuanito.	-
1	Rondador otro logo	45-60171	1966	IFESA	Trío los Embajadores	Mi último encargo	pasillo.	-
2	Rondador	10004	-	FADISA	Dúo Benítez Valencia, Carlota Jaramillo, Hnas. Mendoza Suasti	Hits musicales	5 pasillos, albazo, tonada, yaraví, aire típico, pasacalle.	-
3	Rondador	10005	1961 Falta foto LP	IFESA	Dúo Benítez Valencia	Pasillos Inolvidables Vol. I	12 pasillos.	-
4	Rondador	550001	1967 Falta foto LP y contra	-	Dúo Benítez Valencia	En la Mitad del Mundo	4 pasillos, 4 albazos, sanjuanito, pasacalle.	-
5	Rondador	550034	Falta foto LP	FADISA	Dúo Benítez Valencia, Hnas. Lima, Hnas. Salinas y Dúo Uquillas- Valencia	Lágrimas y Recuerdos	-	-
6	Rondador	550035	Falta foto LP	FADISA	Dúo Benítez Valencia, Dúo Benítez Ortiz, Carlota Jaramillo, Hnos. Valencia, Luis Sampedro, Hnas. Mendoza Suasti, Banda Municipal Quito, Dúo Miño Erazo, Dúo Fanny Susana, Los Locos del Ritmo, Luis A. Valencia, Hnos. Villamar, Trío los Montalvinos, Conjunto Cuerdas y Fantasía	Lejos de ti	4 pasillos, albazo, sanjuanito, vals, pasacalle, tonada.	-

7	Rondador	550037	-	FADISA	Dúo Miño Erazo	Los Éxitos	-	-
1	Solquendo	12-108	1964 Falta foto LP	IFESA	Hugo Oquendo	"El virtuoso de América"	-	-

Fuente: elaboración propia

Análisis del catálogo

El corpus de esta investigación es de empresas y sellos discográficos ecuatorianos que produjeron y editaron discos de música popular ecuatoriana en la década de 1960. La búsqueda fue en varias ciudades del Ecuador y se pudieron encontrar 20 sellos discográficos y 166 portadas confirmadas de la década de 1960 (Anexo 1). Cuando se empezó el análisis, se tenían más de 300 discos que parecían que eran de esta década, pero poco a poco se fue descartando por re-ediciones, por disqueras no ecuatorianas o por discos que no tenían año y que a partir de cruce de datos se definió que eran de la década de 1970. En algunos casos se pudo conseguir la portada, contraportada y disco, pero en otras ocasiones los coleccionistas no permitieron acceder al disco. Hay discos de los que solo se obtuvo la portada a un color, porque fue tomada de las contraportadas que tienen impresas fotografías de portadas promocionando otros discos de esa disquera. Después de varias consultas, llamadas y búsquedas en Quito se pudo acceder al Fondo Musical del Archivo Histórico del Banco Central, donde Honorio Granja abrió las puertas para poder acceder al material que ellos tienen en la colección. A continuación, se logró el contacto con el productor musical y coleccionista de discos Antonio Godoy, quien tiene un almacén de discos en el centro histórico de Quito, en las calles Olmedo y Venezuela. Durante varios días él puso a disposición toda su colección de discos, en la que se hallaron muchos del sello Granja. Se logró una reunión con el productor de FEDISCOS, José Luis Bolaños, quien tenía una pequeña colección. Por otro lado, el musicólogo Mario Godoy envió por correo electrónico algunas portadas de discos de su propia colección. Asimismo, se tuvo acceso a la colección de Discos Granja que conserva el nieto de Luis Aníbal Granja, Wilson Granja, quien abrió en dos ocasiones sus puertas para ver los discos y dar a la autora de este trabajo

información sobre la empresa. Por último, el músico y productor Eduardo Zurita accedió a una entrevista y sacó su producción de discos Candil.

En Guayaquil, por su parte, hubo la posibilidad de conocer a Porfiria Feraud, nieta de José Domingo Feraud Guzmán, para hablar de FEDISCOS y del sello Onix. Ella obsequió una pequeña revista de la historia de Feraud Guzmán, pero comentó que ya no posee la colección de discos porque una parte se quemó en un accidente y la otra parte tuvo que darse de baja por falta de espacio. Actualmente, almacenes J.D. Feraud Guzmán es una tienda de instrumentos musicales cerca del Malecón de Guayaquil. Ahí también estuvo Xavier Feraud, hijo de José Domingo, quien hizo el contacto con el coleccionista de discos Carlos Wong para poder acceder a su colección. Wong es coleccionista de todo tipo de música en discos de vinilo y tiene, como parte de su colección, muchas revistas. Una parte de su discografía es de música ecuatoriana, en la que se encontraron muchos de los discos de los sellos Onix de FEDISCOS y Orión de IFESA. También se tuvo acceso al Museo Julio Jaramillo, con su directora Jenny Estrada, quien abrió las puertas para ver los discos que conserva de Julio Jaramillo y de otros músicos de música ecuatoriana. En las radios tradicionales y más antiguas de Guayaquil, como Radio Huancavilca y Radio Cristal, no tienen nada porque todo lo dieron de baja.

En Cuenca se logró una reunión con el coleccionista y profesor de música Carlos Friere, quien mantiene una colección de discos de vinilo de distintos ritmos y un poco de música popular ecuatoriana. Friere contactó a otro coleccionista y amante de la música ecuatoriana, Hermel Cordero, quien además es mecánico. Este tiene una colección de discos de música ecuatoriana, pero sobre todo muchas anécdotas alrededor de la música. Por último, se investigó en la página web de música discogs.com y en el blog musicaandina2011.blogspot.com, enfocado en música andina, donde se encontraron algunas de las portadas y años que faltaban, y que ayudaron a completar datos del corpus.

Este catálogo formal se armó a partir de la clasificación por sello discográfico como principal indicador. Para analizar esta industria hay que ver qué

se hizo en cada empresa, pero para entrar en el catálogo se buscó que fuera de la década de 1960, que es el límite temporal establecido para esta investigación. El primer problema que se presentó al momento de armar el catálogo es que muchos discos no tenían año de edición ni de fabricación; no obstante, los que aparecen en este catálogo tienen por lo menos un disco cuyo año o información evidencia pertenecer a dicha década. El resto de discos se ubica alrededor del que tiene el dato, calculando la cantidad de discos que se pudieron hacer. Por ejemplo, en Orión los años no tienen secuencia con el código; así, el disco Orión con código 330-0005 es de 1970, pero con código 330-0010 es de 1968.

Los códigos de cada disco son específicos para cada sello, pero en el caso de Discos Granja, Onix y Orión existen más de un código, y en algunos casos se presenta el mismo disco con dos tipos de códigos, por ejemplo: el disco Llamada Incaica de Discos Granja, con código 12010, tiene un disco gemelo con código 351-0001; en Onix, el disco Chola Cuencana, tiene el código 5012, y existe el mismo con código 50075; y por último, en Orión, el disco Fiesta Ecuatoriana, con código 12-25105, tiene el código 330-0046.

De forma general se encontró que cada empresa manejaba su negocio, pero algunas contrataban a otra empresa para fabricar el disco o distribuirlo, ya que pocas tenían su propia fábrica. Las fábricas de discos se encargaban de todo el proceso de fabricación, que va desde el disco físico hasta las etiquetas y el empaque. Las fábricas más grandes de Ecuador en esta época eran IFESA y FEDISCOS. IFESA fabricaba los discos para varios sellos. De los 20 sellos encontrados alrededor de esta década, 15 los fabricó IFESA. Incluso IFESA fabricó algunos discos del sello Onix antes de que existiera FEDISCOS. Por el contrario, FEDISCOS hizo pocos discos para otros sellos y se encargó casi exclusivamente para su sello Onix, pero tuvo un catálogo muy grande.

Como parte de la información de este catálogo, se proporcionan los nombres de los artistas o de los dúos, tríos o grupos que grabaron discos. En este corpus, los artistas con más discos grabados solos o compartiendo la producción con otros artistas son: el dúo Benítez Valencia (Luis Alberto Valencia y Gonzalo

Benítez), con veintiséis discos grabados en seis sellos discográficos; los Hermanos Villamar (Víctor Hugo y Alfredo Villamar), con doce discos en cuatro sellos discográficos; el trío Los Brillantes (Olguita Gutiérrez, Homero Hidrovo y Héctor Jaramillo), con nueve discos en el sello Orión; las Hermanas Mendoza Suasti (Laura y Mercedes Mendoza), con ocho discos en tres sellos discográficos; Eduardo Zurita con seis en su propio sello, Candil; la Orquesta Luis Aníbal Granja con siete discos como orquesta sin acompañar a otros artistas; los Hermanos Miño Naranjo (Eduardo y Danilo Miño) con cinco discos en dos sellos; y Carlota Jaramillo con cuatro discos en tres sellos.

Por lo general, muchos de 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.

En este catálogo también está el título del disco, que en algunas ocasiones es el nombre de una canción y, en otras, nombres que se daban de acuerdo a la temática general de la música grabada en ese disco. Se encontraron en los títulos palabras muy usadas, que se repiten en los distintos sellos como: Ecuador o ecuatoriana (29 veces), música o musical (9 veces), Quito o quiteñas (6 veces), alma (6 veces), fiesta (6 veces), recuerdo (6 veces), Andes o andinos (4 veces) y tiempo (4 veces).

Parte importante de este catálogo es saber qué ritmo musical se grabó en esta discografía, y en este corpus se ve que el *pasillo* fue el más grabado. No en todos los discos se pudo encontrar información de los ritmos musicales, pero en los que sí se encontró se puede ver que en la mayoría se grabó por lo menos un pasillo; por ejemplo: en Orión, de los veinticinco discos que muestran información de los ritmos musicales, cinco son solo de pasillos, en tanto que en el resto hay un mínimo de cuatro pasillos grabados. En Discos Granja, los discos LP con códigos entre 12001 y 12037 son treinta y cuatro discos, cuya información de los

ritmos grabados y de los 408 temas, 149 son pasillos. Esto significa que casi 40 % de la música grabada en esta discografía era pasillo y el 60 % todos los otros ritmos ecuatorianos y latinoamericanos. La razón por la que el pasillo fue el ritmo ecuatoriano más grabado y escuchado por los ecuatorianos es que hizo parte de todos los espacios de la sociedad: cada cual tuvo, de una u otra forma, alguna relación con él. Otros ritmos que se grabaron con bastante frecuencia y que aparecen en este corpus fueron: vals, albazo, tonada, sanjuanito y pasacalle. En menos cantidad se grabaron: folklore, yaraví, saltadito, capishca, aire típico, fox incaico, danzante, chilena, aire ecuatoriano, aire nacional, bomba, tradicional, cachullapi y yumbo. Como parte de esta discografía y mezclados con los ritmos musicales ecuatorianos, se grabaron también ritmos musicales latinoamericanos: bolero, mejicano, porros, guarachas, corrido, merecumbé, marchina, zapateado, polka, jota, canción pampera, canción india, habanera, danza aborigen, canción andina, zamba, carnavalito, guabina, joropo, tango, galopa, ranchera y bambuco.

Los datos que generalmente se encontraron en las portadas, contraportadas y etiquetas del disco LP son: el logotipo del sello discográfico, el logotipo del fabricante del disco, el código del disco, el título y el nombre del artista o grupo musical. En las contraportadas de estos discos se incluía información sobre la música, los músicos o la historia del sello discográfico. Generalmente, se imprimían a un color para ahorrar dinero. También, en muchos casos, promocionaban los discos anteriores del catálogo de la empresa poniendo las imágenes de las portadas con su código (de aquí se sacaron las portadas de los discos cuyos originales no se encontraron). Es frecuente en esta parte encontrar los nombres de las canciones, pero no siempre tienen su ritmo musical o el autor y el compositor. En la etiqueta también está el logotipo de la fábrica y el código de la fábrica, el cual es distinto al del sello. También se incluía la ciudad y el país, acompañados de la siguiente frase de derechos de autor: "Reservados todos los derechos del productor fonográfico y de los autores de las obras grabadas en este disco y prohibida su reproducción, radiodifusión, ejecución y utilización pública". En cada lado de la etiqueta se encontraron los nombres de las canciones con el autor y/o el compositor.

En este corpus se hallaron dos elementos que fueron parte de la industria y no de una empresa en particular: 1) En las etiquetas de algunos de los sellos discográficos decía SADRAM. Sin encontrar información sobre este nombre, el productor Antonio Godoy (10 de febrero de 2017) confirmó que esta empresa era la sociedad de autores y compositores del Ecuador –en la que se registraban los derechos de autor– y que era parte de la fábrica de discos IFESA. 2) Que se respete en varias contraportadas de los discos en los distintos sellos discográficos la frase “Disco es Cultura”. Primero se pensó que era un slogan de Discos Granja, pero luego de encontrarla en otros sellos de IFESA como *Lluvia de Estrellas*, se creyó que era de la fábrica. Por último, estaba también en los discos del sello Onix que son de FEDISCOS. La conclusión es que esta frase fue el slogan de la industria y no de ninguna empresa en particular.

A continuación, una descripción de la cantidad de discos y de las características de cada sello discográfico encontrados en este corpus. Se analiza lo que se vio en las portadas y contraportadas de sus discos de forma particular:

Discos Ambato. Se encontró un disco de la cantante Mercedes Olimpa, quien era una niña de trece años, de Pelileo, Provincia de Tungurahua. En la contraportada está descrita la anécdota de su primera presentación en público, el cual le significó un contrato con este sello discográfico para grabar música popular ecuatoriana. Las canciones son de Armengol Barba. La empresa fabricante era IFESA y el disco era distribuido por Emporio Musical S.A., que también forma parte de esta fábrica. Se grabaron cinco pasillos, además de valeses, tonadas, albazos y sanjuanitos.

CAIFE. Se encontraron cuatro portadas, pero tres de estas vienen de Sonolux Colombia, siendo una sola de CAIFE. Los tres discos con Sonolux son del Dúo Benítez Valencia, y el cuarto disco es de Eduardo Brito, pero fabricado por IFESA. En los tres discos del dúo se grabaron dieciocho pasillos de los treinta y seis temas.

Candil. Se encontraron cinco discos y un disco sencillo de 45 rpm de la década de 1960, pero Candil grabó veintidós Long Play en Producciones Candil de Eduardo Zurita. Estos discos son de música instrumental con mosaicos (varios temas juntos que muchas veces son del mismo ritmo musical) de música ecuatoriana o latinoamericana, como boleros, cumbias, sambas, tangos, pasillos, valeses, entre otros. No se encontró este sello discográfico en ninguno de los libros sobre discografía ecuatoriana, pero se pudo hacer una entrevista a Eduardo Zurita el 24 de enero de 2019. Zurita relata que interpretaba música para bailar, sobre todo cumbias, pero que siempre incorporaba música ecuatoriana como pasacalles, albazos y sanjuanitos. La decisión de los temas que se grababan en los discos era completamente de él, pero que siempre daba crédito a los músicos que le acompañaban. Así, en la contraportada está escrito “Eduardo Zurita arregla, dirige e interpreta acompañado por los músicos...” Esta información no necesariamente se incluía en los discos de otros sellos discográficos.

Este sello nace porque nadie quiso grabar a Eduardo Zurita. Este había recurrido a varios sellos y no le abrieron las puertas. El nombre del sello Candil fue a partir del *Cocktail Lounge* o *Bulats* (bar) que él abrió porque tenía mucho éxito tocando en bares de otras personas de la capital y lo vio como una oportunidad. Las grabaciones de los discos se empezaron a dar tras la idea de vendérselos a los clientes que iban al Cocktail Lounge Candil, como una constancia de haber estado esa noche, como un *souvenir*. Por esta razón, el primer disco se llama *Una noche en el Candil* (finales de 1966), pero nunca se imaginó que fuera a vender tantos discos. De los primeros cuatro discos se vendieron más de 80.000 copias (ver Figura 2: artículo de Diario Últimas Noticias). El récord de venta en esa época era del Trío Los Brillantes, con 1.800 discos. Se llegó a decir que se vendieron más discos de Eduardo Zurita que el número de tocadiscos. En 1967 grabó tres discos porque era muy grande la demanda: sacó en febrero, en mayo y en diciembre para Navidad. Se vendían tanto en el Ecuador como en el exterior, y para 1969 vendió muchos en Estados Unidos.

De alguna manera, todas las carátulas fueron idea de Zurita, con opiniones de gente de la imprenta o amigos, pero él decidía las tipografías y el diseño. Para

el primer disco, llamado *Una Noche en el Candil* (código 117), el fotógrafo Hugo Cifuentes⁵ (1923-2000) tomó la fotografía e hizo el diseño. “La fotografía se realizó en el parque de El Tejar, arriba de la Merced, donde había unas lámparas que Cifuentes capturó con su lente” (E. Zurita, comunicación personal, 24 de enero de 2019). Cifuentes también hizo la fotografía del disco llamado *El Quinto de Eduardo Zurita* (código 138). El diseño se decidía a partir del nombre del disco, pero en realidad eran ideas que Zurita iba generando según la ocasión. Por ejemplo: en el disco *Vuelve al Candil* (código 123), la aerolínea Ecuatoriana de Aviación auspició la portada. Él pensó que había que establecer un vínculo con el tema de la aviación y se le ocurrió la idea de tomarse la foto con las dos azafatas de la empresa sobre una alfombra voladora. “Para la contraportada son las mismas azafatas que me esperan cuando bajo de un avión modelo Electra, que eran unos aviones muy antiguos de después de la Segunda Guerra Mundial” (E. Zurita, comunicación personal, 24 de enero de 2019). En *Disco de Oro* (código 129) se le ocurrió la idea de que quería simular un timón de barco. Todas estas ideas las llevaba luego a la imprenta para realizar el diseño final con el proceso fotomecánica para su impresión.

Las primeras 2000 carátulas del primer disco se imprimieron en la imprenta de Finalín, Ambato, porque había un señor que iba a ser socio de Zurita, quien se encargó de conseguir la ayuda de esta empresa para realizar este trabajo. La primera edición fue realizada en blanco y negro. Las siguientes ediciones se efectuaron en la Editorial Colón, donde Paco Valdivieso (hijo del dueño y recién llegado de sus estudios en España) propuso imprimir en cartulina celeste para lograr mayor contraste en el diseño. A partir del segundo disco se cambió a la imprenta Artes Gráficas Senefelder de los Alvarado Roca. Hasta el quinto disco grabó en IFESA de Guayaquil, pero para el sexto disco comenzó a grabar en Estados Unidos. Trabajó directamente con Luis Pino Yerovi y su sobrino Carlos Pino Plaza, “El Pituto”, quien era el gerente de Emporio Musical, y quien le ayudaba a distribuir sus discos a nivel nacional. Eduardo cuenta que “tenía un

⁵ Hugo Cifuentes fue un importante fotógrafo ecuatoriano cuya técnica era el retrato y su temática, la cotidianidad y la tradición. Abrió el Estudio Cifuentes, que sigue abierto en Quito con sus hijos. En la década de 1960 fue parte del grupo *Vanguardia Artística Nacional* (VAN), fundado por el artista de arte precolombino Enrique Tábara (Leedor.com, 2015).

arreglo con ellos porque les pagaba por la fabricación, pero luego recibía de los almacenes prácticamente el doble. Ganaba el 100%, era de locos” (E. Zurita, comunicación personal, 24 de enero de 2019). También nos dice que la piratería no es un problema de los últimos tiempos porque con los LP también se daba, ya que la disquera decía que había producido cinco mil discos, aunque en realidad había hecho diez mil y solo le pagaba al artista por los cinco mil. Era una situación que era difícil de controlar y que sucedía tanto en Ecuador como en el resto del mundo.

Discos Cóndor. Se encontró un disco con código 350-0001 cuyo año es 1965, pero de veintiocho discos con códigos 350-0002 a 350-0044 no se tienen ni el disco ni el año. Debido a la cantidad de discos que los sellos hacían, al principio se asumió que era probable que sean de la década de 1960; sin embargo, al momento de analizar las contraportadas, se encontró que algunos discos tenían un texto con logo que decía: “Trofeo Internacional a la Calidad México 1979, Argentina 1980, EE. UU. 1981 y Paraguay 1982”. Estos premios ganados en estos discos descartan que sean de la década de 1960. También se encontró un disco sencillo de 45 rpm de 1968, cuyo empaque es una funda de plástico con el logo de IFESA. La empresa que fabricaba los discos de este sello era IFESA, pero eran dos empresas las que distribuían sus discos: Emporio Musical S. A. y Cromos S.A. de Guayaquil. El disco confirmado de esta década es el del trío Los Montalvinos (al comienzo era el Trío Luz de América, con Iván Alexander, Luis Cárdenas y Oswaldo Amores, pero cambiaron el nombre por ser de Ambato, como el novelista ambateño, Juan Montalvo), quienes grabaron seis pasillos, tres albazos, dos valeses y una tonada.

Discos Granja. Este es el sello con uno de los catálogos más completos de este corpus. Se encontraron ciento tres discos al comienzo, de los cuales quedaron cuarenta y cuatro de la década de 1960. Esta disquera tiene dos tipos de códigos: los 12000 y los 351-0000. No se encontró la razón por la que existieran dos códigos, pero se pudo analizar que los códigos 12000 se editaron primero que los otros. Se llegó a esta deducción, primero, porque tienen un orden cronológico más organizado y, segundo, porque hay portadas que se repiten en el

código 351-000, las cuales cambian el orden cronológico en esta serie. Los discos con el primer código comienzan con el disco 12001, que no tiene año, pero el 12003 es de 1959 y va hasta el 12041 con año 1969. Los discos con el segundo código van desde 351-0001, con año 1965, hasta 351-0069, con año 1960, en cuya serie hay muchos discos que no siguen cronológicamente el código con el año. El disco Homenaje póstumo a Luis Alberto Valencia, con código 351-0011, dice que es de 1965, pero Valencia muere en 1970. Analizando esta confusión de años, se descubre que es el mismo disco que *Cantares de Añoranza*, con código 12025; esto significa que el 351-0011 es una reedición y que se cambió la portada para el homenaje, ya que el original lo había grabado como solista. Con este dato fue posible analizar la confusión de años en los discos con códigos 351-0000 y se comprobó que todos los discos con código 351-0000 fueron reeditados o grabados después de la década de 1970. Aunque las reediciones se mantienen como parte del código 12000, los otros discos no son parte de este catálogo.

En las reediciones se confirmó que es la misma música, pero con portada y/o contraportada un poco cambiadas. Por ejemplo: el disco 12007 es el mismo disco que 351-0069, pero su contraportada es distinta; o el disco 12023 es el mismo disco que 351-0037, pero con un diseño de portada y contraportada que cambia completamente. Hay veintiséis discos que se repiten en los dos códigos y se tienen las treinta y siete portadas de los discos Long Play que se estiman se hicieron en la década de 1960, con un promedio de tres discos al año, pero lo encontrado se centra la mayoría en 1960 y 1965. Hay tres portadas cuyos originales no se encontraron, pero que fueron sacadas de la publicidad de las contraportadas. Se hallaron tres discos de formato mediano en los que se podían grabar ocho temas en vez de doce (tienen un logotipo distinto de Discos Granja) y cuatro discos de 45 rpm, (llamados sencillos), con dos temas por lado, con código 500.

Otro descubrimiento fue que los discos *Sol Aborigen* (código 12001) y *Raza de Bronce* (código 12008), del grupo musical Los Corazas, están en los dos códigos, pero también se encontraron con el sello colombiano Real Medellín. Es el mismo disco y portada, pero cambia la contraportada, cuyo texto está en

español y en inglés. Esto plantea que parte del negocio de estos sellos discográficos era vender la edición a otros sellos de otros países, de los grupos que eran atractivos para su medio.

La contraportada presenta varios datos de la parte técnica. La empresa fabricante de este sello era IFESA, y la impresión de los empaques se hacía en tres imprentas: 1) Offset Editorial Colón de Guayaquil, 2) Offset Editorial Colón de Quito (ahora Imprenta Mariscal) y 3) Gráficas Ayeres Quito. La distribución en el Ecuador la hacía Almacén L.A. Granja. Se destaca el logotipo CED, que significa Disco de Capacitancia Electrónica, y que fue un sistema de reproducción desarrollado por la empresa RCA Records en 1964. Este sistema era un logro tecnológico, capaz de incrementar la densidad de un disco de vinilo LP. También está escrito “Larga Duración-Microsurco-Irrrompible-33 1/2 r.p.m.” y “Tecnología: Alta Fidelidad”. Todos estos datos se incluían para denotar que este sello utilizaba la mejor tecnología en toda su producción, además de legitimidad y reputación. Por último, se encontró en el disco *Hoguera de Sentimiento* (código 12007) una estampilla que dice Premio IFESA 022520, que se daba a los discos más vendidos.

Algunas portadas presentan la firma de los artistas o de los caricaturistas que elaboraban la imagen. Las firmas encontradas son de los artistas: Leonardo Tejada⁶ en los discos con códigos 12001, 12002, 12003, 12007, y sin firma en los discos con códigos 12004, 12006; E. Diez⁷ en los discos con códigos 12012, 12019, 12020 y sin firma en los discos con códigos 12021, 12023; M. Diez en los discos con códigos 12015 y 12029; y L. Montalvo⁸ en el disco con código 12025. En las reediciones de los discos, aparte del cambio de código, también cambia el estilo de la imagen, por ejemplo: en el disco *Arpegios del Alma*, que tiene los

⁶ Leonardo Tejada es un pintor del realismo social que comenzó como tallador de madera y se destacó como grabador. Se lo reconoce como un artista que recuperó el arte popular.

⁷ E. Diez fue caricaturista en la década de 1920 en la revista *Caricatura*. Una investigación sobre esta revista dice que “los mejores diseñadores hacen gala de sus posibilidades estéticas, que se repiten en varios números sobre todo en las manos de E. Diez y Kanela, cuyas ilustraciones muestran mujeres sensuales, bellas, elegantes, misteriosas, de ojos profundos y labios insinuantes” (Vaca, 2013, p.87).

⁸ De M. Diez y L. Montalvo no se encontró ninguna información sobre qué tipo de artistas fueron.

códigos 12020 y 351-0024, en la primera portada se ven más detalles en su ilustración, con tonos, luces y sombras; lleva, además, la firma E. Diez. Pero en la segunda versión, la misma idea está simplificada y no tiene firma. De igual forma pasa con el disco *Tiempos idos*, con códigos 12015 y 351-0018: se nota en los detalles de la ilustración que la segunda versión es más simplificada.

Se encontró que el Dúo Benítez Valencia fue de los que más grabaron en este sello porque hicieron trece discos: un disco con varios dúos y uno con Luis Alberto Valencia como solista; las Hermanas Mendoza Suasti grabaron cuatro discos; la Banda Municipal de Quito, dos discos; Los Corazas, dos discos; además de otros artistas. Parte de los textos hallados, como slogans o lemas de la disquera, son: “Cada jirón de la Patria vibra en Discos Granja” y “El sello que hace discos”. A partir del disco con código 12017 comienzan a usar el lema “Sello de Oro Ecuatoriano”, sin quitar los otros.

En las contraportadas se encuentran varias temáticas en sus textos, como descripciones de los temas principales, descripción de los artistas principales del disco o historias relacionadas con la temática del disco. Muchos de los textos fueron escritos por Wilson Granja (nieto de Luis Aníbal Granja), y otros están firmados por René García Villegas⁹. Había una descripción poética y muchas veces llevada a la raíz indígena, pero sin dejar la idea de lo mestizo. Un ejemplo que describe la idea de estos textos está en el disco *Amor Indiano* (código 12019) del Dúo Benítez Valencia, con el acompañamiento del conjunto de Luis Aníbal Granja (cinco pasillos, dos albazos, vals, danzante, sanjuanito y yaraví). Como descripción dice “repertorio de aplaudidas composiciones ecuatorianas de raíz indígena”. Parte de su descripción dice:

Con este material melódico, producto del sentir aborígen, naturalmente melancólico y plañidero, los compositores ecuatorianos han creado gran parte del canto popular. El resultado ha sido una música propia, inconfundible, a la que el autor ha impreso su emoción individual, la del criollo, en cuyo espíritu reverdecen una y otra vez todas aquellas manifestaciones que causan el aporte hispano fundido en la sangre ecuatoriana. He ahí la explicación del singular encanto que encierran temas como “Amaneciendo” (albazo), “Los Huachos” (danzante), “Peshe Longuita” (sanjuanito)

⁹ René García Villegas fue un abogado y juez chileno, amigo de Luis Aníbal Granja.

y “Puruhá” (albazo), -incluidos en el presente disco-, que se nutren básicamente en la vertiente andina, -raíz indígena auténtica-, y traducen al mismo tiempo caracteres definidos del alma nacional insistentemente tocada por los chispazos de la picardía y la pasión, la galantería y el buen humor heredados del genio español...selección de varias composiciones identificadas por su sabor indiano, todas favoritas del público.

Muchos de estos textos tienen una descripción de los ritmos musicales a partir del sentimiento; por ejemplo, *Festival Andino* (código 12006) habla del nombre del disco, imagen y la música de la siguiente manera:

Festival Andino: elocuente sentido de alegría y fiesta, de un domingo, en la Metrópoli, como en los costumbristas pueblos y aldeas de nuestro terruño patrio, con sus típicas, alegres y bulliciosas ferias...Festival Andino: es el mensaje del alegre y prometedor Albazo, del sentido Pasillo, de la Tonada que borra los pesares y sufrimientos (...) del tradicional Sanjuanito, triste a veces y alegre otras.

De igual manera, en el disco *Campanil Quiteño* (código 12030) aparece que es una “selección de música popularailable”, donde se incluyen albazos, tonadas, pasacalles, sanjuanitos y aires típicos, con un grupo llamado Locos del Ritmo; y seguido de este disco está *Fiesta Ecuatoriana* (código 12031), con el conjunto Los Barreros, que hacen música instrumental, y donde dice que recogen “12 alegres canciones de nuestra música”. En este hay albazos, tonadas, sanjuanitos, chilenas y aire nacional.

En otros discos se habla de los temas principales del disco, como en *Vasija de Barro* (código 12009) del Dúo Benítez Valencia, en el que se presenta la temática de las canciones Chulla Quiteño y Vasija de Barro. También en el disco *Leña Verde* (código 12024) se describe el tema principal de la siguiente manera: “De esa complacencia en la conciencia del sufrimiento, presente sin remedio en el canto vernacular, es testimonio fiel esta tonada estremecida, esta “Leña Verde”, -solazada en llanto anticipado-, que da su nombre al nuevo L.P. del Sello Granja”.

Asimismo, se suele incluir información de los artistas y de cómo comenzó su éxito desde las emisoras de radio. Por ejemplo, la historia de las Hermanas Mendoza Suasti en Radio Quito en 1940, con más de 300 discos en distintos sellos (código 12002). También hay un texto sobre el Dúo Benítez Valencia, que

dice que fueron auspiciados por Radio Quito, y que cuenta un poquito de su historia (código 12013).

En el disco *Sol Aborigen* (código 12001), que es uno de los discos que se vendió a la disquera colombiana Real Medellín, su contraportada plantea la internacionalización de la música ecuatoriana de la siguiente manera:

Que el folklore ecuatoriano tiene el derecho del mundo a sacar pasaporte, vestir traje internacional, y lanzarse orgulloso por los caminos del mundo, es lo que demuestra Luis Aníbal Granja con las grabaciones que consiguió para este disco, y con su conjunto LOS CORAZAS, en donde fundió con maestría, los más auténticos instrumentos típicos indígenas (...). Con Los Corazas alternan en este disco los célebres Hermanos Castro, ya conocidos por sus impecables ejecuciones de música típica colombiana, en arpas y guitarras.

De igual manera, en el disco *Pasillos del Recuerdo* (código 12029) se habla de la música ecuatoriana al mundo, pero desde otra perspectiva, ya que dice que “Al entregar los Pasillos del Recuerdo, cumplimos una vez más con nuestra grata y difícil tarea: Hacer escuchar el alma nacional en el Ecuador y el Mundo”.

En cambio, el disco *Serenata Huancavilca*¹⁰ (código 12022) de Pepe Jaramillo de Guayaquil conmemora a Guayaquil y al montubio¹¹, porque dice “canción popular de Litoral ... música interpretativa de la Costa”. Hay cuatro temas con esta temática; de ellos, tres son pasillos y uno es vals. Habla en su contraportada sobre el Trofeo Huancavilca que Pepe Jaramillo ganó en 1962, con lo que acentúa la idea de que a Luis Aníbal le interesaba que su sello sea nacional y no solo de la sierra ecuatoriana.

Estelar. Este sello discográfico tenía muchos de los artistas juveniles y es uno de los sellos de IFESA. Se encontró una portada de la década de 1960 y el resto de la década 1970. Este disco tiene cuatro pasillos, tres aires típicos, un

¹⁰ Huancavilca era el nombre de un grupo indígena de la época precolombina, ubicado en la costa del Ecuador, en las Provincias de Guayas, Santa Elena y Manabí.

¹¹ Montubio es el campesino de la costa ecuatoriana que vive en el monte, trabaja en el campo y monta bien a caballo.

sanjuanito, una chilena, un danzante, una tonada y un pasacalle, interpretados de forma instrumental por el grupo Guitarras de Oro.

FADISA. Aquí se encontraron dos discos, únicamente con el logotipo de FADISA, que es la fábrica más importante en Quito, pero no es un sello. Se llegó a la conclusión de que son de la década de 1960 porque FADISA, como fábrica, empieza en 1966 y luego trabaja con sellos discográficos. El disco 210004 es una foto de cuando empieza el trío Los Reales, que fue en 1966. El segundo disco es de Olga Guevara. Se recalcan los logos, en la contraportada, de producción sonora Monofónico SD (el mismo sonido en el lado derecho y el izquierdo) y Estéreo GD (variaciones en los dos lados, utilizado a partir de 1954) para denotar el avance tecnológico de su grabación.

Falconi. En ningún libro se encontró sobre este sello, pero es de la década de 1960. Se halló un disco de 45 rpm en sobre de papel como protección. Es manufacturado por IFESA, con fabricación ordenada por Falconi Jr.

Fénix. Era el segundo sello de Luis Felipe Aguilar, quien después crea la fábrica Discos Aguilar S.A. o DASA, pero los discos encontrados aquí son fabricados en IFESA. En el corpus hay siete discos con los códigos 15001 a 15010 y un disco de 45 rpm que dice "fabricación por Luis Felipe Aguilar". El disco con código 15003 es de 1967 y el resto no tienen el año. El disco *Serranías del Ecuador* (código 15008) tiene dos versiones de disco con distinta portada; la segunda aparece con el año 1970, pero es una reedición. En este último disco está la publicidad en la contraportada de varios discos del catálogo Fénix, pero dos de códigos posteriores; por esta razón no sabemos si son anteriores o no, pero se los incluyó. Dos de estos discos son una colección de varios intérpretes, y en dos está el grupo Los Gatos.

Fiestas Municipio de Quito. Aquí se encontró un disco realizado por el Comité de las Fiestas del Municipio de Quito, y en su título está escrito el año 1969. Este no es un sello, pero es una entidad que grabó para promocionar la música y las fiestas. En su portada aparece una obra del pintor Oswaldo

Guayasamín y en el interior se indica que es una contribución del pintor. En su contraportada está el siguiente texto:

Fue en 1960 cuando, por medio de un periódico plenamente identificado con la ciudad, Últimas Noticias, se invitó a los habitantes a rendir homenaje, con música y alegría, a la Madre Quito. La idea fue revivir aquella hermosa tradición de la serenata quiteña y eso fue lo que hizo con placer y devoción el expresivo pueblo de Quito...Característica táctica de la Fiesta Quiteña en la exaltación de la música nacional. Es en diciembre cuando la música creada por el artista ecuatoriano para expresar su sentimiento es difundida con profusión y júbilo en el ambiente quiteño, en la noche del 5 de Diciembre (...). Para ello, el Comité Municipal de las Fiestas, decidió, desde este año, emitir un disco con las más selectas canciones y con destacados artistas, para ofrecer a la ciudad una grabación perdurable con música, sentimiento y emoción de profunda raigambre ecuatoriana.

Los intérpretes seleccionados para grabar este disco fueron: Carlota Jaramillo, Eduardo Zurita, Hnos. Miño Naranjo, Los Reales, Eduardo Brito y la Banda Municipal. Está impreso en los talleres Offsetec de Quito, con fabricación de IFESA, ordenada por Marcelo Ordóñez, coordinador general del Municipio de Quito.

IFESA. Se encontró un disco hecho para el aniversario de sus veinte años, que no es parte de ningún sello. También se encontraron discos de la Revista Emporio Musical, que son parte de la empresa IFESA. Esta serie de discos fue hecha de carácter promocional para entregar a las emisoras de radio. Se trata de una recopilación de música grabada por varios sellos discográficos, con temas de música ecuatoriana, latinoamericana e internacional. Se encontraron dieciséis discos con códigos del 1 al 29, aunque solo el disco con código 11 tiene el año 1966, por lo que se asume que son de la década de 1960. En su contraportada dice:

“Revista Musical Emporio” pone a la disposición del público este novedoso disco L.P. de 33 1/3 RPM, conteniendo una sugestiva variedad de ritmos bailables que va desde las cadencias de nuestra música folklórica hasta los excitantes compases Rock’n Roll. Cada uno de estos discos contiene una recopilación de 8 piezas que corresponden a los éxitos musicales de mayor demanda que, semana a semana, se editan en discos de 78 y 45 RPM de los prestigiosos sellos ORIÓN, COLUMBIA, MUSART y LLUVIA DE ESTRELLAS. En esta forma, “Revista Musical Emporio” ofrece a los discómanos del país, la oportunidad de disponer, en un solo disco, una selecta colección de bailables nacionales e internacionales, con las consiguientes ventajas de su fácil manejo y bajo costo.

Era fabricado por IFESA y distribuido de forma exclusiva por Emporio Musical S.A. La imprenta es Sobres ZEA Aranda Guayaquil. A partir de la edición 24 cambia el diseño de la portada y de la contraportada, y el texto es modificado, es decir, no se enfoca en Revista Emporio Musical, dándole más importancia a IFESA Industria Fonográfica Ecuatoriana S.A. Este cambio es debido a que hicieron alianzas con otros sellos y empresas que no estaban vinculadas directamente, como Onix, Rondador, Granja y Fénix, pero también porque ya no solo es músicaailable, sino que incorporan otros ritmos, como pasillo, bolero y tango.

Lida Records. Este sello fue grabado en Nueva York y es de la cantante Lida Uquillas. Se encontró un disco de la década de 1960. En la contraportada se nombra a todos los músicos que la acompañan, pero se ve que es un sello de una ecuatoriana que vive en Estados Unidos. Jorge Carrera Viteri escribe los textos y ella graba en este disco cinco pasillos, dos vals, bambuco, danzante y aire típico.

Lluvia de Estrellas. Se encontró un disco de 1966 de la cantante Carlota Jaramillo en dúo con Luis Alberto Valencia. Se pone a Carlota como artista principal y a Valencia en segundo plano en el texto. Este sello discográfico era uno de los sellos de Guayaquil de la fábrica IFESA, pero que grababa a muchos artistas de Quito. En la contraportada aparece que la imagen de la portada es una obra llamada *Tonada*, un óleo del pintor baneño (natural de Baños) Jaime Villa¹². Impreso en Cromos S.A. Guayaquil y distribuido por Emporio Musical S.A., están grabados dos pasillos, dos tonadas, dos aires típicos, dos cachullapis, dos sanjuanitos, un vals y un danzante.

Discos Nacional. Se hallaron tres discos de la década de 1950, pero han sido los únicos encontrados de esa década, así que son un aporte para la investigación. Los tres son discos medianos de diez pulgadas y de ocho temas. Se resalta en el texto “Sonido Dimensional” y “33 1/3 rpm superficie protegida”,

¹² Jaime Villa es un pintor baneño de la provincia de Tungurahua, que para esa época hacía pintura figurativa a través de la experimentación de formas y trazos libres, con mucha riqueza cromática, y con personajes de lo cotidiano.

que es el sonido de grabación patentada por la empresa y el formato de grabación sonoro más utilizado. Es la “primera empresa quiteña en la que se procesó totalmente el disco” (Gogoy, 2017, p. 30). Fue impreso por Discos Nacional. El disco 005 señala que su original es del dibujante español Francisco Reyes Hens, quien ilustraba cajas de serillos y estampillas con vestuarios de distintas culturas del mundo. No se encontró la relación del pintor con la disquera.

Onix. Se ubicaron alrededor de 62 portadas que tentativamente eran de la década de 1960. Los discos tienen tres tipos de códigos: 5001, 8001 y los de cinco cifras 50001. En muchos de los discos no se encontró el año, y en los discos de cinco cifras que sí tienen año, la mayoría son de la década de 1970, aunque el último con código 50095 tiene el año 1968. Después de una entrevista del 15 de enero de 2019 con Eduardo Miño del Dúo Hermanos Miño Naranjo, se confirmó que el disco 50002 es de la década de 1970 porque la fotografía es tomada en Japón cuando ganaron el Festival de la Flor de Loto en Osaka, Japón, en 1970. En los discos con código 8000 no se encontró el año de fabricación, pero se presume que son de la década de 1960 porque, en las fotografías, los Hermanos Miño Naranjo (disco 8045 en la China y disco 8047 en La Rotonda en Guayaquil) están mucho más jóvenes que en la portada del disco en Japón de 1970. Los discos 50073, 50074, 50075, 50048 son reediciones porque tienen discos gemelos en los códigos de cuatro cifras. No se encontraron gemelos para los discos con códigos 50094 y 50095, que tienen como año 1968, pero se asume que son reediciones. Se concluyó que todos los discos que tienen códigos de cinco cifras son de la década de 1970, pero a las reediciones si se las incluyó en el catálogo. Por último, se encontró un disco sencillo con código 8440 que tiene el logo de FEDISCOS, pero el logo de Onix es distinto y no se encontró el año. Fue muy complicado encontrar discos de la década de 1960, y de los veintitrés encontrados trece no son originales porque se los sacó de las contraportadas.

Este sello fue manufacturado por FEDISCOS, distribuido por Almacenes de Música J.D. Feraud Guzmán e impreso en Gráficas Feraud (es la misma empresa, pero manejada por distintas personas de la familia Feraud). La

contraportada la escribe el músico y periodista Marco Vinicio Bedoya¹³. Se observó que los discos de código 8000 no tienen la leyenda “Manufacturado por FEDISCOS”, pero sí por Fábrica Ecuatoriana de Discos S.A., que a la final es lo mismo; para la década de 1970 el nombre FEDISCOS se hizo más fuerte. La imprenta sí varió porque algunas portadas eran impresas por Offset Abad.

Onix se planteaba como un sello nacional porque, a pesar de ser de Guayaquil, grababa a muchos músicos de todas partes del país. En varias ocasiones se resaltaban las características de la sierra ecuatoriana, como en la portada del disco *En las lejanías* (código 5008), donde se ve un paisaje andino, con un texto en la contraportada que reza: “La gigantesca cadena de nevados de la Cordillera de los Andes”. Otro ejemplo: en la portada del disco *Viva Quito!* (código 5033) aparece una foto del convento de San Agustín de Quito y cantan grupos de la sierra ecuatoriana.

El dúo ambateño de los Hermanos Miño Naranjo grabó muchos discos en este sello, de los cuales cuatro están en este corpus. Eduardo Miño (2019) cuenta que la relación con esta disquera comenzó cuando ganaron un festival de Radio Tarqui y se presentaron en el Coliseo César Julio Hidalgo de Quito: “Ese día fueron las casas disqueras como Onix, RC Victor, la Pierce de Méjico y otros. Ahí se acercó Pancho Feraud Aroca (hijo) que era el gerente de Onix y Fausto Feraud Aroca su hermano para proponernos grabar un disco” (E. Miño, comunicación personal, 15 de enero de 2019).

En el disco *Al morir de las tardes* (código 5014), el texto en la contraportada resalta el trabajo de los músicos ecuatorianos, presenta sus nombres y dice: “Sus magníficos ejecutantes nos entregan todo su saber y ponen de relieve sus especialísimos dotes artísticos, producto y esencia de un pueblo romántico y soñador, rebelde y altivo”.

¹³ Marco Vinicio Bedoya era un músico y periodista que trabajó en Radio Huancavilca de Guayaquil y luego en Radio Quito.

Orión. Es el sello más importante y grande de IFESA. Se encontraron cuarenta y siete portadas, diez discos con códigos 12-25001, treinta y cinco discos con código 330-0001 y dos discos sencillos de 45 rpm. En el primer código, la numeración va desde 12-25029, con año 1967, hasta 12-25125, del año 1969. La numeración del segundo código va desde 330-0004 a 330-0099 con año 1969. De estas portadas, tres están en los dos códigos y catorce no son originales, puesto que son sacadas de las contraportadas. El disco 12-25094 no tiene año, pero en la contraportada se cuenta que el artista Edgar Palacios tiene veintiséis años, y él nació en 1940, así que es de 1966. El disco 330-0005 de Carlota Jaramillo es del año 1970, y el texto de la contraportada confirma que fue grabado en ese año. A partir de esta información se halló que solo hay dos confirmados de la década de 1970, que son el 330-0030 y el 330-0036. Once discos tienen el año en la década de 1960 y de veintiún discos no se encontró el año. Debido a estos datos se asume que son reediciones y que sí son parte de la década de 1960. En el disco 330-0046 se evidencia que es una reedición del disco 12-25105, porque tiene el sello Trofeo Internacional a la Calidad México 1979, Argentina 1980, EE.UU. 1981 y Paraguay 1982.

Se encontró que hay dos logotipos, uno para los de código 12-25029 hasta 12-25046, que se basa en letras más orgánicas que salen de una estrella fugaz. El otro es a partir de los códigos 12-25063 en adelante, incluyendo los 330-0000, cuyo diseño está basado en un rectángulo con letras gruesas y estrellas en el cielo. Una vez más se concluye que los discos de la estrella fugaz con códigos 12-25000 son anteriores, pero que los discos con este tipo de código y el otro logo son reediciones. Los discos con código 330-0000 siempre tienen los logos de Orión e IFESA adelante y atrás del empaque.

El fabricante de este sello es IFESA y fue distribuido por Emporio Musical S.A. de Guayaquil. Su grabación era estereofónica y lo menciona en la contraportada. Algunos discos como los de código 12-25029 dicen “Diseñado e Impreso en Cromos Cia. Ltda.”, pero el disco 12-25063 es hecho por Offset- Imprenta Abad. En muchos discos está escrito que los arreglos son del músico Héctor Bonilla (1935-1984), y en su contraportada aparece que es el Director

Artístico de IFESA. Los artistas más grabados en esta época por el sello Orión son los Hnos. Villamar y el trío Los Brillantes, con nueve discos cada uno, aunque también grabó por los menos tres discos con la banda de la II Zona Militar.

El disco 12-25046 es totalmente blanco, con los logos de IFESA y Orión. Este disco sin diseño servía para regalar a las emisoras de radio para promocionar la música. El disco 12-25120 revela que la fotografía de la portada era de John Carras¹⁴. En cambio, en el disco 330-0044, en la contraportada, está la letra de las canciones del disco, y señala que la fotografía de la portada es de Foto EMPO CA. En el disco 330-0073 hay un retrato de Olimpo Cárdenas, firmado por el artista Quevedo¹⁵.

Varios discos de Orión exponen una búsqueda de nuevos sonidos en la música popular ecuatoriana, y se aprecia esta importancia en los textos escritos en las contraportadas, como en el disco *Ritmos de mi serranía* (código 12-25114), que habla de la guitarra eléctrica:

La guitarra eléctrica, instrumento de la era electrónica, se convierte ahora en la base de la interpretación de un nuevo sonido para la música folklórica ecuatoriana (...) requinto eléctrico produce efectos sonoros de tal dulzura, que bien podría sin exageración llamarse, una nueva dimensión en el sentimiento de la música nacional (1968).

De igual manera, en el disco *El verso imposible* (código 12-25125) se habla de la unión de las voces de las cantantes sopranos Beatriz Parra, cantante de ópera, y Olga de Estrada, impulsadora de la música nacional: “Difícil de imaginar a primera vista el que, Olga y Beatriz pudieran cantar pasillo a dúo”. También se observa esta idea en los cuatro discos de *Los violines de Lima*, en donde plantean un sonido que no era muy común en la música popular ecuatoriana.

¹⁴ John Carras fue un fotógrafo de Guayaquil que se destacó por la fotografía paisajista que, con el retrato, fue uno de los ritmos más populares de mitad del siglo XX.

¹⁵ Foto EMPO CA: No se sabe quién es el dueño de este estudio de fotografía. De este artista Quevedo tampoco se encontró nada.

Ortiz. En la década de 1960 se cerró el sello por problemas de salud del dueño Aníbal Ortiz. Se encontró un disco sin año, pero que es probable que sea de la década de 1960, ya que es del dúo Benítez Valencia y del dúo Ramia Valencia, donde canta Luis Alberto Valencia, quien murió en 1970. Se manufacturaba en Editores Fonográficos Ecuatorianos (EFE), que después fue FEDISCOS, y cuya distribución estaba en manos de Almacenes de Música J.D. Feraud Guzmán.

Rondador. El productor Trajano Recalde crea el sello Rondador en 1952 y la fábrica FADISA en 1966. Se encontró un disco de 45 rpm con sello Rondador, pero no FADISA. Este tiene la leyenda “Fabricado por Trajano Recalde”, pero también el logo de IFESA como fabricante. También aparecen seis discos Long Play. El disco con código 10004 reza en la contraportada que es Disco Rondador, fabricado para Recalde Industria Ecuatoriana; la imprenta es VIDA y es fabricado por FADISA. En la contraportada del disco 10005, de 1967, dice Industria Recalde, y en los discos con código 550001 se tiene ya un logo de Rondador que antes solo eran letras.

En los discos 550034, 50035 y 50037 no se encontró el año, pero el disco con código 55035 tiene un adhesivo que dice “Discos Rondador 20 años con los mejores éxitos”, por lo que podría ser del año 1972. En este disco y en los posteriores interpreta Luis Alberto Valencia, quien murió en 1970, así que estos discos son de la década de 1960. Es muy probable que haya sido una reedición, en la que pusieron el adhesivo. Estos discos fueron fabricados por FADISA Fábrica de Discos S.A. e impresos por FADISA. En la reedición aparece el nuevo lema: “Una industria ecuatoriana – para artistas ecuatorianos” y “FADISA, precio y calidad”. El disco 550037 tiene dos logos que dicen Monofónico SD y Estereofónico GD, que informan de la tecnología del sonido de la grabación.

Solquendo. Este es un sello independiente perteneciente al músico Hugo Oquendo, del cual se encontró un disco de la década de 1960. En este disco se interpreta música latinoamericana y ecuatoriana. Fue manufacturado por IFESA.

Sono Radio. No se encontró información sobre este sello, pero sí dos discos con fechas de la década de 1960. Los dos son de valeses criollos. Se manufacturaban en IFESA. En la contraportada de los dos discos hay otras portadas, pero no se puede visualizar el código.

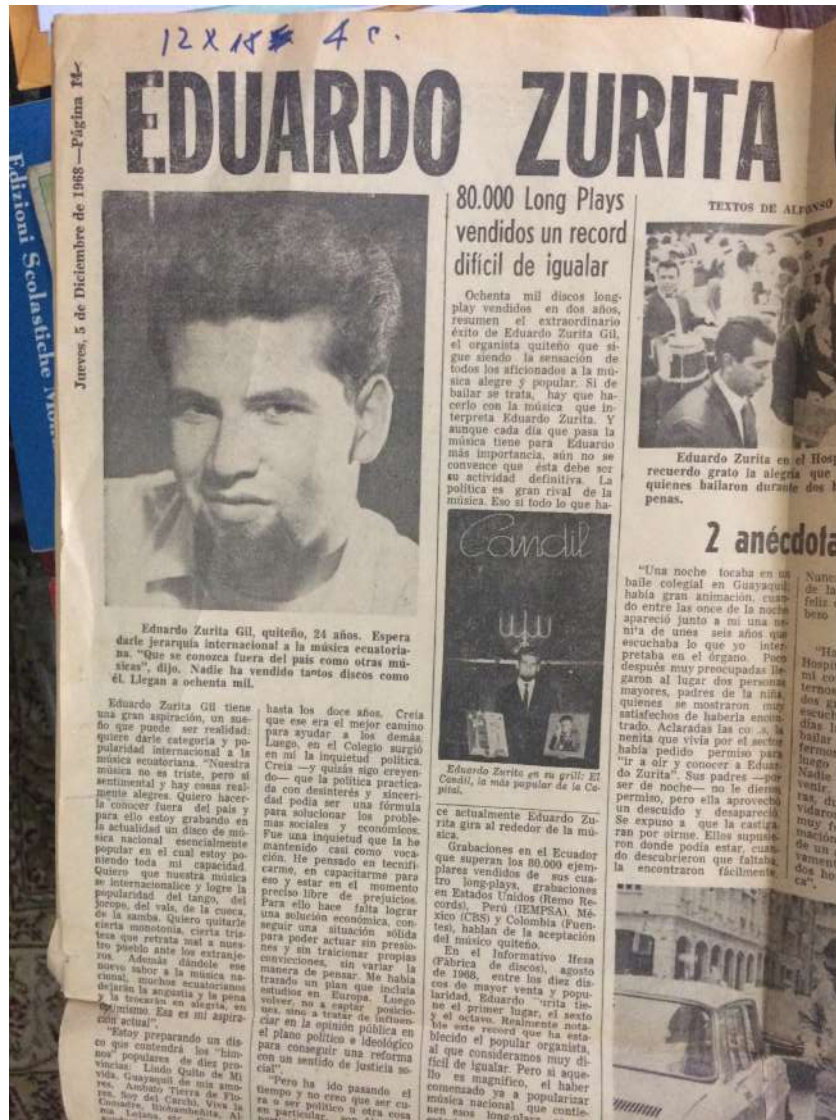


Figura 2. Récord de venta de discos de Eduardo Zurita. Diario Últimas Noticias.

4. Diseño de las portadas de discos de la música popular ecuatoriana de la década de 1960

4.1. Categorización de la temática del diseño de las portadas

Clases y análisis de contenido

Esta sección plantea un análisis cualitativo y de contenidos del diseño de las portadas de la música ecuatoriana, correspondientes a la década de 1960, a partir de encontrar sus categorías temáticas. Aquí se trata de buscar la recurrencia de los temas en las imágenes de las portadas para analizar la relación con la música, la industria y el país. Las cosas pueden existir en el mundo real, pero cobran sentido cuando están dentro de un discurso. No es posible dar sentido a un objeto fuera de su contexto (Hall, 1997a). En esta investigación se necesita entender el discurso gráfico dentro del contexto histórico que se estaba viviendo, a partir de las categorías encontradas en el corpus de esta producción discográfica.

Dichas temáticas son categorías en un sistema de representación y no conceptos individuales; son formas de organizar los conceptos. Lo interesante de estos sistemas es que cada persona tiene su forma de dar sentido y de armar su sistema, aunque no necesariamente sea igual al de otra persona. No obstante nos podemos entender, ya que de todas formas pertenecemos a una misma cultura. Stuart Hall (1997a) dice que “la cultura es definida a veces en términos de sentidos compartidos o mapas conceptuales compartidos” (p. 17). Para que todo esto funcione es importante tener un lenguaje en común, con palabras, sonidos e imágenes. El sentido toma forma a partir de acuerdos sociales, construidos y fijados por un código. La industria cultural utiliza y trabaja con códigos, convenciones y expectativas reconocibles para crear (Negus, 1998). Pero el sentido no es permanente en las cosas, ya que es construido y es susceptible de cambio. Un ejemplo es pensar: ¿qué representa la música nacional en las distintas épocas? o ¿qué representa la imagen del indígena en las portadas según el sujeto que las ve?

Ian Hacking (2001), al analizar sobre las “maneras de hacer mundos”, dice que las personas y la sociedad elaboran clasificaciones para tener una visión del mundo, cosa que es una construcción de sus pensamientos y creencias. En su libro *¿La construcción social de qué?*, en el capítulo *Hacer-clases* (2001), propone

que todas las clases o categorías son diseñadas con un propósito, pero que siempre que se llega a una conclusión se puede crear otra clase que puede incluso ser totalmente opuesta. También sucede que cuando se genera una clase, al momento de compartirla es susceptible de modificaciones o de nuevas clases. Estas modificaciones no solo se crean por terceras personas, ya que la misma persona, con el tiempo o por algún suceso, puede cambiar la forma de la clase. Las clases siempre se van alterando en el tiempo porque hay mayor conocimiento o por un cambio de paradigma que hace que estas clases sean interactivas. Por otro lado, Hacking (2001) dice que todos los sucesos que ya pasaron “se pueden ver ahora como sucesos de una nueva clase, una clase que tal vez no ha estado conceptualizada cuando se tuvo experiencia del suceso o se realizó el acto (...) se hacen-mundos al hacer-clases” (p. 216). Cuando se realiza un estudio histórico es más complejo porque se trata de evaluar los estándares de la época que han creado las clases, pero muchas veces es difícil saber cuáles fueron. No es lo mismo las clases en una época que en otra porque cambian según las leyes, las percepciones y los conocimientos. Las clases van cambiando siempre. En este estudio, las clases del diseño de las portadas de la discografía de la música popular ecuatoriana de la década de 1960 son planteadas a partir de un análisis histórico en la actualidad, probablemente muy distintas a las clases que se plantearon en aquel momento.

Para poder hacer clasificaciones es necesario entender, conocer y comparar cada clase. Hacking (2001) dice que “solo se puede llegar a dominar el funcionamiento de una clase estudiándola en profundidad” (p.217). No obstante, hay que tener claro que una clase se puede crear con toda la profundidad de la investigación, pero que de todas formas ella será un ejemplo guía y no un modelo único para todas las clases. Por esta razón, Hacking (2001) habla de que la característica principal de una clase es la heterogeneidad. Además, la variación de los porcentajes o la percepción de una clase pueden cambiar la definición de la misma.

Es importante saber que por donde se plantea la teoría, se plantean asimismo los argumentos y las clases. Cuando se busca realizar clasificaciones

se debe dominar el campo, pero siempre existe subjetividad en el momento de decidir el camino, aunque haya un esfuerzo por ser objetivo. Además, la idea de que las clases sean subjetivas ayuda a que otros expertos quieran investigar más casos, lo cual genera más investigación: esto es lo que Hacking (2001) llama “efecto bucle”.

El desarrollo de este análisis lleva a dilucidar sobre cuál sería el método más conveniente para la clasificación de los diseños de las portadas de discos de la música popular ecuatoriana en la década de 1960. La decisión se decantó entonces por hacerlo a partir del análisis de contenido que proponen Klaus Krippendorff (1980a) en su libro *Content Analysis*, y Rose Gillian (2016) en su libro *Visual Methodologies*. El análisis de contenido es una técnica de interpretación a partir “del entendimiento de cómo los códigos en una imagen se conectan al contenido más amplio, en donde la imagen tiene sentido. Para llevar a cabo esto se necesitan no solo habilidades cuantitativas, sino también cualitativas” (Gillian, 2001, p.65). Según Krippendorff (1980a), se trata de una técnica de investigación que permite replicar y validar deducciones de los textos a partir del contexto. Se decidió optar por esta metodología, debido a que tiene procedimientos cualitativos, cuya validación en el corpus se da en la réplica de las categorías de forma cuantitativa.

De manera general, Gillian (2001) aduce que la interpretación de las imágenes visuales se basa en la construcción de tres significados: 1) la producción de la imagen, 2) la imagen en sí, y 3) las audiencias que la miran. Estos tres significados, a su vez, tienen tres modalidades, que son la tecnológica, la compositiva y la social. Tomando esta propuesta, el análisis de contenido solo se enfoca en el texto o en la imagen, pero no analiza la producción ni la audiencia que en otros métodos de investigación sí hacen (Gillian, 2001). Esta es una de las mayores críticas a esta metodología; pero en el análisis de la discografía, el interés está en la imagen de la portada, ya que su producción es básicamente la misma en todo el corpus (analizado en el capítulo anterior), y donde la audiencia no es parte del estudio por ser una investigación histórica. En cuanto a las tres modalidades, tecnología de la imagen tiene que ver con la técnica de

representación, esto es: fotografía, ilustración, collage, simbólica o composición tipográfica. La modalidad compositiva tiene que ver con cómo se ve, o sea, predominancia gráfica y temática de la imagen. Por último, la modalidad social se refleja en la intención y la relación de la sintaxis del título.

Para poder aplicar la metodología de análisis de contenido, Krippendorff (1980a) señala que se necesita un marco de trabajo que conste de: un corpus, una pregunta de investigación, una construcción analítica del contexto, deducciones que intentan contestar la pregunta de investigación y validación de la evidencia, que es la justificación del análisis de contenido. “Generar datos – describir qué se vio, escuchó o leyó– es relativamente fácil. El análisis de contenido tiene éxito o fracasa, en cambio, si se basa en la validez (o invalidez) de la inferencia en la construcción analítica” (Krippendorff, 1980a, p. 90). Cuando se establece la construcción analítica, esta debe ser aplicable a una variedad de textos y puede ser transferida de un analista a otro.

Por otro lado, Gillian (2001) propone que la información previa que se debe tener para poder comenzar a hacer un análisis de contenido es: 1) recolectar la mayor cantidad de información alrededor del corpus, y en el caso de la discografía es la información del sello discográfico, el código, la fábrica, el año de edición, el título, el artista y la música grabada (ver catálogo en el capítulo anterior); 2) considerar el formato de lo que se va a interpretar con material que va más allá de la imagen, y en el caso del diseño de las portadas también es importante la información de la contraportada y de la música grabada (analizado en el capítulo anterior); y 3) tener las imágenes para mostrar cuándo se está haciendo el análisis: en este caso se cuenta con el corpus de las portadas, registradas en fotografías, tanto de la portada, la contraportada y del disco.

Existen cuatro pasos para realizar un análisis de contenido: encontrar las imágenes, crear categorías de codificación, codificar las imágenes y analizar los resultados (Gillian, 2001, p. 56). El primer paso se consigue haciendo una selección del corpus total, es decir, buscar un grupo que sea representativo y que no necesariamente recoja todas las imágenes del corpus. Se requiere seleccionar

las imágenes a través de algún procedimiento que puede ser: aleatorio, que es a partir de numerar todo e ir sacando imágenes de los números al azar; estratificado, el cual implica extraer imágenes de subgrupos creados previamente; sistemático, que de cada tres o cinco imágenes se toma una; y por *cluster* o racimo, que consiste en escoger grupos al azar y sacar una imagen de cada grupo (Krippendorff 1980).

El segundo paso es crear un grupo de categorías de codificación de las imágenes, las cuales deben ser: exhaustivas, porque todas las imágenes tienen que ser parte de una categoría; exclusivas, porque las categorías no se deben superponerse; y esclarecedoras, para dar claridad a la investigación. La clave para poder realizar este paso es que las imágenes tienen que reducirse a un número de componentes que se puedan etiquetar para que tengan algún tipo de relación con el contexto cultural. La única manera de saber si las categorías planteadas son las correctas es probándolas en las imágenes en varias ocasiones. “Esta es una de las tácticas que permite hacer la declaración de que el análisis de contenido y análisis cualitativo no son mutuamente excluyentes” (Gillian, 2001, p. 59).

El tercer paso es codificar las imágenes. Esta codificación tiene que estar muy bien definida, a fin de que se pueda volver a utilizar este proceso, ya sea por otros investigadores o en otro momento. Es un paso importante porque hace que el proceso de codificación sea replicable. La forma de llevarlo a cabo es creando una ficha de análisis para cada imagen con los códigos propuestos. Por último, el cuarto paso es analizar los resultados de la muestra de las imágenes codificadas. En esta fase hay que contar las imágenes para producir un contenido cuantitativo y poder realizar las conclusiones.

Para Krippendorff (1980b), “la validación de esta metodología recae en la información que se genera entre la información existente y la información que se intenta inferir del contexto inaccesible de estos datos” (p. 72). La validez implica la búsqueda de tres elementos de confiabilidad que deben estar en dicha metodología, a saber: la estabilidad, la reproducibilidad y la precisión. “Interpretar

imágenes es solo eso, interpretación, no el descubrimiento de la *verdad*" (Gillian, 2001, p. 2). No obstante, para que tenga validez, este método de investigación de las ciencias sociales tiene que poder ser replicable. Además, es un método de aplicación en aquellos corpus que tienen muchas imágenes para ser analizadas.

Análisis de contenido del corpus

El corpus encontrado de las portadas de discos de la música popular ecuatoriana correspondiente a la década de 1960 es de 166 imágenes. Se utilizó la metodología del análisis de contenido y los pasos propuestos por Rose Gillian (2016) para encontrar las categorías de la temática de esta discografía.

La forma de seleccionar la muestra, en esta primera parte, es por grupo (*cluster*), que son los sellos discográficos. A partir de esos grupos, la selección se efectuó de forma sistemática dentro de cada sello. Así, para las disqueras que tienen más de diez discos, la selección de una portada se hizo cada tres discos. Cuando el sello tiene hasta diez portadas se seleccionó pasando una. Y cuando solo se tiene una o dos portadas se incluyeron todas. La muestra quedó en 62 de 166 portadas.

Para codificar estas portadas, las categorías fueron, primero, de información del catálogo: código del disco, año de fabricación, título, sello discográfico, fábrica, artistas y ritmos musicales. Luego, para realizar el análisis formal, las categorías se establecieron por:

- Técnica de representación: fotografía, ilustración, collage, representación simbólica y composición tipográfica.
- Predominancia de: imagen, tipografía y color.
- Por último, para obtener el análisis del contenido, las categorías fueron por:
- Temática en la imagen: estilo y descripción de la escena.
- Sintaxis del título: relación con la canción, relación con la imagen, relación con el artista, relación con el tipo de música y relación con la empresa.

- Temática: creación de estatus, sentido de pertenencia, apropiación, reutilización, dar visualización.

Con este conjunto de categorías se creó la siguiente ficha de investigación, la cual permite codificar las imágenes de la muestra seleccionada:

INFORMACIÓN	
Código:	Año:
Título:	
Sello:	Fábrica:
Artista:	
Ritmos musicales:	
Técnica de representación: (fotografía, ilustración, collage, ilustración simbólica, composición tipográfica)	
Predominancia gráfica: (imagen, tipografía, color)	



I M A G E N

ANÁLISIS
Temática de la imagen: (estilo, descripción de la escena)
Sintaxis del título: (relación con la canción, relación con la imagen, relación con el artista, relación con el tipo de música, relación con la empresa)
Intención: (creación de estatus, sentido de pertenencia, apropiación, reutilización, dar visualización)

Después de realizar la codificación de las fichas de las 62 portadas (Anexo 2), se obtuvieron las siguientes conclusiones:

El ritmo musical más grabado en esta muestra es el pasillo, contenido en cuarenta y uno de los cincuenta discos (en doce no se encontraron los ritmos). En cuarenta hay otros ritmos ecuatorianos, además del pasillo. Solamente nueve tienen otros ritmos latinoamericanos como parte de sus grabaciones.

La técnica de representación se refiere a la representación gráfica que sirve para comunicar e informar sobre algo. En el diseño gráfico existen varias

técnicas de representación que se basan en la fotografía, la ilustración, el collage o la unión de varias imágenes sacadas de distintos lugares; está también la composición simbólica o el diseño, que se basa en figuras retóricas que representan algo; y está la composición tipográfica o diseño, que se basa en las letras. En la muestra escogida, de las sesenta y dos portadas, las técnicas más utilizadas son la fotográfica, con veintisiete portadas, y la ilustración, con veinticinco portadas. Hay una sola portada que se basa exclusivamente en símbolos (No.36), dos que son solo tipográficas (No.24 y No.58) y una que tiene un collage con las otras cuatro categorías: símbolos, ilustración, fotografía y tipografía (No.34). Dentro de estas tres últimas categorías hay portadas combinadas con ilustración y fotografía. Cuatro son de collage y composición simbólica y tres de composición tipográfica.

La predominancia gráfica se refiere al elemento que es más relevante o impactante en el diseño de la portada. La predominancia en estos casos es de imagen, color o tipografía, pero puede tener más de una categoría. Se encontró en la muestra que hay cuatro portadas que tienen las tres categorías como predominancia. La mayor predominancia es la imagen, con cincuenta y nueve de sesenta y dos portadas: veinticinco solo imagen, veintitrés imagen y color, siete imagen y tipografía. En color son treinta, pero una solo de color. Por último, en tipografía hay trece: dos en tipografía y color, ninguna solo en tipografía. Estas portadas se basaron en el mensaje de su imagen porque era la vitrina para comunicar o vender la música o al artista, pero el color también fue un punto de enfoque, ya que utilizaban uno o dos colores para resaltar el diseño.

Acompañando esta técnica y predominancia está la temática de la imagen, que en este caso es una representación. La temática más utilizada en las portadas es el retrato, el cual está en treinta y tres portadas. Los retratos pueden tener distintos tipos de personas y planos en la composición. Aparecen en total: quince retratos hechos en fotografía de los artistas principales que grabaron los discos; once retratos de indígenas de distintas culturas, algunas en fotografía y otras en ilustración; dos retratos de otras culturas ecuatorianas, que son la chola

cuencana y la montubia; por último, cinco retratos de mujeres que no son las artistas.

Otra temática importante en esta muestra son los paisajes, ya que se encontraron en veinte portadas. Se considera imagen de un paisaje la representación de una extensión de terreno, ya sea en fotografía o en ilustración. Aquí se encontró que hay nueve paisajes andinos: tres son solo paisajes, dos con indígenas como parte del paisaje, tres con retratos como parte de la imagen y uno es un símbolo. Por otro lado, hay nueve paisajes que tienen agua (mar o laguna) como parte de su imagen: dos tienen retratos y uno es parte de un paisaje andino. Por último, hay tres paisajes de otras temáticas.

Se encontró también que hay un buen número de fotografías de monumentos en este grupo de portadas. Los monumentos son construcciones que tienen un valor para un grupo humano. Hay cinco portadas que son de distintos monumentos representativos de la ciudad, pero uno de estos es el fondo de un retrato. También hay cuatro monumentos que son específicamente de iglesias de la ciudad de Quito, pero uno de estos es el fondo de un retrato.

Además de estas tres temáticas principales, se hallaron tres bodegones, de los cuales dos tienen muñecos indígenas, pero también tres composiciones tipográficas. Algunas de estas portadas se basan en la utilización de símbolos, donde siete utilizan estos elementos y cuatro de estas imágenes tienen elementos precolombinos. También se observó que hay elementos recurrentes, como la guitarra, que está repetida ocho veces. Los instrumentos andinos de viento se repiten seis veces y la vasija de barro en tres ocasiones.

El nombre del disco o título es muy importante como parte del análisis, porque marca la tendencia del contenido. Los títulos normalmente tienen relación con algo que da contexto y suelen ser una pequeña descripción. En este caso, veintidós títulos tuvieron relación con el tipo de música, pero algunos de estos tienen al mismo tiempo relación con la imagen. Además, diecisiete títulos están relacionados directamente con la imagen y la describen. Hay también unos trece

títulos, cuya relación es con el artista y diez con la empresa. Solo siete tienen el nombre de la canción principal del disco.

La intención de estas imágenes, textos y diseños se clasificó en: 1) creación de estatus, que tiene que ver con asignar un valor a partir de méritos o acciones; 2) sentido de pertenencia, que es un sentimiento de vinculación con un grupo, ya sea el país, la ciudad, el grupo de trabajo, el partido político, el grupo religioso u otros; 3) apropiación, que se relaciona con la cultura y que tiene que ver con utilizar elementos culturales fuera del propio contexto cultural por un miembro ajeno a este espacio; 4) reutilización, que es volver a utilizar elementos que fueron abandonados por un tiempo, a fin de darles un uso igual o diferente; y 5) visualización, que se refiere a dar características visibles a algo que no se puede ver a simple vista o que no está presente en la memoria colectiva.

En esta muestra hay treinta y cinco portadas que tienen la intención de dar visualización a distintas cosas relacionadas con la cultura. Se encontró que diez discos dan visualización al indígena, siendo la mitad de la cultura Natabuela, Provincia de Imbabura; seis a los músicos principales que grabaron el disco; cuatro son de monumentos; cuatro de sentimiento de nostalgia¹⁶; cuatro de tradiciones culturales; tres de paisajes; tres de la música, y uno de la textura y el color. Por otro lado, treinta y un discos tienen la intención de creación de estatus, pero la pregunta es ¿para quién es el estatus? Se encontró que diecisiete discos dan estatus al sello discográfico a partir de imágenes europeas¹⁷, retratos de la industria internacional y monumentos emblemáticos para el país. También hay doce discos cuyo estatus se enfoca en los músicos a partir de la elegancia en su vestimenta, el lugar donde está el artista en la fotografía o el tener un disco de

¹⁶ El concepto de nostalgia se desarrolló a partir de los escritores del romanticismo. Si bien hay varias corrientes y orígenes en discusión, la idea general es que se trabaja a partir del individuo y no de la sociedad, en relación con la naturaleza y la imaginación (Jamme, 1998).

¹⁷ Los ecuatorianos del siglo XIX hasta la década de 1960 buscaban ir a estudiar a Europa porque esto otorgaba un estatus en la sociedad. Los ecuatorianos que se iban eran de la clase pudiente, pero también algún intelectual o artista con ayuda pública o privada. La gente que regresaba traía las costumbres de allá, todo lo europeo era visto como bueno desde la Academia (Espinosa Apolo, 2003).

oro¹⁸. Por último, hay uno que da estatus a la música y uno a la ciudad. Con respecto a la intención que dan sentido de pertenencia, se encontraron dieciocho discos, cuya pertenencia va directamente a la ciudad o a la región, y que en la mayoría de ocasiones es de donde pertenecen los músicos que grabaron el disco. También hay cinco imágenes que se apropian de elementos indígenas, y tres de estilos de gráfica internacional. Por último, tres reutilizan elementos precolombinos.

Gracias a este análisis se puede evidenciar que las técnicas más utilizadas en esta gráfica están entre fotografías e ilustraciones. Las temáticas más usadas en fotografía es el retrato de los artistas y de monumentos que tienen mucha relación con la intención de dar visualización y creación de estatus. En la ilustración, las temáticas más utilizadas son el retrato de indígenas y de mujeres, pero también los paisajes. En los paisajes, las temáticas principales son dos: lo andino, que tienen que ver con la sierra y el indígena, y lo marino, que tienen que ver con la costa y el puerto. En estos retratos se quiere dar visualización al indígena, pero también existe un sentido de pertenencia por una ciudad o una región que también se percibe en los paisajes.

La sintaxis de los títulos se relaciona, en la mayoría de los casos, con la descripción del tipo de música, pero también con la imagen planteada en la portada, lo cual apoya la intención de estas imágenes. En algunas de estas portadas se siente una apropiación y reutilización de los elementos relacionados con las culturas indígenas porque existe la recurrencia de utilizar elementos precolombinos, instrumentos utilizados en las costumbres de la música andina, como la guitarra, la quena, el rondador y la vasija de barro, que es muy representativa de la cultura indígena de la Sierra. En general, se encontró que el motivo indígena es muy recurrente: de las sesenta y dos portadas, veintidós tienen alguno de los siguientes elementos: imágenes de indígenas, elementos utilizados por culturas indígenas, paisajes con elementos indígenas, tradiciones culturales de los indígenas o elementos precolombinos.

¹⁸ El *disco de oro* nace como una certificación de las ventas discográficas para dar reconocimiento a los discos más vendidos. Se necesita tener un cierto número de ventas para obtener este premio, pero esto ha ido cambiando según el país y la época.

En conclusión, el análisis de contenido de la muestra elegida de las portadas de los discos de música popular ecuatoriana correspondientes a la década de 1960 plantea unas categorías temáticas, a saber: indigenismo, paisajismo, costumbrismo, precolombinismo, monumentalismo y retrato internacional.

4.2. Análisis de las categorías: Caso discografía de Discos Granja

En el análisis de contenido del capítulo anterior se encontró que en las portadas de los discos de música popular ecuatoriana en la década de 1960 se encuentran presentes las siguientes categorías temáticas: indigenismo, paisajismo, precolombinismo, costumbrismo, monumentalismo y retrato internacional. Se escogió como caso de estudio la discografía de Discos Granja porque es el catálogo más completo que se halló: en sus portadas están todas las temáticas encontradas y su técnica de representación más utilizada es la ilustración, con algunas firmas de los artistas que las hicieron.

El análisis de contenido de todo el catálogo de la discografía de Discos Granja en la década de 1960 tiene como objetivo entender las categorías temáticas para construir el discurso de la época. Entender “un tipo de conciencia colectiva aparentemente homogénea que coaliga a los individuos en un discurso "nacional"; la configuración de un espacio de experiencias totales sustentadas en el pasado y la tradición” (Rivera Vélez, 1996, p. 241). Todas estas temáticas son parte de la historia del arte ecuatoriano de varias décadas atrás, que llevan a distintos discursos de lo nacional en Ecuador. Para poder analizar estas portadas se necesita saber y entender cómo se dieron estos estilos de arte en este país.

La imagen del indígena en el arte ecuatoriano

El término *indígena* significa autóctono o del lugar, y es sinónimo de indio en América Latina. En Ecuador, indígena no significa una persona nacida en cualquier lugar, es la persona de la América prehispánica. El indigenismo fue uno

de los pilares en el desarrollo del arte en Bolivia, Perú, Guatemala, México y Ecuador, pero en cada país se desarrolló de diferente manera. Por ejemplo: en México se le suele relacionar con la revolución mexicana con una postura política, y en Perú es parte del movimiento regionalista con origen en la migración a la capital: “Durante la primera mitad de este siglo, el indigenismo se impuso como el principal discurso cultural en todos aquellos países latinoamericanos donde las comunidades nativas forman la mayoría de la población, pero no comparten el poder” (Majluf, 1994, p. 611). El indigenismo ecuatoriano en el arte y la literatura nace desde principios del siglo XX, y en la política en la década de 1940 a partir de la formación de la Federación Ecuatoriana de Indios (FEI) y el Instituto Indigenista Ecuatoriano (IIE) (Becker, 2006). Las dos organizaciones nacen de grupos mestizos, pero en la FEI sí se incorpora a un grupo pequeño de indígenas que logran que los izquierdistas urbanos entiendan su realidad. El problema es “que los indigenistas fueron más importantes en la construcción de imágenes de los indios que en llevar a cabo políticas reales de incorporación” (Clark, 1999, p. 115). El pensamiento central de los artistas era que “no querían ‘borrar’ a los indígenas, sino incorporarlos en un estado mestizo unitario. Este proyecto de ‘regeneración’ del indio no tomó en cuenta ni se basó en los intereses de las comunidades indígenas” (Becker, 2006, p. 137). Existía aquí la paradoja de que “mientras que la sociedad discriminaba efectivamente a los indios, en niveles más políticos e intelectuales, el indio era la piedra angular de la nación. Y así era entendido a nivel continental y global” (Ordóñez Charpentier, 2000, p. 47).

El indigenismo es una mirada desde los mestizos y desde la ciudad; es todo lo que tiene que ver con poner al indígena o elementos indígenas en cualquier tipo de obra. Trinidad Pérez (2017) explica que “como categoría general el indigenismo es todo lo que es hecho sobre el indígena, pero no hecho por indígenas” (T. Pérez, comunicación personal, 23 de agosto de 2017). Esta idea busca que el indígena sea un modelo de lo nacional por ser la fuente de origen de una cultura y “lo único que se requiere para ser indigenista es no considerarse indio ... la nueva literatura se llamaba ‘indigenista y no indígena’” (Majluf, 1994, p. 614). También se piensa que esta corriente surgió a partir de “una reacción al academicismo predominante en los salones y escuelas de arte” (Greet, 2007, p.

93), en especial a la Escuela de Bellas Artes (1904) que fue el lugar donde muchos de los artistas indigenistas estudiaron. Existe una reacción de estos artistas contra el hispanismo, pero al mismo tiempo sigue siendo ajeno a ellos. “La angustia mestiza y criolla frente al concepto de autenticidad cultural determinará en gran parte el desarrollo del indigenismo” (Majluf, 1994, p. 618). Ellos tratan de crear un arte auténtico tratando de diferenciarse del arte europeo.

Los artistas generalizaron la fisionomía del indígena como una generalidad y no pintaron las características específicas de las distintas culturas indígenas. Era una construcción “homogeneizadora, universalista, en la que lo cultural es romantizado, sin matices sociales y, al mismo tiempo, tiende a la folclorización, pues esa es la huella nacional del arte, es el factor diferenciador de lo local frente al arte europeo” (Sandoval Vega, 2018, p. 3). Eran vistos como grupos con características particulares, pero donde todos son idénticos “y pueden ser simplificados o caricaturizados en unos pocos rasgos” (Ordóñez Charpentier, 2000, p. 51). En algunos casos, su identificación se encontraba a partir de la vestimenta, pero no por sus rasgos físicos, ya que era un indígena genérico y anónimo como símbolo colectivo. “El concepto mismo de lo indio es siempre y desde ya una categoría simbólica ... una estrategia de homogeneización que facilita la denominación” (Majluf, 1994, p. 619).

La imagen del indígena o de elementos indígenas fueron parte del arte en varios estilos y etapas como: 1) paisajismo rural de finales del siglo XIX, se centra en los Andes y en algunos casos hay elementos indígenas; 2) costumbrismo indígena de principios del siglo XX de los álbumes de los viajeros; 3) visualización al indígena como lo hacía Camilo Egas y otros artistas en la década de 1920; 4) utilización del arte precolombino utilizando la arqueología; y 5) realismo social que pintan al indígena con la intención de denunciar su situación a partir de los artistas y los políticos.

Primero está el paisajismo, que se originó en las primeras décadas del siglo XIX a partir de la independencia política de Latinoamérica, y cuyo propósito era construir un imaginario de lo nacional. Era “otra forma de hacer historia, de

crear un sentido de pertenencia y patriotismo” (Kennedy, 2005, p. 257). Esta narrativa pinta paisajes locales, regionales, pero también típicos de la cultura y de sus habitantes. “El paisaje rara vez existe sólo como espectáculo natural: es el molde que genera hombres y culturas” (Majluf, 1994, p. 625). El paisajismo consistía en contar la historia de Ecuador de forma pictórica. Se construyó a partir de “artistas profesionales como por aficionados –sobre todo nacionales– y estuvo alimentada por los descubrimientos científicos, muy especialmente centrados en las ciencias de la tierra –geografía y geología– y en la botánica” (Kennedy, 2005, p. 254). Se concentró en hacer imágenes de la Sierra centro-norte de los Andes ecuatorianos, pero también se encuentran algunos ríos y lagunas. “El paisaje fue considerado como elemento que forjaría la nación. Fruto del más exacerbado determinismo geográfico, el telurismo tuvo en toda la región andina, desde Ecuador hasta Bolivia e incluso en Argentina” (Majluf, 1994, p. 625).

El imaginario del territorio que hablaba de lo nacional eran imágenes que “fueron divulgadas y conocidas a través de la prensa local, de las publicaciones periódicas de carácter científico o literario y de espacios de exhibición relevantes en colegios, universidades y cabildos” (Kennedy, 2005, p. 256). Hubo algunos pintores extranjeros que fueron parte del paisajismo ecuatoriano, como Frederic Church, quien pintó *The Andes of Ecuador* (1855), pero también pintores ecuatorianos como Rafael Salas (1926-1906), Luis A. Martínez (1869- 1909) o Rafael Troya (1845-1920), que buscaban reproducir la geografía del Ecuador de forma majestuosa. Martínez después también “trata por primera vez de incorporar elementos de la cultura indígena en el imaginario del paisaje ... en la pintura *Paisaje* él representa pequeñas chozas y campos de plantaciones que son muy característicos del paisaje ecuatoriano” (Becker, 2006, p. 136). Cuando comienza el paisajismo a mediados del siglo XIX, se pintaba el paisaje vacío sin incluir la imagen del indígena, pero más adelante se le incluye, aunque se lo folkloriza. “El paisaje indigenista está siempre marcado por la arquitectura de las ciudades serranas, los andenes de sus montañas, los habitantes de sus pueblos ... son el marco donde se desarrollan pueblos y culturas” (Majluf, 1994, p. 625). En este caso, el indígena es parte del paisaje y no un elemento principal de la obra.



Figura 3. Rafael Salas, *Cotopaxi*, 1870



Figura 4. Luis A. Martínez, *Paisaje*, 1898

También se pintó el paisaje urbano a finales del siglo XIX y “parece ser una extensión del género costumbrista La fusión de ambos –costumbrismo y paisaje urbano– en una gran presentación de tipos con un imponente escenario arquitectónico de fondo” (Kennedy, 2005, p.261). Esta idea se va concretando en el costumbrismo indígena, que se enfocaba en mostrar la ocupación del indígena para dejar de ser un “elemento exótico del paisaje –tiene una identidad, una personalidad, una esencia–, y su representación no es absuelta de especificidades históricas, sino que está adherida a un contexto que, al mismo tiempo, es vivido en carne propia por el artista” (Sandoval Vega, 2018, p. 1). El costumbrismo indígena se basó en un registro clasificatorio que pinta la vestimenta, los atributos y gestos de cada personaje: “este nivel de esquematización del cuerpo humano y el alto grado de iconización de la imagen tienen como función demarcar claramente el lugar al que cada quien pertenece” (Pérez, 2004, p. 157). Aparece a partir de los libros de viajeros europeos y artistas ecuatorianos que retrataban al indígena para clasificar y ejemplificar. Uno de los artistas más representativos de este estilo fue Joaquín Pinto (1842-1906) en su última etapa como pintor, ya que también fue paisajista. La pintura costumbrista normalmente mostraba las costumbres de una cultura, y por lo general en esa época era en formato pequeño sobre papel, como parte de un álbum de imágenes que consumían los extranjeros. Pinto al final decide cambiar esta estereotipación de las figuras “sin dejar de representar los tipos sociales y étnicos, pero los individualiza en términos de características físicas, anatomía, rango de gestos, expresión, volumen y color ... más cercano a los cánones que se usaban en el realismo francés” (Pérez, 2006, p. 111).



Figura 5. Orejas de palo, Joaquín Pinto, 1904

En la década de 1910, el costumbrismo cambia de objetivo para representar al indígena, con un esquema modernista pictórico, aunque, de igual forma, “el indio es objeto mas no sujeto de su propia representación. Son imágenes que dicen más acerca de quien las realiza que del representado” (Pérez, 2004, p. 156). La imagen era la representación del origen de la nación y se manejaba una estetización de la figura del indígena. Aquí hay una influencia del socialismo y de la Revolución Mexicana (1910), que lleva a una reflexión sobre las desigualdades de algunos sectores de la sociedad. Se planteaba la existencia de una unidad nacional, y la solución fue “la integración de los grupos marginados, campesinos indígenas y obreros mestizos, a la sociedad dominante” (Pérez, 2004, p. 160). Se eliminó el concertaje y se dio educación al indígena, pero a partir de la cultura mestiza, eliminando muchas de sus costumbres, como por ejemplo el idioma quichua. El objetivo del país en esta época era el progreso, y la cultura blanco-mestiza, su prototipo. “Si la esencia del indio como raza estaba en deterioro, entonces, para restablecerla, era necesario volver al pasado, cuando ella estaba intacta” (Pérez, 2004, p. 162). La idea era construir una imagen simbólica del indígena; por ejemplo, el artista Camilo Egas (1889-1962) pintaba el indígena con una visión idealizada y estética. Egas “intentó devolverle legitimidad a la raza aborígen a través de una representación más dinámica, viva y

enaltecida” (Sandoval Vega, 2018, p. 2). Su propósito era dar visibilización al indígena en un momento en el que las pinturas eran sobre otras cosas y el indígena era invisibilizado. Su pintura no se la consideraba indigenista, a pesar de que se retrataba al indígena, porque no denunciaba, como lo hizo después en el *realismo social*. “Egas estaba enmarcado en la construcción de una imagen del indio similar a aquella de los políticos liberales. Es una que, como aquella, no pretende documentar la realidad sino suplantarla” (Pérez, 2004, p. 162). Egas da visibilidad a los indígenas y los lleva a la pintura para ser solidario, pero la crítica que se le hace es que ser solidario no basta. Sus representaciones fueron folklorizadas, esquematizadas y dejaron de mostrar la realidad dura de los indígenas.

El estilo de Egas consistía en integrar la tradición del arte culto europeo con una temática local. Se plantea que él continuó las ideas del costumbrismo indígena porque retrataba las fiestas y escenas de la vida diaria de los indígenas, pero ya no en formato pequeño de papel, sino en formato de lienzos grandes. “Es un discurso que va de la mano con los proyectos nacionalista y modernizadores de principios de siglo ... para dar la visibilidad al indio” (Pérez, 2006, p. 100). Para la década de 1920, Egas logra que el indígena entre a los salones de la aristocracia de Quito desde sus pinturas. De igual manera, la literatura es parte de estas transformaciones con el escritor Pío Jaramillo Alvarado, quien en 1922 publicó *El Indio ecuatoriano*, logrando una reflexión y una crítica en torno a la situación del indígena. Este libro “fue uno de los libros más influyentes de los siguientes 30 años en términos de impacto político, social, etnográfico y artístico, en donde es definido como el núcleo de la nacionalidad ecuatoriana” (Pérez, 2006, p. 119).



Figura 6. San Juanito, Camilo Egas, 1917

En algunas de sus obras, Camilo Egas utiliza formas que vienen de las artesanías indígenas como elementos decorativos, como por ejemplo la obra *San Juanito*, que tiene unas franjas con dibujos precolombinos que divide el cuadro en tres partes. El arte precolombino muchas veces fue utilizado para resaltar los motivos indígenas, ya que viene de las culturas latinoamericanas que existían antes de la conquista española. “Este arte es muy rico y diverso en sus manifestaciones, obedece a una realidad social, mítica y religiosa, distinta a la impuesta durante la Conquista” (Gamboa Hinestrosa, 1995, p. 78). Estos motivos iconográficos de las culturas ecuatorianas han sido utilizados por varios artistas ecuatorianos y extranjeros. “Así, el arte precolombino se ha incorporado dentro de las corrientes estéticas de nuestro siglo de dos maneras: como arte "presente", actual, y como novedosa fuente de inspiración para algunos artistas europeos y latinoamericanos” (Gamboa Hinestrosa, 1995, p. 79). La cultura que más ha influenciado la utilización de íconos precolombinos ha sido la Inca, que fue el mayor imperio en la América precolombina, y que actualmente es Perú, Bolivia, Ecuador, Chile, Argentina y Colombia. El imperio Inca se asentó en territorio ecuatoriano entre los años 1432 y 1532 d.C. También se ha utilizado la iconografía de la cultura Cañari (500 a.C. - 500 d.C.) ubicada en las provincias de Azuay y Cañar, la cultura Caranquis (1500 y 700 a.C.) en las provincias de Imbabura y Pichincha, la cultura Huancavilca (600 a.C. y 1530 d.C.) en las provincias de Guayas y Santa Elena y la cultura Tolita (a.C. 600 a.C. – 400 d.C.) de la provincia de Esmeraldas.

De esta manera nace el *precolombinismo*, que es “una entrada para pensar la apropiación de los intereses antropológicos para el campo del arte moderno a través de la figura del primitivo” (Cevallos, 2017, p. 79). Algunos artistas considerados precolombinistas son Aníbal Villacís (1927-2012), Estuardo Maldonado (1928-), Enrique Tábara (1930-) y Oswaldo Viteri (1931-), porque rescatan la arqueología en sus obras, pero con una postura estético-comercial que da una nueva escena de los artistas locales. Ellos utilizaban los símbolos precolombinos para adornar sus obras, pero en su origen estos íconos “no son elementos aislados y son parte integrante del mensaje ideográfico transmitido por

el complejo de las demás piezas arqueológicas” (Di Capua, 2002, p. 113). Los artistas del precolombinismo usaron estos elementos simbólicos del pasado precolombino para dar valor al origen y resaltar sus culturas ancestrales, pero también “para sostener la idea de un arte latinoamericano con vocación universalista, pero fundado en referentes propios” (Cevallos, 2017, p. 80). Existía en el medio una revalorización de las piezas arqueológicas a partir de la creación de museos, pero también a partir de la gente que quería tener estas piezas en sus casas como obras de arte. “El Precolombinismo fue una de las tendencias más comerciales y con mayores réditos a nivel de mercado” (Cevallos, 2017, p. 84), y esto fue porque los abstractos precolombinos no planteaban una realidad social como lo hacían otras tendencias artísticas.



Figura 7. Retablo Colonial # 3, Anibal Villacís, 1966 Figura 8. Primitivo No. 1, Estuardo Maldonado, 1961

Hasta la década de 1930, las élites quiteñas eran mucho más hispanistas y conservadoras. Entre los hispanistas hay varios grupos: por un lado, están los hispanistas intelectuales más aristócratas, como Jacinto Jijón y Caamaño, Carlos Manuel Larrea, José Gabriel Navarro, este último un historiador del arte. Pero surge un movimiento progresista en la literatura, llamado realismo social, en el que participaron algunos escritores como Jorge Icaza con *Huasipingo* (1934) y el Grupo de Guayaquil con *Los que se van* (1930). Se trata de “una generación de intelectuales que desde la expresión artística, fundamentalmente literaria, denuncian la situación de explotación del pueblo ecuatoriano” (Sandoval Vega, 2018, p. 4). Para las décadas de 1930 a 1940 se dio un gran auge de pintores como Eduardo Kingman (1913-1997), Oswaldo Guayasamín (1919-1999),

Leonardo Tejada (1908-2005), Bolívar Mena Franco (1913-1995), entre otros, que muestran la realidad del trabajador con rasgos duros en sus caras y manos como parte del expresionismo con influencia alemana. “Denunciaron la explotación de los indios, montubios, cholos, mestizos y negros en sus producciones artísticas” (Wong, 2012, p. 95). En 1937 se unieron algunos de estos artistas y escritores para formar el Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador (SEA). Uno de los proyectos más importantes del grupo fue el de “establecer una imprenta independiente, la Editorial Atahualpa, con el fin de difundir su obra. Casi inmediatamente, esta editorial publicó 400 copias de *Hombres del Ecuador*, un libro de 20 xilografías de Kingman” (Greet, 2007, p. 104). El desarrollo de estos espacios e ideologías “se consolidó con la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (1944) fundada por Benjamín Carrión, ensayista, crítico, biógrafo, narrador y gran suscitador” (Ayala, 2008, p. 36). Carrión (1897- 1979) era un personaje de las élites, pero con ideología de izquierda. En ese momento, la fuerza del indigenismo va triunfando sobre el hispanismo y se abren galerías, como la Galería Caspicara de Kingman, donde presentan el indigenismo con toda su carga política y de denuncia. También el SEA “estableció el Salón de Mayo, la primera exhibición anual en Ecuador patrocinada por una organización no gubernamental ... Este Salón se oponía al Salón Anual de Bellas Artes” (Greet, 2007, p. 115). Fue el primer salón con ideas indigenistas y el segundo con ideas hispanistas que se mantuvo durante varios años.

Los artistas del realismo social “contribuyeron, a través de descripciones visuales de las privaciones sufridas por los indígenas, al conocimiento público de las condiciones miserables en que vivían” (Clark, 1999, p. 112). Es la representación del trabajador que está siendo explotado. Exponen a los indígenas como trabajadores, ya no como figuras etnográficas o como parte del paisaje. Pintan acerca de los obreros cansados y de las realidades de los indígenas, en una época de crisis económica, como denuncia. Sin embargo, en un punto comienzan a repetir la misma idea en todas las obras porque se vendía bien. Con excepción de Guayasamín, al resto de artistas no les iba bien y comienzan hacer obras que se puedan vender (T. Pérez, comunicación personal, 23 de agosto de 2017). El problema es que estas imágenes repetidas empiezan a verse falsas o

superficiales, convirtiéndose así en cliché. Se trata de la apropiación y utilización de una imagen que les funcionó. Incluso Guayasamín, cuando realiza su proyecto artístico Huacayñán en 1952, dice “estar alejado del indigenismo, cuestionando –además– la veta 'folklórica' de este estilo ... estaba retratando una composición demográfico-racial del país, y al hacerlo, intentaba crear una idea amplia, diversificada, pero fija de lo nacional” (Ordóñez Charpentier, 2000, p. 51).

Otro artista influyente fue Eduardo Kingman, porque en su primera etapa él pintaba indígenas pintorescos para evocar un pasado imaginado, pero más adelante deja de “emplear tapices o vestimentas ceremoniales como motivos ornamentales ... más bien, con la sencilla ropa de un trabajador pobre. Tampoco incluye los instrumentos musicales, la cerámica o cualquier otro símbolo estereotipado de la identidad indígena y su trabajo” (Greet, 2007, p. 112). Algunas de las características importantes de sus obras son las manos grandes y las caras parcialmente cubiertas. Por otro lado, está Leonardo Tejada, quien, además de pintor y grabador, fue tallador y restaurador. Su obra tenía “trazos energéticos, fuerte e intencionada estilización de la figura y contrastados y decididos valores cromáticos” (Rodríguez Castelo, 1992, p. 50). Asimismo, utilizó manos y pies grandes en sus obras, pero pasó a realizar investigaciones visuales sobre el folklore. “Tejada, además, contribuyó con xilografías al movimiento editorial de La Hora. Ilustró la revista Siembra; dibujó y diseñó caratulas” (Rodríguez Castelo, 1992, p. 53). Él es uno de los artistas que diseñó las portadas para Discos Granja y en algunas está su firma (Rodríguez Castelo, 1992).



Figura 9. Los guandos, Eduardo Kingman, 1941



Figura 10. Ataúd Blanco, Oswaldo Guayasamín. 1955

“Para principios de la década de 1940, el gobierno empezó a adoptar la imaginería indigenista como un símbolo de identidad, diluyendo con ello las implicaciones sociales del movimiento” (Greet, 2007, p. 119). En la década de 1960, muchos de los estudios de los indígenas tenían una beta socio-económica, pensándolos como campesinos y ya no enfocados en su etnia. Algunos artistas, sobre todo del precolombinismo, tenían un “rechazo frontal a la hegemonía del indigenismo y del pintor Oswaldo Guayasamín como representante único y oficial del arte ecuatoriano. Así, el abstraccionismo como lenguaje cuestionó el movimiento plástico dominante desde los años treinta y sus representaciones de lo indígena” (Cevallos, 2017, p. 81). Ellos trataron de renovar el repertorio visual para las nuevas generaciones de artistas.

El monumentalismo colonial

El monumentalismo comienza “en forma de materia edificada, está ligado tanto a la conformación de la consciencia de ‘identidad nacional’ ... como a la creación de imágenes específicas sobre momentos históricos importantes y al enaltecimiento de figuras heroicas en los estados-nación” (Cárdenas del Moral, 2016, p. 63). El monumentalismo se basa en emocionar y en ser un símbolo de las ideas de un poder que domina. Busca causar asombro y admiración, pero en muchas ocasiones hasta miedo, por la grandeza o majestuosidad de los monumentos. También tiene que ver con una referencia historicista de la arquitectura. El monumentalismo desde el principio se basó en preguntas como “¿qué tan grande, qué tan alto, qué tan majestuoso o qué tan representativo es para determinada cultura?” (Cárdenas del Moral, 2016, p. 55). Se relacionan los monumentos a la función de conmemorar, pero también son para admirar y recordar. La crítica que se le hace al monumentalismo es que los monumentos no necesariamente deben ser objetos inútiles. “El ‘gigantismo’ y la ‘grandilocuencia’ – en mayor o menor medida– son continuos en lo que respecta a lo monumental” (Cárdenas del Moral, 2016, p. 59); no obstante, dependiendo del lugar y de la época las condiciones de fabricación podían ser limitantes en el tamaño y no por eso debe dejar de llamarse monumento. Un ejemplo claro de monumentalidad fue la Unión Soviética, que “apelaba a la grandeza de los edificios por su escala, a los

criterios clásicos de composición y simetría, así como a una alusión temática del ideario de estado” (Cárdenas del Moral, 2015, p. 1). Otro ejemplo fue la Alemania Nazi, que utilizó el monumentalismo para hacer un escenario de grandiosidad y poderío; esta “representación proyectaba una obsesión con el tamaño, el simbolismo y la heroicidad retratada en la función de una escala descomunal” (Cárdenas del Moral, 2015, p. 2).

En Ecuador se construye el monumentalismo a partir de las iglesias y edificios coloniales de los centros históricos. En 1934 se realizó un Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) donde se conversó sobre los edificios históricos de las ciudades en el mundo, y en 1967, en Quito, se realizó una reunión sobre “Conservación y Utilización de Monumentos y Lugares de Interés Histórico y Artístico” (Oviedo, 2015, p. 3). El problema con estas reuniones fue que dieron mucha importancia a los centros históricos de las ciudades, pero como monumentos, y no como un espacio social de desarrollo. Carrión (2005) explica que “los centros históricos se vacían de sociedad debido a políticas monumentalistas que privilegian el patrimonio físico y disminuyen el capital social existente” (p. 41). Aquí se idealiza el pasado histórico a partir de lo colonial, dándole una importancia de orgullo por tener estos edificios y menospreciando el origen de la cultura. Prioriza los monumentos construidos y deja a un lado sus raíces: “El centro histórico de Quito ha sido y en parte continúa siendo ... el espacio privilegiado de la cultura y la religiosidad popular” (Kingman y Goetschel, 2005, p. 99). El monumentalismo en Quito tiene que ver con el orgullo y la admiración de las iglesias coloniales del Centro Histórico. Estos monumentos tienen un estilo que se ha llamado barroco. El barroco se ha tomado como un adjetivo que “desde el siglo XVIII, se ha usado para calificar todo el conjunto de ‘estilos’ artísticos y literarios posrenacentistas ... todo un conjunto de comportamientos, de modos de ser y actuar del siglo XVII” (Echeverría, 2000, p. 41). Lo barroco tiene las connotaciones de: ornamentalista, extravagante, exagerado, exuberante y ritualista. Esta descripción es utilizada en muchas ocasiones de manera peyorativa, ya que es vista bajo una connotación de algo rebuscado y superficial, con una intención formalista, aunque también en otras ocasiones como algo relacionado a lujo y elegancia.

Los monumentos de los centros históricos de las ciudades importantes de Ecuador fueron admirados y también fotografiados. A principios del siglo XX se fotografiaban estos monumentos para ser parte de una colección de tarjetas portales que se llevaban los turistas o que se mandaban al extranjero. Uno de esos fotógrafos fue José Domingo Laso, quien además hizo fotografía de retratos y paisajes andinos. Laso Chenut (2015) lo relata así: “Un verdadero comercio internacional del exotismo, como paisaje y como tipo, se instaura con la llamada edad de oro de la tarjeta postal” (p. 75), la cual se dio entre 1900 y 1927. Laso, en sus fotografías de los edificios del Centro Histórico de Quito, como el Teatro Sucre o la Iglesia de la Compañía, utilizaba una técnica de retoque fotográfico que “buscaba corregir las imperfecciones de la técnica o afinar visualmente las cualidades ... un retoque higiénico que eliminaba de la representación visual de la ciudad todo aquello que afea el paisaje y da pobrísima idea de nuestra cultura” (Laso Chenut, 2015, p. 108). Él borraba a los indígenas que aparecían en estas fotografías, puesto que la intención era mostrarse modernos y europeizados, y el indígena no era parte de esta visión. Dichas ideas venían de la mano de la filosofía hispanista de Jacinto Jijón y Caamaño (1890-1950) y de José Gabriel Navarro (1881-1965), que eran muy cercanos a Laso. Este hizo varios trabajos fotográficos y de impresión para ellos. “La fotografía urbana de Laso desplegada en sus libros constituye un espacio discursivo donde se visibilizan estrategias y ejercicios del poder” (Laso Chenut, 2015, p. 118). Ellos defendían la tradición española y la religión católica como parte de lo nacional. Le daban mucha importancia al arte, a la arquitectura y a la escultura religiosa colonial de Quito, transformándola en una ciudad museo potencial. La ciudad de Quito ha estado “relacionada con una historiografía del pasado que idealiza el legado colonial y republicano, así como con la historia monumental de la arquitectura y el arte y la noción de alta cultura” (Kingman y Goetschel, 2005, p. 98).

Imagen de la industria internacional del espectáculo

Aunque no es un estilo de arte, sí hubo una influencia de la industria del entretenimiento internacional en el diseño de estas portadas. Por ejemplo, los

retratos de las fotografías de las artistas de Hollywood como Rita Hayworth (1918-1987), Elizabeth Taylor (1932-2011) o Grace Kelly (1929-1982), o la industria latinoamericana con la balada romántica, como Armando Manzanero (1935-) o Lucho Gatica (1928-2018), que tanto en el arte como en la música fueron un gran referente. La internacionalización de la industria del entretenimiento a partir de la posguerra fue un eje para la construcción de la imagen y el estilo de las industrias locales. “Al término de la Segunda Guerra Mundial, los países previamente combatientes procuraron establecer un conjunto de nuevas condiciones económicas destinadas a facilitar la recuperación y crecimiento futuro de las naciones principales de Occidente” (Villanueva, 1983, p. 18). Esta idea se basó en la expansión y difusión de la industria a partir de la tecnología y la exportación. Se realizó “la aplicación de políticas de crecimiento industrial exodirigidas (es decir, industrialización para la exportación) ... que fueron adoptadas en forma progresiva por muchos países en vías de desarrollo” (Villanueva, 1983, p. 19).

La industria discográfica ecuatoriana en la década de 1930 comenzó con la entrada de las grandes empresas internacionales como RCA Victor y Columbia. La industria extranjera, junto a los empresarios ecuatorianos, buscaba enfocar los esfuerzos en un tipo de música por país para acercarse al público y poder entrar con su catálogo discográfico internacional (Wong, 2011, p. 177). Esta conjunción con las empresas hizo que existiera una influencia en el diseño de sus portadas. Por ejemplo, los diseñadores Alex Steinweiss (1917 - 2011) o Jim Flora (1914 - 1998) de Columbia Records en la década de 1940 propusieron estilos de diseño con “tipografía cuidada, formas geométricas, colores intensos y lisos” (López Medel, 2009, p. 27). Estos estilos se vieron más adelante en varios otros sellos, países y ritmos musicales, incluyendo Ecuador.



Figura 11. John Kirby and his Orchestra, Alex Steinweiss, 1940

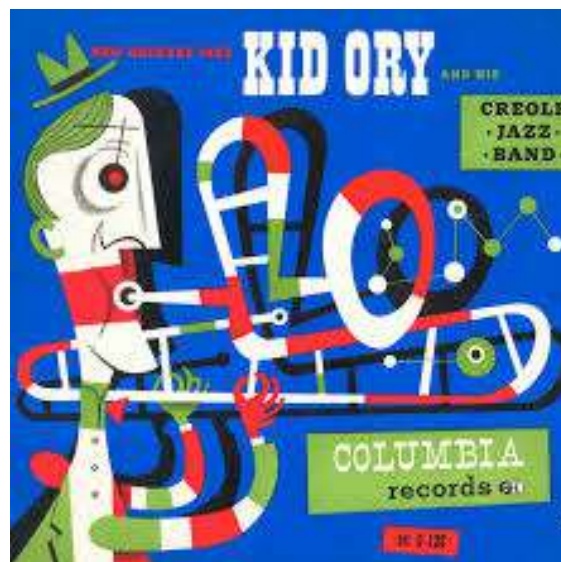


Figura 12. Kid Ory and his creole jazz band, Jim Flora, 1947

Para la década de 1950 estas empresas comienzan a usar más fotografía y dejan a un lado un poco la ilustración. Según López Medel (2009), “las cubiertas de discos articuladas sobre motivos dibujados a mano, en su mayoría herederos de las tradiciones de carteles y las ilustraciones, y el vocabulario de los estilos recientes de pintura, comenzaron a quedarse desfasados” (p. 30). La imprenta, a su vez, comienza a tener avances importantes que hacen que los colores y las imágenes tuvieran la facilidad de reproducirse bien en cuatricromía. Todo esto lleva a que el enfoque de la imagen sea el retrato fotográfico del artista: “La razón fundamental de la implantación de la fotografía fue su poder icónico. Mediante su uso, se conseguía representar no solamente la esencia del disco sino lo que era más importante, la imagen del propio artista” (López Medel, 2009, p. 31). La fotografía hizo que la industria discográfica en Estados Unidos en la década de 1950 y 1960 se expandiera. Los retratos de los artistas eran directos y generalmente de hombros y cabeza, muchas veces en estudio para luego intervenir con el diseño de la tipografía y cualquier elemento gráfico. Uno de estos famosos fotógrafos de retratos de portadas de discos, películas y revista fue Irving Penn (1917-2009). Con estas fotografías, los cantantes, artistas, modelos o actores comenzaron a ser una marca comercial que la industria utilizaba para comunicar al público, el cual buscaba la identificación con estas imágenes. “No todas las portadas fotográficas eran planas, comerciales e insulsas Se

experimentó con la fotografía, con la forma abstracta, también con la tipografía, e incluso con el movimiento” (López Medel, 2009, p. 32).

Los retratos que realizaba Penn en las décadas de 1940 a 1960 eran parte del estilo de las actrices de las películas de Hollywood de la misma época. El crítico de cine francés Jacques Aumont (1998) en su libro *El rostro en el cine*, dice que los conceptos del retrato y los pictóricos son similares porque se basan en “la puesta en escena, la elección del encuadre y la fijación de lo accidental” (Aumont, 1998, p. 28). La puesta en escena es el decorado y el gesto o la colocación de todo; el diseño del encuadre son códigos sociales de la distancia; y lo accidental es lo circunstancial del lugar y el instante. Por otro lado, en el retrato son indispensables “la analogía y la esquematización ... la primera fundamenta la impresión de reconocimiento de la persona retratada, y la segunda evita la individualidad absoluta, la singularidad irreductible” (Aumont, 1998, p. 31). Esta era la época de las estrellas de la Edad de Oro en el cine, donde las poses, la iluminación, los peinados y el maquillaje eran parte de todo este montaje que permitía vivir un mundo alterno en cada película. Por ejemplo, el peinado de las actrices de la década de 1940 como Rita Hayworth, Elizabeth Taylor o Grace Kelly, que eran con ondas esculpidas voluminosas que iban para un lado, y el maquillaje con labios rojos y las pestañas largas.



Figura 13. Lisa Fonssagrives, Irving Penn, 1950

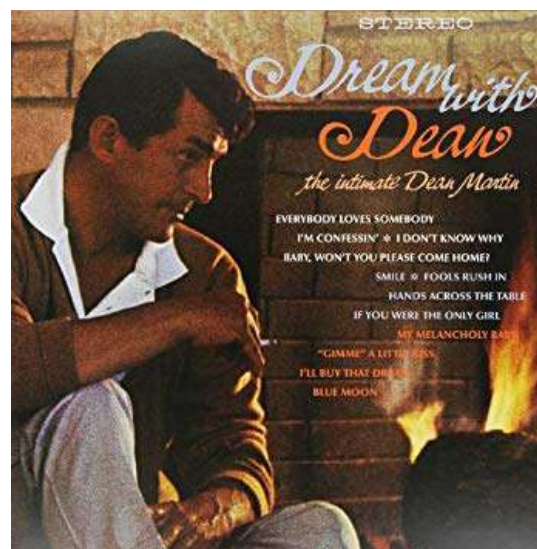


Figura 14. Dream with Dean, Irving Penn, 1964

Latinoamérica fue parte de la internacionalización de la música, pero también la internacionalización del diseño e imagen de las portadas que se manejaron en esta industria. Se puede ver la cercanía de los diseños de las portadas del cantante español Manolo Escobar (1931-2013), del cantante chileno Lucho Gatica (1928-2018), del cantante argentino Carlos Gardel (1890-1935), del cantante estadounidense Frank Sinatra (1915-1998), de la cantante cubana de boleros Olga Guillot (1922-2010) o del cantante mexicano Armando Manzanero (1935-), quien en algunas portadas utilizó el retrato de una mujer.



Figura 15. Manolo Escobar, 1958



Figura 16. Lucho Gatica, 1952

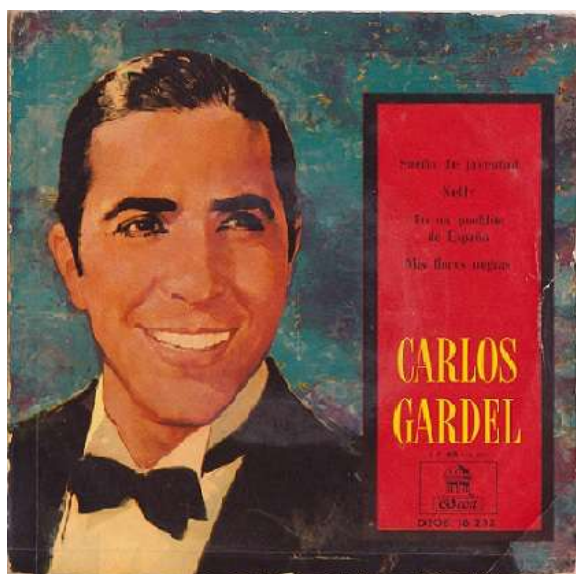


Figura 17. Carlos Gardel, 1958



Figura 18. Frank Sinatra, 1961



Figura 19. Armando Manzanero, 1961



Figura 20. Olga Guillot, 1962

Análisis de contenido de las portadas del sello Discos Granja

El análisis de contenido de las portadas de la discografía del sello Discos Granja es distinta al análisis hecho en el capítulo anterior, donde están incluidos todos los sellos encontrados en la década de 1960 en Ecuador, y cuyo objetivo era encontrar las categorías. Ahora ya se tienen las categorías, pero el objetivo en esta ocasión gira en torno en ver la relevancia de cada categoría y entender su intención. En este caso, la forma de seleccionar fue estratificada o clasificada según los subgrupos encontrados en el análisis anterior, que pueden presentarse solos o combinados, y son: paisajismo, costumbrismo, indigenismo, precolombinismo, monumentalismo y retrato internacional. Algunos de los códigos que se utilizaron aquí son similares, pero otros son acordes a la previa clasificación. En la primera parte está la información básica, que es: código, año, título, artista, ritmos musicales. Sigue la información técnica: representación, predominancia gráfica y sintaxis del título. Por último, la *intención con la categoría*, que busca la explicación de por qué o para qué se utilizaban estas imágenes. Su clasificación es la misma que se explicó en el análisis anterior, pero se aumentó la utilización del folklore, que es “la ciencia que estudia las manifestaciones tradicionales y espontáneas de lo popular, en una determinada sociedad civilizada (...) El hecho folklórico brota de la masa popular como una

eclosión de vida latente que aparece anónima” (Vargas, 1960, pp. 251-252). Esto tiene que ver con la utilización de elementos que popularmente son conocidos en una sociedad para representar o resaltar algo sobre la cultura o las artes.

Con este conjunto de categorías se realizó la siguiente ficha de investigación, a fin de poder codificar las imágenes de la muestra seleccionada:

Portada 1 Discos Granja - IFESA

CATEGORÍA		I M A G E N
(Indigenismo, precolombinismo, paisajismo, costumbrismo, (folklorismo), monumentalismo y retrato internacional)		
INFORMACIÓN		
Código:	Año:	
Título:		
Artista:		
Ritmos musicales:		
Técnica de representación: (fotografía, ilustración, collage, abstracta, simbólica, composición tipográfica)		
Predominancia gráfica: (imagen, tipografía, color)		
Sintaxis del título: (relación con la canción, relación con la imagen, relación con el artista, relación al tipo de música, relación con la empresa)		
INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA		
(creación de estatus, sentido de pertenencia, apropiación, poner en valor con la reutilización, dar visualización y utilización del folklore)		

A continuación, las fichas del análisis de contenido divididas en las categorías de las 43 portadas del sello Discos Granja y fabricados en IFESA:

Precolombinismo

Tabla Portada 1 Discos Granja – IFESA

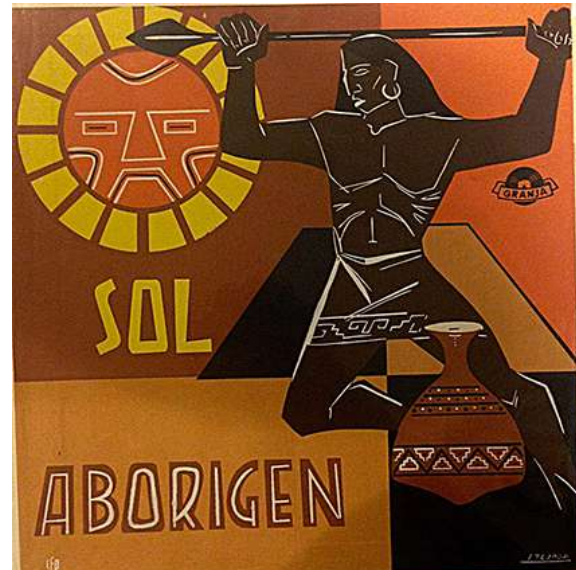
CATEGORÍA	
Precolombinismo: con íconos precolombinos, pero también el ícono del guerrero indígena.	
INFORMACIÓN	
Código: 12001	Año: 1965
Título: Sol aborigen	
Artista: Los Corazas y Hermanos Castro	

Ritmos musicales: pasillo (2), sanjuanito (3), bomba, tradicional, danzante, tonada.

Técnica de representación: ilustración

Predominancia gráfica: imagen y color: naranja, amarillo, café

Sintaxis del título: relación con la imagen



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Poner en valor con la reutilización de elementos precolombinos, con el indígena, que es fuerte y guerrero, la idea de la imagen de Rumiñahui. Está la máscara del sol de oro de la cultura Tolita de la Provincia de Esmeraldas y una vasija de barro usada como recipiente por varias culturas indígenas con motivos precolombinos. Todos estos elementos dan un sentido de pertenencia y orgullo al origen. Portada firmada por el artista Leonardo Tejada.

Tabla Portada 2 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Precolombinismo: con íconos precolombinos, pero también el ícono del guerrero indígena.

INFORMACIÓN

Código: 12008 **Año:** 1960

Título: Raza de Bronce

Artista: Los Corazas

Ritmos musicales: albazo (5), sanjuanito (4), tonada, danza aborígen.

Técnica de representación: ilustración

Predominancia gráfica: imagen

Sintaxis del título: relación con la imagen

INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Poner en valor con la reutilización de elementos precolombinos, con el retrato de un indígena la idea de la imagen de Rumiñahui. Tiene una lanza detrás de él que cruza de forma diagonal. Está la máscara del sol de oro de la cultura Tolita de la Provincia de Esmeraldas y una vasija de barro usada como recipiente por varias culturas indígenas. Las formas y el fondo tienen motivos precolombinos. Todos estos elementos dan un sentido de pertenencia y orgullo al origen.



Tabla Portada 3 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Precolombinismo: con íconos precolombinos y la vasija de barro.

INFORMACIÓN	
Código: 12009	Año: 1965
Título: Vasija de Barro	
Artista: Dúo Benítez Valencia	
Ritmos musicales: pasillo (2), pasacalle, tonada, albazo, sanjuanito, yaraví, danzante.	
Técnica de representación: ilustración	
Predominancia gráfica: imagen	
Sintaxis del título: relación con la canción	

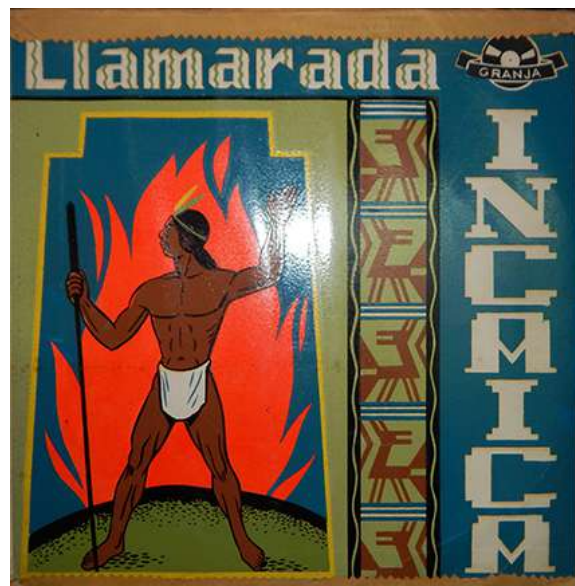


INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Poner en valor con la reutilización de elementos precolombinos, con la vasija de barro, que es un elemento usado por varias comunidades indígenas. El fondo es cruce de colores e íconos precolombinos. Todos estos elementos dan un sentido de pertenencia y orgullo al origen.

Tabla Portada 4 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA	
Precolombinismo: con íconos precolombinos, pero también el ícono del guerrero indígena.	
INFORMACIÓN	
Código: 12010	Año: 1965
Título: Llamarada Incaica	
Artista: Dúo Benítez Valencia	
Ritmos musicales: pasillo (5), tonada (3), albazo, pasacalle, sanjuanito.	
Técnica de representación: ilustración	
Predominancia gráfica: imagen	
Sintaxis del título: relación con la imagen	



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Poner en valor con la reutilización de elementos precolombinos, con el retrato de un indígena fuerte y guerrero, la idea de la imagen de Rumiñahui. Tiene una lanza en una de sus manos y en la otra está levantada. Detrás de él hay una llamarada y están dentro de una forma de templo Inca. Las formas que dividen el fondo y las letras tienen motivos precolombinos. Todos estos elementos dan un sentido de pertenencia al origen.

Estas cuatro portadas del precolombinismo son ilustraciones que coinciden con el color rojo anaranjado en todas para resaltar la imagen. En dos discos se encuentra la *Máscara del Sol en Oro* de la Cultura Tolita y en tres la vasija de

barro. Dos discos son del grupo Los Corazas y dos son del Dúo Benítez y Valencia. En la sintaxis del título se encontró que tres tienen relación con la imagen y uno con la canción. La música en estos discos es muy variada, en una no hay pasillos y en las otras hay de dos a cinco pasillos. Por otro lado, se encontró que las cuatro tienen una intención de poner en valor la reutilización de los íconos precolombinos, pero también hay un sentido de pertenencia por el origen con los incas guerreros y fuertes.

Aquí se ven rostros duros y fuertes, que son parte del realismo social, sobre todo en el rostro del indígena en la portada *Raza de Bronce* (Precolombinismo portada 2), pero no están haciendo ninguna denuncia sobre la situación del indígena. El nombre de esta portada también está en una obra literaria de la década de 1920 de Alcides Arguedas que se llama *Raza de Bronce*, y es la primera novela indigenista. En esta portada se ve la imagen de Rumiñahui con una representación muy dura de facciones, como las obras de Luis Mideros (1888-1967), quien hizo una serie de muchos retratos de indígenas en la década de 1950. Toman a Rumiñahui y Atahualpa como íconos de fortaleza y adquieren esta fuerza expresiva de representación de los indígenas. También el escritor, político, diplomático y promotor cultural ecuatoriano Benjamín Carrión escribe un libro sobre Atahualpa, que habla de la identidad y el rescate de estos héroes indígenas. Pero, en esta portada hay una mezcla porque también hay una simplificación de la vasija y la *Máscara del Sol en Oro* de la Cultura Tolita. Otra vez, en la portada de *Sol Aborigen* (Precolombinismo portada 1) aparece toda esta esquematización de Rumiñahui como el guerrero fuerte que defiende la nación, la máscara del sol y la vasija con dibujos precolombinos. Hay una mezcla de elementos que tratan de exaltar todo lo que tiene relación con el indígena y su heroico origen para volver a poner en valor. *Llamarada Incaica* (Precolombinismo portada 4) tiene elementos icónicos utilizados por los Incas. Está el Inca como una figura fuerte de guerrero con la llama detrás que le da la fuerza, así como también el templo Inca que utiliza Guayasamín en un mural, *El Incario y la Conquista* (1948).

Por otro lado, está la portada *Vasija de Barro* (Precolombinismo portada 3) que usa íconos precolombinos y cuya principal canción da el nombre al disco. “La canción *Vasija de Barro*, fue creada por un grupo de intelectuales que se fortalece en Quito principalmente a finales de la década de 1940” (C. Fernández-Salvador, comunicación personal, 5 de junio de 2017). En una noche de bohemia, con Gauyasamín como centro, se juntan varios artistas, poetas y músicos como el Dúo Benítez y Valencia, que componen la música; Jorge Carrera Andrade, Jorge Enrique Adoum, Hugo Alemán y Jaime Valencia escriben la letra. Esta canción es como un himno ecuatoriano que evoca el pasado precolombino de la región andina.

Indigenismo: dar visualización

Tabla Portada 1 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA	
Indigenismo: dar visualización al indígena.	
INFORMACIÓN	
Código: 45-501	Año: n/a
Título: Música Ecuatoriana	
Artista: Luis Aníbal Granja y su Orquesta	
Ritmos musicales: pasillo (2), vals criollo, tonada.	
Técnica de representación: ilustración	
Predominancia gráfica: imagen y color: verde y blanco	
Sintaxis del título: relación al tipo de música	



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización del retrato de un indígena con poncho sosteniendo una flauta y su mirada es al frente. De esta manera tiene una identidad que puede ser diferenciada en la industria. No se reconoce de qué cultura proviene, y es una apropiación de la imagen del indígena para caracterizar, identificar y vender.

Tabla Portada 2 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA	
Indigenismo: dar visualización al indígena.	
INFORMACIÓN	
Código: 12019	Año: 1965
Título: Amor indiano	
Artista: Dúo Benítez Valencia	

Ritmos musicales: pasillo (5), danzante, sanjuanito, albazo, vals, yaraví, pasacalle.

Técnica de representación: ilustración

Predominancia gráfica: imagen

Sintaxis del título: relación con la imagen



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización del retrato de una pareja de indígenas, de esta manera tiene una identidad que puede ser diferenciada en la industria. El hombre con poncho y sombrero de la cultura de Natabuela-Imbabura tocando el rondador. La mujer mira al hombre, tiene un pañuelo en su cabeza, un collar dorado de mullos y una fachalina en sus hombros. Aquí hay una apropiación de la imagen del indígena para caracterizar, identificar y vender. Es una portada firmada por el caricaturista E. Diez.

Tabla Portada 3 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Indigenismo: dar visualización al indígena.

INFORMACIÓN

Código: 12020 **Año:** 1963

Título: Arpegios del alma

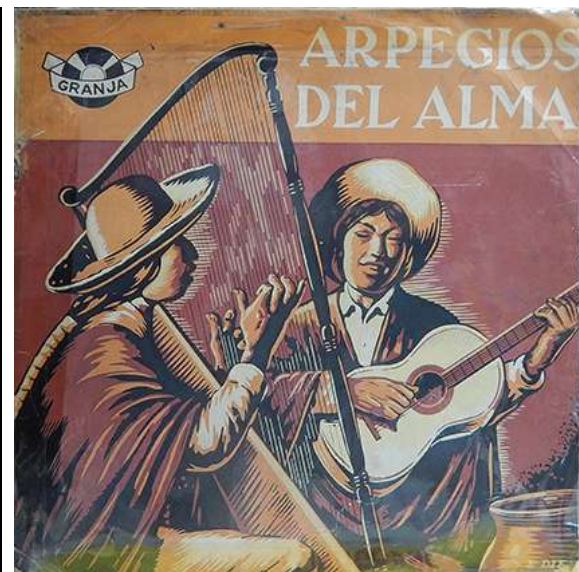
Artista: Luis Aníbal Granja y su Orquesta

Ritmos musicales: pasillo (3), albazo, chilena, sanjuanito, canción andina, yaraví, pasacalle, danzante.

Técnica de representación: ilustración

Predominancia gráfica: imagen y color: café

Sintaxis del título: relación con la imagen



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización del retrato de dos músicos indígenas, de esta manera tiene una identidad que puede ser diferenciada en la industria. Los dos están vestidos con ponchos, camisa blanca, pantalón blanco y sombreros que parecen ser de la cultura Otavalo-Imbabura. El uno toca el arpa y el otro la guitarra. En la esquina inferior derecha hay una vasija. Aquí hay una apropiación de la imagen del indígena para caracterizar, identificar y vender. Es una portada firmada por el caricaturista E. Diez.

Tabla Portada 4 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Indigenismo: dar visualización al indígena.

INFORMACIÓN

Código: 12024 **Año:** 1965

Título: Leña verde

Artista: Dúo Benítez Valencia

Ritmos musicales: pasillo (6), tonada (3), albazo.

Técnica de representación: ilustración

Predominancia gráfica: imagen y color: verde y naranja

Sintaxis del título: relación con la canción y la imagen

**INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA**

Dar visualización del retrato de una pareja de indígenas, donde la mujer está en primer plano con un pañuelo en su cabeza, sus ojos tienen lágrimas y hay humo alrededor de ella. De esta manera tiene una identidad que puede ser diferenciada en la industria. En esta caso, la forma como está dibujada la mujer con colores diferentes da una sensación de misterio. El hombre toca la guitarra y está con poncho y sombrero, pero está en el fondo y lejos de ella. Aquí hay una apropiación de la imagen del indígena, pero hay una exotización porque parece ser lejana en tiempo y lugar.

Tabla Portada 5 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Indigenismo: dar visualización a la chola.

INFORMACIÓN

Código: 12027 **Año:** 1965

Título: Primor de chola

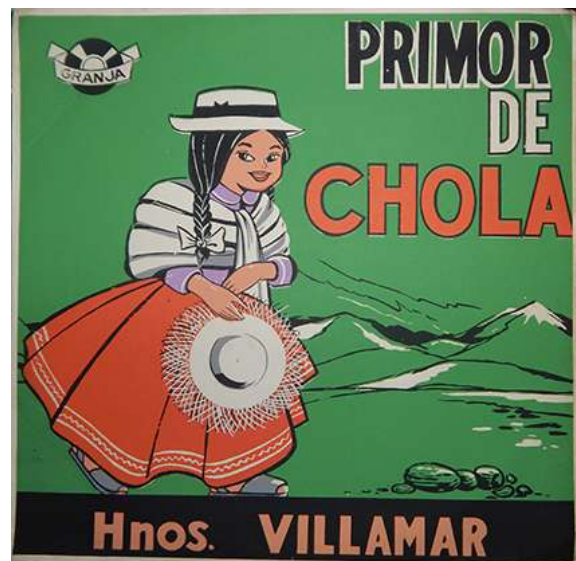
Artista: Hermanos Villamar

Ritmos musicales: pasillo (6), tonada, albazo, sanjuanito, vals.

Técnica de representación: ilustración

Predominancia gráfica: imagen y color: verde y naranja

Sintaxis del título: relación con la canción

**INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA**

Dar visualización del retrato de una chola cuencana, que es una mujer mestiza campesina que usa un traje típico de la Provincia del Azuay. De esta manera tiene una identidad que puede ser diferenciada en la industria. Aquí hay una apropiación de la imagen de la chola para caracterizar, identificar y vender.

Este tipo de indigenismo, más cercano a Camilo Egas, intenta dar visualización de la imagen del indígena, con lo cual tiene una identidad que puede

ser diferenciada en la industria. También existe una apropiación de la imagen porque está fuera del contexto cultural para caracterizar, identificar y vender. Son cinco las portadas encontradas y todas son ilustraciones. Sus imágenes tienen un contraste fuerte de color con un delineado de sus formas, pero las cinco imágenes tienen un estilo de ilustración muy distinto cada una. Las imágenes de los indígenas aquí son de culturas distintas y se reconocen por su vestimenta. La música grabada tiene un promedio de cuatro a seis pasillos por disco.

En la portada del disco *Arpegios del Alma* (Indigenismo portada 3) están los músicos y la vasija como elementos iconográficos de gráfica popular, mucho más simplificado; no se ven los rasgos fuertes en los indígenas, pero sí el vestuario, con ponchos, trenza y sombreros. En esta portada está la firma del artista E. Diez que fue un caricaturista en la década de 1920 en la revista *Caricatura*. De igual manera, la portada de *Amor Indiano* (Indigenismo portada 2) tiene la firma de E. Diez y “los rasgos de la indígena son llevados hacia una estetización que es más exotizante” (T. Pérez, comunicación personal, 23 de agosto de 2017). Este tipo de peinado y la forma de la obra se ve también en el arte de Camilo Egas y de Bolívar Mena Franco en la década de 1920, pero ellos no la exotizaban.

La portada del disco *Leña verde* (Indigenismo portada 4) es una indígena con un tipo de turbante y ojos almendrados al estilo de la estética árabe exotizada, pero no es una mujer árabe porque el turbante en Arabia lo usan los hombres. Trinidad Pérez (2017) explica que “este diseño no es una gráfica popular de la calle, son artistas y gente formada los que hacían estas portadas. Los detalles, el cuerpo inclinado, son un diseño muy trabajado” (T. Pérez, comunicación personal, 23 de agosto de 2017). Por otro lado, y muy distinto a lo anterior está el disco *Primor de chola* (Indigenismo portada 5), que es una imagen de una niña al estilo de cómic, parecido al estilo de la pequeña Lulú¹⁹.

¹⁹ *La Pequeña Lulú* fue un cómic que salió a la luz en 1935, pero cuyas historias se publicaron en una revista semanal desde 1945, pasando por varias etapas hasta aparecer como serie de televisión en 1976.

Costumbrismo

Tabla Portada 1 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Costumbrismo: elementos de las fiestas indígenas.

INFORMACIÓN

Código: M12001 | **Año:** 1960

Título: Danzante

Artista: Luis Aníbal Granja y su Orquesta

Ritmos musicales: n/a

Técnica de representación: ilustración

Predominancia gráfica: imagen y color: rojo y azul

Sintaxis del título: relación con la imagen porque es el personaje



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización de las costumbres de las fiestas de los pueblos indígenas a partir de un retrato de dos danzantes, que es un personaje. De esta manera tiene una identidad que puede ser diferenciada en la industria. Tiene un traje multicolor que está cargado de simbolismo. Baila todos los años para el sol y la lluvia. Su cara está cubierta por una máscara que le da un anonimato místico. En su traje hay monedas, espejos y plumas y los trajes son muy elaborados y caros. Es un honor ser un danzante en las fiestas. Hay un tambor, ya que el ritmo musical danzante se interpreta con pingullo y tambor. Hay una utilización del folklore indígena con elementos simplificados para que sean más amigables las imágenes en la industria.

Tabla Portada 2 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Costumbrismo: elementos de la música indígena.

INFORMACIÓN

Código: M12006 | **Año:** n/a

Título: Canciones del Ecuador

Artista: Luis Aníbal Granja y su Orquesta

Ritmos musicales: pasillo (4), albazo, tonada, sanjuanito.

Técnica de representación: ilustración

Predominancia gráfica: imagen

Sintaxis del título: relación al tipo de música



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización de las costumbres de la música indígena con la guitarra y el rondador. De esta manera tiene una identidad que puede ser diferenciada en la industria. No está la imagen del indígena, pero están sus manos abiertas, como pintaba Oswaldo Guayasamín. De esta manera tiene una identidad que puede ser diferenciada en la industria. Hay otros elementos, como dos

canarios, flores y corazones. Hay una utilización de iconografía del folklore musical ecuatoriano con elementos simplificados para que sean más amigables las imágenes en la industria.

Tabla Portada 3 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA	
Costumbrismo: elementos de las artes indígenas.	
INFORMACIÓN	
Código: 12002	Año: 1960
Título: Folklore	
Artista: Hermanas Mendoza Suasti	
Ritmos musicales: pasillo (4), albazo (5), yaraví, sanjuanito.	
Técnica de representación: ilustración	
Predominancia gráfica: imagen y color: negro y azul	
Sintaxis del título: relación al tipo de música	



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización de las costumbres con el retrato de mujer indígena que está rodeada de muchos elementos simbólicos de las artes. De esta manera tiene una identidad que puede ser diferenciada en la industria. Los íconos encontrados son: la danza con la mujer bailando descalza, el teatro con la máscara, la música con la guitarra y la fiesta con las flores y la pancarta. También hay una vasija como símbolo indígena. Hay una utilización de la iconografía del folklore de las artes con elementos simplificados para que sean más amigables las imágenes en la industria. Portada firmada por el artista Leonardo Tejada.

Tabla Portada 4 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA	
Costumbrismo: elementos de las fiestas indígenas.	
INFORMACIÓN	
Código: 12003	Año: 1959
Título: Souvenir Musical del Ecuador	
Artista: Dúo Benítez Valencia	
Ritmos musicales: pasillo (4), albazo, pasacalle, yaraví, tonada, habanera.	
Técnica de representación: ilustración	
Predominancia gráfica: imagen y color: amarillo y naranja	
Sintaxis del título: relación con la empresa	



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización de las costumbres de la fiesta donde se ven mujeres indígenas y hombres con instrumentos, como la guitarra el bombo y el contrabajo. De esta manera tiene una identidad que puede ser diferenciada en la industria. Detrás se ve un pueblo y hay una utilización del folklore de las fiestas indígenas con elementos simplificados para que sean más amigables las imágenes en la industria. Portada firmada por el artista Leonardo Tejada.

Tabla Portada 5 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Folklorismo: utilización de elementos de la música indígena.

INFORMACIÓN

Código: 12004 **Año:** 1965

Título: Música instrumental ecuatoriana

Artista: Quinteto sinfónico de Luis Aníbal Granja

Ritmos musicales: pasillo (3), zapateado, aire típico, fox incaico, aire típico, danza, pasacalle, sanjuanito.

Técnica de representación: ilustración

Predominancia gráfica: imagen y color: verde, rojo y amarillo

Sintaxis del título: relación al tipo de música



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización de las costumbres de la música ecuatoriana con tres músicos rodeados de distintos instrumentos, como la guitarra, el rondador y el bombo, pero también hay otros instrumentos, como la trompeta, el acordeón y el contrabajo. De esta manera tiene una identidad que puede ser diferenciada en la industria. Hay una utilización de la iconografía del folklore de la música indígena con elementos simplificados para que sean más amigables las imágenes en la industria. Portada sin firma, pero es la misma estética de las otras portadas del artista Leonardo Tejada.

Tabla Portada 6 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Costumbrismo: elementos de las fiestas indígenas.

INFORMACIÓN

Código: 12006 **Año:** 1960

Título: Festival Andino

Artista: Hermanas Mendoza Suasti

Ritmos musicales: pasillo (6), sanjuanito (3), albazo, tonada.

Técnica de representación: ilustración

Predominancia gráfica: imagen y color: azul y rojo

Sintaxis título: relación con la imagen



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización de las costumbres de las fiestas indígenas donde se ven dos mujeres llevando elementos del folklore de los pueblos, que es una estatuilla del Divino Niño y un cirio de vela. Esta fiesta es el Pase del Niño, que se realiza entre Navidad y Reyes en varias culturas de la Sierra ecuatoriana, donde se mezcla la tradición católica e indígena. Se ve a través de una ventana un grupo de indígenas, la iglesia del pueblo y los Andes ecuatorianos en el fondo. De esta manera tiene una identidad que puede ser diferenciada en la industria. Hay una utilización de la iconografía del folklore de las fiestas indígenas con elementos simplificados para que sean más amigables las imágenes en la industria.

Tabla Portada 7 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA	
Costumbrismo: elementos de la música y danza indígena.	
INFORMACIÓN	
Código: 12007	Año: 1960
Título: Hoguera de Sentimiento	
Artista: Dúo Benítez Valencia	
Ritmos musicales: pasillo (6), pasacalle, albazo, tonada, aire típico.	
Técnica de representación: ilustración	
Predominancia gráfica: imagen y color: negro y rojo	
Sintaxis del título: relación con la imagen	



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización de las costumbres de la música y de la danza indígena con el retrato de mujer indígena en gesto de sufrimiento, cabeza inclinada y manos levantas, que dan una sensación de baile. De esta manera tiene una identidad que puede ser diferenciada en la industria. Hay muchos símbolos metafóricos, como el corazón, el pentagrama con notas musicales, un arpa y una simplificación de llamas de fuego con colores intercalados. Hay una utilización de la iconografía del folklore de la danza y la música indígena con elementos simplificados para que sean más amigables las imágenes en la industria. Portada firmada por el artista Leonardo Tejada.

Tabla Portada 8 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA	
Costumbrismo: elementos de la música ecuatoriana.	
INFORMACIÓN	
Código: 12014	Año: n/a
Título: Tríos ecuatorianos	
Artista: Los Indianos, Los Diplomáticos, Los Latinos del Ande	
Ritmos musicales: pasillo (8), vals, danzante, albazo, sanjuanito.	
Técnica de representación: ilustración	
Predominancia gráfica: imagen y color: naranja y verde	
Sintaxis del título: relación con artista	



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización de las costumbres de la música ecuatoriana a partir de los tríos. De esta manera tiene una identidad que puede ser diferenciada en la industria. Se ven tres guitarras en diagonal que apuntan al mapa de Ecuador con la parte de la Amazonía que se perdió en la guerra ante Perú. Hay una utilización de elementos del folklore ecuatoriano en la música con elementos simplificados para que sean más amigables las imágenes en la industria.

Tabla Portada 9 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Costumbrismo: elementos de las fiestas indígenas.

INFORMACIÓN

Código: 12035 | **Año:** 1968

Título: Fiesta ecuatoriana Vol. II

Artista: Los Barrieros

Ritmos musicales: pasillo (1), aire típico (3), Sanjuanito (3), zapateado, danzante, albazo.

Técnica de representación: fotografía

Predominancia gráfica: imagen y color: azul y café

Sintaxis del título: relación con la imagen

INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización de las costumbres de las fiestas indígenas a partir del retrato del personaje del Rey Mago. Este personaje es parte de la fiesta del Pase del Niño que se realiza entre Navidad y Reyes en varias culturas de la Sierra ecuatoriana, donde se mezcla la tradición católica e indígena. Él está subido en un caballo y hay indígenas caminando alrededor del él. De esta manera tiene una identidad que puede ser diferenciada en la industria. Hay una utilización de elementos del folklore de las fiestas indígenas con elementos simplificados para que sean más amigables las imágenes en la industria.



Tabla Portada 10 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Costumbrismo: elementos de las fiestas indígenas.

INFORMACIÓN

Código: 12037 | **Año:** n/a

Título: Los Auténticos

Artista: Los Auténticos

Ritmos musicales: pasillo (2), sanjuanito (3), pasacalle, albazo, tonada, danzante, yaraví.

Técnica de representación: fotografía

Predominancia gráfica: imagen

Sintaxis del título: relación con el artista

INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización de las costumbres indígenas. Hay un grupo de indígenas de Otavalo-Imbabura caminando por un camino, pero también un personaje disfrazado, a caballo, con una sombrilla que no se distingue qué personaje es. De esta manera tiene una identidad que puede ser diferenciada en la industria. Hay una utilización de elementos del folklore de las fiestas indígenas con elementos simplificados para que sean más amigables las imágenes en la industria.



Se encontraron diez portadas que utilizan el costumbrismo en su imagen. Este tipo de costumbrismo no es exactamente igual al de finales del siglo XIX, porque tiene que ver con enseñar las costumbres de distintos espacios culturales o artísticos y no como registro clasificatorio de los indígenas y sus vestimentas. “El costumbrismo ... muestra una galería de personajes populares, captados en su pintoresca presencia, pero en gran medida, callados, carentes de un discurso propio que no narra grandes historias; retrata sí, caricaturiza, relievra los rasgos pintorescos de sus modelos” (Ubidia, 1999, pp. 63-64). Esta es una tendencia artística y literaria que utiliza las costumbres típicas de un lugar o de un grupo social como tema principal de su obra. Tiene una intención de dar visualización a las costumbres de la música y de las fiestas, pero también está la utilización del folklore con elementos típicos de la cultura para resaltarla, para dar una identidad que puede ser diferenciada en la industria. De las diez portadas, ocho son ilustraciones y dos fotografías. Hay cinco portadas que presentan las fiestas con sus personajes y las otras cinco hablan de la música o las artes a partir de elementos típicos del folklore de forma simplificada. En cinco portadas está la guitarra como elemento iconográfico de la música ecuatoriana. En ocho imágenes se ve la presencia del indígena, y en las ilustradas no se reconoce de qué cultura son. En todos los discos hay una variedad de ritmos musicales y en todos hay varios pasillos. También existe la utilización del folklore indígena con elementos simplificados para que las imágenes sean más amigables en la industria.

Aquí se encontraron cuatro discos del artista Leonardo Tejada (1908-2005), quien fue parte del arte indigenista y luego folklorista. En sus portadas se ve la utilización de muchos elementos iconográficos del folklore, como las flores para adornar, o elementos de la danza o la música. En las cuatro portadas, la estética de la mujer es la misma. Una de sus portadas, *Folklore* (Costumbrismo portada 3), tiene varios elementos iconográficos, como la bandera, la mujer bailando, la guitarra y una máscara de teatro. La idea de danza, música y teatro evocan el folklore como elementos de identidad. Tejada hizo estas portadas, además de portadas de libros, porque generalmente existían relaciones entre los artistas y los músicos o poetas; por ejemplo, Tejada conocía el círculo de artistas de Quito muy bien y era vecino del músico otavaleño Gonzalo Benítez (1915-

2005). Ambos vivieron en el barrio La Floresta en Quito, donde también vivía Luis Aníbal Granja, y se visitaban regularmente. La portada *Música instrumental ecuatoriana* (Costumbrismo portada 5), también es de Tejada, pero en este caso hay muchos elementos hechos con líneas y colores cruzados, que es una simplificación de imágenes de los músicos y sus instrumentos. También se encuentra *Hoguera de Sentimiento* (Costumbrismo portada 7), pero ya no está solamente delineada y tiene color. Alrededor de ella hay varios íconos que representan la hoguera, pero el arpa, el corazón y el pentagrama con las notas musicales representan el sentimiento de la música. Es una portada con muchos íconos representativos del mensaje. Por otro lado, en *Souvenir Musical del Ecuador* (Costumbrismo portada 4) los hombres están vestidos de ternos, y se ve como una fiesta de pueblo. La idea de *souvenir* es la idea de la música relacionada con el turismo, donde uno se puede llevar un disco como recuerdo, que es un *souvenir* musical. Estas cuatro portadas de Tejada no muestran una fiesta en específico y se enfocan más en generalizar la fiesta, el arte y la cultura con elementos del folklora.

Por otro lado, están las portadas que muestran alguna fiesta tradicional del país, como la portada *Festival Andino* (Costumbrismo portada 6), que presenta la costumbre de la fiesta del *Pase del Niño* que sucede entre Navidad y Reyes en varias partes del Ecuador. Aquí se ven dos mujeres en el interior con el niño Jesús, llevado en procesión a la iglesia que se ve a través de una ventana. Afuera hay un grupo de indígenas caminando a la iglesia, y un paisaje de las montañas de los Andes detrás. También, la portada de *Fiesta ecuatoriana Vol. II* (Costumbrismo portada 9) es la foto del *Rey Mago*, que es un personaje de la misma fiesta, descrita en el disco anterior. En cambio, está la portada del disco *Tríos ecuatorianos* (Costumbrismo portada 8), que tiene tres guitarras en diagonal que apuntan al mapa del Ecuador²⁰, el cual se dibujaba antes de que Perú ganara una parte de la Amazonía. Este mapa, hasta que se cerró la frontera, era continuamente reeditado. La identidad ecuatoriana se basaba en el conflicto con

²⁰ La guerra entre Ecuador y Perú: “En 1941 se produce la invasión peruana y en enero de 1942 se le ‘impone’ al país el írrito Protocolo de Río, a nombre de la solidaridad americana, donde se nos despoja de más del 50% del territorio nacional” (Meneses, 1997, p. 91).

Perú y el mensaje que se mantenía era que Ecuador es y será siempre amazónico. Estos debates también estaban planteados en la música popular ecuatoriana. Por último, está el disco que evoca la música andina, como *Canciones del Ecuador* (Costumbrismo portada 2), que tiene unas manos abiertas al estilo de Guayasamín. Hay un rondador y elementos decorativos, como canarios, flores y corazones, que evocan la música andina.

Paisajismo indígena

Tabla Portada 1 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA	
Paisajismo indígena: montañas de los Andes con pueblo indígena.	
INFORMACIÓN	
Código: 45-503	Año: n/a
Título: Plegaria Andina	
Artista: Luis Aníbal Granja y su Orquesta	
Ritmos musicales: pasillo (2), pasacalle, sanjuanito.	
Técnica de representación: ilustración	
Predominancia gráfica: imagen y color: azul y vino	
Sintaxis del título: relación con la imagen	



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización del paisaje andino, donde se ven las montañas nevadas, un pueblo, y como parte de este paisaje está una pareja de indígenas y su ganado. En cada casa hay una cruz blanca en el tejado y se mezcla la tradición católica e indígena. Hay un sentido de pertenencia y orgullo del lugar que les diferencia del resto del mundo como las montañas de los Andes ecuatorianos.

Tabla Portada 2 Discos Granja - IFESA

CATEGORÍA	
Paisajismo indígena: montañas de los andes con un pueblo, pero con instrumentos de la música indígena	
INFORMACIÓN	
Código: 45-518	Año: n/a
Título: Música Ecuatoriana	
Artista: Banda Municipal de Quito	
Ritmos musicales: tonada (3), pasacalle (2), albazo.	
Técnica de representación: ilustración	

Predominancia gráfica: imagen y color: naranja y amarillo

Sintaxis del título: relación al tipo de música



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización del paisaje andino, donde se ven las montañas nevadas y un pueblo, pero en primer plano están cuatro instrumentos musicales del folklore indígena, que son: guitarra, bombo, rondador y quena. Hay un sentido de pertenencia y orgullo del lugar que les diferencia del resto del mundo, como las montañas de los Andes ecuatorianos en relación con la música.

Tabla Portada 3 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Paisajismo indígena: montañas de los andes con tres músicos indígenas.

INFORMACIÓN

Código: 12005 **Año:** 1965

Título: Brisas de Paramo

Artista: Dúo Benítez Valencia

Ritmos musicales: pasillo (5), tonada, albazo, sanjuanito, yaraví, chilena, tradicional.

Técnica de representación: ilustración

Predominancia gráfica: imagen

Sintaxis del título: relación con la imagen



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización del paisaje andino, donde se ven las montañas en un atardecer, y como parte del paisaje están tres niños indígenas tocando instrumentos de viento andinos, como la quena y los rondadores. Ellos están descalzos y la vestimenta es de distintas culturas de la Sierra, debido al color de los ponchos y los diferentes sombreros: Chibulero-Tungurahua, Panzaleo-Cotopaxi y Otavalo-Imbabura. Hay un sentido de pertenencia y orgullo del lugar que les diferencia del resto del mundo, como las montañas de los Andes ecuatorianos.

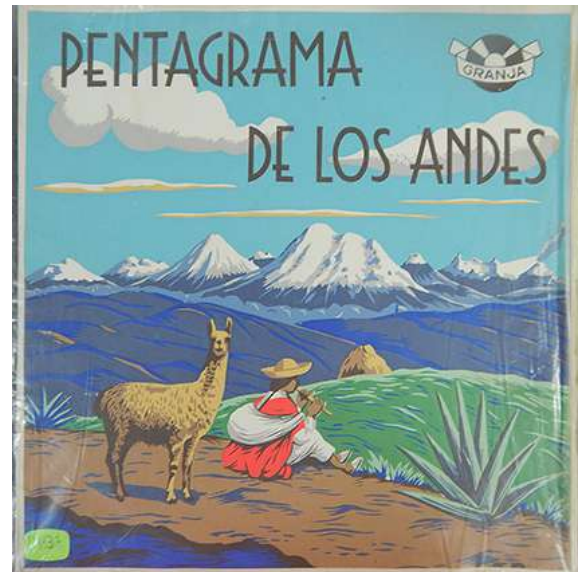
Tabla Portada 4 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Paisajismo indígena: montañas de los andes nevadas con un músico indígena y una llama.

INFORMACIÓN

Código: 12026	Año: 1964
Título: Pentagrama de los Andes	
Artista: Dúo Benítez Valencia	
Ritmos musicales: pasillo (5), albazo (3), pasacalle, chilena, vals, sanjuanito.	
Técnica de representación: ilustración	
Predominancia gráfica: imagen	

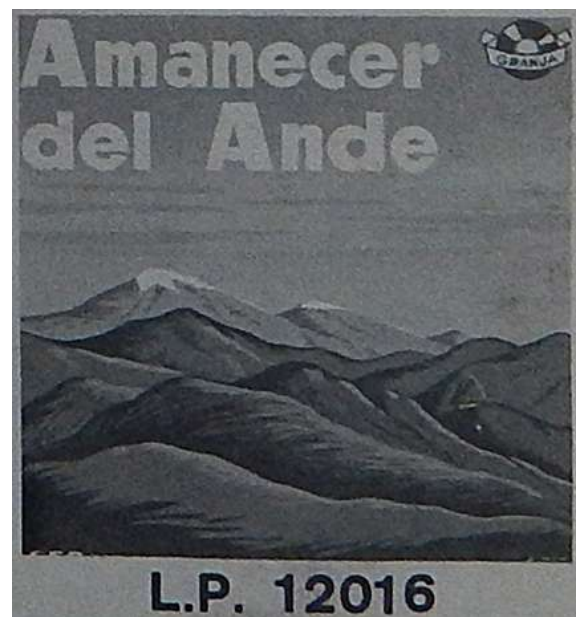


INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización del paisaje andino, donde se ven las montañas nevadas, y como parte del paisaje está un indígena de la cultura Natabuela-Imbabura tocando la quena de perfil, acompañado de una llama que mira al frente. Hay un sentido de pertenencia y orgullo del lugar que les diferencia del resto del mundo, como las montañas de los Andes ecuatorianos.

Tabla Portada 5 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA	
Paisajismo indígena: montañas de los andes nevadas.	
INFORMACIÓN	
Código: 12016	Año: 1965
Título: Amanecer del ande	
Artista: Hnas. Mendoza Suasti y Conjunto de Luis Aníbal Granja	
Ritmos musicales: pasacalle, tonada, albazo, sanjuanito, alza.	
Técnica de representación: ilustración	
Predominancia gráfica: imagen	
Sintaxis del título: relación con la imagen	



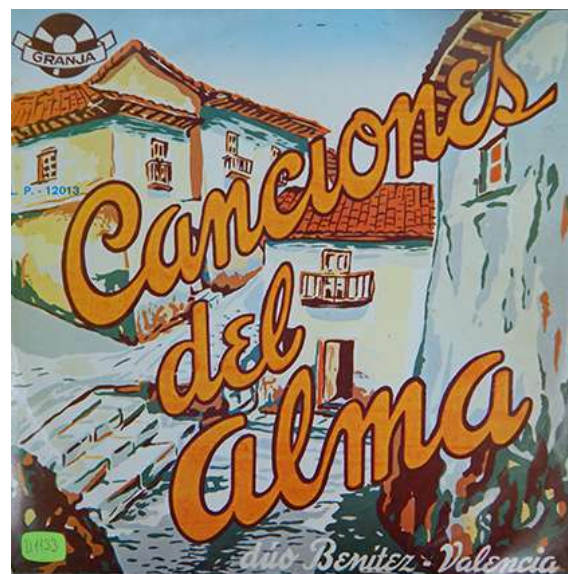
INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización del paisaje andino donde se ven las montañas nevadas. Hay un sentido de pertenencia y orgullo del lugar que les diferencia del resto del mundo, como las montañas de los Andes ecuatorianos.

Paisajismo urbano colonial

Tabla Portada 1 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA	
Paisajismo urbano colonial: casas con balcones y caminos empedrados	
INFORMACIÓN	
Código: 12013	Año: 1965
Título: Canciones del alma	
Artista: Dúo Benítez Valencia	
Ritmos musicales: pasillo (12)	
Técnica de representación: ilustración	
Predominancia gráfica: imagen y tipografía	
Sintaxis del título: relación al tipo de música	



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización al paisaje urbano, con las casas con tejas, balcones en las ventanas y caminos de piedras que se encuentran en muchos barrios coloniales tradicionales de cualquier ciudad del Ecuador. Hay un sentido de pertenencia y orgullo del lugar que les diferencia del resto del mundo, como la ciudad colonial ecuatoriana.

El paisajismo tomado desde el arte utiliza la naturaleza como elemento para expresarse, pero en este caso ubica al indígena como parte del paisaje. En estas portadas se encontraron cinco con paisajismo indígena andino y un paisajismo urbano colonial. La mayoría tiene la intención de dar visualización a los Andes, pero incorporando siempre, como parte del paisaje, algún elemento indígena que da un sentido de pertenencia al Ecuador andino. Todas son ilustraciones y los estilos de cada una son muy distintos. En tres portadas se ven instrumentos musicales y en cuatro las montañas están nevadas. Con respecto a la música, dos de los discos con paisajismo andino no tienen pasillos, y en el paisajismo urbano colonial los doce temas son pasillos. La intención es dar un sentido de pertenencia y orgullo del lugar que les diferencia del resto del mundo.

La portada *Pentagrama de los Andes* (Paisajismo portada 4) es un paisajismo súper estereotipado con el indígena sentado haciendo música y la llama junto a él. Tal como expone Trinidad Pérez (2017), “la forma de pintar al indígena en esta portada y el tipo de nube es como pintaba Egas y algunos otros artistas que vienen del paisajismo de la década de 1920” (T. Pérez, comunicación personal, 23 de agosto de 2017). En *Brisas del Páramo* (Paisajismo portada 3) se ve toda una larga tradición del costumbrismo de comienzos del siglo XX, con

algunos pintores, como Joaquín Pinto (1842-1906), que hacían este estilo de viñetas. En *Música ecuatoriana* (Paisajismo portada 2) se utilizan elementos típicos que representan lo ecuatoriano, como los instrumentos, las montañas, las iglesias y el pueblo. En otras portadas son más elaborados, como *Plegaria Andina* (Paisajismo portada 1), que “es una serigrafía hecha por alguien que ha trabajado en el diseño” (T. Pérez, comunicación personal, 23 de agosto de 2017).

Por otro lado, está la portada del disco *Canciones del Alma*, (Paisajismo urbano colonial 1), que es un paisaje urbano colonial con las características de los paisajes que se empezaron a pintar en la década de 1920. Algunos pintores son Sergio Guarderas (1901-1999), José Enrique Guerrero (1905-1988), entre otros. Este tipo de paisajes se basan en pintar rincones de las ciudades con las calles empedradas, las casas con tejas y sus balcones. Estos artistas también fueron parte del monumentalismo, porque parte del paisaje urbano que ellos pintaron incluían los grandes y emblemáticos monumentos coloniales de las ciudades.

Monumentalismo

Tabla Portada 1 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA	
Monumentalismo: colonial con edificios y cúpulas de iglesias en dibujo geometrizado.	
INFORMACIÓN	
Código: M12046	Año: n/a
Título: Sinfonía Ambateña	
Artista: n/a	
Ritmos musicales: n/a	
Técnica de representación: ilustración	
Predominancia gráfica: imagen	
Sintaxis del título: relación al tipo de música	



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización de una simplificación de los edificios e iglesias coloniales de Ambato. Sentido de pertenencia por la ciudad, pero también creación de estatus porque se ven edificios emblemáticos. Estas tres intenciones presentan el orgullo de ser parte de una gran ciudad moderna, que además es única.

Tabla Portada 2 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA	
Monumentalismo: monumento a la Mitad del Mundo en Quito.	
INFORMACIÓN	
Código: 12011	Año: n/a
Título: Ritmos Equinocciales	
Artista: n/a	
Ritmos musicales: n/a	
Técnica de representación: ilustración	
Predominancia gráfica: imagen	
Sintaxis del título: relación con la imagen	



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización al monumento a la Mitad del Mundo que resalta la ubicación exacta de la línea ecuatorial. Sentido de pertenencia por la ciudad, pero también creación de estatus porque es un monumento emblemático del país. Estas tres intenciones presentan el orgullo de ser parte de una gran ciudad moderna, que además es única.

Tabla Portada 3 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA	
Monumentalismo: colonial de monumentos emblemáticos de la ciudad de Quito.	
INFORMACIÓN	
Código: 12012	Año: 1965
Título: Remembranzas musicales de nuestro Quito	
Artista: Dúo Benítez Valencia	
Ritmos musicales: pasillo (7), pasacalle, albazo, yaraví, aire típico.	
Técnica de representación: ilustración	
Predominancia gráfica: imagen y tipografía	
Sintaxis del título: relación con la imagen y el tipo de música	



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización a las iglesias y conventos coloniales más importantes de Quito: Iglesia de La Compañía, Iglesia de Santo Domingo, Iglesia de San Francisco, Catedral y Convento de San Francisco y Palacio Arzobispal. Hay un sentido de pertenencia por la ciudad, pero también creación de estatus porque son las iglesias coloniales más emblemáticos de la ciudad. Estas tres intenciones presentan el orgullo de ser parte de una gran ciudad moderna, que además es única.

Tabla Portada 4 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Monumentalismo: colonial con la Plaza de la Independencia, pero está la Banda Militar tocando en la plaza.

INFORMACIÓN

Código: 12015 **Año:** 1965

Título: Tiempos idos

Artista: Banda Municipal de Quito

Ritmos musicales: pasillo (1), albazo (4), pasacalle, danzante, sanjuanito, chilena.

Técnica de representación: ilustración

Predominancia gráfica: imagen

Sintaxis del título: relación con sentimiento



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización a la Banda Municipal en plano general tocando en la Plaza de la Independencia de Quito, y a la montaña en la parte posterior. Los músicos más cercanos están de espaldas y el director sobresale de frente. Que la banda toque en las plazas es una costumbre quiteña que da un sentido de pertenencia a la ciudad, pero también creación de estatus, porque es la plaza más importante de la ciudad. Estas tres intenciones presentan el orgullo de ser parte de una gran ciudad moderna, que además es única. Portada firmada por el caricaturista E. Diez.

Tabla Portada 5 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Monumentalismo: colonial con la Plaza de San Francisco, pero hay gente congregada viendo la banda militar.

INFORMACIÓN

Código: 12018 **Año:** n/a

Título: Tiempos idos Vol. 2

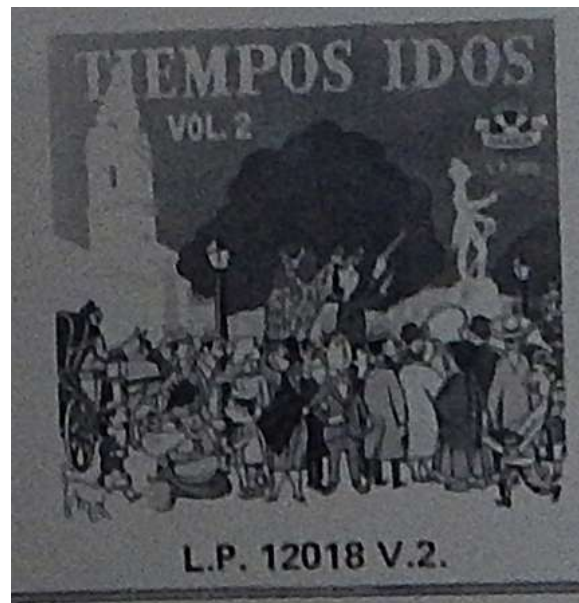
Artista: n/a

Ritmos musicales: n/a

Técnica de representación: ilustración

Predominancia gráfica: imagen

Sintaxis del título: relación con sentimiento



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización de la Plaza de San Francisco donde hay mucha gente congregada viendo un espectáculo de la banda municipal, porque se ve al director de la banda que sobresale. Que la banda toque en las plazas es una costumbre quiteña que da un sentido de pertenencia por la ciudad, pero también creación de estatus porque es una de las plazas más importantes de la ciudad. Estas tres intenciones presentan el orgullo de ser parte de una gran ciudad moderna, que además es única. No hay firma en esta portada, pero es el mismo estilo de la anterior, que es el caricaturista E. Diez.

Tabla Portada 6 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Monumentalismo: colonial de monumentos emblemáticos de la ciudad de Guayaquil.

INFORMACIÓN

Código: 12022 **Año:** n/a

Título: Serenata Huancavilca

Artista: Pepe Jaramillo

Ritmos musicales: pasillo (6), vals (5), canción.

Técnica de representación: fotografía y ilustración

Predominancia gráfica: imagen y color: azul y amarillo

Sintaxis del título: relación al tipo de música



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización a dos monumentos de la ciudad de Guayaquil, que son: Torre Morisca con Reloj Público y Hemiciclo de la Rotonda en el malecón. Hay un sentido de pertenencia por la ciudad, pero también creación de estatus porque son dos monumentos emblemáticos de la ciudad. Estas tres intenciones presentan el orgullo de ser parte de una gran ciudad moderna, que es única.

Tabla Portada 7 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Monumentalismo: colonial de monumentos emblemáticos de la ciudad de Quito.

INFORMACIÓN

Código: 12025 **Año:** n/a

Título: Cantares de Añoranza

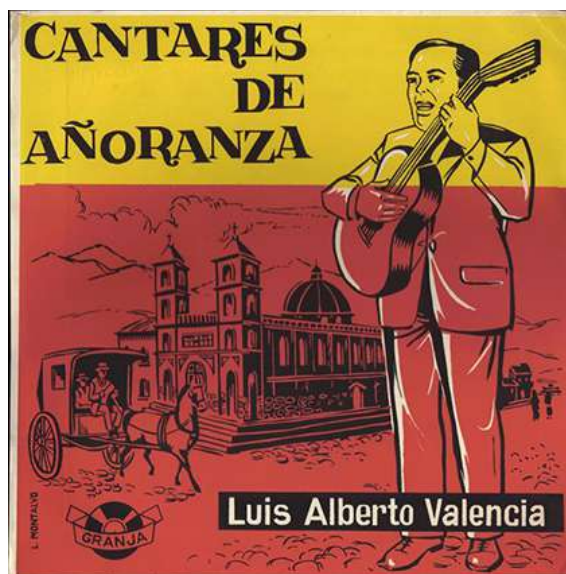
Artista: Luis Alberto Valencia

Ritmos musicales: pasillo (6), vals (4), aire típico, sanjuanito, aire nacional.

Técnica de representación: ilustración

Predominancia gráfica: imagen y color: rojo y amarillo

Sintaxis del título: relación con la imagen



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización de la Iglesia de San Francisco, pero en épocas anteriores porque hay una carrosa con caballo. También está el retrato del músico en mayor proporción tocando la guitarra. Hay un sentido de pertenencia y añoranza por las costumbres de la ciudad, pero también creación de estatus porque es una iglesia emblemática de la misma. Estas tres intenciones presentan el orgullo de ser parte de una gran ciudad moderna, que además es única.

Tabla Portada 8 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Monumentalismo: colonial de monumentos emblemáticos de la ciudad de Quito y el Panecillo.

INFORMACIÓN

Código: 12030 **Año:** n/a

Título: Campanil Quiteño

Artista: Locos del Ritmo, Dúo Ayala Coronado, Hermanos Villamar, Dúo Duarte Galindo

Ritmos musicales: albazo, tonada, pasacalle, sanjuanito, aire típico.

Técnica de representación: ilustración

Predominancia gráfica: imagen

Sintaxis del título: relación con la imagen



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización de las iglesias coloniales más importantes de Quito, así como del Panecillo que está detrás, y de la silueta de la cruz y el monumento a Simón Bolívar que están delante. Hay un sentido de pertenencia por la ciudad, pero también creación de estatus porque están muchos de los monumentos y lugares emblemáticos de la ciudad. Estas tres intenciones presentan el orgullo de ser parte de una gran ciudad moderna, que además es única.

Tabla Portada 9 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Monumentalismo: colonial de la Catedral de Quito y la Plaza de la Independencia.

INFORMACIÓN

Código: 12032 **Año:** 1967

Título: Alma de mi Tierra

Artista: Dúo Benítez Valencia

Ritmos musicales: pasillo (7), albazo (4), yaraví.

Técnica de representación: fotografía

Predominancia gráfica: imagen y color: gris

Sintaxis del título: relación con la imagen



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización de la Catedral de Quito y de la Plaza de la Independencia. Se ve gente en la plaza y un cielo nublado. Hay un sentido de pertenencia por la ciudad, pero también creación de estatus porque es la iglesia y la plaza más importantes de la ciudad. Estas tres intenciones presentan el orgullo de ser parte de una gran ciudad moderna, que además es única.

Tabla Portada 10 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Monumentalismo: colonial de la Plaza de San Francisco y su pileta central.

INFORMACIÓN	
Código: 12036	Año: 1968
Título: Tradiciones ecuatorianas	
Artista: Dúo Aguirre Prado, Dúo Uquillas Valencia, Virginia Cisneros y Orquesta Luis Aníbal Granja	
Ritmos musicales: pasillo (5), albazo (4), sanjuanito.	
Técnica de representación: fotografía	
Predominancia gráfica: imagen	
Sintaxis del título: relación con la imagen	



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización de la pileta colonial de la Plaza de San Francisco con otros edificios detrás. Hay un sentido de pertenencia por la ciudad, pero también creación de estatus, por ser una de las plazas más importantes de la ciudad. Estas tres intenciones presentan el orgullo de ser parte de una gran ciudad moderna, que además es única.

Aquí se hallan gráficas e imágenes de los elementos arquitectónicos más emblemáticos de las ciudades; esto se llama *monumentalismo*, que es el gusto por los monumentos y objetos muy grandes e impresionantes. El monumentalismo no solo es la idea de tamaño grande, pero también de belleza y admiración, es parte del orgullo de la gente (Cárdenas, 2015). Se encontraron diez portadas que tienen monumentalismo: nueve son de monumentalismo colonial y tres se relacionan con las costumbres quiteñas o quiteñismo. De estas portadas, ocho son en Quito, una en Ambato y una en Guayaquil. Las ocho primeras son ilustración y las dos últimas, fotografía. Su intención tiene que ver con dar visualización a los monumentos más emblemáticos, lo cual da un sentido de pertenencia al lugar que está representado.

Parte importante del monumentalismo es la creación de estatus, porque estos monumentos fueron creados como una expresión de poder. Se caracteriza, además, por causar impresión al espectador haciendo que se sienta pequeño. Estas tres intenciones presentan el orgullo de ser parte de una gran ciudad moderna, que además es única. Con respecto a la música, se puede observar que si los intérpretes son bandas o grupos orquestales, no hay mucho pasillo, pero los dúo o solistas grabaron en estos discos un promedio de seis a siete pasillos por

disco en esta categoría. En estos discos no se encuentra ninguna imagen de indígenas o elementos relacionados con los indígenas.

La portada del disco *Alma de mi Tierra* (Monumentalismo portada 9) tiene la foto de la catedral, y en *Remembranzas musicales de nuestro Quito* (Monumentalismo portada 3) están todas las iglesias más importantes, incluida la Catedral. Al respecto, Trinidad Pérez (2017) afirma que “es la nostalgia del Quito hispano del pasado; se puede pensar que el pasillo también se lo vivía como algo del pasado” (T. Pérez, comunicación personal, 23 de agosto de 2017). En el año de 1934 se decidió reinstalar y volver a implementar las fiestas que celebran la fundación española de Quito, parte del orgullo de la identidad quiteña. Es producto de una ideología hispanista, en la que el político, historiador, arqueólogo y coleccionista de arte ecuatoriano Jacinto Jijón y Camayo (1890-1950) y su grupo trabajan para evocar el imaginario hispanista, y parte de eso es la celebración. Es más, proponen la inclusión del baile y la música de pasodoble o flamenco. Como se ve, es una clara ilustración de la discusión del casco histórico de Quito como identidad nacional, que es parte del hispanismo. Existía ya una ley de patrimonio cultural, y en la década de 1960 se vuelve a ver una conciencia de conservación del patrimonio colonial. Este casco histórico es parte de un paisaje urbano propio del mestizo. Es un paisaje cotidiano que es parte del mestizo de la ciudad. En estas portadas se ve la utilización de los edificios y de los monumentos de Quito que se ven en el monumentalismo.

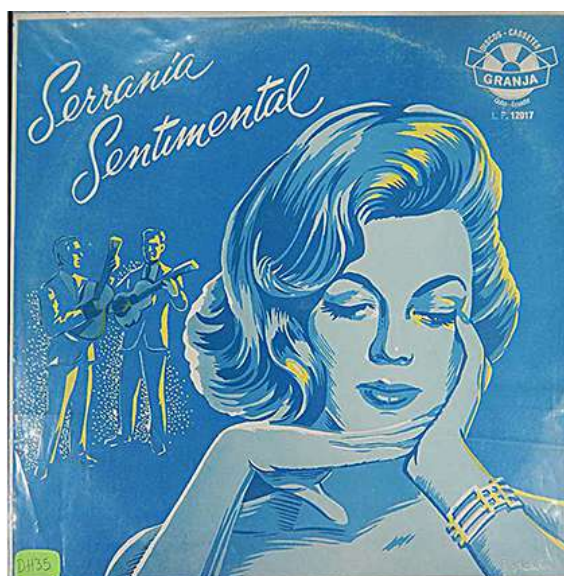
Por otro lado, está la portada del disco *Ritmos equinocciales* (Monumentalismo portada 4), que se aleja de lo colonial, pero que plantea lo equinoccial, ya presente en esta época, y que es una parte importante del imaginario de la gente porque el nombre de nuestro país surge a partir de la línea ecuatorial. En 1936, el geógrafo ecuatoriano Luis Tufiño localizó las señales de la línea equinoccial dejadas por la Misión Geodésica, dando lugar a la construcción de un monumento de diez metros de altura en San Antonio de Pichincha. Esta idea ha marcado y es parte de la identidad nacional, representada en obras de arte, en la literatura y en estas portadas.

Dentro del monumentalismo hay tres portadas que también tienen quiteñismo en su imagen. Este concepto tiene que ver con usar elementos típicos de Quito para mostrar con orgullo las costumbres de su gente (Ubidia, 1999). En la portada del disco *Tiempos Idos* (Monumentalismo portada 4), firmada por el artista E. Diez, están los músicos de la banda tocando de manera tradicional en la Plaza de la Independencia, como un legado del pasado. El quiteñismo está relacionado con la idea del emblemático personaje del *Chulla Quiteño*²¹ y con las serenatas que hasta la década de 1970 se mantenían. Son motivos culturales que estaban presentes y seguían vigentes. Están también las portadas *Tiempos Idos Vol. 2* (Monumentalismo portada 5) que es la misma idea de la portada anterior y la portada *Cantares de Añoranza* (Monumentalismo portada 7) que maneja elementos del pasado y la serenata.

Retrato industria entretenimiento internacional

Tabla Portada 1 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA	
Retrato industria entretenimiento internacional: mujer con estética Hollywood	
INFORMACIÓN	
Código: 12017	Año: 1965
Título: Serranía Sentimental	
Artista: Dúo Benítez Valencia	
Ritmos musicales: pasillo (7), albazo, yaraví, canción pampera, vals.	
Técnica de representación: ilustración	
Predominancia gráfica: imagen y color: azul	
Sintaxis del título: relación con la imagen	



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

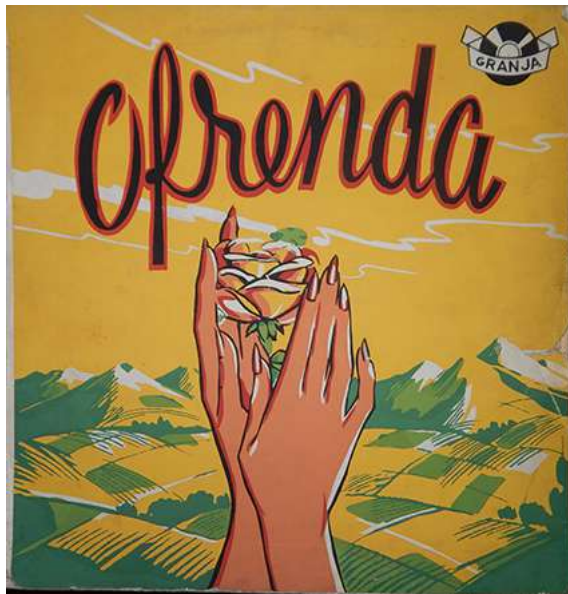
Apropiación de una estética de las actrices de las películas de Hollywood, con el peinado, los rasgos físicos y pose de las manos, a fin de mimetizarse en la industria. También está un dúo de músicos vestidos de traje, que están lejos, atrás, tocando las guitarras al estilo de serenata

²¹ El Chulla Quiteño es un personaje que “pasó a encarnar los valores básicos de la llamada ‘quiteñidad’: valoración y conocimiento minucioso de los lugares de la ciudad, una gran capacidad humorística (sal quiteña), excesivo cuidado de la apariencia personal y su vocación por el disfrute de la vida” (Espinosa Apolo, 2003, p. 50). El chulla quiteño más conocido fue Don Evaristo Corral y Chanclata, interpretado por Ernesto Albán, prototipo del chulla quiteño creado por Alfonso García Muñoz en la década de 1930.

quiteña. Aquí se ve creación de estatus porque se maneja una imagen de la industria del entretenimiento internacional, pero con relación a la música ecuatoriana.

Tabla Portada 2 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA	
Retrato industria entretenimiento internacional: manos de mujer con estética Hollywood	
INFORMACIÓN	
Código: 12021	Año: 1965
Título: Ofrenda	
Artista: Olguita Guevara	
Ritmos musicales: pasillo (6), vals (4), albazo.	
Técnica de representación: ilustración	
Predominancia gráfica: imagen y color: amarillo y verde	
Sintaxis del título: relación con la imagen	



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Apropiación de una estética y pose de las manos de las actrices de las películas de Hollywood sosteniendo una rosa, a fin de mimetizarse en la industria. En el fondo están las montañas de los Andes ecuatorianos que dan un sentido de pertenencia. Aquí se ve creación de estatus porque se maneja una imagen de la industria del entretenimiento internacional, pero con una locación ecuatoriana.

Tabla Portada 3 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA	
Retrato industria entretenimiento internacional: mujer con estética Hollywood	
INFORMACIÓN	
Código: 12023	Año: 1965
Título: El dúo del corazón	
Artista: Hermanas Mendoza Suasti	
Ritmos musicales: pasillo (6), pasacalle, vals, sanjuanito, albazo.	
Técnica de representación: ilustración	
Predominancia gráfica: imagen y color: amarillo y morado	
Sintaxis del título: relación con el artista	



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Apropiación de una estética de las actrices de las películas de Hollywood con el peinado, los rasgos físicos y la pose de las manos con dos corazones, a fin de mimetizarse en la industria. También está la mitad de una guitarra acústica tradicional. Aquí se ve creación de estatus porque se maneja una imagen de la industria del entretenimiento internacional, pero en relación a la música ecuatoriana.

Tabla Portada 4 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Retrato industria entretenimiento internacional: músicos en estudio de grabación o radio

INFORMACIÓN

Código: 12029 **Año:** 1966

Título: Pasillos del recuerdo

Artista: Dúo Benítez Valencia

Ritmos musicales: pasillo (12)

Técnica de representación: fotografía collage

Predominancia gráfica: imagen y color: negro y vino

Sintaxis del título: relación al tipo de música



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Apropiación de una estética de un típico retrato de músicos en estudio de grabación o en la radio mientras están grabando con un micrófono, a fin de mimetizarse en la industria. La fotografía tiene un tratamiento de duotono de rojo y negro. Aquí se ve creación de estatus porque se maneja una imagen de la industria del entretenimiento internacional. También da visualización de los músicos. Está foto es un emblema del Dúo y ha aparecido en muchos discos, afiches y medios de comunicación. Portada firmada por el caricaturista E. Diez.

Tabla Portada 5 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Retrato industria entretenimiento internacional: músicos uniformados.

INFORMACIÓN

Código: 12031 **Año:** n/a

Título: Fiesta ecuatoriana

Artista: Los Barrios

Ritmos musicales: albazo, tonada, sanjuanito, chilena, aire nacional.

Técnica de representación: fotografía

Predominancia gráfica: imagen y color: verde y gris

Sintaxis del título: relación al tipo de música



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización del grupo de músicos uniformados en alguna ciudad. Apropiación de una estética típica de la industria musical de retrato de los músicos, a fin de mimetizarse en la industria.

Tabla Portada 6 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Retrato industria entretenimiento internacional: cantante posando.
INFORMACIÓN
Código: 12034 Año: n/a
Título: Caricias y recuerdos
Artista: Olguita Guevara
Ritmos musicales: n/a
Técnica de representación: fotografía
Predominancia gráfica: imagen y tipografía
Sintaxis del título: relación a un sentimiento



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Dar visualización a la cantante con su retrato.

Entretenimiento internacional

Tabla Portada 1 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA
Imagen industria entretenimiento internacional: instrumentos musicales con cruce de formas y colores
INFORMACIÓN
Código: 12028 Año: n/a
Título: Tiempos idos vol.3
Artista: Banda Municipal de Quito
Ritmos musicales: pasillo (1), pasacalle, albazo, tonada, cachullapi, sanjuanito, danzante, aire típico.
Técnica de representación: ilustración
Predominancia gráfica: imagen y color: naranja y verde
Sintaxis título: relación con un sentimiento



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Creación de estatus porque se maneja una imagen de instrumentos de metales de viento con un dibujo de la silueta en distintos colores de la industria del entretenimiento internacional, buscando posicionarla en la industria ecuatoriana como parte de esta.

Tabla Portada 2 Discos Granja – IFESA

CATEGORÍA

Imagen industria entretenimiento internacional: instrumentos musicales que se usan en varias músicas y no autóctonos.

INFORMACIÓN

Código: 12033 **Año:** 1967

Título: Tiempos Idos... Vol. IV

Artista: Banda Artistas Unidos

Ritmos musicales: albazo (4), sanjuanito (4), tonada, pasacalle, danzante.

Técnica de representación: fotografía

Predominancia gráfica: imagen y color: rojo

Sintaxis del título: relación un sentimiento



INTENCIÓN CON LA CATEGORÍA

Creación de estatus porque se maneja una imagen de los instrumentos de viento de metal de la industria del entretenimiento internacional, buscando posicionarla en la industria ecuatoriana como parte de esta.

Por último, se ven también gráficas similares a elementos que se utilizaban en la industria del entretenimiento internacional para mimetizarse en la industria discográfica mundial. Se encontraron seis portadas de discos con retratos y dos imágenes que no son retratos, pero son de instrumentos musicales. Estas imágenes tienen una intención de creación de estatus, ya que verse como una industria fuerte y profesional a la par de cualquiera en el mundo le da prestigio a la empresa y al artista. Pero, al mismo tiempo, hay una apropiación de la imagen de una industria existente en el mundo para poder implantarse más rápido. Proponer elementos nuevos y no conocidos en el mundo puede dar identidad, pero también da más trabajo poderlos posicionar. En el caso de los retratos de los artistas, tiene que ver también con dar visualización al artista principal que grabó el disco. En esta clasificación hay más pasillos grabados, excepto los discos instrumentales en que se graban menos pasillos. En cuatro hay instrumentos musicales, en dos guitarras y en dos instrumentos de viento de metal. Aquí no se encuentran indígenas ni elementos relacionados con el indígena.

Estas portadas tienen un sentimiento romántico, como *Serranía Sentimental* (Retrato internacional portada 1), que parecen las portadas de las novelas de Corín Tellado de la década de 1950, o los peinados y poses de

artistas de Hollywood, como Rita Hayworth, Sofía Loren o Marilyn Monroe, pero detrás hay un dúo de músicos con sus guitarras dando una serenata tradicional. De igual forma, *Ofrenda* (Retrato internacional portada 2), que tiene unas manos estilizadas que sostienen una rosa, pero atrás el paisaje de montañas andinas como elemento de identidad ecuatoriana. En el caso de la portada *Pasillos del Recuerdo* (Retrato internacional portada 4), se trata de recortes de las imágenes del Dúo Benítez y Valencia llevados a una serigrafía. Esta fotografía se ha usado mucho en varias portadas de discos y contraportadas, pero con distintos colores. Es una de las fotografías icónicas del Dúo, que tiene un estilo más comercial e internacional con la foto de los dos músicos y el micrófono.

Por otro lado, están las portadas de la industria del entretenimiento, pero que no son retratos, como *Tiempos Idos Vol. 3* (Internacional portada 1). Carmen Fernández-Salvador (2017) explica que esta “tiene una influencia cubista que era normal para la época a nivel mundial” (C. Fernández-Salvador, comunicación personal, 5 de junio de 2017), en la que se ve la silueta de los instrumentos de viento de metal al estilo de las portadas de jazz de Columbia Records. De igual forma y con la misma idea está en fotografía de los mismos instrumentos en el disco *Tiempo Idos Vol. IV* (Internacional portada 2).

De las cuarenta y tres portadas de Discos Granja de la década de 1960, se encontró que veinticuatro tienen elementos en relación con el indígena, diecinueve tienen otras temáticas y, de estas, diez son del monumentalismo. Lo que se ve en estas portadas es la importancia y continuidad de la gráfica en las distintas épocas artísticas del siglo XX. “Se está recurriendo a los artistas visuales porque para la década de 1960 todavía no había Facultad de Artes y era Escuela de Bellas Artes” (T. Pérez, comunicación personal, 23 de agosto de 2017). Para fines de esta década se transforma en facultad, donde aparecen otras especializaciones, pero desde inicios de la década de 1920 existía la caricatura y la gráfica que se funda con el taller litográfico de Castells²².

²² Litografía en el Ecuador desde 1904 con Miguel Castells.

La mayoría de estas gráficas utiliza elementos indígenas porque son los más reconocibles e identificables para el mundo como ecuatoriano, aunque la mayor parte de estos músicos eran mestizos, al igual que la música. Esto significa que estas imágenes no son el reflejo de quienes pertenecen a la industria. En estas portadas la gráfica está bajo una mirada de otro que no tiene relación con el mestizo. Lo interesante de estas portadas es que sus gráficas tienen una variedad de componentes que crea una mezcla para que no se enmarque únicamente en lo mestizo. Podemos plantear esta variedad a partir del concepto de *culturas híbridas*, de Néstor García Canclini (1997), porque tiene mayor versatilidad para entender las mezclas interculturales, que con el término mestizaje, en el que se limita mucho al espacio racial. García Canclini (1997) plantea que pensó “que necesitábamos una palabra más versátil para dar cuenta tanto de esas mezclas ‘clásicas’ como de los entrelazamientos entre tradicional y lo moderno, y entre lo culto, lo popular y lo masivo” (p. 111). Muchas veces la hibridación se da a partir de los grupos de poder que tratan de buscar lo moderno pero sin desprenderse de lo tradicional. Es un “intento de reconvertir un patrimonio ... para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado” (García Canclini, 1997, p. 113). No obstante, muchas veces esta hibridación también cambia a partir de la necesidad económica, como por ejemplo un grupo de indígenas que se adaptan a sus saberes en las artesanías para que sean consumidas por los extranjeros locales o internacionales. Generalmente las hibridaciones se dan entre lo propio y lo ajeno. Estas portadas plantean una hibridación porque tienen elementos unificadores y contrapuestos en ideologías. Su hibridación se encuentra en la música con respecto a la gráfica y en la variedad de temáticas gráficas de las portadas que plantean distintos enfoques de lo nacional.

En las portadas con elementos indígenas se encontró que su mayor intención era dar visualización a las culturas indígenas, pero muchas son imágenes del indígena genérico, cuya cultura se puede reconocer a partir de su vestimenta. Las culturas más representadas en estas portadas son de los indígenas del norte del país, y esto se da porque ellos han sido buenos comerciantes, porque su cultura se ha movido internacionalmente y porque varios personajes de esta industria provienen de ciudades del norte. En estas portadas

hay también un sentido de pertenencia por el origen, pero también una utilización del folklore indígena como elemento identitario. Todo esto se da porque en la década de 1960 el indigenismo se ha oficializado al extremo. Tal como lo relata Trinidad Pérez (2017): “Guayasamín llega a ser presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana por breve tiempo, pero él en realidad domina la Casa de la Cultura por mucho tiempo” (T. Pérez, comunicación personal, 23 de agosto de 2017). En esta época se da una efervescencia política de izquierda que buscaba que se mantuviera la representación del indígena. Se discutía la reforma agraria, que era una forma de apoyo a la gente del pueblo y a los indígenas.

Por otro lado, en las ciudades vivían muchos indígenas que migraban, pero el ciudadano ignoraba su presencia y por eso no aparecen en el monumentalismo. Para la década de 1960 se tenía la idea de que la ciudad representaba la modernidad, pero el indígena no entra dentro de esta. En las portadas monumentalistas, su mayor intención era una creación de estatus como ciudad moderna, pero a partir de las iglesias coloniales que evocaban al hispanismo. También se utilizaban estas imágenes para marcar un sentido de pertenencia a esta ciudad católica, colonial e hispanista, dando una visualización de estos maravillosos monumentos.

Todo este contexto de la década de 1960 crea una dicotomía entre las imágenes de los indígenas, por un lado, y la de esconderlos, por el otro, además de tener una hibridación entre ser modernos pero sin dejar todos los elementos de la tradición. La denotación del disco y su tapa es un contenedor de música hecha en Ecuador por ecuatorianos, pero la connotación abre a los conceptos de lo nacional y de lo moderno. Los opuestos binarios son cruciales en la clasificación porque ayudan a marcar una clara diferencia entre las cosas para poderlas clasificar. La forma binaria de representación es dos cosas opuestas al mismo tiempo (bueno/malo) es lo que Barthes (2003) llama mito. Tener en claro estas dos categorías ayuda a analizar qué es lo que se planteaba en esa época como elementos de identidad o diferenciadores. Hall (1997a) plantea que ser diferente es la idea de algo malo y erróneo, pero también es poderoso y extrañamente

atractivo, porque es prohibido. Estos elementos hacen que lo diferente se vuelva exótico.

En conclusión, el diseño de la discografía de la música popular ecuatoriana en la década de 1960 es impuesta por el poder de una industria nacional y extranjera de la época, pero siempre buscando elementos localistas. Sus portadas tienen hibridaciones entre *lo propio* y *lo ajeno* que se extienden hacia una actitud cultural de gusto por la otredad. Es una actitud cultural de gusto por lo extranjero que el mestizo encuentra en las otras culturas ecuatorianas. Se ve un paralelismo de estas portadas con las obras de arte plástico de las décadas anteriores, pero con posibilidad de manipulación de la industria en la creatividad artística del diseño de sus portadas. La música y sus gráficas tienen una *hibridación* que se da a partir de los grupos de poder que tratan de buscar lo moderno, pero sin desprenderse de lo tradicional. En estas portadas se encuentra “la idea de lo exótico en un país tan desconocido para el propio habitante, pero tan rico y variado” (Kennedy, 2005, p. 278). Las imágenes de estas portadas son un objeto comercial, que tienen una parte de folklorización por el turismo y por el crecimiento de la industria discográfica nacional hacia el mundo.

4.3. Discurso de lo exótico y lo moderno en las portadas

Lo exótico significa que “pertenece a un país o civilización lejana y extranjera, demarcado por las normas establecidas por Occidente” (Staszak, 2008, p.1). El exotismo son las características de lo exótico en cosas, lugares o personas, pero no como atributo y sí como una construcción superpuesta de símbolos impuestos por el punto de vista del extranjero. En el *Escrito sobre el Exotismo*²³ de Victor Segalen (2017), se dice que el exotismo es una estética de lo diverso, y esto es “todo lo que hasta hoy se llamó extranjero, insólito, inesperado, sorprendente, misterioso, amoroso, sobrehumano, heroico y aún divino, todo lo que es Otro” (Segalen, 2017, p. 10). Él plantea que conocer otras culturas debe ser desde adentro y no con una mirada reduccionista desde afuera.

²³ Este escrito lo escribió entre 1904 hasta 1918; después fue publicado en 1978 y reeditado en varias ocasiones como la de Cuadernos de Horizonte en 2017.

El exotismo “pone de relieve el sabor mismo del juego y de sus leyes: la embriaguez que siente el sujeto al concebir su objeto; al reconocerse diferente del sujeto; al sentir lo Diverso” (Segalen, 2017, p. 16). Segalen fue un viajero que vivió el impacto de encontrarse con algunas culturas orientales, y por eso dice que para conocerlas hay que “estudiar cada uno de los sentidos en relación con el exotismo” (Segalen, 2017, p. 19), para así entender esa cultura y no ser solo un transeúnte.

Los europeos en el siglo XIX viajaron a Oriente y encontraron otras culturas que comenzaron a investigar. Estos exploradores publicaron sus experiencias de las costumbres extrañas y exóticas que encontraron en estos viajes que se realizaron a partir de las campañas napoleónicas en Egipto y el Lejano Oriente. “Este período coincidió con un culto de lo exótico que estaba vinculado con el movimiento conocido como ‘orientalismo’” (Fitzell, 1994, p. 36). Estas publicaciones intentaban desarrollar un conocimiento de estas culturas, pero al mismo tiempo y de forma opuesta querían crear un deslumbramiento por lo encontrado. El exotismo es parte también de los estudios del orientalismo, y desde el pensamiento de Edward Said (2002), se plantea que este fue creado a partir de Europa y “es una escuela de interpretación cuyo material es Oriente, sus civilizaciones, sus pueblos y sus regiones” (Said, 2002, p. 273).

El orientalismo de principios de siglo XX tenía las ideas de Oriente que se basaban en “sensualidad, su tendencia al despotismo, su mentalidad aberrante, sus hábitos de imprecisión y su retraso” (Said, 2002, p. 276). La idea de Oriente y Occidente crea complicidad, pero siempre asimétrico, porque uno tiene el poder y el otro el silencio. El planteamiento del occidentalismo no solo habla de la construcción de la idea fantasiosa de Oriente, sino también de no pertenecer al Otro. Se crea la idea de Occidente a partir de alejarse de la idea construida de Oriente. “El orientalismo, en tal sentido, es un *dispositivo*, es decir, un artefacto de poder-conocimiento que convierte las culturas y sus territorios en objetos de conquista y consumo imperiales” (Mendieta, 2006, p. 71). El Otro es valorado como exótico a partir de “estereotipos, como moda tranquilizadora que sirve para consolar el Ser en su sentimiento de superioridad” (Staszak, 2008, p. 1). La

construcción del Otro siempre fue para crear una jerarquía de un grupo sobre el otro, que se basaba en *ellos y nosotros*. El Otro se construye a partir de la existencia de uno mismo y viceversa, pero siempre es una relación asimétrica de poder. “Todos los grupos tienden a valorarse y diferenciarse de los Otros que ellos devalúan” (Staszak, 2008, p. 3).

A partir del orientalismo nace la idea del latinoamericanismo, que “ha sido retratado por al menos cuatro agentes de imaginación importantes: la misma Latinoamérica, Estados Unidos, Europa y, más recientemente, los latinos” (Mendieta, 2006, p. 76). Existen varios conceptos de lo que significa ser latinoamericano, pero en todo caso son ideas planteadas a partir del poder: “Las culturas más avanzadas raramente han ofrecido al individuo algo diferente que imperialismo, racismo y etnocentrismo a la hora de tratar con las ‘otras’ culturas” (Said, 2002, p. 275). Estados Unidos y Europa establecen la idea de ser la civilización y la cultura que se contraponen con lo vulgar y carente de raíces culturales de Latinoamérica. Se dio un enfoque de “un latinoamericanismo tercermundista, o una forma de romantización del primer mundo y exotización de lo latinoamericano” (Mendieta, 2006, p. 79). Por otro lado, está también el latinoamericanismo que se basa en una autoexotización de sus culturas. Por ejemplo, en Ecuador podría ser el indigenismo, por ser los ecuatorianos quienes dan los valores del Otro al ecuatoriano indígena.

El orientalismo tiene mucha relación con el indigenismo porque en los dos casos se da a partir de la idea del Otro. Los europeos exotizaron a Oriente y marcaron la idea del orientalismo, al igual que los mestizos utilizaron la imagen del indígena para crear el indigenismo. Pero, ¿el mestizo exotizó al indígena para crear el indigenismo? “Ellos de principio definieron lo que les pertenecía como el Otro, pero este Otro era parte de su propia realidad” (Pérez, 2006, p.101). En el paisajismo se puede ver que el indígena era parte del paisaje y se pintaba al indígena como un elemento romántico que pertenecía al paisaje andino, pero lejano. En el costumbrismo ecuatoriano, los viajeros hacían un registro de los indígenas para llevar a Europa y contar sobre sus viajes de estas culturas exóticas, pero los pintores costumbristas ecuatorianos usaron elementos del

folklore indígena para resaltar y de cierta forma exotizar al indígena para hacerlo más atractivo. Por ejemplo, la obra *Orejas de palo* (1904) de Joaquín Pinto que es un hombre indígena con poncho, descalzo, que carga un barril de madera en su espalda con una correa desde su pecho y que camina al lado de una fuente de alguna plaza colonial (imagen capítulo anterior). En el indigenismo que da visualización, como el de las pinturas de Camilo Egas, su esencia no es exotizar, sino exponer la imagen del indígena genérico que se deslinda de la realidad, pintándola muy suave y amena. Por ejemplo, en la obra *San Juanito* (1917) están dos hombres indígenas a los lados vestidos de poncho, tocando los instrumentos de viento, quena y rondador, dos mujeres indígenas haciendo una danza y todos están descalzos (imagen capítulo anterior). Esta forma de visualización del indígena está pensada de una manera romántica que puede llegar a ser exotismo. También utiliza elementos del folklore indígena como instrumentos musicales o flores, lo cual lleva a pensar que no es una exotización y sí una folklorización del indígena. De igual manera, está el precolombinismo, que no tiene que ver con la exotización, pero sí con la utilización de elementos iconográficos de los Incas y los folkloriza. Por último, está el realismo social, que en principio muestra la realidad de los indígenas; pero ¿mostrar la realidad es exotizarla? Luego, sin embargo, para la década de 1960, se reutilizó la imagen con esta misma temática, ya que se volvió moda, cosa que construyó una folklorización de esa imagen.

El folklorismo es una corriente nacionalista de Latinoamérica que nació en la década de 1920, pero para la década de 1960 algunos investigadores alemanes utilizaron este término para el uso de una tradición popular fuera del contexto en que se desarrolló (Carpentier, 1984). Consiste en la “*antigüedad, genuinidad, ruralidad, etnicidad* (aunque aún no se usase entonces este término) o *exotismo*, criterios que se encuentran íntimamente relacionados entre sí, y que forman lo que podemos denominar ‘valor folklórico’ de un hecho cultural determinado” (Marti, 1999, p. 95). La diferencia es que el folklorismo “presenta a la tradición como objeto estético, lúdico y de consumo, y es además un poderoso canalizador de sentimientos etnicitarios.” (Marti, 1999, p.105). Un elemento cultural pasa a ser objeto del folklorismo cuando sufre algunas transformaciones para dar un nuevo uso social. Estas transformaciones generalmente son

homologación, tipismo y pulimentación de los objetos. La homologación consiste en igualar a una sola idea el objeto; el tipismo busca resaltar y exagerar los rasgos más comunes; y la pulimentación intenta pulir y quitar los rasgos que no son aceptados por el receptor (Marti, 1999). El folklorismo está en la mayor parte de las manifestaciones culturales debido a la industria, el turismo y el cambio de vida de la gente, como por ejemplo la imagen turística promocional para visitar las fiestas de alguna cultura, o elementos del vestuario indígena hecho industrialmente, como las fajas de colores.

El folklorismo es un intento de recuperar las tradiciones, pero tiene una manipulación directa o indirecta que se crea en esta búsqueda: “Lo que se haga o deje de hacer con la tradición es algo que, al fin y al cabo, atañe a los propios agentes sociales, y esta tradición no es patrimonio exclusivo de nadie en particular” (Marti, 1999, p. 97). La folklorización no es buena ni mala, es solo un cambio de estado de una cultura u objeto cultural. “Las manifestaciones culturales son dinámicas y cambiantes y su representatividad depende tanto del nivel de vigencia como de la función sociocultural y simbólica que tiene para sus portadores” (Valencia y Morales, 2014, p. 5). El problema que puede haber con la folklorización es cuando las investigaciones sobre las tradiciones no toman en cuenta los cambios dados en el transcurso de la historia y los plantean como tradiciones originarias. Esto se puede dar en uno o varios productos concretos, que a su vez se vuelven *representaciones* visibles y reales de una cultura o culturas. Además, el folklorismo crea un modelo de nación homogénea “donde las otras identidades culturales no nacionales son folklorizadas” (Zamora y Cojtí, 2005, p. 915). Se utiliza la idea del *patrimonio cultural* en el turismo y en el mercado, pero como algo del pasado y no de lo actual. Al final se puede definir que el folklorismo es tomar algo del pasado para volverlo actual, pero sacándolo del contexto y cambiando sus formas para que sea atractivo. Son elementos utilitarios que además tienen que ser aceptados por parte de la sociedad.

Entonces, el diseño de las portadas de la industria discográfica de la década de 1960 que utiliza la imagen del indígena ¿es una exotización o una folklorización? “El desarrollo del turismo en masa de la década de 1960 usó el

exotismo para nivelar el campo de juego como un recurso importante para muchos países” (Staszak, 2008, p. 6). Aquí no es como el denigrante exotismo de principios del siglo XX, porque aquí se lo utilizó para transformarlo en mercancía y vender la imagen de lo distinto como algo atractivo. Las industrias recurrieron a estas imágenes para poderse vender y competir a partir de lo novedoso y distinto. Por ejemplo, la portada del disco *Sol Aborígen* de Discos Granja (12001) tiene una copia exacta con el sello colombiano Real Medellín, la cual muestra una imagen precolombinista del guerrero inca, no muy utilizada en esta época en la industria. En el caso de estas portadas se usaba la misma estrategia, pero desde el folklorismo, ya que los indígenas no eran lejanos ni distantes, ya que eran parte de la convivencia. Si bien ha existido una distancia debido al blanqueamiento o a la diferenciación de clases, los mestizos han utilizado elementos de las culturas indígenas como palabras, objetos y tradiciones en su vida diaria. En mayor o menor medida, todos comparten los espacios y la cultura. No es exotización desde la producción porque la gente de la industria discográfica no está lejana en distancia ni en costumbres de las culturas indígenas, pero sí es una folklorización de la imagen del indígena porque es una utilización de sus elementos que los sacan de contexto.

La imagen de estas portadas no reclama ni exige, solo se muestra para poder vender los discos, tanto a la sociedad mestiza nacional como a la internacional. “Lo indio fue el ancla que proveía una identidad sólida y estable” (Majluf, 1994, p. 625). Tener una imagen en relación con el origen y las raíces, que además es vistosa y concuerda con las raíces musicales, logra la aceptación de las sociedades. En las portadas se trabajaba lo vistoso de los indígenas, que termina siendo una folklorización muy atractiva de estas culturas. Por más que la industria haya tenido buenas intenciones con estas representaciones, igual sigue habiendo un problema, porque si un grupo no tiene la capacidad de autorrepresentarse por su lugar en la sociedad, y otros lo pueden hacer, se trata entonces de un asunto de poder. Ninguna de estas portadas tiene la imagen de denuncia del realismo social. Hay tres imágenes con rostros duros que manejan la idea del guerrero heroico y fuerte, pero el resto tiene una idea de visualización de lo pintoresco, romántico y tranquilo. La industria creó estas imágenes folklorizadas

que podían ser vistas en el mundo como exóticas, por ser culturas lejanas a ellos, pero no es una exotización desde la creación en la industria nacional.

Para entender un poco más esta discusión, se comparan dos discos del sello discográfico Granja, grabados por el Dúo Benítez Valencia en el mismo año, que tienen imágenes de una pareja de indígenas. La mitad de los temas grabados en ambos discos son pasillos, la otra mitad ritmos mestizos y también andinos, pero en los dos hay muchos temas de amor y desamor. Visto desde una perspectiva descriptiva comparativa se pueden observar muchos elementos similares, pero en su estilo gráfico y de mensaje son muy distintos. El primer disco es *Amor indiano* (fig.21) que tiene el retrato ilustrado de una pareja de indígenas, en primer plano, con un rondador; la mujer tiene un pañuelo en su cabeza y el hombre un sombrero; los colores utilizados son los de la bandera ecuatoriana, que son los primarios: amarillo, rojo y azul. El segundo disco es *Leña verde* (fig. 22) que tiene, de igual forma, la pareja de indígenas, pero con un instrumento de cuerdas; solo la mujer está en primer plano y el hombre en la lejanía; sus colores cambian a dos colores secundarios: verde y naranja. En este disco, el titular se aleja de lo indígena, pero se basa en el nombre de la canción principal que está a ritmo de tonada y que cuenta que el hombre pide a su mujer que le entierren en el fogón, y que cuando ella cocine se acuerde de él, pero cuando llore diga que es por el humo que crea la leña húmeda y verde. El primer disco es figurativo, con una temática que tiene que ver con dar visualización directa de una pareja de indígenas donde se resaltan los elementos del folklore, como el rondador, el sombrero de la cultura de Natabuela-Imbabura, el collar y sus telas bordadas. El segundo disco, en cambio, por los colores no realistas y el tipo de gráfica, sobre todo de la mujer, se transforma en imágenes fantasiosas que ilustra a la indígena con el humo, como un ser que no pertenece a nuestro mundo, haciéndola parecer lejana en tiempo y lugar: la exotiza. Así, en el primer disco, se adorna la imagen con varios elementos que lo llevan a una folklorización, mientras que en el segundo hay una imagen más lejana que lo lleva a la exotización.

En consecuencia, se puede inferir a través de este ejemplo que estas portadas juegan con el folklorismo y el exotismo. Sin embargo, como se vio en el

capítulo anterior, *Leña verde* es la única que maneja esta estética exótica porque el resto tiene mayor acercamiento a la imagen de *Amor Indiano* que resalta el folklore. Analizar esta imagen de otra manera, además del indigenismo o de la folklorización, enriquece nuestro estudio sin romper la matriz.

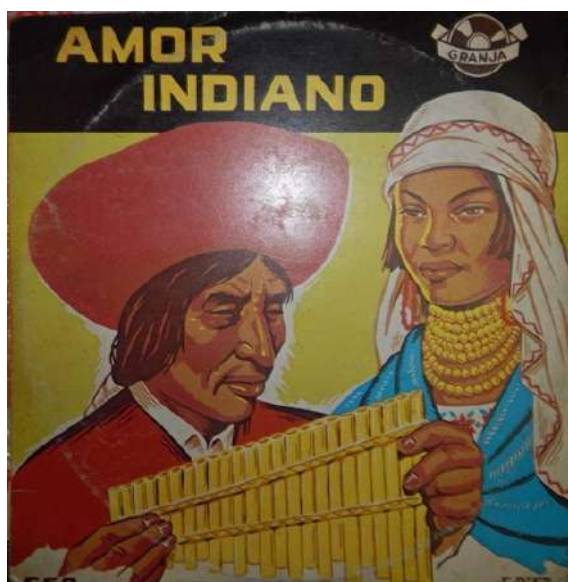


Figura 21. Discos Granja: 12024 Amor indiano, Dúo Benítez Valencia, 1965



Figura 22. Discos Granja: 12019 Leña verde, Dúo Benítez Valencia, 1965

Por otro lado, se ha planteado al indígena como un elemento que no concuerda con lo que se identifica con lo moderno. Es por esta razón que se los borraba de las fotografías de ciudades de principios del siglo XX. “La grandeza del indio, pasa a ser parte únicamente del pasado, exaltada por motivos de orgullo patriótico, pero esa civilización se entiende (para los mismos no-indios) como anómala en el contexto de la modernidad” (Ordóñez Charpentier, 2000, p. 81). Ya para mediados del siglo XX, sin embargo, la postura de defender y denunciar la situación del indígena estaba de moda y se la veía como una posición progresista. Dar visualización al indígena en estas portadas pretendía ser parte de este pensamiento integrador del indígena a partir de la modernización.

Ser moderno ha creado controversias porque no se ha logrado definir exactamente qué es y con respecto a qué. Tiene que ver con la economía, con las ideologías políticas, pero también con las identidades culturales. Lo moderno

tiene muchas formas de pensarse y desde distintas perspectivas. Desde Latinoamérica, ser modernos se da en comparación con Europa o Estados Unidos. Algunos investigadores piensan que Latinoamérica no ha tenido una verdadera modernización cultural porque no ha logrado desarrollar plenamente las operaciones de la modernidad europea. “No pudieron formar mercados autónomos para cada campo artístico, ni consiguieron una profesionalización extensa de artistas y escritores, ni fueron acompañadas por un desarrollo económico capaz de sustentar los esfuerzos de renovación experimental y democratización cultural” (García Canclini, 1989, p. 167). Pero también se plantea que Latinoamérica simplemente ha tenido un proceso diferente en su modernización, porque para la mitad del siglo XX “la modernidad política y económica empezó a implementarse en la práctica ... surgieron sin embargo las dudas culturales acerca ... de si era acertado que nos modernizáramos siguiendo los patrones europeos y norteamericanos” (Larraín, 1997, p. 13). El modelo de un país o región, en cualquier área, no es necesariamente adecuado para otro país, ni tampoco se lo puede extrapolar, ya que cada país es distinto en su historia, gente y formas. Para entender mejor estos procesos es necesario “distinguir la modernidad como etapa histórica, la modernización como que trata de ir construyendo la modernidad, y los modernismos, proyectos culturales que se relacionan con diversos momentos del capitalismo” (García Canclini, 1989, p. 166).

Por otro lado, Bruno Latour (2016) dice que lo moderno es “el vínculo de todo un conjunto de propiedades y bienes, pero también de posturas, con respecto a la religión, las costumbres, la naturaleza, etc. ... El punto de la modernización consiste en afirmar que hay un orden congruente entre ellos” (Latour, 2016, p.17). Este autor plantea que hablar de lo moderno es como un grito que exige modernizarse, que por lo demás nace a partir de los que son modernos y reclaman a los que no lo son. El proceso de la modernización es orgánico y siempre está en constante cambio, no hay una sola forma de modernización.

En las portadas de los discos se puede ver que el monumentalismo de las iglesias coloniales trata de plantearse como modernas, porque son parte del hispanismo. Estar en Ecuador y tener a Europa como modelo era acercarse a lo moderno. Este pensamiento se daba en muchos campos en el país y en varias partes de su historia. Por ejemplo, la música con el pasillo, en el que sus letras vienen de la estructura poética francesa y el ritmo está relacionado con el vals europeo. Ahora, lo extraño es que los monumentos en estas portadas generalmente eran de iglesias. Latour (2016) afirma que “dentro del argumento que insta a la modernización aparece una relación con lo religioso, definido por el término absolutamente clásico y controvertido de se-cula-ri-za-ción” (p.18), lo que significa que la modernización se aleja de lo religioso y deja atrás el pasado.

Por otro lado, Néstor García Canclini (1989) explica que existen cuatro procesos básicos que definen lo que es ser modernos: un proyecto emancipador que se refiere al alejamiento de los campos culturales de la religión; un proyecto expansivo que propone que exista una circulación y consumo de los bienes; un proyecto renovador que tiene relación con el primero y busca reformularse; y un proyecto democratizador que plantea la difusión del arte y confía en la educación para lograrlo. Según este autor, resulta muy complicado o casi imposible lograr el cruce y aplicación de estos cuatro procesos debido a las características y los distintos intereses de sus actores.

En la misma línea, Latour (2016) plantea que “modernizar presupone poner una serie de elementos en línea, es decir, “si esto, entonces aquello”, y todo de manera coherente para el avance” (p. 19). Esta idea crea un condicionante para que se desarrolle y por eso él propone el término *componer*, que significa combinar o adecuar diversas partes en relación al espacio. De esta manera, el desarrollo de la modernización es una combinación de distintos elementos para distintos casos. En estos discos se puede ver la combinación de la industria con la imagen hispanista colonial y el pasado religioso, como por ejemplo la imagen de la portada del disco *Remembranzas musicales de nuestro Quito* (fig. 23). Esta imagen es un collage de fotografías e ilustraciones de seis de las iglesias más importantes de la capital. Otro ejemplo, el disco *Alma de mi Tierra*, es una

fotografía del frente de la Catedral de Quito y una pequeña parte de la Plaza de la Independencia. Los dos discos son grabados por el Dúo Benítez Valencia, y en ambos se incluyen siete pasillos; pero el primero es de 1965 y el segundo es de 1967. Todos estos monumentos se los toma por una estética hispanista, pero ¿también por una representación religiosa? Hasta principios del siglo XX con la Revolución Liberal, la religión católica en Ecuador había tenido a su cargo la formación del pensamiento de los ecuatorianos (Hurtado, 2007). El ecuatoriano usaba la religión en la *creación de estatus*, pero también para sentirse parte de esta gran ciudad y como símbolo de elegancia. Por esta razón, toda la composición de estos elementos presenta una idea de ser parte de la modernidad, aunque la religión esté en la imagen.



Figura 23: Discos Granja: 12012 Remembranzas musicales de nuestro Quito, Dúo Benítez Valencia, 1965



Figura 24. Discos Granja: 12032 Alma de mi tierra, Dúo Benítez Valencia, 1967

En conclusión, la posición tanto del indigenismo como la del hispanismo eran de rechazo a la modernización, puesto que para los indigenistas, la recuperación de las tradiciones olvidadas era su bandera, mientras que los hispanistas se aferraban al mantenimiento de los valores religiosos. Todo esto se contradice en el marco de la industria discográfica, porque en ella se evidencia el orgullo de cada uno por su tradición indígena e hispana, lo que paradójicamente da como resultado un pensamiento progresista y moderno que no quiere dejar

atrás sus tradiciones. Ambos grupos buscan dar visualización a todos esos elementos, contenidos en esta música e imagen en el mercado nacional e internacional, pero creando una identidad en el mercado de esta gran industria democratizadora de la cultura. Además, la modernidad Latinoamericana “es una mezcla, es híbrida, es fruto de un proceso de mediación que tiene su propia trayectoria; no es ni puramente endógena ni puramente impuesta; algunos la han llamado subordinada o periférica” (Larraín, 1997, p. 14). Estos cruces han hecho que lo moderno sea híbrido y tenga elementos indígenas y coloniales que se entrecruzan con el mestizo. Así, por ejemplo, el ecuatoriano tiene en su casa muebles coloniales, decoración de artesanías indígenas, un equipo de música, lo cual en conjunto representa su identidad moderna. García Canclini (1989) lo explica de esta forma:

Ser culto, e incluso ser culto moderno, implica no tanto vincularse con un repertorio de objetos y mensajes exclusivamente modernos, sino saber incorporar el arte y la literatura de vanguardia, los avances tecnológicos, a matrices tradicionales de privilegio social y distinción simbólica. (p. 172).

Por último, no existe una verdadera exotización en las portadas y sí folklorización con la idea de exotizar hacia el mundo, pero al interior hay una admiración y utilización de todos estos elementos indígenas. Las imágenes de estas portadas son objetos estéticos, lúdicos y de consumo que logran representar cosas típicas, quitando lo feo y con una imagen más cercana a la internacional. Estas portadas crean una relación de identidad con el Ecuador, una identificación dentro de Latinoamérica y una atracción en las otras partes del mundo, porque son atractivas y vistosas, pero están manejadas de una forma suave y amigable. Al mismo tiempo, son creadas en el poder que tenían los que hacían esto y creaban la idea de nación y de etnicidad (indígena y mestiza). Por otro lado, lo moderno es la idea que abraza a todas las imágenes de las portadas de los discos de la industria de la música popular ecuatoriana en la década de 1960, y siempre demostrando el progreso de ideas, de ciudad y de tecnología para construir lo nacional. Se es moderno porque se tiene una ciudad con monumentos imponentes, se es moderno porque se tienen ideas progresistas de

unidad con los indígenas y se es moderno porque se es parte de la industria internacional, pero sin dejar de lado algún elemento de la tradición.

Conclusiones

Esta investigación tuvo como principal objetivo analizar los diseños que acompañaron las portadas de la discografía de la música popular ecuatoriana en la década de 1960, con el ánimo de entender en qué forma los discursos plasmados en dichas portadas ayudaron a construir un imaginario de lo nacional. Para alcanzar el objetivo planteado, en una primera parte del capítulo *Discografía ecuatoriana de la década de 1960* se condujo un análisis acerca de la música y los ritmos que involucran el alma de estos discos. Gracias al consenso y cruce de investigaciones de varios musicólogos, se pudo evidenciar que el ritmo más popular de la música popular ecuatoriana es el pasillo, el cual gozó de una enorme difusión a través de músicos, emisoras de radios y, por supuesto, sus discos. El ciudadano ecuatoriano en general tenía mucha relación y aprecio por el pasillo, ya que este fue protagonista de numerosos espacios de la vida social, pero también porque fue el ritmo preferido de la industria para la difusión internacional. Se expuso además cómo, entre la amplia gama de ritmos ecuatorianos existentes, algunos se acercan más a los sonidos indígenas, como los sanjuanés, las tonadas, los danzantes o los yumbos, mientras que otros tienen más afinidad con el mestizo urbano, como los pasillos, los albazos, los valeses o los pasacalles.

En la segunda parte de este capítulo se elaboró una clasificación de la producción discográfica a partir de los sellos, de los músicos y ritmos musicales, con el propósito de caracterizar la industria de la época. En un principio se encontró un universo de 300 discos, los cuales aparentemente pertenecían a la década de 1960. Sin embargo, como resultado de una búsqueda muy minuciosa, se descubrió que en realidad solo 166 discos formaban parte de este catálogo. Este contraste se explica dada la informalidad de la industria discográfica de la época y en razón a que: 1) algunos de los sellos discográficos no eran ecuatorianos, pero grababan música ecuatoriana; 2) algunos discos no tenían el año de edición, pero gracias a un cruce de datos fue posible definir que eran de la

década de 1970; y 3) se constató que había una alta reedición de discos. Esto último obedece a que la industria suele utilizar lo ya existente, dado que es más rentable. En efecto, producir cosas nuevas genera más tiempo y dinero. Por este motivo, muchos de estos sellos discográficos tenían dos códigos, que eran las reediciones de los discos que funcionaron bien en el medio (fenómeno que no deja de ser una contradicción frente a los valores culturales de uso que siempre están en constante búsqueda de crear productos nuevos). Si bien esto es parte de un proceso de la industria cultural, también es una pérdida de la misma, porque se convierte a la postre en industria del entretenimiento, en donde lo más importante es lo rentable y no la cultura. Otro componente rentable de esta industria era tener un público masivo con un gusto homogéneo, cosa que en la industria discográfica ecuatoriana se logró a partir del pasillo. Si bien es cierto que existe una pugna de poder entre la cultura y la industria, no se puede desconocer que son a su vez dependientes una de la otra. Por ejemplo, el pasillo fue parte de la vida de la gente porque narra sus historias y sentimientos; sin embargo, al momento en que llega la industrialización de la música, se echa mano de este elemento cultural para potencializarlo, logrando por ende plantar el pasillo en el imaginario de la gente. De la música grabada en esta discografía, el 40 % correspondía a pasillos y el 60 % a todos los demás ritmos ecuatorianos y latinoamericanos. Se pudo constatar que, en varios de los discos, todos los temas grabados eran pasillos, a excepción de aquellos de música instrumental, cuyo repertorio de música presenta un amplio abanico de sonidos que se acercan más a las raíces culturales indígenas.

En la década de 1960, las emisoras de radio y los discos constituyeron los medios que cumplieron un papel unificador para democratizar la música y facilitar la homogeneización de la cultura. En esta discografía, los sellos más poderosos dentro del catálogo fueron: Discos Granja, Onix y Orión. De los veinte sellos encontrados en esta década, quince fueron fabricados por IFESA, pero FEDISCOS fabricó todos los discos de su sello Onix. Los músicos más grabados en esta discografía fueron el Dúo Benítez Valencia, con un total de veintiséis discos en seis sellos discográficos, y el artista Eduardo Zurita, quien con su sello

Candil alcanzó el mayor número de copias vendidas. Sus primeros cuatro discos vendieron más de 80.000 copias.

Por otro lado, a través de las anécdotas leídas y contadas en las entrevistas, se advierte que el funcionamiento de esta industria estaba más relacionado con la intuición que con las certezas, pero sí con enorme aprecio por la música popular ecuatoriana. Así, por ejemplo, gran parte de los estudios de grabación se encontraban en lugares que no tenían las condiciones acústicas necesarias para conseguir un producto profesional; no obstante, sus técnicos, que eran tan ingeniosos, lograban producir un sonido impecable para la época. De igual forma, el nivel de los músicos era muy alto porque ensayaban con mucho rigor y empeño para no cometer errores en la grabación, ya que cada equivocación significaba botar un disco master a la basura. La música que se grababa se elegía a partir de conversaciones entre el dueño, el productor y los músicos, y no a partir de un estudio de mercado; sin embargo, ellos entendían cómo llegar a todos los rincones del país. A los músicos les pagaban bien, pero sobre todo los cuidaban y los trataban como personajes importantes del país. Era una industria ágil en producción porque todos eran cercanos. Los empresarios, músicos, compositores, artistas, fotógrafos y escritores estaban siempre en contacto, intercambiando ideas en tertulias o reuniones sociales.

En el capítulo *Diseño de las portadas*, en la primera parte se realizó un análisis de contenido de 62 portadas, seleccionadas de todos los sellos discográficos hallados en la década de 1960. Aquí se pudo encontrar y comprobar la existencia de las categorías indigenista, monumentalista e imagen internacional, pero se ampliaron las categorías porque se encontraron también las de paisajismo, costumbrismo y precolombinismo. La mayoría de las portadas tenía la imagen del indígena o de algún elemento indígena. Se halló que las técnicas más utilizadas fueron la fotografía y la ilustración, y que la predominancia gráfica fue el retrato. Gran parte de los títulos en estos discos tiene relación con el tipo de música y la imagen de la portada.

En la segunda parte se analizó todo el catálogo de Discos Granja, el cual consiste en 44 portadas. Aquí se evidenció que las nuevas categorías son parte del indigenismo –tomado como categoría general de imágenes que tienen elementos en relación con el indígena– y cuya cronología es: paisajismo (finales del siglo XIX), costumbrismo (principios del siglo XX), indigenismo (a partir de 1920) y precolombinismo (1950-1960). También se encontró que el monumentalismo, en estas portadas, eran en su mayoría de monumentos religiosos coloniales. Por último, la mayoría de las portadas internacionales eran retratos que tomaban elementos de la industria del entretenimiento de Hollywood y México, la cual tuvo mucha cercanía e influencia. De esta manera, se pudo analizar el diseño a partir de las categorías para tratar de entender la construcción del discurso de la época. La mayor intención de estas portadas era dar visualización al indígena de los Andes, a los monumentos de las ciudades y al retrato de los artistas, pero al mismo tiempo dar un sentido de pertenencia, por ser parte de estos lugares o costumbres. Asimismo, existe una intención de creación de estatus por parte de las empresas y de los artistas, por ser parte de una industria internacional y de una gran ciudad.

Las portadas plantean una *hibridación* en todo sentido, porque expresan lo más innovador en tecnología de la industria, pero al mismo tiempo costumbres folklóricas; hablan de los monumentos religiosos de las ciudades coloniales, pero también de los paisajes andinos; muestran retratos de la cultura del entretenimiento, pero también imágenes de indígenas. Todo esto es reconocible e identificable como ecuatoriano para el mercado nacional e internacional, pero a la vez comporta un manejo genérico y suavizado de la imagen folklorizada. La música y sus gráficas construyen una *hibridación*, plasmada en una búsqueda de lo moderno que no quiere desprenderse de lo tradicional.

En la última parte de este capítulo se analizaron los discursos sobre lo exótico y lo moderno en el diseño de las portadas, a fin de entender su relación con lo nacional e internacional. Aquí existía la idea del indígena como el Otro a partir del mestizo, que en el latinoamericanismo se vio como una autoexotización, aunque dentro de las artes y de la industria musical de la década de 1960 las

culturas indígenas se compartían y valoraban. La imagen del indígena, a partir de Guayasamín y de otros artistas, se vuelve parte del discurso de moda en la época y deja de ser extranjero, misterioso, inesperado, que son los adjetivos del exotismo. Lo exótico de estas imágenes podía verse desde afuera de Ecuador por desconocer y ser lejano de estas culturas, pero desde adentro y desde la producción, las imágenes no eran exotizadas, puesto que los indígenas fueron parte de la vida de los personajes de esta industria: no eran culturas lejanas que no tenían relación. Sin embargo, sí sacaron de contexto sus elementos y los folklorizaron. La forma de su imagen se simplificó y se generalizó para que sea más aceptada por todas las sociedades.

Por esa razón, la hipótesis planteada al comienzo de la investigación, a saber: “los diseños de las portadas de discos de la música popular ecuatoriana durante la década de 1960 construyen un discurso exótico y moderno de lo nacional para ser parte de lo internacional, a partir de las representaciones del indigenismo, el monumentalismo y las gráficas de la industria del entretenimiento internacional”, es parcialmente válida, ya que el discurso no fue exótico, sino en realidad una folklorización de los elementos indígenas. El *valor folklórico* consiste en la antigüedad, la etnicidad y la genuinidad de elementos típicos, simplificados y genéricos de los indígenas sacados de contexto. Esto no significa que sea un discurso folklorista, porque tiene que ver con dar visualización al indígena en esta industria, manejada desde el poder de un grupo de empresarios y artistas mestizos, que es parte de la idea de integrar al indígena a partir del pensamiento modernizador.

Las portadas son un objeto comercial que forman parte de una industria discográfica en crecimiento y un turismo cultural que busca identificar a esta cultura musical. Pero también arrojan cierta dicotomía, ya que muestran imágenes del monumentalismo de las iglesias coloniales, junto con imágenes de las culturas indígenas del norte de los Andes ecuatorianos. Esto significa que, por un lado, están las ideas del hispanismo y, por el otro, del indigenismo, donde ambas representan los polos opuestos en el pensamiento de lo nacional en Ecuador. Para completar, junto con ellas aparecen las idealizaciones de la industria del

entretenimiento del mundo, con retratos que no buscan posicionar la identidad ecuatoriana, aunque en el fondo siempre con algún elemento tradicional. Estas tres posturas pretenden dar visualización a los distintos temas (la gran ciudad, las culturas indígenas y los artistas), pero también un sentido de pertenencia a las ciudades y las costumbres culturales, sin olvidar la intención de crear estatus mediante el monumentalismo y la imagen internacional. Sus creadores buscaron hacer estos diseños para poder venderse y competir a partir de lo distinto.

En síntesis, toda esta hibridación de lo nacional conducía a un deseo de mostrarse moderno. La identificación se construía con la idea de estar a la par en la industria discográfica mundial, vivir en una gran ciudad y presentar un pensamiento progresista integrador como discurso de lo nacional, esto sin dejar de ser únicos por sus ciudades, paisajes, culturas ancestrales, costumbres, artistas y músicas. La presente investigación es un esbozo de cómo podemos entender una historia nuestra, de pensamientos y discursos, a partir de imágenes impuestas en un medio específico de una industria cultural. Se pueden ver las influencias de estilo y de pensamiento de los artistas plásticos sobre el diseño. Se dilucida una retrospectiva del arte ecuatoriano en el diseño de las portadas de música popular ecuatoriana de la década de 1960, pero también una utilización de elementos del imaginario colectivo para reiterarlos.

Con base en todo lo anterior, es posible abrir un abanico interesante de líneas de investigación futuras, que sin duda podrán enriquecer la visión de este trabajo. Para empezar, un análisis minucioso de la música de cada disco a fin de indagar aún más su relación con el diseño de la portada. De igual forma, una profundización en la investigación de las contraportadas de los discos y de sus textos escritos a partir de un análisis exhaustivo del discurso de estos documentos. Dado que las industrias culturales no son neutras y fueron las que construyeron esta idea de lo moderno, queda pendiente discutir quién tiene el poder para decir qué es nacional, qué es moderno, etcétera. Por último, analizar el cambio dramático del diseño en las posteriores décadas y el respectivo cambio de discurso.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1988). *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Altamirano, J. W. (2008). *Perspectivas de transformación de la industria discográfica en el Ecuador* (tesis de maestría). Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador. Obtenido el 15/05/16 de <http://hdl.handle.net/10644/410>
- Arteta Vargas, G. (16 de mayo de 2013). La empresa Reed & Reed y su labor que ayudó a desarrollar el campo educativo. *Diario El Universo*. Obtenido el 28/03/17 de <https://www.eluniverso.com/noticias/2013/05/15/nota/926916/empresa-reed-reed-su-labor-que-ayudo-desarrollar-campo-educativo>
- Aumont, J. (1998). *A propósito de un rostro. El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Ayala Mora, E. (2008). *Resumen de historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Barbero, M. (1983). Memoria narrativa e industria cultural. *Comunicación y cultura*, 10, 59-73.
- Barbero, M. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Becker, M. (enero de 2007). Comunistas, indigenistas e indígenas en la formación de la Federación Ecuatoriana de Indios y el Instituto Indigenista Ecuatoriano. FLACSO Ecuador. *Íconos Revista de Ciencias Sociales*, 27, 35-144. Disponible en DOI: <https://doi.org/10.17141/iconos.27.2007.193>
- Beeman, W. O. (2006). Los tropos de la música. Department of Anthropology, Brown University. *Revista de Antropología Social*, 15, 265-271.
- Benjamin, W., Weikert, A. E., y Echeverría, B. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México DF: Itaca.
- Bernas, F. (27 de octubre de 2016). Un capítulo perdido del folclore de Ecuador, ahora en formato digital (discográfica Caife- Daniel Lofredo Rota). *New York Times*. Obtenido el 09/04/17 de <https://www.nytimes.com/es/2016/10/27/un-capitulo-perdido-del-folclor-de-ecuador-ahora-en-formato-digital/>

- Bueno, J. (2010). *Sistematización musicológica. El pasillo lojano y otros géneros, entre 1900 - 2000, muestra viva del patrimonio intangible: antología y análisis musicológico*. II Bienal de Artes Musicales, Loja, Ecuador.
- Cabrera Arévalo, D., Montalvo Baidal, D., Miranda, J. L. y Zambrano Lara, L. (2009). *Impacto de la copia ilegal de discos en la industria discográfica y sus soluciones: caso Ifesa y Fediscos* (tesis de grado). Escuela Superior Politécnica del Litoral, Guayaquil, Ecuador. Obtenido el 26/04/17 de <http://www.dspace.espol.edu.ec/handle/123456789/3531>
- Cárdenas del Moral, J. M. (7 de junio de 2015). ¿Monumentalismo vs. modernidad? La construcción del monolito en el contexto de los regímenes totalitarios de los años 1930. *Arquine, Revista Internacional de Arquitectura y Diseño*, 73, 11.
- Cárdenas del Moral, J. M. (2016). *Monumentalidad y Arquitectura. Tres consideraciones críticas: lo escrito, lo proyectado y lo construido durante el periodo moderno* (tesis doctoral). Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, España. Obtenido el 03/10/17 de <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.39739>.
- Carpentier, A. (1984). Del folklorismo musical. Ese músico que llevo adentro. *Arte y Literatura*, 19-22.
- Carrión, F. (2005). El centro histórico como objeto de deseo. Citado en Carrión, F. y Hanley, L. (Eds.), *Regeneración y revitalización urbana en las Américas: hacia un Estado estable* (pp. 35-57). Quito: FLACSO
- Carrión, O. (2002). *Lo mejor del siglo XX, música ecuatoriana*. Tomo II. Ediciones Quito: Ediciones Duma.
- Cazar, D. (2014). *Nacionalismo visual: la construcción de discursos sobre música ecuatoriana en la revista Caricatura, entre 1918 y 1924* (tesis de maestría). FLACSO. Quito. Obtenido el 02/10/17 de <http://hdl.handle.net/10469/11487>
- Cepeda, F. (2012). Las ediciones fonográficas y su valor documental: Potencialidades, distorsiones y otras consideraciones. Citado en Godoy Aguirre, M. (Ed.), *Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología de Loja, Musicología desde Ecuador Volumen 1* (pp. 224-235). Quito: Gráficas Argenis.
- Cevallos, P. (2017). Precolombinismo: prácticas de coleccionismo y arte moderno en Ecuador. Citado en Borea, G. (Ed.), *Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes* (pp.79-86). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Cirio, N. P. (2007). La música afroargentina a través de la documentación iconográfica. Universidad Nacional de Colombia. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, 13, 127-155.

- Clark, K. (1999). La medida de la diferencia: las imágenes indigenistas de los indios serranos en el Ecuador (1920 a 1940). Citado en Cervone, E. y Rivera Vélez, F. (Eds.), *Ecuador racista: imágenes e identidades* (pp. 111-126). Quito: FLACSO.
- Chisaguano, S. (2006). *La población indígena del Ecuador*. Instituto Nacional de Estadística y Censos INEC. Quito: Talleres Gráficos del INEC.
- Dávalos, P. (2002). Movimiento indígena ecuatoriano: Construcción política y epistémica. Citado en Clacso (Ed.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder* (pp. 89-98). Buenos Aires. Obtenido el 19/06/16 de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100916021721/8davalos.pdf>
- De la Torre, A., y Guerrero, P. (2006). *Gonzalo Benítez: tras una cortina de años* (Vol. 2). Quito: FONSAL, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito.
- Di Capua, C. (2002). *Consideraciones sobre una exposición de sellos arqueológicos. De la imagen al icono: estudios de arqueología e historia del Ecuador*. Quito: Abya-Ayala.
- Díaz-Duhalde, S. (2014). Estudios iconológicos en la prensa ilustrada del siglo XIX. El álbum de la guerra de Paraguay y la visualidad de "lo igualmente visible". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 127-146. Obtenido el 11/05/16 de <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae9-2.eipi>
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era.
- Espinosa Apolo, M. (2000). *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*. Quito: Eskeletra.
- Espinosa Apolo, M. (2003). *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito: primera mitad del siglo XX*. Serie Magíster Vol 49. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya Yala, Corporación Editora Nacional.
- Frigerio, A. y Lamborghini, E. (2009). El candombe (uruguayo) en Buenos Aires: (Proponiendo) Nuevos imaginarios urbanos en la ciudad "blanca". Universidad de Buenos Aires. *Cuadernos de Antropología Social* 30, 93-118. Obtenido el 21/06/17 de <http://dx.doi.org/10.34096/2Fcas.i30.2778>
- Fitzell, J. (1994). Teorizando la diferencia en los Andes del Ecuador: Viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de los indios. Citado en Muratorio, B. (Ed.), *Imágenes e Imagineros: Representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX* (pp. 25-74). Quito: FLACSO.

- Gamboa Hinestrosa, P. (1995). Arte precolombino, arte moderno y arte latinoamericano. Universidad Nacional de Colombia. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, 1, 75-102. Obtenido el 21/06/17 de 10.15446/ensayos.
- García Canclini, N. (julio-septiembre de 1989). ¿Modernismo sin modernización? Universidad Nacional Autónoma de México. *Revista Mexicana de Sociología*, 51(3), 163-189.
- García Canclini, N. (junio de 1997). Culturas híbridas y estrategias de comunicación. Universidad de Colima, México. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 3(0005), 109-128.
- García Canclini, N. (2000). Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina. *Estudios internacionales*, 90-111.
- Garnham, N. (2000). *Emancipation, the Media, and Modernity: Arguments about the Media and Social Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Gillian, R. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. Londres: Sage.
- Godoy Aguirre, M. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Godoy Aguirre, M. (2017). *Contribución al estudio de la Historia de las Músicas del Ecuador (industria discográfica)*. Quito: inédito.
- Greet, M. (2007). Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman. *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, 1(25), 93-119.
- Guerrero, P. (2004). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Tomo I. Quito: CONMUSICA.
- Hacking, I. (2001). *¿La construcción social de qué?* Barcelona: Paidós.
- Hall, S. (1996). Codificar/decodificar. Citado en Hall, S. et al (Eds.) *Culture, media, language: Working papers in cultural studies, 1972-79* (pp. 129-139). The Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham. Birmingham: Routledge.
- Hall, S. (1997a). The work of representation. Citado en Hall, S. (Ed.) *Representation: Cultural representations and signifying practices*, (pp.13-74). Thousand Oaks, CA: Sage.

- Hall, S. (1997b). The poetics and the politics of exhibiting other cultures. Citado en Hall, S. (Ed.) *Representation: Cultural representations and signifying practices*, (pp. 152-222). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Hall, S. (1997c). The spectacle of the "Other". Citado en Hall, S. (Ed.) *Representation: Cultural representations and signifying practices*, (pp. 223-290). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Hidalgo, A. E. (16 de octubre de 2012). La fotografía en Guayaquil. *Diario El Telégrafo*. Obtenido el 10/06/17 de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/guayaquil/1/la-fotografia-en-guayaquil>
- Hurtado, O. (2007). *Cambios culturales en la primera mitad del siglo XX. Las costumbres de los ecuatorianos*. Quito: Planeta.
- Ibarra, H. (1998). *La otra cultura: imaginarios, mestizaje y modernización*. Quito: Abya Yala.
- Ibarra, H. (1999). Intelectuales indígenas, neoindigenismo e indianismo en el Ecuador. FLACSO. *Revista Ecuador Debate*, 71-94.
- Jamme, C. (1998). *El movimiento romántico*. Vol. 35. Madrid: Ediciones Akal.
- Kennedy, A. (2005). Identidades y territorios: Paisajismo ecuatoriano del siglo XIX. Citado en Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas (Ed.), *La participación de la sociedad ecuatoriana en la formación de la identidad Nacional* (pp. 253-278). Quito: Autor.
- Kigman, E. (octubre de 2002). Identidad, mestizaje, hibridación: sus usos ambiguos. Santiago de Chile: Ediciones Sur. *Revista Proposiciones*, 34.
- Kingman, E. y Goetschel, A. M. (2005). El patrimonio como dispositivo disciplinario y la banalización de la memoria: una lectura histórica desde los Andes. Citado en Carrión, F. y Hanley, L. (Eds.), *Regeneración y revitalización urbana en las Américas: hacia un Estado estable* (pp. 97-109) Quito: FLACSO.
- Krippendorff, K. (1980a). *Content analysis: An introduction to its methodology*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Krippendorff, K. (1980b). Validity in content analysis. Citado en Mochmann, E. (Ed.), *Computerstrategien fuer die kommunikationsanalyse* (pp. 69-112). Obtenido el 13/07/17 de http://repository.upenn.edu/asc_papers/291
- Larraín, J. (1997). Modernidad e identidad en América Latina. Talca Universidad de Chile. *Revista Universum* 12, 13-23.

- López Medel, I. (2009). *El packaging de la música. Diseño discográfico y digital*. Buenos Aires: La Crujía.
- Laso Chenut, F. X. (2015). *La huella invertida: antropologías del tiempo, la mirada y la memoria: la fotografía de José Domingo Laso 1870-1927*. (tesis de maestría). FLACSO sede Ecuador. Obtenido el 11/06/17 de <http://hdl.handle.net/10469/8627>
- Latour, B. (2016). Si nunca fuimos modernos ¿qué nos pasó? *Cuadernos de Antropología Social*, 43, 17-20. Obtenido el 03/12/17 de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=1809/180948645003>
- Leedor.com (28 de julio de 2015). *Hugo Cifuentes: maestro de la fotografía ecuatoriana*. Obtenido el 21/06/17 de <http://leedor.com/2015/07/28/hugo-cifuentes-maestro-de-la-fotografia-ecuatoriana/>
- Majluf, N. (1994). El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa. Citado en Curiel, G., González Mello, R. y Gutiérrez Haces, J. (Eds.), *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas* (pp. 611-628). México DF: Universidad Nacional Autónoma de México Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Martí, J. (1999). La tradición evocada: Folklore y folklorismo. Citado en Gómez Pellón, E., Díaz, V., Martí, J. y Azurmendi, M. (Eds.), *Tradición oral* (pp. 81-107). Universidad de Cantabria. Cantabria: Aula Editorial.
- Martínez, L. (1976). *Los 60 años de Almacenes de Música J.D. Feraud Guzmán*. Guayaquil: Gráficas Feraud Cia. Ltda.
- Mendieta, E. (2006). Neither orientalism nor occidentalism: Edward W. Said and Latin Americanism. *Tabula Rasa*, 5, 67-83.
- Meneses, A. P. (1997). *Discografía del pasillo ecuatoriano*. Quito: Abya Yala.
- Moreno, S. L. (1996). *La música en el Ecuador Vol. 3*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Mullo, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Editorial Gubernamental del Ministerio de Cultura.
- Muratorio, B. (1994). *Imágenes e imagineros*. Serie Estudios-Antropología. Quito: FLACSO.
- Negus, K. (1992). *Producing pop: Culture and conflict in the popular music industry*. Londres: E. Arnold.
- Negus, K. (1998). Cultural production and the corporation: musical genres and the strategic management of creativity in the US recording industry. *Media, Culture & Society*, 20, 359-379.

- Negus, K. (2013). *Music genres and corporate cultures*. Londres: Routledge.
- Ordóñez Charpentier, A. (2000). *Carajo soy un indio me llamo Guayasamín: la construcción social de las razas en el Ecuador. Un estudio de caso*. (tesis de maestría). FLACSO. Quito, Ecuador.
- Ortiz León, C. y Suing, A. (abril-junio de 2016). La televisión ecuatoriana: pasado y presente. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México. *Razón y Palabra*, 20(93), 135-152.
- Oviedo M. S. (diciembre de 2015). Los límites de la visión monumentalista y colonialista del patrimonio en el Centro Histórico de Quito. *Revista Planeo*, 25, 1-12.
- Pérez-Bryan, F. (2011). Pintores españoles y portadas de discos. Espacio, tiempo y forma. *Serie VII Historia del Arte*, 24, 259-289.
- Pérez Sánchez, A. (7 de noviembre de 2014). *Iberia de Isaac Albéniz: La dificultad como tema iconográfico presente en varias portadas de discos*. (Ponencia en Conferencia). III Congreso Internacional de Investigación Academia Journals, Instituto Tecnológico de Celaya, México.
- Pérez, T. (1995). La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923). *Artes académicas y populares del Ecuador*, 143-164.
- Pérez, T. (2004). Raza y modernidad en Las Floristas y El Sanjuanito de Camilo Egas. Citado en Sosa-Buchholzand, X. y Waters, W. F. (Eds.), *Estudios Ecuatorianos. Un aporte a la discusión* (pp. 155-165). Quito: Abya-Yala.
- Pérez, T. (2006). *Exotism, alterity and the ecuadorean elite: The work of Camilo Egas. Images of power: Iconography, culture and the state in Latin America*. Brooklyn, NY: Berghahn Books.
- Pérez, T. (2013). Documentos para el estudio de las Bellas Artes: introducción y transcripción. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, 38, 123-134.
- Rivera Vélez, F. (abril de 1996). Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX. *Ecuador Debate*, 37, 239-241.
- Rodríguez, M. (2015). *Cultura y política en Ecuador: estudio sobre la creación de la Casa de la Cultura*. Quito: FLACSO.
- Rodríguez Castelo, H. (1992). *100 artistas de Ecuador*. Quito: Galería Diners. ISBN 9978954082.
- Rodríguez Clavo, E. (2011). *Iconografía del rock en el formato LP (1956-1982)*. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia.

Anales de Historia del Arte, 437-450. Obtenido el 04/06/17 de https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37476.

- Romero Albán, H. (1976). Entrevista a Julio Jaramillo. *Revista Estrella*. Ecuador.
- Said, E. W. (2002). *Orientalismo*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Sánchez Trolliet, A. (2014). Yo me iré a naufragar. Rockeros y bohemios en el centro porteño (1965-1970). *Revista de Investigación Histórica FAUD/UNMdP*, 11, 115-133.
- Sandoval Vega, N. (21 de octubre de 2018). *Del costumbrismo al realismo social: El arte nacional en la pintura de Joaquín Pinto, Camilo Egas y Eduardo Kingman*. [PDF]. Obtenido el 08/05/17 de https://www.researchgate.net/publication/328416525_Del_costumbrismo_al_realismo_social_El_arte_nacional_en_la_pintura_de_Joaquin_Pinto_Camilo_Egas_y_Eduardo_Kingman
- Segalen, V. (2017). *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso*. Madrid: La Línea del Horizonte.
- Staszak, J. F. (2008). *Other/otherness. International Encyclopedia of Human Geography*. Oxford: Elsevier.
- Ubidia, A. (1999). Costumbrismo y criollismo en el Ecuador. *Kipus Revista Andina de Letras*, 63-71.
- Vaca, M. (2013). Chicas chic: representación del cuerpo femenino en las revistas modernistas ecuatorianas (1917-1930). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. *Procesos: Revista ecuatoriana de historia*, 38, 73-94.
- Valencia C. y Morales F. (enero-abril 2014). Peligros de la folclorización de la Yumbada de Cotacollao. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. *Revista Patrimonio Cultural Inmaterial*, 12, 6.
- Vargas, J. M. (1960). *El arte ecuatoriano*. Valparaíso, Chile: Editorial del Cardo.
- Villanueva, J. (1983). La internacionalización de la industria y su efecto sobre países avanzados. *Revista Valores*.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Wong, K. (1999). *La nacionalización del pasillo ecuatoriano a principios del siglo XX*. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Wong, K. (2011). La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana. *Revista Ecuador Debate*, 18, 177-192.

Wong, K. (2012). *La música nacional: identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de las Américas.

Ynoub, R. (2015). *Cuestión de método. Aportes para una metodología crítica*. México DF: Cengage Learning Internacional.

Zamora, M. e Iyaxel C. (2005). Globalización cultural y folklorización de lo "Maya": El caso de la arqueología guatemalteca. Citado en Laporte, J.P., Arroyo, B. y Mejía, H. (Eds.), *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala 2004* (pp.913-917). Guatemala: Museo Nacional de Arqueología y Etnología.

Bibliografía adicional

Entrevistas

Antonio Godoy, (comunicación personal, 10 de febrero de 2017). Entrevista discografía ecuatoriana. Quito.

Carmen Fernández-Salvador, (comunicación personal, 5 de junio de 2017). Entrevista sobre historiadora del arte. Quito.

Eduardo Miño, (comunicación personal, 15 de enero de 2019). Entrevista sobre los discos grabados en sello Ónix del Dúo Miño Naranjo.

Eduardo Zurita, (comunicación personal, 24 de enero de 2019). Entrevista sobre su sello discográfico Candil.

Francisco Valdivieso, (comunicación personal, 24 de julio de 2018). Entrevista sobre la Editorial Colón de su familia que imprimió discos LP.

Honorio Granja, (visita 15 de octubre 2015). Fondo Musical del Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador.

José Luis Bolaños, (comunicación personal, 10 de julio de 2016). Entrevista sobre la Fábrica IFESA donde él trabajó como técnico.

Juan Mullo, (comunicación personal, 12 de noviembre de 2015). Entrevista etnomusicológica sobre el indigenismo. Quito.

Martha Rodríguez, (comunicación personal, 13 de julio de 2018). Entrevista sobre su tesis de la música ecuatoriana y sobre lo nacional.

Museo Carlota Jaramillo, (comunicación personal, 2 de junio de 2018). Entrevista historia de la cantante Carlota Jaramillo. Calacalí.

Nicolás Santos Fiallos, (comunicación personal, 10 de agosto de 2018). Entrevista sobre su música, las grabaciones, las ilustraciones que él realizó para la fábrica Ifesa.

Trinidad Pérez, (comunicación personal, 23 de agosto de 2017). Entrevista sobre historia del arte. Quito.

Wilson Granja, (comunicación personal, 13 de julio de 2018). Entrevista sobre el sello discográfico de su abuelo Discos Granja.

Wilson Granja, (comunicación personal, 20 de septiembre de 2018). Entrevista sobre el sello discográfico de su abuelo Discos Granja.