



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Artes Sonoras

Proyecto de investigación teórico

Industria Musical en Guayaquil años 1980 - 2000

Previo la obtención del Título de:

Licenciado en Producción Musical y Sonora

Autor:

Marcos Elías Vergara Robles

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2019

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis

Yo, Marcos Elías Vergara Robles, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Producción Musical y Sonora. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del tribunal de defensa

Daniel Orejuela

Tutor del Proyecto de investigación teórico

Luis Pérez Valero

Miembro del tribunal de defensa

Juan Carlos González

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad de las Artes por todos los conocimientos impartidos por sus docentes y por permitirme obtener otro logro académico.

Dedicatoria

A mis hijas, Cathleen, Geannette y Antonella, por ser motivo de inspiración.

A mi esposa, Catherine, por su dedicación y paciencia.

A mis padres, Marcos e Isabel, por ser fuente de motivación.

Resumen

La Industria Musical en Guayaquil tuvo una época comprendida desde el año 1940 hasta el año 2000 en la que aparentemente proyectaba establecerse como un sector consolidado económicamente gracias a las alianzas estratégicas de negocios con sellos discográficos internacionales y a la incipiente proyección artística ecuatoriana; sin embargo, fue uno de los sectores más afectados debido a la inestabilidad económica vivida con el sucre, que hasta el año 2000 fue la moneda local. Esta misma inestabilidad terminó debilitando a la industria musical al punto de que empresas transnacionales relacionadas con la industria llegaron a cerrar sus oficinas ubicadas en las ciudades consideradas más importantes del Ecuador (Guayaquil, Quito, Cuenca) dando paso al inicio de una caída abismal a este sector cuando se estableció al dólar como moneda en el Ecuador. En este trabajo de investigación se localizaron a actores que estuvieron involucrados directamente en diferentes áreas de la industria musical, siendo los seleccionados Otto Franco – Ingeniero de Sonido en *FEDISCOS*, Elizabeth Flores – Promotora Musical en *FADISA* y Teresa Brauer – Gerente de Sony Ecuador en Guayaquil quienes desempeñaron estas labores dentro del período de estudio comprendido entre 1980 hasta el año 2000. Ellos ofrecieron información pertinente con el tema al responder las entrevistas que forman parte del método cualitativo etnográfico en donde expusieron el comportamiento económico, político de una sociedad en donde se acrecentaba la práctica de la llamada piratería que perjudicó a la industria musical.

Palabras clave: industria musical, piratería musical, promoción artística.

Abstract

The Musical Industry in Guayaquil looked like a strongest sector since 1940 until 2000, more or less and thanks to strategic business alliances with international record labels and the increase of Ecuadorian artistic projection; however, it was one of the most affected sectors due to the instability and low economy suffered with the ecuadorian currency the Sucre; that was the local currency until 2000, time where began the economic instability and this instability was weakening the music industry and that was a big trouble for transnational companies related to the music industry and they were forced to close their offices located in the most important cities in Ecuador (Guayaquil, Quito, Cuenca) being the beginning of an abysmal falling to this sector at the time that dollar was established as a currency in Ecuador. For this researching work was necessary to locate actors who were involved in many areas of the Ecuadorian Music Industry, and the selected were Otto Franco - Sound Engineer on *FEDISCOS*, Elizabeth Flores - Musical Promoter on *FEDISCOS* and Teresa Brauer - Manager of Sony Ecuador on Guayaquil who carried out some tasks about industry within the study period from 1980 to 2000 and who offered relevant information on the subject answering questions that were part of the ethnographic qualitative method where they exposed the economic, political behavior of a society where a practice that harmed the industry known as musical piracy increased.

Key words: music industry, musical piracy, artistic promotion.

Índice General

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis.....	II
Miembros del tribunal de defensa	III
Agradecimientos	IV
Dedicatoria.....	V
Resumen	VI
Abstract.....	VII
Índice General.....	VIII
Índice de Cuadros	X
Índice de Gráficos.....	XI
Índice de Imágenes	XII
Introducción.....	1
Metodología.....	3
Diseño del proyecto/investigación.....	3
Fuentes.....	3
Procedimientos para recopilar la información	4
Instrumentos de investigación	5
Recopilación de datos	6
Validación de datos	7
Justificación del estudio	7
Objetivos.....	8
Objetivo General.....	8
Objetivos Específicos	8
Antecedentes.....	8
Limitaciones	10
Capítulo 1	11
Marco Teórico	11
1.1 Reseña sobre la industria musical desde perspectivas globales	11
1.2 Servicios involucrados en la industria musical.....	15

1.3 Actores relacionados con la industria musical	17
1.4 Herramientas tecnológicas utilizadas	24
Capítulo 2	26
Concepto e historia en Guayaquil.....	26
2.1 Características económico – políticas, sociales y culturales del periodo en estudio.	26
2.2 Factores vinculados con la desaparición de la industria musical	29
2.3 Industria musical en Guayaquil. Contexto histórico	31
Capítulo 3	35
Análisis de la industria musical local	35
La Producción Musical en la industria	35
3.1 Proceso de grabación, fabricación y promoción de discos	35
3.2 Producciones y productores.....	39
3.3 Equipamiento del estudio de grabación.....	40
3.4 Transición del LP al CD	41
Capítulo 4	44
Promoción artística y Relaciones Públicas en la industria musical.....	44
4.1 Promoción artística y Relaciones Públicas	44
Capítulo 5	48
Marketing y Presencia de Sony Music en Ecuador	48
5.1 Presencia de multinacionales en Guayaquil	48
5.2 Piratería musical	51
5.3 Estrategias de artistas locales para rotar sus producciones musicales.....	54
Conclusión.....	56
Bibliografía.....	58
Entrevistas	62
Anexo 1 Entrevista a Otto Franco	68
Anexo 2 Entrevista a Elizabeth Flores	76
Anexo 3 Entrevista a Teresa Brauer	80

Índice de Cuadros

Cuadro 1.....	4
Cuadro 2.....	31

Índice de Gráficos

Gráfico 1.....	30
Gráfico 2.....	63
Gráfico 3.....	64
Gráfico 4.....	64
Gráfico 5.....	65
Gráfico 6.....	65
Gráfico 7.....	66
Gráfico 8.....	66
Gráfico 9.....	67

Índice de Imágenes

Imagen 1.....	73
Imagen 2.....	73
Imagen 3.....	74
Imagen 4.....	75
Imagen 5.....	78
Imagen 6.....	79
Imagen 7.....	85

Introducción

La industria musical es una sección de la industria del entretenimiento orientada a entretener masas y como parte de la industria cultural debe encargarse de satisfacer al público, adaptándose a la combinación de elementos como el sincretismo, mestizaje, hibridación y transculturización¹ para comprender los procesos evolutivos por parte de los productores.

Guayaquil al ser una ciudad comercial y puerto principal de diversas actividades tuvo la facilidad para importar material y así poder implantar en la ciudad empresas manufactureras que fueron consolidando un sector comercial proveniente de la labor musical. Compañías como Industria Fonográfica Ecuatoriana S.A. (I.F.E.S.A.)² y Fábrica Ecuatoriana de Discos S.A. (F.E.DISCOS)³ fueron las compañías más grandes y las pioneras en la ciudad de Guayaquil en la industria musical. La visión de sus propietarios los llevó a tomar el riesgo de invertir y creer en los artistas locales, montando toda una infraestructura con los elementos necesarios para cimentar una industria sostenible que fortalecía tanto el área musical como la económica, pues estas empresas a más de la producción musical también se dedicaban a la producción de vinilos y su distribución a nivel nacional y, posiblemente, internacional a través de licencias.

¹ En otras palabras, la industria cultural, a través de las diversas posibilidades de entretenimiento, se convierte en un espacio educativo y sensibilizador dirigido a un amplio espectro de las distintas clases sociales. Luis Pérez Valero. Industria y música tropical: apuntes para una historia de la producción musical en Hispanoamérica y el Caribe (1901-1968), *El Oído Pensante*, Portal de Publicaciones Científicas y Técnicas. Vol.6 no.2 (2018), 53.

² Industria Fonográfica Ecuatoriana Sociedad Anónima. Datos tomados del sitio web de la Superintendencia de Compañías, Valores y Seguros http://appscvsmovil.supercias.gob.ec/portaldeinformacion/consulta_cia_menu.zul.

³ Fábrica Ecuatoriana de Discos S.A. Datos tomados del sitio web de la Superintendencia de Compañías, Valores y Seguros http://appscvsmovil.supercias.gob.ec/portaldeinformacion/consulta_cia_menu.zul.

La globalización como un proceso pertinente en el crecimiento de la comunicación y entretenimiento ha influido en la industria musical y actualmente las tendencias, estilos y equipos técnicos de trabajo se popularizan rápidamente entre quienes tienen acceso a internet, redes sociales y plataformas digitales. Un criterio ontológico sobre la globalización es el que ofrece Alexandros G. Baltzis, en el que afirma con sus teorías en el libro *Globalization and Musical Culture* considera a la globalización como un fenómeno objetivo, como un conjunto de procesos que emergieron independientemente de las decisiones políticas y económicas personales o subjetivas.⁴

La globalización es pieza fundamental al hablar de industria musical y cuando esto sucede viene a la mente la figura del productor musical, del artista y del mánager; no obstante, existen más elementos que conforman la industria y que en los actuales momentos no son tomados en cuenta por falta de conocimiento o poder adquisitivo para contratarlos. La industria musical en Guayaquil está reestableciéndose y es necesario saber de dónde viene para saber hacia dónde avanza. Esta necesidad de saber cómo fue la industria musical en Guayaquil en los años ochenta hasta el año dos mil sirvió como punto de partida para analizar un período que mostró la cúspide de la industria, las figuras que la conformaban, la economía que generaba y cómo el avance tecnológico más el cambio de moneda local llevó al sector a una debacle que generó efectos colaterales en la industria cultural local.

⁴ Alexandros G. Baltzis. *Globalization and Musical Culture*. (Aristotle University of Thessaloniki, Greece), 137.

Metodología

Diseño del proyecto/investigación

La metodología del presente trabajo de investigación abordó la investigación de campo y mediante el método etnográfico se realizaron las entrevistas a los referentes para generar información pertinente al proyecto. Las entrevistas fueron elaboradas personalmente en la ciudad de Guayaquil, excepto con Teresa Brauer, con quien fue necesario el traslado hasta su entorno laboral actual en la ciudad de Quito. El método fue cualitativo y en base a la información obtenida por parte de los entrevistados poder tomar en cuenta actitudes, aspectos culturales, percepciones y estimaciones relacionadas con la industria musical en Guayaquil.

Fuentes

Para el presente trabajo de investigación fue determinante la participación de tres actores que otorgaron importante información debido que en su momento formaron parte de la industria musical dentro del período establecido, siendo ellos:

Teresa Brauer: quiteña, primera mujer latinoamericana en estudiar Music Business en Berklee⁵ en Estados Unidos, primera manager de la agrupación mexicana Maná, promotora en discos MTM que tenía la licencia de Warner, Gerente de Marketing y Gerente General de Tower Records, Gerente General de Sony Music y Sony Publisher en Ecuador.

Elizabeth Flores: de profesión economista. Actualmente labora en una universidad en la ciudad de Guayaquil y fue Promotora de discos y Relacionista Pública de *FADISA*.⁶

⁵ Teresa Brauer realizó sus estudios en Berklee entre 1994 a 1997.

⁶ Fábrica de Discos S.A. *FADISA*. Datos tomados del sitio web de la Superintendencia de Compañías, Valores y Seguros http://appscvsmovil.supercias.gob.ec/portaldeinformacion/consulta_cia_menu.zul.

Otto Franco: Ingeniero Electrónico. Empezó trabajando como ayudante del estudio de grabación para finalmente llegar a ser Ingeniero de grabación y Mezcla en *FEDISCOS*.

Con las entrevistas se logró reconocer el trabajo de los involucrados desde las distintas perspectivas que otorgaron los referentes sobre su visión de la industria musical, tanto en la parte artística como en la incursión de los sellos discográficos internacionales, que en este tiempo mantenían sus oficinas en la ciudad de Guayaquil.

Procedimientos para recopilar la información

El cronograma comprende la forma en que se recolectó la información.

Cronograma de Actividades

Mes – Año	Actividad	Responsable
Octubre 2018	Recopilar información relacionada con el tema de estudio (entrevistas, documentos bibliográficos)	Marcos Vergara
Noviembre 2018	Recopilar información relacionada con el tema de estudio (artículos, revistas, entrevistas, documentos bibliográficos)	Marcos Vergara
Diciembre 2018	Redacción y revisión del documento	Redacción: Marcos Vergara
Enero 2019	Redacción y revisión del documento	Redacción: Marcos Vergara Revisión: Daniel Orejuela
Febrero 2019	Sustentación final del proyecto de tesis	Marcos Vergara

Cuadro 1⁷

⁷ Cuadro de elaboración propia.

Instrumentos de investigación

Por el perfil profesional que manejaban los actores dentro del período de estudio fue fundamental utilizar la entrevista mixta semiestructurada⁸ como instrumento principal para obtener información directa sobre las actividades que realizaban Teresa Brauer, Elizabeth Flores y Otto Franco en sus lugares de trabajo y cómo era su vinculación con la industria musical en Guayaquil. Es necesario recalcar que la entrevista no es cerrada para así obtener la mayor cantidad de información posible sobre la promoción artística, la presencia de transnacionales en la ciudad y sobre las fábricas de discos locales. A continuación se detallan las preguntas abiertas:⁹

1. Nombre completo, fecha de nacimiento, cargo desempeñado en la industria en los años 1980 al 2000.
2. ¿Cómo fueron sus inicios y su papel en la industria musical en Guayaquil?
3. ¿Qué empresas discográficas conformaban la industria musical en Guayaquil?
4. ¿Qué actores logró conocer dentro de la industria? (productores, artistas, promotor artístico, etc.).
5. ¿Decir que era productor musical o estar involucrado en la industria musical ecuatoriana otorgaba algún tipo de prestigio social?
6. Socialmente hablando ¿Era bien visto dedicarse a la música?
7. Económicamente hablando ¿Se consideraba que la remuneración obtenida por los servicios dentro de la industria musical era correcta?

⁸ Consta por una parte de la realización de preguntas abiertas al candidato donde se personaliza y se improvisa, y por otra se seguirá una serie de cuestiones predeterminadas con las que se consigue profundizar en los aspectos relevantes. <http://blog.talentclue.com/los-6-tipos-de-entrevista>.

⁹ La indagación llevó a formular otras preguntas al momento de la entrevista.

8. En base a su experiencia ¿Cuál considera que fue la época dorada de la industria musical en Guayaquil? Explicar
9. ¿Qué efectos directos y colaterales ocasionó la transición del LP al CD?
10. ¿Conoció empresas nacionales y/o extranjeras con filiales en Guayaquil? Explicar
11. En la parte económica ¿Cómo se veía rentabilidad en la industria y quiénes percibían ingresos en base a esto?
12. ¿Cómo era el proceso para producir y promocionar a un artista local?
13. ¿Cómo era el proceso para promocionar a un artista extranjero?
14. En caso de conocer el mundo del espectáculo ¿Cómo era el proceso para realizar shows de artistas extranjeros?

Para estructurar la información pertinente al tema, obtenida de cada entrevista, se tomó como referente la investigación doctoral de Marco Antonio Juan de Dios Cuartas,¹⁰ quien en su trabajo expone elementos acordes para la elaboración de la presente investigación.

Recopilación de datos

Una vez elaboradas las entrevistas se procedió a la recopilación de datos con las respuestas obtenidas en base a las preguntas abiertas y estas respuestas fueron validadas según las categorías relacionadas con la industria musical. Las observaciones directas son también un instrumento de compilación de parte de los referentes orales. De todo lo obtenido se llevó un registro para proceder a organizar según la relevancia. De la observación se

¹⁰ Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, *La figura del productor musical en España: propuestas metodológicas para un análisis musicológico*, tesis doctoral. (Universidad de Oviedo, 2016).

obtuvieron referentes indirectos y fuentes de datos para empezar a condensar las variables, tales como industria musical, promoción artística y piratería musical.

Validación de datos

Para poder validar la información de las entrevistas fue necesario observar que la información concedida por los referentes correspondiese a perspectivas pertinentes y relevantes vinculados con el tema y que cumpla con parámetros como industria musical en Guayaquil, por lo que se les preguntó el año de incursión en el entorno musical y qué roles cumplían para validar su trayectoria. Además de que otorgaron información sobre temas relevantes que influyeron con la desaparición de la industria en el año 2000, como lo fue la crisis económica y la piratería musical.

Justificación del estudio

A nivel local redactar sobre la industria musical es un tema con información pendiente por levantar en Guayaquil, que a pesar de ser una de las principales ciudades del Ecuador carece de escritos pertinentes a este tema. Caso contrario sucede en Quito, quienes cuentan con una investigación sobre Diagnóstico y Políticas para el desarrollo de la Industria Fonográfica Ecuatoriana, realizada con el apoyo del Ministerio de Cultura en el año 2013, en donde narra el estado del sector fonográfico; este mismo texto fue el que sirvió como referente directo para la contextualización de la investigación.

Como el período de estudio data desde el año 1980 al año 2000, es posible que los referentes hayan tomado otro rumbo fuera del ámbito musical; sin embargo, fue posible poder contactarlos a través de terceros, detectando información vital al momento de la entrevista.

Objetivos

Objetivo General

Establecer el comportamiento de la industria musical y sus cambios en la ciudad de Guayaquil desde el año 1980 hasta el año 2000.

Objetivos Específicos

- Identificar la labor de las compañías locales y transnacionales.
- Determinar los cambios tecnológicos propios de ésta época.
- Reconocer los actores y elementos que conformaban la industria musical, incluyendo el rol de la piratería durante el periodo en estudio.

Antecedentes

Ecuador es territorio musical. Y es que no es para menos, si nos ponemos a revisar la historia musical ecuatoriana nos damos cuenta que ésta nunca ha detenido la marcha y siempre han existido artistas y música. Ecuador es un país de constante producción artística y esta continua necesidad de lanzar productos artísticos nos lleva a pensar que, para poder hacer bien el proceso el artista debía contar con presencias o figuras que realicen un rol dentro de las actividades detrás del artista; es decir, una persona encargada de financiar la producción, otra persona encargada de dirigir al artista, y otra persona (diferentes a las dos anteriores) encargada de grabar los temas musicales del artista, además de otra persona que distribuya su trabajo y otro que represente al artista. Esas personas que hacían esos trabajos fueron poco a poco asumiendo roles que tomaron nombre como productor ejecutivo, director musical, ingeniero de grabación/productor musical, disquera y mánager; siendo así la forma

en cómo fueron organizándose los roles dentro de una naciente industria musical que prometía mucho en el medio artístico.

Al hablar de industria musical en Guayaquil es necesario mencionar al dúo Ecuador, conformado por Nicasio Safadi y Enrique Ibáñez Mora, quienes en el año 1930 realizaron su primera producción musical financiada por José Domingo Feraud Guzmán (aquí vemos la figura de productor ejecutivo), quien tuvo la visión de enviarlos a los artistas al extranjero a grabar. Luego de algunos años constituye JD Feraud Guzmán, una de las más grandes empresas producción y distribución musical, que a la par trabajaba con la Sociedad de Representación y Administración Musical –SADRAM– la parte de las regalías y la comercialización la realizaba la casa disquera Emporio Musical¹¹

El ecosistema musical está comprendido por actores que inicialmente salieron como independientes para ser reconocidos como parte del entorno musical gracias a su trabajo, empezando por los músicos, estudios de grabación, sellos discográficos, cazatalentos, lutieres, sociedades de derechos de autor, promotores, locales para eventos, personal técnico, emisoras radiales, canales de televisión y así va formándose la creciente industria musical. Es posible que algunas figuras hayan desaparecido junto con la industria y actualmente estén integradas otras, pero lo que se va a rescatar en el enfoque es la participación activa de los actores involucrados en la industria musical en Guayaquil desde el año 1980 hasta el 2000.

Este trabajo tiene la finalidad de realizar un análisis e investigación, de los hechos ocurridos en las décadas de los años ochenta hasta el dos mil, relacionando el

¹¹ *Diagnóstico y Políticas para el desarrollo de la Industria Fonográfica Ecuatoriana*, Ministerio de Cultura y Patrimonio (Quito, 2013), 15

comportamiento de la industria musical ecuatoriana con la salida de los grandes sellos discográficos internacionales que mantenían sus oficinas operaciones comerciales en esta ventana de tiempo, para así evaluar cómo estos hechos afectaron a la industria discográfica del país quebrando, comercialmente, en su momento.

Limitaciones

Desde el punto bibliográfico no se han localizado textos previos que hayan investigado precisamente la industria musical, lo que sirve como motivación para realizar este trabajo y para poder realizarlo se tomaron como referentes investigaciones de la industria musical realizadas en otras ciudades y países del exterior, teniendo como diferencia de que en países como Colombia, Chile, Brasil y Argentina han manejado el tema de priorizar su propia música consumiendo las producciones de sus artistas locales. Con la información obtenida sobre la industria musical se logró elaborar un compendio que hable sobre el ecosistema musical dentro del periodo de estudio, los equipos técnicos utilizados para grabar, la forma de grabar, los elementos de la cadena de la industria, personal y artistas.

Capítulo 1

Marco Teórico

1.1 Reseña sobre la industria musical desde perspectivas globales

La industria musical ha sido replicada a nivel mundial lo que conlleva al crecimiento de las propuestas de entretenimiento musical, siendo la punta del iceberg el artista. Lo que muchos desconocen es que detrás de ese artista hay un listado de personal que trabaja o ha trabajado en un área específica para que su carrera artística tome el curso correcto hacia el éxito y la fama.

En la temprana industria musical existieron géneros producidos con la particularidad de que las grabaciones eran realizadas en algún show en vivo de una forma más orgánica y natural o en el estudio de grabación. Estilos musicales como el Folklore, Foxtrots e incluso Tangos fueron los géneros grabados. En el caso del jazz, *Dixieland Jazz Band* fue uno de los primeros exponentes, que surge de una mezcla del estilo de New Orleans y la música europea, ejecutada por gente blanca y negra.

A poco de comenzar el siglo XX, los blancos y criollos pobres del Delta del Misisipi comenzaron a interesarse por el Hot y su influencia produjo algunas variaciones en la forma de tocar de las bandas de Nueva Orleans: se desarrollaron más las improvisaciones, se agilizaron los tempos y se buscaron estructuras rítmicas menos "africanas".¹²

¹² Estilos del Jazz: El Dixieland. *Apolo y Baco*, datos tomados del sitio web http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=1359&Itemid=215.

Luego de la creación de la victrola¹³, el negocio de la industria discográfica se volvió un éxito. En internet se encuentra un blog llamado El Aguijón Musical donde indica que Enrico Caruso¹⁴ fue el que más discos vendió gracias a su popularidad siendo uno de los pioneros de la música grabada. Es posible deducir que la industria musical empezó de manera independiente sin la presencia de compañías discográficas constituidas. Sin embargo, no es sino hasta finales del siglo XIX donde aparece lo que se convertiría en casa disquera. Según el sitio web TLM el primer sello discográfico más antiguo más famoso del mundo es Deutsche Grammophon, fundado en 1898 en Europa¹⁵. A partir del siglo XX se constituyeron en América empresas discográficas como EMI Music, Sony Music, Warner Music Group que son considerados emporios supervivientes que han logrado mantenerse en el mercado.

Latinoamérica cuenta con regiones en donde han manejado hábilmente los mercados culturales y donde su producción artística no ha disminuido o desaparecido, como ocurrió en Ecuador a inicios del año 2000, en donde la producción musical local vinculada con la industria se debilitó hasta casi extinguirse debido a la mala situación económica que atravesaba la nación en ese año. Países como Colombia, Argentina, Chile y Brasil han mantenido activa su industria musical presentando artistas y producciones musicales constantemente y entre los más comerciales, por país, podemos mencionar a Shakira (Colombia), Mercedes Sosa (Argentina), La Ley (Chile) y Roberto Carlos (Brasil) quienes

¹³ Invento realizado por Emile Berliner. A partir de éste artefacto se desarrolló el fonógrafo posteriormente. Fuente. The Victor-Victrola Page, datos tomados del sitio web <http://www.victor-victrola.com/History%20of%20the%20Victor%20Phonograph.html>.

¹⁴ Enrico Caruso fue cantante tenor de música clásica. Datos tomados del blog *El Aguijón Musical*, sin datos de autor (1 – ago.- 2015), <http://elaguijonmusical.over-blog.es/article-enrico-caruso-un-02-de-agosto-muere-el-mitico-tenor-efemerides-musicales-124287009.html>.

¹⁵ Deutsche Grammophon, sin datos de autor, artículo publicado en la edición online de la *Revista Toda la música TLM* (jul.- 2018), [https://www.todalamusica.es/deutsche-grammophon-el-sello-discografico-mas-antiguo-y-mas-famoso-del-mundo/#120 anos de historia fonografica inigualada](https://www.todalamusica.es/deutsche-grammophon-el-sello-discografico-mas-antiguo-y-mas-famoso-del-mundo/#120%20anos%20de%20historia%20fonografica%20inigualada).

surgieron en sus respectivos países y algunos continúan en la palestra artística lanzando producciones musicales acorde a las expectativas del mercado del momento. Cabe mencionar que Ecuador y precisamente en Guayaquil, desde el momento en que implementaron las fábricas de discos, empezaron a generar productos musicales de exportación como lo fue el grupo Clip, banda guayaquileña que en el año 1986 realizó producciones musicales en FEDISCOS. Simultáneamente Tranzas quienes iniciaron su carrera en Guayaquil en el año 1987 se vincularon con sellos como IFESA, Blanco Nacional, BMG Ariola¹⁶ y Universal y buscando proyección viajaron a radicarse en México para lograr internacionalización artística. Otro caso ocurrido en el año 1990 fue con Gerardo Mejía, quien, a diferencia de los otros artistas, inició su carrera artística en Estados Unidos con el sello discográfico Interscope Records¹⁷ perteneciente a Universal Music Group¹⁸. Todos estos artistas son oriundos de la ciudad de Guayaquil.

En las décadas comprendidas dentro del estudio del presente trabajo de investigación la influencia musical que en esa época llegaba a Ecuador provenía de regiones como Europa, Estados Unidos y Centroamérica. En países como España surgieron agrupaciones musicales entre las cuales se pueden mencionar a Hombres G, Los Toreros Muertos, Olé Olé, Mecano y más, siendo la década de los años ochenta en donde hicieron su aparición dentro de la industria musical. Para la década de los años noventa en Estados Unidos se empezaron a popularizar las agrupaciones juveniles conformadas por cinco cantantes, como fue el caso de

¹⁶ Sello discográfico BMG Ariola, para mayor información véase la base de datos *Discogs* en el sitio web <https://www.discogs.com/es/label/33652-BMG-Ariola>.

¹⁷ Sello discográfico Interscope Records, para mayor información referirse el sitio web <https://www.interscope.com/>.

¹⁸ Sello discográfico Universal Music Group, para mayor información referirse el sitio web <https://www.universalmusic.com/>.

New Kids on The Block, seguidamente por la aparición de Backstreet Boys y *NSYNC entre las más célebres. Coincidentalmente en Centroamérica, precisamente en México, surgió el boom de las agrupaciones juveniles mixtas y femeninas como Timbiriche, Fandango, Click, entre otras y solistas como Tatiana. Venezuela también produjo artistas como Karina, Kiara, Guillermo Dávila, Franco de Vita, Carlos Mata. Estos artistas tenían la particularidad de dedicarse alternamente a la actuación lo que les generaba una doble vía de ingresos, tanto con las producciones televisivas como con los eventos en vivo. Chile y Argentina lanzan a Enanitos Verdes, Soda Stereo, Sui Géneris, Los Prisioneros, Miriam Hernández y así una interminable lista de artistas, quienes al ser originarios de ciudades territorialmente grandes posiblemente tuvieron el apoyo local para poder surgir y realizar su proyección internacional. Para los artistas que quieren triunfar en América buscan trasladarse a México, por su cercanía geográficamente con Estados Unidos, que suele ser el mercado mayormente atractivo de alcanzar para los artistas, en donde preferencialmente los temas deben ser elaborados con las letras en inglés para así poder incursionar en el mercado anglosajón.

Haciendo una comparación demográfica y territorial con los países previamente mencionados Ecuador es mucho más pequeño, además de que estos otros sectores no han sufrido crisis económicas tan severas que los haya obligado a cambiar de moneda; sin embargo, vivieron dictaduras que posiblemente llevaron a los artistas a protestar a través de la música, ganando adeptos locales y también con ayuda de leyes que obligaba a las radioemisoras a programar más música local que extranjera. Seguidamente se adjuntan cuadros estadísticos del crecimiento poblacional en las regiones previamente mencionadas, desde el año 1980 hasta el año 2000.

1.2 Servicios involucrados en la industria musical

Para que en el mercado musical empiecen a transitar productos fue necesario implementar personal en las fábricas para que realizaran servicios. Estos servicios ofrecidos para comercializar productos eran los que generaban ingresos económicos en el proceso de producción de los trabajos artísticos. En el periodo de estudio se determinan los siguientes servicios

El servicio de grabación musical es el proceso de registrar un fonograma con el contenido que el artista haya producido y que la mayoría de veces incluye la producción y post producción en el estudio de grabación. Los inicios de la grabación musical datan desde la aparición del fonógrafo en el año 1877, en donde se podía grabar y reproducir enseguida lo que se había grabado. La técnica para grabar era captar por un tubo las vibraciones del sonido y las transmitía a una membrana y estas vibraciones se dibujaban mecánicamente en el cilindro que era movido por una manivela trazando los surcos según la variedad del sonido lo cual lo corrobora un artículo publicado¹⁹. Con el gramófono se da paso al fonógrafo que consistía en un aparato de reproducción circular de un disco con surcos, introduciendo la aguja para poder reproducirlos. Los primeros discos se hicieron con zinc para luego optar por otros materiales como goma, laca y resina.²⁰

Con la cinta electromagnética cambia el panorama. Sus componentes consisten en un soporte plástico recubierto con finas capas de polvo magnético, pudiendo ser oxido

¹⁹ Historia de la grabación sonora: una aplicación didáctica, Temas para la educación, *Revista Digital para profesionales de la enseñanza* (España, sep.- 2009), 1.

²⁰ Historia de la grabación sonora...

férrico, óxido de cromo y los sonidos son grabados en forma de señales magnéticas en la cinta que viene enrollada en dos rodillos para hacerla pasar por el lector que capta el magnetismo. Finalmente, el disco compacto aparece como la mayor tecnología en los años 80 con la novedad de que presenta mayor calidad sonora y evita el deterioro. Los discos están hechos por PVC transparente recubiertos con aluminio brillante y acabado transparente de plástico laminado²¹.

Para los servicios de fabricación de discos Guayaquil tenía plantas procesadoras como IFESA y FEDISCOS, lugares que contaban con una fábrica propia para la elaboración de los discos de carbón y acetato además de contar con la fabricación de cassettes. Es decir, además de la grabación musical también fabricaban vinilos y cassettes de artistas nacionales. Cuando el artista era extranjero las compañías internacionales otorgaban licencias para fabricar las copias de los discos y cassettes dentro del país.

El servicio de promoción era parte de las casas disqueras. El artista requiere de estrategias de Marketing, Promoción y Relaciones Públicas para potencializar su carrera y así afianzar su presencia en el mercado musical. Los expertos en esta área se encargan de establecer los planes, alianzas y estrategias en beneficio del artista y su carrera musical.

Para el marco legal, la industria musical es una constante negociación en donde existen los contratos de por medio para legalizar acciones y labores de administración entre las partes vinculadas. En esta parte es en donde se hacen presentes los abogados especializados en temas de contratos artísticos y leyes de propiedad intelectual y derechos.

²¹ Historia de la grabación sonora...

Son quienes se conocen las leyes y quienes cuidan los intereses del artista frente al productor de eventos o del sello discográfico frente al artista.

1.3 Actores relacionados con la industria musical

La industria musical se compone de diversos servicios y actividades manejadas y realizadas por algunas personas, quienes de aquí en adelante serán llamadas “actores” para reconocerlos de ésta forma en el periodo de estudio. Han sido descritos sin nivel jerárquico debido que todos son importantes dentro de la industria.

Los artistas son quienes se presentan en vivo y utilizan su talento para darse a conocer a nivel nacional e internacional. Ellos son los encargados de la concepción y performance de las obras que contribuyen al desarrollo del arte y la cultura y que se contextualizan para llamar la atención del público, pero no precisamente tiene la labor de crear público porque se sale de sus lineamientos creativos.

El trabajo del artista empieza a valorarse a partir del Renacimiento. Antes de este periodo el trabajo de creación artística estaba completamente condicionado por las instrucciones que recibía el artista por la parte contratante y fueron los mecenas quienes afirmaban el valor de las obras, convirtiéndose en elementos de valoración siendo en esta época donde se reconoce la genialidad del artista y ésta repercute en su obra.²²

²² Mateu Roncero Muntaner. *Los Artistas: una aproximación estructuralista al mundo del Arte*. (Universidad de Barcelona, España), 10.

Uno de los artistas reconocidos dentro de la industria musical es Michael Jackson, quien tuvo una larga trayectoria artística dado que empezó su carrera musical a muy temprana edad y sus composiciones se destacaron por interpretar varios géneros.

El trabajo de los compositores es hacer canciones. Componer es un arte en donde convergen la inspiración, la actitud, la aptitud, el conocimiento y algunos elementos propios que hacen la diferencia entre compositores. Existen compositores integrales que son quienes escriben y hacen la música; en ocasiones hacen sinergia con el artista y la lluvia de ideas surge en la etapa creativa del EP o LP. En algún momento el artista llevará una maqueta con la idea de la música; sin embargo, si necesita alguna mejora y la elabora el compositor, él mismo compositor asume la figura de arreglista. En pocas palabras, la composición musical ya no es considerada como una ocupación reservada solo a especialistas, sino como una actividad que puede ser desarrollada por cualquier persona con el interés y la motivación necesaria.²³

Los escritores son los encargados de escribir letras para hacerlas canciones con la finalidad de crear hits. Profesionalmente esa es su labor, escribir y mejorar las letras. Un reconocido compositor latino es Robby Rosa, quien empezó musicalmente en el grupo Menudo y luego continuo con su carrera como solista. Ha compuesto temas para Ricky Martin que han llegado a ser hits.

²³ Andrea Giráldez Hayes, La composición musical como construcción: herramientas para la creación y la difusión musical en Internet, *Revista Iberoamericana de Educación*, No. 52 (2010), 110.

Una buena canción es una breve narración poética compuesta para ser cantada. Estos elementos esenciales de una buena canción se los ha denominado las fórmulas mágicas: Unidad, Brevedad, Narrativa, Poesía, Composición, Canto.²⁴

El registro de obras es un proceso de suma importancia en donde los autores, compositores y escritores están en la obligación de asentar las obras de su autoría en las instituciones de registro de propiedad intelectual para evitar posibles problemas por fraudes o plagios por parte de terceros.

Las editoras musicales son empresas dedicadas a controlar que los autores y compositores de canciones reciban honorarios por utilizar comercialmente sus obras a través de un contrato de edición para que el autor asigne derechos del copyright de sus obras a la editora.

El productor ejecutivo es una de las figuras más significativas debido que es quien financia económicamente la producción, por lo cual tiene voz en la toma de decisiones y sugerencias. Quincy Jones es un reconocido productor musical y productor ejecutivo quien

²⁴ *Unidad*: en las canciones hay sólo un tema o pensamiento principal.

Brevedad: La mayoría de los grandes éxitos musicales no tienen más de tres minutos. Una buena canción es algo que tiene más de calidad que de cantidad.

Narrativa: las buenas canciones cuentan o refieren un tema que tiene principio, desarrollo y conclusión. Las buenas canciones no dejan al oyente con la sensación de que faltó algo por decir.

Poesía: las buenas canciones tratan un lenguaje subjetivo y emocional promovido por la inspiración del poeta, que lo obliga y lo lleva a exteriorizar, con palabras artísticas, las imágenes de su mundo interior, las que evoca enlazadas con la imaginación y la fantasía. Las buenas canciones son buena poesía, pero no toda buena poesía es una buena canción.

Composición: las buenas canciones observan las reglas de ciencia musical para la formación o estructura del canto y el acompañamiento musical. Esto facilita su interpretación y acompañamiento y que el oyente pueda aprenderlas y recordarlas. Una buena canción es también buena música. Esto se aprecia claramente en las interpretaciones denominadas corrientemente como "instrumentales".

Canto: las buenas canciones se escriben para ser cantadas. Esto es, para ser interpretadas mediante la voz y el lenguaje cantado. Se ajustan a las posibilidades del registro vocal humano, son cantables. Esta es su diferencia fundamental con los poemas, que son poesía para ser declamada o leída.

Pablo Azael, *El Arte Ciencia de hacer canciones* (Panamá: Tsimogianis Editor, 1998 – 2007), 4.

ha mantenido una larga trayectoria trabajando con artistas de la talla de Frank Sinatra y Michael Jackson.

El productor musical es otro eslabón que conforma el ecosistema musical al ser el encargado de realizar la producción de los temas musicales. Este elemento debe tener formación integral y manejar varios aspectos, desde las técnicas de microfónica, teoría musical, composición, arreglos e ingeniería, estar al día con los estilos musicales comerciales. Es indispensable que el productor musical conozca teoría música dado que, si le llega un demo para trabajar, de inmediato empieza a escuchar internamente cómo quedaría mejor el producto por los criterios que maneja. Es la pieza fundamental para preparar un buen hit manejando conceptos y su agudeza musical lo puede llevar a imaginarse sonido y elementos que hagan crecer la producción. Un reconocido productor musical latinoamericano es Gustavo Santaolalla²⁵ quien tiene dos premios Oscar por su labor musical en Hollywood.

El ingeniero de sonido en conjunto con el productor musical, son los encargados de captar de manera óptima el sonido. Tiene conocimiento de física para entender la acústica, sabe de música y electrónica también y desarrolla las estrategias técnicas y artísticas para realizar contenidos en diversas ramas del entretenimiento musical. En esta área, Alan Parsons se consagró como ingeniero de sonido del disco *The Dark Side of the Moon*, de los ingleses Pink Floyd.

²⁵ Gustavo Santaolalla, músico y productor musical argentino. Para mayor información sobre su trayectoria artística véase su perfil en el sitio *Internet Movie Database IMDb*, https://www.imdb.com/name/nm0763395/?ref=nmdbio_bio_nm.

Los operadores de equipo para manufactura de disco en la fábrica son quienes operan la maquinaria para realizar las copias de los discos de vinilo y cassettes desde una matriz. Los CDs y DVDs eran importados debido que es conocido que en el periodo de estudio no existía en Guayaquil una fábrica legalmente constituida que hiciera la labor de duplicar en este formato, motivo ante lo cual la piratería musical tomó ventaja elaborando copias ilegales abaratando en un 80% el valor de esta copia ilegal frente a la copia original. Aquí es donde empezó a caer en picada la industria musical local.

Los despachadores de discos y cassettes realizaban la distribución de manera local y nacional a las distintas casas musicales de venta de material. Los CDs y DVDs originales de artistas internacionales eran importados y distribuidos por las transnacionales; los artistas locales que apostaron por realizar sus producciones en este formato realizaban su distribución de manera independiente.

La distribución del material musical implicaba la movilización las producciones. Si alguna empresa internacional quería replicar copias de sus producciones en otra ciudad, lo que hacían era otorgarles licencias para la reproducción y distribución de sus álbumes. De manera análoga las distribuciones se las realizaba a las tiendas y con la digitalización musical ahora se conocen como agregadores digitales a los distribuidores que ingresan la música a tiendas online y apps móviles.

La parte financiera debía ser manejada por expertos en contabilidad y finanzas para administrar el dinero y llevar las cuentas de costos de todo lo relacionado con la producción musical y artística.

El gerente / administrador de casas musicales es el propietario del lugar donde están las vitrinas para exhibir las producciones musicales. En ocasiones realizaban convenios estratégicos para promocionar artistas en las tiendas, con visitas, para así aumentar las ventas.

Antiguamente se manejaban los artistas con un solo manager y como representante artístico debía asistir a las presentaciones y giras. Con el paso del tiempo se ha aligerado un poco el trabajo del manager, delegando funciones al tour manager, que es quien organiza las fechas de las presentaciones del artista y road manager, que es quien viaja junto con el artista como representante en sus presentaciones.

La promoción y marketing sirve para divulgar el material musical cumpliendo un papel exclusivamente promocional dentro del medio artístico estableciendo estrategias de marketing utilizando las vías tradicionales como la radio o medio virtuales como radio online y medios digitales. Para esto se valían del promotor artístico, quien es el encargado de la promoción del artista y es quien lo lleva a las ruedas de prensa y actividades relacionadas para que el público tenga un acercamiento y lo puedan conocer personalmente al artista. De la misma forma, el promotor artístico es quien se encarga de introducir al artista en lugares donde seguramente su producto artístico va a tener impacto. Es quien tiene el olfato musical.

La radio es una plataforma de largo alcance y difusión masiva para un artista musical y es el promotor radial el encargado de llevar las producciones a la radio para establecer contacto con el radioescucha. El promotor radial empieza por hacer escuchar a los directivos la propuesta musical y dejar algunas copias del material para que sean obsequiados a los

oyentes. En ocasiones se suscitará la payola²⁶ para poder colocar al artista en la programación musical.

En la parte de la producción escénica, que comprende todo lo concerniente a los shows en vivo, el montaje y puesta en escena del artista, ensayos, ensamble musical, debe contar con personal calificado para realizar el montaje del escenario y estructuras, además del personal entrenado para instalar backline, técnicos e ingenieros en electricidad y toda la logística correspondiente para montar un espectáculo con las respectivas normas de seguridad industrial. Aquí es donde la música se hace visible.

Los músicos acompañan a los artistas en sus giras. Su ejecución debe ser prolija y su preparación musical también. En ocasiones los artistas viajan solos y el productor del evento reúne a los músicos locales para tocar en la gira, a quienes les entrega las partituras y solamente van a tocar, sin necesidad de ensayar.

Por sus siglas en inglés A&R, Artists and Repertoire, esta labor consiste en dirigir los proyectos que ya están firmados por la compañía y explorar (scouting) de nuevos talentos para traer a la compañía²⁷.

²⁶ La payola es, según expertos, sinónimo de corrupción, como cuando un funcionario de una emisora le solicita a un artista dinero o especies por poner su sencillo. Los casos de payola dependen o varían sus características, como quién esté realizando la transacción. Si no hay dineros públicos sino privados, habría que mirar si en ese tipo de negociación de tipo privado hubo algún acuerdo del pago y cómo fue. Ese tema entre particulares tendría que analizarse. Gabriela Ranowsky, La Payola el cáncer de la radio, *Latina Stereo 100.9 fm*, edición online (19 – feb.- 2017), <http://www.latinastereo.com/Noticias/ArtMID/433/ArticleID/406/La-Payola-el-c225ncer-de-la-radio>.

²⁷ Artista y Repertorio - A&R, *Art House Society*, edición online sin datos de autor (6 – mar.- 2018), <https://miamiart.house/en-que-consiste-el-trabajo-de-un-ar-entrevista-con-alejandra-mejia-abad-de-warner-mexico/>.

La parte donde el público conoce al artista es en el evento y el productor de eventos es quien se encarga de la realización de los shows en vivo, quedando a su criterio si también integra o no a los artistas a mercados culturales, ruedas de negocios, relaciones públicas y giras de medios. Esto se debe a que el productor invierte mucho dinero para producir el evento y lo ideal es no salir a pérdida.

El proveedor de audio para eventos es quien se encarga de todo el montaje y la puesta en escena de los eventos. Depende mucho de los requerimientos técnicos y el backline que entrega el artista.

Así como el ingeniero de sonido en el estudio realiza su labor de ecualización y mezcla del disco, existen también técnicos de sonido en vivo para operar los equipos, siendo estas las consolas, P.A., monitoreo, en donde el P.A., que es lo que escucha el público, y el monitoreo es lo que recepta el artista sobre escenario. Es vital que el artista tenga buen monitoreo para poder escuchar sobre el escenario la referencia de su performance.

El público aporta económicamente adquiriendo artículos creados por el departamento de Marketing con la imagen del artista. Adquirir las entradas a los eventos es otra manera de sostener la industria.

1.4 Herramientas tecnológicas utilizadas

La historia de los equipos de grabación ha sido escrita desde la era análoga. Para el año 1958 grabadoras de cinta de ocho pistas eran las que estaban instaladas en disqueras estadounidenses como *Atlantic Records*. Según el texto de la *Historia de la Grabación* este tipo de grabadoras estaban restringidas debido a las limitaciones de importación y altos

costos²⁸ y mientras esto sucedía en el exterior, en Ecuador se utilizaban las grabadoras de cinta de dos pistas. Para el año de 1980 el sistema de grabación de cuatro canales era el utilizado en el país y consistía en utilizar una cinta de media pulgada que va dividida en cuatro partes y cada parte se denominaba un canal. Progresivamente se incorporaron consolas con 24 canales y gracias a ello cambió la forma de captar el sonido en las grabaciones dando por terminado las sesiones de grabación en conjunto para dar paso a las sesiones de grabación individual.

²⁸ *Historia de la Grabación II (Siglo XX – XXI)*, sin datos de autor, sin fecha de publicación, 6.

Capítulo 2

Concepto e historia en Guayaquil

2.1 Características económico – políticas, sociales y culturales del periodo en estudio.

La crisis económica que vivió el Ecuador fue un proceso que venía dilatándose durante algunos años en distintos periodos presidenciales, los mismos que por tendencia neoliberalista quitaron todo poder de control a la Superintendencia de Bancos y gracias a esa libertad la banca manejaba a su capricho los fondos.

En el año 1992 se liberaliza el sistema financiero. El Banco Central asume exclusivamente funciones monetarias y cambiarias. Se descuidan los mecanismos de control. Dos años después con la aprobación de la Ley de Instituciones Financieras se permite a los banqueros ampliar sus actividades y diversificar sus negocios. Empiezan, por tanto, los créditos vinculados y en paralelo la fiebre por los depósitos extraterritoriales.²⁹

Para el Economista Telmo Oyague³⁰ uno de los factores que impactó la economía local fue el bajo costo del barril del petróleo que, al momento de asumir la presidencia Jamil Mahuad, su precio fluctuaba entre los 9 dólares lo que provocaba un déficit en el Producto Interno Bruto. Agregó Oyague que el país era azotado por el Fenómeno de El Niño lo que provocó la destrucción de carreteras y plantaciones en el perfil costero ecuatoriano, además de las tensiones con su homólogo peruano Alberto Fujimori por problemas limítrofes.

²⁹ Tras las huellas de un atraco. Ecuador 1999. Para mayor información véase el sitio web *Memoria Crisis Bancaria*: <http://memoriacrisisbancaria.com/>.

³⁰ Diálogo verbal. Telmo Oyague, Economista. Número de registro en Senescyt 1006-04-483236.

Mahuad asumió la presidencia del Ecuador en el año 1998 hasta el año 2000 con un entorno complicado que venía precedido por los gobiernos de los presidentes Osvaldo Hurtado (1981-1984), León Febres Cordero (1984-1988), Rodrigo Borja (1988-1992), Sixto Durán – Ballén (1992-1996), Abdalá Bucaram (1996-1997), Fabián Alarcón (1997-1998) y sus doctrinas neoconservadoras y neoliberales que dejaban al país con una economía cada vez menos sostenible. Oyague asegura que para la segunda mitad de la década del año 1990 el valor de la deuda pública se había elevado sobrepasando el valor del Producto Interno Bruto, aumentando la devaluación de la moneda local y al tornarse alarmante la situación económica nacional se instauró la adopción del dólar como moneda circulante, evidenciando que el país no estaba preparado para asumir este cambio debido que se dependía de materia prima importada lo cual generó números en rojo a la economía.

Complementando la visión otorgada por Oyague, el Mgs. Raul Arias³¹ indicó que como la corriente era neoliberalista y la banca no estaba controlada por ninguna entidad y que incluso los Superintendentes de Bancos eran asignados por los mismos banqueros para así poder manipular con completa libertad las tasas de interés del sistema financiero y que el dinero ahorrado en las entidades financieras era utilizado en calidad de préstamo por los propios banqueros, sin solicitar mayores garantías, y por esta acción los banqueros también se convirtieron en dueños de canales, hacendados, camaroneros y mineros por los créditos vinculados³². Esta condición fue determinante para que los bancos empezaran a quebrar,

³¹ Diálogo verbal. Raúl Arias, Magister en Administración Bancaria y Finanzas. Registro Senescyt 1006-15-86073263.

³² Préstamos que los bancos otorgaban a sus propios accionistas o administradores permitiendo a los banqueros incursionar en múltiples actividades. Los créditos vinculados fueron parte de la crisis bancaria, sin datos de autor, edición online de diario *El Telégrafo* (8 – ene.- 2014), <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/economia/4/creditos-vinculados-fueron-parte-de-la-crisis-bancaria>.

siendo el primer banco en quebrar el Banco Continental y poco a poco fueron cayendo como efecto dominó. Lo que los bancos hicieron fue hacer creer a la sociedad que existía una bonanza económica y que era más rentable tener el dinero guardado en el banco generando intereses en lugar de trabajarlo de otra forma y esto propició a que los depósitos y pólizas en los bancos sean mayores debido que los ahorristas optaron por vender sus propiedades y depositar su dinero, sin imaginarse la lamentable situación que se avecinó.

El peor de los escenarios se suscitó cuando ocurrió el congelamiento de los depósitos y el salvataje bancario, conocido como *Feriado Bancario*³³, y esta situación generó un severo impacto social al incrementarse la inflación, la devaluación, quiebre de empresas, mayor pobreza e indigencia, muertes, suicidios y por este motivo surgió la mayor ola migratoria de la historia del país. Y es que el feriado bancario consistió en mantener los ahorros de la nación entera congelados en Suces y como de forma simultánea se dio la dolarización, la banca entregó a los depositantes el equivalente a sus ahorros en dólares, recibiendo cifras insignificantes de los ahorros de toda su vida.

Las pérdidas económicas ascendieron a 8000 millones de dólares y las pérdidas sociales fueron mayores; los jubilados, padres de familia y personas naturales de estratos sociales bajo y medio fueron a quienes más impacto les provocó esta situación.

³³ El 8 de marzo de 1999, se declaró un <<feriado bancario>> de 24 horas, que finalmente duró 5 días. Todas las operaciones financieras estaban suspendidas. Mientras tanto, Mahuad decretó un <<congelamiento de depósitos>> por 1 año, de las cuentas de más de 2 millones de sucres. Esa injusticia tuvo consecuencias nefastas. Aun así, los bancos “quebraron” y el Estado asumió los costos, transmitiéndolos a la población a través de diversos mecanismos, entre ellos, la reducción del gasto social y la elevación del costo de los servicios. Tras las huellas de un atraco. Ecuador 1999...

La dolarización mostró las debilidades de la economía ecuatoriana con una baja productividad y poca competitividad, especialmente porque la producción local tenía una alta dependencia de insumos y bienes de capital importados, lo que generaba saldo negativo y persistente en la balanza de pagos con poca rentabilidad.

Con el feriado bancario desaparecieron algunas entidades financieras como Filanbanco, Banco del Progreso, Banco Los Andes, Banco Continental, Financorp, Ecuacambio³⁴ y como efecto colaterales del feriado el Estado asumió el control de entidades pertenecientes a los banqueros que efectuaron esta acción como medida para recuperar el dinero que hasta el momento adeudan a los depositantes. Empresas como El Telégrafo y canales de televisión TC y Gama fueron intervenidos por el Estado y hasta el momento de elaboración del presente trabajo de investigación continúan intervenidas estas empresas. Desde la perspectiva de Rafael Correa, la crisis bancaria que estalló en 1998 y derivó en la dolarización de la economía ecuatoriana (en marzo de 2000), significó pérdidas por unos USD 8 600 millones a Ecuador.³⁵

Estas pérdidas son las que el Estado pretende recuperar con las constantes medidas precautelares; sin embargo, los afectados por aquella situación debieron continuar sus vidas

2.2 Factores vinculados con la desaparición de la industria musical

La inestabilidad económica fue el principal factor que influyó en que la industria musical tenga una caída en picada, además de que el país no estaba listo para asumir un

³⁴ Quito. AFP y Redacción Negocios, 28 entidades que quebraron por la crisis de 1998 fueron cerradas, edición online de diario *El Comercio* (2 – ene.- 2010), <https://www.elcomercio.com/actualidad/28-entidades-quebraron-crisis-1998.html>.

³⁵ 28 entidades que quebraron por la crisis de 1998...

cambio en la matriz productiva debido que Ecuador era un país que importaba materia prima para la elaboración de insumos. El sucre estaba en una constante devaluación considerable frente al dólar y el costo del barril del petróleo estaba atravesando uno de sus peores momentos en la historia. Para esto, los sueldos en aquel entonces estaban así:

Salario Mínimo Nacional Ecuatoriano³⁶
SALARIO MÍNIMO NACIONAL ECUATORIANO
MONEDAS: SUCRE / DÓLAR
AÑOS 1990 – 2000

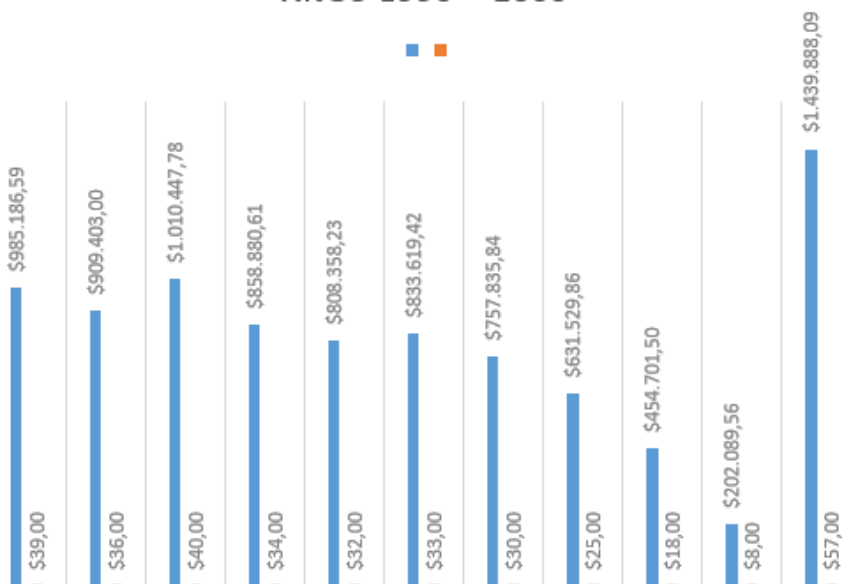


Gráfico 1³⁷

Tomado de <https://es.slideshare.net/23011996THANYA/salario-minimo-desde-1990>

La disposición del Sucre frente al Dólar tuvo diverso comportamiento, sin embargo, desde el año 1995 empezó a reflejarse una subida del sucre al cambio con el dólar, lo que evidencia la alarmante devaluación de la moneda local y la inestabilidad económica del país.

³⁶ La conversión fue realizada calculando en base a 1 dólar= 25,261.19 sucres.

³⁷ Elaboración propia.

El dato cronológico del tipo de cambio Sucre – Dólar desde el año 1979 se refleja así:

Cronología del tipo de cambio Suces por Dólar

Año	Cambio Dólar / Sucre
1979	1 dólar= 25.00
1995	1 dólar= 2,564.50
1996	1 dólar= 3,189.50
1997	1 dólar= 3,988.30
1998	1 dólar= 5,446.60
1999	1 dólar= 11,786.80
2000/Enero	1 dólar= 24,860.70
Momento de la dolarización	1 dólar= 25,000.00

Cuadro 2³⁸

Tomado de <http://cambiodolar.com.co/moneda-de-ecuador.html>

2.3 Industria musical en Guayaquil. Contexto histórico

Guayaquil lanzó variedad de artistas, siendo la música ecuatoriana la que más se producía y eso se lo puede verificar realizando búsqueda de artistas que haya surgido años previos al estudio. Según el sitio web www.discogs.com en FEDISCOS se realizaron producciones y copias con licencia de más de un centenar de artistas, entre los cuales constan Julio Jaramillo, Olga Gutiérrez y los Hermanos Miño Naranjo como los registros más antiguos realizados en el lugar en el año 1970³⁹. Fresia Saavedra es otra artista que grabó muy joven en el mismo sitio debido que ella tiene amplia trayectoria musical y en el sitio

³⁸ Cuadro de elaboración propia.

³⁹ Para mayor información y búsqueda de artistas *FEDISCOS* consultar base de datos *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/label/284424-Fediscos-SA?page=2>.

web se encuentra a la música popular ecuatoriana como el género que más se ha grabado desde los inicios de la industria musical en Guayaquil.

Para la década del año 1980 entre los artistas más renombrados están Reynaldo Egas⁴⁰ haciendo Pop Rock lo que marca el inicio de un cambio en la composición local por las influencias extranjeras. En sus inicios estuvo acompañado musicalmente por el Grupo Clip quienes también eran de Guayaquil siendo Julio Cesar Jurado el productor musical de Reynaldo y de Clip. Las composiciones de Mike Albornoz las elaboraba al estilo Balada Pop y Pop Rock y antes de lanzarse como solista fue parte de la banda Easy. Martin Galarza, artísticamente conocido como Au-D se afianza como solista rapero y de la misma forma lo hace Gerardo Mejía, con la diferencia que Mejía lanza su carrera artística desde Estados Unido.

Los Intrépidos incursionaron en el mercado musical con Latin Pop. En Quito aparecieron las bandas pop Materia Prima, La Pandilla, Contravía, Verde 70⁴¹, quienes a más de realizar las producciones musicales, debían realizar la producción audiovisual, lo que quiere decir que escogían los temas para realizarles videos musicales. Aquí entran en escena los programas de televisión de la época de estudio donde se transmitían los videos, siendo el más popular El Show de Bernard, quien era un presentador francés radicado en Guayaquil, quien conducía un programa de televisión en un conocido canal local y en donde transmitían videos de artistas locales y extranjeros. También existieron otros programas como

⁴⁰ Reynaldo Egas también se hacía llamar “El Químico”. Falleció en el año 1996.

⁴¹ Grupos más representativos locales.

Sintonizando e Iguana Legal, teniendo tintes frescos al ser conducidos por presentadores juveniles donde empezaban a interactuar con público en vivo.

Los estilos que se provenían como influencias musicales de otros sectores eran el pop, merengue dominicano, baladas en español y en inglés. En las producciones locales trataban de manejarse con el mismo perfil de composición y también había espacio para la música nacional, género que desde sus primeras grabaciones ha sido consumido por los ecuatorianos dentro y fuera del país, pero finalmente son las influencias extranjeras las que insertan estas nuevas olas musicales previamente mencionadas.

Guayaquil tuvo sus artistas que lograron salir en la década de los años ochenta y mantenerse por algún tiempo, pero no fueron muchos los artistas que pudieron hacer de la música un camino por que la carrera musical no existía como tal en el país y no era bien visto dedicarse a la labor artística por todo lo que está relacionado, como el abuso del alcohol y drogas, además de otros excesos.

Para el año 2000 el panorama de la industria musical era desolador debido que su economía ya no contaba con el aporte del consumidor porque la crisis que atravesaba el país dejó muy mal parado a este sector, llegando a estar desamparada. Guayaquil no estaba preparada para afrontar el cambio de moneda, ni el cambio tecnológico que se avecinaba para esos años dado que el CD ya estaba introduciéndose en el mercado como el medio de almacenamiento de información, en este caso de música. La ciudad contaba con dos fábricas de discos y por la inestabilidad económica del momento no se atrevieron a implementar una fábrica de CDs local y esto no fue impedimento para que los artistas dejaran de generar

producciones, sino que optaron por realizar sus producciones en el exterior y es en este momento cuando se generan las producciones independientes.

Los avances tecnológicos también han sido pieza elemental para que la industria musical ecuatoriana vuelva a surgir y esto se debe a que ahora el productor musical puede implementar su estudio de grabación en casa⁴² para así poder realizar el proceso de producción y mezcla de los temas grabados. Este Home Studio debe contar con un tratamiento acústico y de insonorización, además de una cadena electroacústica aceptable para que el ingeniero de mezcla tenga una referencia lo más plana posible. Los Plugins que se utilizan también son considerados al momento de la mezcla según el criterio del productor y la ventaja que se tiene es que existen librerías de instrumentos virtuales con sonidos casi idénticos a un instrumento acústico y con estas herramientas de edición la producción puede ahorrar tiempo y costos; sin embargo, finalmente es decisión del artista o conjunto la forma del registro sonoro.

⁴² Conocido como *Home Studio*, por sus siglas en inglés.

Capítulo 3

Análisis de la industria musical local

La Producción Musical en la industria

Al tener Guayaquil fábricas de discos y cassettes, era necesario contar con personal que supiera manejar los equipos de grabación, debido que este era un proceso sistemático en el que los operadores debían conocer la forma de realizar registro sonoro y elaborar la matriz a fin de mandar a hacer la reproducción del disco. Para obtener una mirada vivencial narrativa sobre estos procesos, se contactó a Otto Franco, quien laboró como ayudante de estudio, fabricante de discos e ingeniero de grabación en *FEDISCOS* desde el año 1968.

3.1 Proceso de grabación, fabricación y promoción de discos

FEDISCOS empezó actividades en el año 1964 y para el año 1968 llega a la ciudad de Guayaquil Otto Franco y su vinculación con la empresa se dio por sus conocimientos en Electrónica. Comenta Franco que por conocer el entorno electrónico lo enviaron al estudio de grabación como ayudante y que el sistema de grabación utilizado era el sistema estéreo con dos canales.

Nosotros, en cambio, teníamos dos canales; un canal estéreo y nuestras grabaciones eran estéreo. No había lugar a hacer un arreglo como se hace con la tecnología actual de edición, montaje y corrección; era de otra manera. Nosotros teníamos que grabar en los dos canales, en cinta de un cuarto de pulgada lo grabábamos y luego si alguien se equivocaba a mitad de la canción, se cortaba la

cinta y se continuaba grabando después y luego se unían los pedazos con una cinta especial y quedaba editaba la canción. Si al escuchar completo, la grabación salía muy lento o rápido el pedazo remendado, se lo volvía a grabar y se lo volvía a pegar. Si quedaba perfecto, ahí quedaba. Nosotros no teníamos allí la facilidad de hacer la pista, todo con voz (pista y voz).⁴³

En la época de inicio de actividades de FEDISCOS la grabación la realizaban con los equipos que la empresa había implementado. Para la época tenían muy presente como competencia directa a IFESA, compañía que manejaba el mínimo de adelanto tecnológico, por así decirlo.

En ese momento la competencia directa nuestra era IFESA y ellos tenían equipos de cuatro canales, nosotros (FEDISCOS) teníamos equipos de dos canales. El sistema de grabación de cuatro canales consistía en una cinta de media pulgada que iba dividida en cuatro partes. Cada parte se denomina un canal y con eso ellos (IFESA) trabajaban.⁴⁴

Con la implementación de un estudio de grabación fue necesario tomar en cuenta las dimensiones del lugar para hacer el tratamiento acústico para que al momento de grabar los músicos y cantantes fuesen registrados sonoramente. Es entonces cuando Franco indicó que había improvisado divisiones del lugar para poder grabar sin tanto inconveniente.

Como el estudio de FEDISCOS era un estudio súper grande, había suficiente espacio para, a través de biombos, colocarlos en diferentes posiciones a los

⁴³ Otto Franco, entrevista personal, 12 de noviembre de 2018 (ver anexo 1).

⁴⁴ Franco, entrevista.

músicos y de esa manera no haya inducción de sonido en los micrófonos próximos. Entonces, en base a eso se manejaba.⁴⁵

FEDISCOS además de realizar el proceso de grabación también realizaba el proceso de fabricación de discos de vinilo y cassettes. Este proceso incluía la manipulación de químicos y metales sometidos a procedimientos electrónicos. Franco, como ayudante del estudio de grabación debió aprender este proceso e indicó que cuando ya se terminaba de grabar y hacer las observaciones de las correcciones, editaba a la entrada y al final del tema⁴⁶ para luego enviar esa información al Departamento de Corte que era el lugar donde fabricaban el master en un acetato para luego ser enviado al Departamento de Galvanoplastia. En esta área debían tener cuidado máximo al manipular los químicos necesarios.

En el Departamento de Galvanoplastia había unas tinas grandes con ácidos y otros componentes más y a eso se le metían barras de níquel. Había una fila de barras de níquel con cuatro varillas para poner las barras de níquel y en medio de cada fila iba otra varilla más que iba teniendo el molde que botó el Departamento de Corte.⁴⁷

Para poder adherirse las partículas de níquel en el acetato debían transcurrir entre seis a ocho horas en donde las tinas energizadas por los químicos y metales mantenían un movimiento constante de izquierda a derecha y los operadores sacaban el acetato después del

⁴⁵ Franco, entrevista.

⁴⁶ Fade in y fade out en las canciones.

⁴⁷ Franco, entrevista.

periodo que ellos considerasen que estaba terminado, pero antes de llegar a Galvanoplastia los temas musicales debían ser grabados en un disco liso del acetato.

Encima de un plato giratorio se coloca un disco liso de acetato y, sobre éste, la cabeza magnética que termina en un buril o púa de zafiro, la cual, calentada electrónicamente, vibra según los impulsos electrodinámicos que recibe de la cinta magnetofónica, que está desenrollándose en el equipo de registro.⁴⁸

La matriz del disco era un disco de metal obtenido luego del proceso de galvanoplastia, que era una copia exacta de los surcos del acetato y con esta matriz se procedía a elaborar las copias de los discos en la prensa, los mismos que variaba la cantidad según el pedido que llegaba; no obstante, la orden común era de quinientos discos cuando era un disco nuevo para probar qué aceptación tenía el artista en el mercado y para poder salir al mercado este disco debía pasar por el Departamento de Chequeo, lugar en donde era revisado de que no tuviese ruido alguno debido que el material plástico adquiere impurezas cuando se diluye y lastima a la matriz

Una vez que el disco estaba prensado se ponía un molde arriba y un molde abajo que era la cara del LP de los discos de 45. Entonces, a base de presión y un poco de plástico ahí le ponían la etiqueta en el centro, se aplastaba y quedaba formado el disco de vinil. El primer disco iba a un departamento que se llamaba “Chequeo”. Si el disco no salía ruidoso se iba a la producción.⁴⁹

⁴⁸ Samaela Campos Velásquez, Carlos Aurelio Rubira Infante: obra, grabaciones y registros auténticos encontrados en Guayaquil, (Tesis de Tecnología, ITAE, sep. 2015), 118.

⁴⁹ Franco, entrevista.

Cuando estaba lista la orden de discos, eran enviados al Departamento de Promoción en donde un equipo de trabajo se dedicaba exclusivamente a visitar radios para promocionar a los artistas nacionales e internacionales y los discos eran segregados y distribuidos a las radios dependiendo del género musical; esto es que si la radio transmitía pasillos los promotores llevaban producciones musicales de ese mismo género; si la radio transmitía rock o salsa los promotores llevaban discos de estos géneros. Los promotores radiales entregaban cierta cantidad⁵⁰ de discos a las emisoras para que estos discos sean obsequiados al público.

3.2 Producciones y productores

Por FEDISCOS pasaron cuantiosos artistas y productores. Franco indicó que a la casa discográfica asistió el director musical del artista venezolano *José Luis Rodríguez – El Puma*.

Productores, me tocó trabajar con *Quique Talavera*⁵¹ que era el director musical de El Puma – José Luis Rodríguez. En una época que vino acá, tuvo presentaciones por varios días entonces se hizo la producción.⁵²

Otro productor que trabajó en las instalaciones fue Wilfrido Vargas, quien otorgó licencia a FEDISCOS para la fabricación de los discos de siete pulgadas de la agrupación merenguera femenina dominicana *Las Chicas del Can* con los temas *Te Daría* y *Ta Pillao*.

⁵⁰ La cantidad de discos entregados en las radios quedaba a criterio del promotor.

⁵¹ Quique Talavera, director musical y arreglista de *José Luis Rodríguez* en todas sus presentaciones personales de Estados Unidos, México, Puerto Rico, República Dominicana, Centro y Sur América desde junio de 1978 hasta noviembre de 1981. Durante esa época se traslada a Guayaquil, Ecuador para producir (5) discos de larga duración con los mejores artistas nacionales. Quique Talavera. Para mayor información véase el sitio web de *Quique Talavera*, <http://www.quiquetalavera.com/bio---quique-talavera.html>

⁵² Franco, entrevista.

Las Chicas del Can fueron un boom y pasaron por FEDISCOS porque nosotros teníamos la licencia con Wilfrido Vargas y él era el productor de ellas. No estaban manejadas por ninguna casa disquera, sino que el mismo producía. Todo esto ocurrió a finales de los años ochenta.⁵³

3.3 Equipamiento del estudio de grabación

FEDISCOS implementó equipos de grabación que ofrecieron a los operadores del estudio la comodidad para trabajar. Franco indicó que en la casa disquera pasaron de tener una grabadora de cinta de dos canales pasaron a una grabadora de cinta de 24 canales y que para ese cambio de tecnificación y modernización de equipos fueron indispensables las tutorías personalizadas con los ingenieros expertos en el manejo del equipo, siendo los equipos:

Un registrador MCI J H-I 14 -24 con AutoLocator.

Dos máquinas de 1/4 de pulgada.

Un MCI J H - 636 – 28.

Una consola J H -50g 600 de automatización.

Una máquina de reducción de ruido Dolby para todas las pistas.

Un sistema de monitoreo de East Lake.

Compresores y ecualizadores gráficos 527A, micrófonos, auriculares y equipos de prueba.⁵⁴

⁵³ Franco, entrevista.

⁵⁴ Gerónimo Altamirano Hernández, Fediscos agoniza: empresa construirá un centro comercial, edición online diario *El Telégrafo* (18 – sep.- 2017), <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/espectaculos/1/fediscos-agoniza-empresa-construira-un-centro-comercial>.

Aquí pudieron darse cuenta los operadores de FEDISCOS que las grabaciones sonaban diferentes en el estudio que en exteriores debido al tratamiento acústico con el que contaba la sala de grabación y mezcla.

La cabina de grabación tenía tratamiento acústico y quitaron todo lo que tenía de natural el cuarto, colocando material absorbente y partes con material reflexivo y revestimiento con piedra y material acústico, lana de vidrio, unos cartones especiales. La empresa encargada del trabajo era Isolated Acoustics y en esa época el estudio costó un millón de dólares.⁵⁵

En la entrevista indicó Franco supo indicar que los trabajadores que realizaron el tratamiento acústico, dijeron en su momento que, en el mundo existían veintidós estudios de grabación en el mundo con el mismo tipo de diseño acústico lo que les otorgaba cierto prestigio y exclusividad volviéndolos atractivos para realizar producciones musicales, además de contar con la marca JBL para realizar el monitoreo.

3.4 Transición del LP al CD

Dentro del periodo de estudio existieron cambios tecnológicos y también hubo cambios en los medios de almacenamiento empezando por el tamaño. El tamaño de un disco de vinil variaba entre 7 y 12 pulgadas y dependiendo del tamaño también variaba el contenido y cuando llegó el CD con sus 4,75 pulgadas de tamaño y con la capacidad de almacenamiento de un disco de vinil de 12 pulgadas, o más, las casas disqueras internacionales empezaron a lanzar los mismos discos que ya circulaban en el mercado en formato de CD.

⁵⁵ Franco, entrevista.

Sonoramente el CD tenía mejor calidad sonora que el LP aseguró Franco; sin embargo, aseguró que este cambio trajo consigo efectos colaterales, que explicado en sus propias palabras:

El LP tiene un corte que daña los parlantes a partir de los 20 ciclos y en las frecuencias altas afecta desde los 16.000 ciclos. El sistema de grabación de vinil tiene una curva especial que hasta los 4.000 ciclos va a 0dB, desde aquí empieza a decaer y al llegar a los 16.000 está a -20dB y esa presión ya no es audible por que el proceso de reproducción de una capsula de tocadiscos es inverso.⁵⁶

Lo que Franco indicó técnicamente es que la curva se mantiene hasta los 4.000 en 0 y que esa caída se eleva al momento de reproducir el disco debido que, en el procedimiento de corte, donde se hace la matriz, ese acetato es cortado con esa misma curva al momento que se inyecta la cabeza de corte especial que fue construida con alambres de oro; entonces con señales analógicas la corriente es alterna y al momento de grabar la convierte en señal magnética y pasa a la grabadora de corte esa señal magnética convertida en eléctrica, saliendo a la cabeza de corte como electricidad en frecuencias controladas, la misma que si no se atenúa puede malograr la cabeza de corte. La señal eléctrica se convierte en una vibración mecánica que pasa a los amplificadores que la convierte en señal eléctrica nuevamente y sale a los parlantes en forma de ondas sonoras que es lo que humanamente se escucha en los aparatos de reproducción.

⁵⁶ Franco, entrevista.

La perspectiva ofrecida para este trabajo de investigación fue desde la parte técnica del estudio de grabación y su aporte, a pesar de haber ciertas omisiones de información, se convirtió en una base que queda abierta para prolongar el estudio de esta sección.

Capítulo 4

Promoción artística y Relaciones Públicas en la industria musical

Las plantas procesadoras de discos se habían convertido, en la época, en parte de la serie de procesos donde relacionaban todo lo inherente a la industria. Con la fabricación de los discos y cassettes había que contar con personal para la promoción artística y relaciones públicas, que era el siguiente eslabón en la cadena industrial. Elizabeth Flores, quien laboró desde el año 1981 al 1983 narró su experiencia desde el año 198 como promotora y RRPP en la extensión de FADISA en Guayaquil, que tenía su fábrica matriz en Quito. Por la naturaleza repetitiva del trabajo, la información ofrecida no fue tan extensa; sin embargo, si se desea conocer mayores detalles, véase la entrevista.

4.1 Promoción artística y Relaciones Públicas

Fábrica de Discos Sociedad Anónima, FADISA, era una empresa instalada en el Valle de los Chillos perteneciente a Trajano Recalde quien inicialmente ofrecía los servicios de radio-técnico y para el año 1952 formó el Sello Rondador con el cual difundía temas nacionales de intérpretes ecuatorianos. Para el año 1966 se convierte en FADISA y continuando la difusión musical ecuatoriana bajo el Sello Rondador⁵⁷.

La promoción artística estaba compuesta por etapas. Estas etapas partían desde realizar llamadas telefónicas a las radios y en otros casos se realizaban visitas personales a los medios tradicionales de comunicación⁵⁸ para elaborar la planificación de las visitas

⁵⁷ Alejandro Pro Meneses, *Discografía del Pasillo Ecuatoriano*. (Ediciones Abya-Yala. Colegio de Ingenieros Civiles de Pichincha, 1997), 116.

⁵⁸ Radio y televisión.

cuando los artistas se encontraban en la ciudad. Para averiguar sobre el proceso de promoción artística se contó con el testimonio ofrecido por Elizabeth Flores, quien estuvo poco tiempo en la industria musical; sin embargo, indicó que en ese año aprendió mucho y logró desarrollar estrategias creativas debido a la apertura que le otorgaba la empresa para realizar su labor. Desde el año 1981 hasta el año 1983, Elizabeth se desarrolló como Promotora Artística y luego la ascendieron a Relacionista Pública y en ambas actividades debía tener contacto con personas, motivo por el cual conoció a múltiples artistas, directores radiales y gente relacionada con los medios de comunicación.

Elizabeth Flores indicó para realizar el proceso de promoción artística le llegaba una cantidad inmensa de acetatos pasando una semana o cada 15 días y parte de su trabajo era ingresar a cabinas a escuchar canciones y seleccionar la canción que podía tener aceptación en el mercado, en donde ella seleccionaba la canción y al seleccionar la canción estaba seleccionando al artista nacional o internacional y a partir de ese momento se sacaba una muestra de ese acetato y esa muestra se la iba a distribuir.⁵⁹

Una vez seleccionados los temas de los diferentes artistas el siguiente paso era distribuir los discos en las radios y en canales de televisión como canal 4 (RTS, en esa época Telesistema) y canal 2 (Ecuavisa) para que los temas musicales sean transmitidos en la programación⁶⁰ y hubo un programa en particular que estuvo en transmisión por mucho tiempo y ese programa tenía la particularidad de entrevistar a los artistas que llegaban a presentarse

⁵⁹ Elizabeth Flores, entrevista personal, 22 de noviembre de 2018 (ver anexo 2).

⁶⁰ Al llegar los discos a las televisoras, los operadores de cada canal se encargaban de buscar el video musical.

en Guayaquil. Este programa se llamaba El Show de Bernard conducido por Bernard Fóugeres, programa que se transmitía pasado el mediodía por Ecuavisa.

En FADISA se encargaban directamente de la promoción artística y que los artistas sean programados en las radios y para ello tenían a una persona encargada exclusivamente de llamar a las emisoras para pedir la canción del artista que estaban promocionando.

El trabajo era exclusivamente llamar a las radios a pedir las canciones, como se solía hacer, y decía: por favor, póngame la canción X, dedicada para X persona. Inmediatamente colgaba la llamada y de nuevo llamaba cambiando la voz para pedir la misma canción. Entonces FADISA desde sus oficinas impulsaba la promoción para que suenen los artistas en la radio.⁶¹

FADISA además de realizar las llamadas para solicitar los temas musicales de los artistas que promocionaban, también se encargaban de monitorear cuántas veces sonaba la canción en las radios. Era un equipo de personas quienes realizaban las llamadas y monitoreo de programas en horarios específicos, para así constituir el hit del disco. Flores indicó que no todas las canciones que se impulsaban se convertían en hits. Ahí dependía mucho del oído, del gusto de quien seleccionaba la canción. Yo no soy músico, pero había que tener un gusto para seleccionar los temas.⁶²

Flores aseguró que en FADISA el proceso de promoción artística era el mismo tanto para artistas nacionales como para artistas extranjeros y que en la oficina de Guayaquil se

⁶¹ Flores, entrevista.

⁶² Flores, entrevista.

dedicaban a la distribución y captación del mercado en la región costa y que las instalaciones de la fábrica de discos siempre estuvieron ubicadas en Quito.

La fábrica de discos nuestra, la nacional, era la representante de algunos sellos discográficos internacionales. De los sellos discográficos más destacados de FADISA estaba RCA. Artistas como Camilo Sesto, Raphael, Julio Iglesias, el grupo Mocedades, eran de RCA. Me tocaba atender toda la logística para recibir al artista y toda la agenda de actividades que debía realizar en artista en Guayaquil.⁶³

Todos los procesos relacionados para proyectar la carrera de un artista son indispensables y lo interesante fue ver cómo las casas discográficas y los sellos musicales sabían que no debían omitir procesos, ni estrategias, para impulsar carreras artísticas.

⁶³ Flores, entrevista.

Capítulo 5

Marketing y Presencia de Sony Music en Ecuador

Como parte final de la serie de procesos involucrados en la industria musical en Guayaquil colocar los discos en las tiendas era un paso más para el artista. Teresa Brauer fue una visionaria que se arriesgó a estudiar en el extranjero una carrera en donde se vinculan los negocios con la música y regresar al país con estudios realizados en una rama posiblemente de poco interés en ese momento. La música se relaciona con negocios, contratos y acuerdos y Brauer estudió Music Business en Estados Unidos, para así poder encarar la situación que se avecinaba en Ecuador.

5.1 Presencia de multinacionales en Guayaquil

La presencia de multinacionales fue un factor que demostraba que Guayaquil contaba con una industria musical constituida en donde las empresas internacionales podían mantener oficinas de operaciones con personal encargado de manejar su propiedad artística y una de estas personas que laboró en oficinas de multinacionales en Guayaquil fue Teresa Brauer, quien estudió Music Business en el exterior, lo cual le otorgó la facilidad de involucrarse en la parte de los negocios en el medio musical cuando regresó a Ecuador y fue ella quien también constató como la situación de la industria musical fue cambiando localmente en Guayaquil.

Brauer indicó que la presencia de las multinacionales y sellos musicales del exterior era amplia y que existían sellos musicales y disqueras que manejaban estilos musicales específicos; entre los cuales ella mencionó Grita Records (sello musical de México),

Putumayo Records (sello musical de Nueva York), Laser Discs⁶⁴, MTM Ecuador (multinacional de Nashville – Tennessee), Sony (multinacional de Nueva York), EMI (multinacional de Londres), BMG (multinacional de New York)) Universal (multinacional de California), Warner Music (multinacional de Nueva York), Polygram (multinacional de Ámsterdam) y Sonolux (sello musical de Colombia). Adicionalmente indicó Brauer que existían tiendas internacionales dedicadas a la venta de discos en Guayaquil como Tower Records (Sacramento - California) y que la mayoría de oficinas y tiendas estaban ubicadas debido que las sedes de los canales de televisión estaban situadas en la ciudad.

Guayaquil llegó a tener como sede principal a BMG. En el caso de las grandes multinacionales todas tenían oficinas en Guayaquil. Sony tenía oficina en Guayaquil, EMI tenía oficina en Guayaquil, Warner y MTM tenían oficina entonces todas esas compañías tenían oficinas.⁶⁵

En la década de los años ochenta y noventa la situación económica ecuatoriana se empezaba a deteriorar; sin embargo, la gente no dejaba de consumir música, ni dejaba de comprar los discos de sus artistas y eso lo evidenció Brauer cuando estuvo administrando la tienda de discos Tower Records.

En el año 1999 abrió Tower Records en Ecuador y me enviaron como Gerente de Marketing y luego en el año 2000 fui Gerente General de Tower Records. De

⁶⁴ No se encontró información del lugar de origen en internet.

⁶⁵ Teresa Brauer, entrevista personal, 6 de diciembre de 2018 (ver anexo 3).

ahí en el 2002 fui gerente general de Sony Music y Sony Publisher en Ecuador y todas estas multinacionales tenían sus oficinas en Guayaquil.⁶⁶

Guayaquil fue una ciudad relevante para la industria musical ecuatoriana siendo la ciudad el sector determinante para negocios y promociones que fue utilizado como sede de oficinas tanto nacionales como extranjeras además de ser el nexo para las demás regiones de la costa. Guayaquil era la ciudad donde llegaban artistas, donde se ubicaban dos importantes fábricas de discos con estudio de grabación propio y el lugar donde aperturaban cadenas de ventas de discos.

La ciudad contaba con distribuidores de discos y además tenía cadenas de ventas de discos y era un mercado importante y significativo a más de ser el link entre Guayaquil y la costa. Tenía la gran fortaleza de que las sedes de los canales de televisión estaban en Guayaquil y recibían a grandes figuras.⁶⁷

El testimonio vivencial otorgado por Teresa Brauer confirmó la existencia de multinacionales mientras tuvieron oficinas en Guayaquil hasta el año 2002 y en las cuales ella se desempeñó como promotora artística, gerente de producto, gerente de marketing y gerente general.

⁶⁶ Brauer, entrevista.

⁶⁷ Brauer, entrevista.

5.2 Piratería musical

Para finales de la década de los noventa la industria musical ecuatoriana vivió el peor de sus escenarios con la presencia de la piratería musical, que es la copia indiscriminada ilegal de las producciones musicales realizadas por artistas nacionales o extranjeros, lo cual se traducía a cuantiosas pérdidas económicas para la producción al venderse informalmente los discos en las calles a precios muy bajos⁶⁸. Esta práctica se proliferó a distintos lugares dentro de Ecuador y Guayaquil no fue la excepción, llegando a tener un centro de acopio y distribución ilegal de todo tipo de discos de audio y video llamado La Bahía. En este lugar se podían encontrar discos de artistas musicales en audio y video e incluso las copias de los juegos de video ilegales para las consolas eran comercializadas en este lugar y a pesar de llevarse a cabo controles y requisa de material, fue un fenómeno difícil de controlar para las autoridades frente a un déficit económico y la necesidad de trabajar de las personas.

Yo si considero que hablando en el ámbito de la industria Guayaquil tuvo un auge importante al inicio de los años noventa que fue mermando porque ¿Qué fue lo que comenzó a suceder?⁶⁹

Lo que comenzó a suceder fue que se acercaba la crisis del año 1999 y las multinacionales al observar este comportamiento decidieron cerrar sus oficinas en la ciudad de Guayaquil y trasladaron sus operaciones a Quito. El cambio fue porque en la capital también se tiene aeropuerto y canales de televisión, pero lo que también motivó al cambio fueron los altos impuestos que se manejan en Guayaquil para la presentación de artistas. Las

⁶⁸ Brauer, entrevista.

⁶⁹ Brauer, entrevista.

tasas de impuestos para presentaciones artísticas se calculan por porcentaje y traducido a números es un monto alto que no le conviene pagar al empresario o a quien deba asumir ese pago. Todo el entorno artístico se vio afectado.

Otro factor determinante que le dio paso a la piratería fue la transición del medio de almacenamiento de los temas musicales pasando del LP al CD y esta transición significó enormes regalías para las transnacionales en el exterior debido que lo que hicieron estratégicamente fue volver a lanzar en formato CD a artistas de su catálogo que tenían en formato LP sin necesidad de volver a meter en el estudio a ningún artista.

La industria musical extranjera tuvo la suerte de reempacar todo su catálogo en la nueva tecnología del CD y la gente vuelve a comprar lo que ya había comprado en LP, entregándole a la industria musical unos ingresos bárbaros porque no se volvió a meter a artistas en el estudio; simplemente fueron reempacados, reeditados, remasterizados y automáticamente vuelven al mercado.⁷⁰

Ecuador era un país que producía LP y cassettes, pero no producía CDs y de esto se valió la piratería debido que en este boom de ingresos con el CD ganaron económicamente las multinacionales, sin embargo, localmente no se dio esta situación y en este proceso entró en juego el inventario, que para Brauer era un juego complejísimo debido que antiguamente con el formato LP si faltaban 5 discos, del artista, el operador entraba a producción y hacía esos 5 discos de la forma más rudimentaria; por otra parte, con el formado CD, si no se importaban suficientes discos del artista tenía que hacerse otra importación para traer de otro

⁷⁰ Brauer, entrevista.

país e interiorizar ese producto. Para Brauer este fue el punto clave en donde la piratería empezó a comer espacios y no solamente por la digitalización de la información, sino por la ausencia del cálculo del stock necesario en su momento y es ahí es cuando colapsó porque también las empresas al importar cierta cantidad de discos, querían sacar la misma cantidad de discos que tenían en sus bodegas, entregando a sus distribuidores mayor cantidad de discos que verdaderamente el país podía, tal vez, suplir y ahí es donde comenzó la debacle del soporte físico del CD y cerraron tiendas y distribuidores porque a nivel nacional tuvieron más catálogo en stock del que verdaderamente podían vender.

Para el momento que llega la tecnología del CD a Guayaquil, la ciudad no estaba preparada para asumir ese cambio debido que la inversión era costosa y riesgosa en una época en la que la economía ya estaba debilitada con una moneda extremadamente devaluada. Brauer indicó que para el año 1999 cuando estuvo encargada de la gerencia general en Tower Records los precios de los discos variaban hasta veces en el mismo día debido a la economía sucretizada, a una devaluación enfermiza más el comportamiento frente al dólar.

La piratería se volvió una cadena de eslabones en la cual el vendedor ambulante no era quien producía las copias ilegales y tampoco era quien realizaba la importación o compra del CD original que se utilizaba como máster para elaborar las copias. En esta parte, Ecuador fue un país que no estuvo preparado para manejarlo bien desde el ámbito social. Brauer indicó que en el tema de la piratería habría mucha tela que cortar porque se quisieron tomar acciones en su momento; no obstante, al no haber una real conciencia a nivel gubernamental, social y de país, la piratería fue avallasadora y con ello vinieron cuestionamientos sobre que era justo y que era injusto y si las acciones a tomarse eran justas con quien verdaderamente lo

realizaba. Brauer a manera de opinión personal enfatizó diciendo que la piratería radicalizó muchas cosas al tener una forma desmedida e indiscriminada de operar en la ciudad.

De las ventajas que se valió la piratería para acrecentarse fue el cambio del formato de almacenamiento del LP al CD y de que algunas marcas aprovecharon para lanzar al mercado aparatos reproductores portátiles en donde las personas fueron capaces de trasladarse a cualquier parte con su música, esto incluye también a las compacteras que venían incluidas en las radios de los automóviles en reemplazo de la casetera que antiguamente venía. Estos medios de reproducción de CDs se popularizaron rápidamente entre los consumidores musicales.

5.3 Estrategias de artistas locales para rotar sus producciones musicales

Con la presencia de la piratería enraizada en un país con una economía devastada, los artistas locales debieron buscar la forma de continuar con sus producciones musicales para no abandonar sus carreras artísticas, entonces como Ecuador no producía CDs los artistas optaron por enviar sus masters fuera del país a sitios en donde realizasen este trabajo para luego importar ese soporte físico llamado CD y posteriormente ver la manera de introducirlos en las tiendas de ventas de discos, lugar en donde debían competir con artistas de mayor aceptación y consumo como *Shakira*, quien para el año 1999 había lanzado en audio y video su presentación *Unplugged* en Mtv. Aquí Brauer cuenta un caso en particular de un artista nacional que vio la forma de vender sus discos. *Juan Fernando Velasco* lanzó en ese mismo año su primer disco como solista e inicialmente promocionaba su venta por televisión y la entrega la realizaba a través de un Courier sin intermediarios siendo directa la transacción entre el artista y el cliente. Después, Velasco logró colocar su disco en forma física en la

tienda musical Tower Records, lugar en donde *Shakira* llevaba algunas semanas como número 1 en ventas sin parar, entonces, la estrategia de Velasco fue mantener el precio de su disco sin incrementar cuando llegó a Tower Records, entonces esta estrategia le sirvió para vender convirtiéndose en el primer artista nacional que logró vender más discos que un artista internacional. Esto fue muestra de que sabiendo manejar estrategias también se podían encontrar oportunidades en el giro de la industria musical en Guayaquil.

Shakira había estado en el número 1 de ventas sin parar y ya había salido hace varias semanas el *Mtv Unplugged* y no había parado de vender hasta que *Juan Fernando Velasco* lanza este disco y empieza a vender y a vender. ¿Qué hizo él? Mantuvo el precio de su disco y no lo incrementó. El disco de *Juan Fernando Velasco* costaba lo mismo, entonces una persona llegaba a la tienda y por el precio de un disco de *Shakira* podía llevar tres discos de *Juan Fernando Velasco*, entendiendo que el pegó muchísimo y fue una excelente opción y ahí es por primera vez que un artista nacional logra vender más discos que uno internacional.⁷¹

⁷¹ Brauer, entrevista.

Conclusión

Las reflexiones por parte de los entrevistados ofrecieron un amplio panorama al estar relacionados con la industria musical desde diferentes perspectivas que son parte del engranaje de la industria y que, coincidencialmente, siguen la secuencia del recorrido de producción; es decir, los actores que conformaban la industria musical desde la grabación, la promoción y ventas de discos. En la parte de la venta de discos apareció la presencia de la piratería, que fue el fenómeno social que influyó en el perjuicio económico debilitando de manera abismal a la industria musical local.

Los cambios tecnológicos en la época fueron parte de los avances tecnológicos del momento. Inicialmente se grababa de manera simultánea con los artistas dentro del mismo recinto para luego independizar a grabación multipistas cuando llegaron a los estudios las consolas con 24 canales, manteniendo la salida del formato de audio en estéreo. Con la llegada del CD al país inició la debacle de la industria al no implementarse oportunamente una fábrica local debido que el Ecuador no pasaba un buen momento económico, lo cual llevó a desaparecer a las fábricas locales de discos y cassettes.

En el caso de las compañías transnacionales, su labor dentro de la ciudad fue organizar las estrategias y replicar las promociones y marketing en la ciudad, además de hacer circular su catálogo de artistas, para lo que otorgaban licencias a las fábricas de discos locales para la elaboración de las copias, las mismas que se realizaban bajo pedido, siendo la cantidad mínima 500 copias de un disco por artista, las cuales tenían diferente empaque según el área, como Latinoamérica, Centroamérica, Norteamérica, Europa, entre otros.

Cabe indicar que la industria musical no está enfocada solamente en la producción, sino que también involucra la sección de promoción, eventos y lanzamiento de artistas a fin de generar ingresos para la comunidad involucrada, en donde cada parte debe tener conocimiento sobre los aspectos legales competentes a su área, sea como productor, manager, artista o técnico de sonido. En la actualidad se omiten ciertos pasos para el desarrollo de la carrera de un artista (como la promoción y difusión, manager, entre otros); sin embargo, este estudio reveló la manera cómo se llevaba a cabo la industria musical en esa época y las herramientas que tenían, para así comparar sobre cómo se está llevando en estos momentos y qué herramientas tenemos en la actualidad.

Se recomienda continuar con el estudio a profundidad sobre la industria musical y determinar qué otros factores influyeron para su desaparición momentánea.

Bibliografía

- Altamirano Hernández, Gerónimo Fediscos agoniza: empresa construirá un centro comercial, edición online diario *El Telégrafo* (18 – sep.- 2017), <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/espectaculos/1/fediscos-agoniza-empresa-construira-un-centro-comercial>.
- Arias, Raúl. Magister en Administración Bancaria y Finanzas. Registro Senescyt 1006-15-86073263. Diálogo verbal sobre el feriado bancario.
- Artista y Repertorio - A&R, *Art House Society*, edición online sin datos de autor (6 – mar.- 2018), <https://miamiart.house/en-que-consiste-el-trabajo-de-un-ar-entrevista-con-alejandro-mejia-abad-de-warner-mexico/>.
- Azael, Pablo. *El Arte Ciencia de hacer canciones* (Panamá: Tsimogianis Editor, 1998 – 2007).
- Baltzis, Alexandros G. *Globalization and Musical Culture*. (Aristotle University of Thessaloniki, Greece).
- Campos Velásquez, Samaela. Carlos Aurelio Rubira Infante: obra, grabaciones y registros auténticos encontrados en Guayaquil, (Tesis de Tecnología, ITAE, sep. 2015), 118.
- Comportamiento del crecimiento poblacional. Datos tomados del sitio web de Banco Mundial. https://datos.bancomundial.org/indicador/SP.POP.GROW?contextual=default&end=2000&locations=US-ES-MX-CO-EC-VE&name_desc=false&start=1980&view=chart
- Créditos vinculados fueron parte de la crisis bancaria, sin datos de autor, edición online de diario *El Telégrafo* (8 – ene.- 2014), <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/economia/4/creditos-vinculados-fueron-parte-de-la-crisis-bancaria>.
- Cuartas, Marco Antonio Juan de Dios. *La figura del productor musical en España: propuestas metodológicas para un análisis musicológico*, tesis doctoral. (Universidad de Oviedo, 2016).
- Deutsche Grammophon, sin datos de autor, artículo publicado en la edición online de la *Revista Toda la música TLM* (jul.- 2018), [https://www.todalamusica.es/deutsche-grammophon-el-sello-discografico-mas-antiguo-y-mas-famoso-del-mundo/#120 anos de historia fonografica inigualada](https://www.todalamusica.es/deutsche-grammophon-el-sello-discografico-mas-antiguo-y-mas-famoso-del-mundo/#120%20anos%20de%20historia%20fonografica%20inigualada).
- Diagnóstico y Políticas para el desarrollo de la Industria Fonográfica Ecuatoriana*, Ministerio de Cultura y Patrimonio (Quito, 2013).

Enrico Caruso. Datos tomados del blog *El Aguijón Musical*, sin datos de autor (1 – ago.- 2015), <http://elaguijonmusical.over-blog.es/article-enrico-caruso-un-02-de-agosto-muere-el-mitico-tenor-efemerides-musicales-124287009.html>.

Estilos del Jazz: El Dixieland. *Apolo y Baco*, datos tomados del sitio web http://www.apoloybaco.com/jazz/index.php?option=com_content&view=article&id=1359&Itemid=215.

Fábrica de Discos S.A. *FADISA*. Datos tomados del sitio web de la Superintendencia de Compañías, Valores y Seguros http://appscvsmovil.supercias.gob.ec/portaldeinformacion/consulta_cia_menu.zul.

Fábrica Ecuatoriana de Discos S.A. Datos tomados del sitio web de la Superintendencia de Compañías, Valores y Seguros http://appscvsmovil.supercias.gob.ec/portaldeinformacion/consulta_cia_menu.zul.

Giráldez Hayes, Andrea. La composición musical como construcción: herramientas para la creación y la difusión musical en Internet, *Revista Iberoamericana de Educación*, No. 52 (2010).

Gustavo Santaolalla, músico y productor musical argentino. Para mayor información sobre su trayectoria artística véase su perfil en el sitio *Internet Movie Database IMDb*, https://www.imdb.com/name/nm0763395/?ref_=nmbio_bio_nm.

Historia de la Grabación II (Siglo XX – XXI), sin datos de autor, sin fecha de publicación.

Historia de la grabación sonora: una aplicación didáctica, Temas para la educación, *Revista Digital para profesionales de la enseñanza* (España, sep.- 2009).

Industria Fonográfica Ecuatoriana Sociedad Anónima. Datos tomados del sitio web de la Superintendencia de Compañías, Valores y Seguros http://appscvsmovil.supercias.gob.ec/portaldeinformacion/consulta_cia_menu.zul.

Ortiz Preciado, Henry Jonathan. *Economía del Ecuador de la década de los 80 y 90*, (sin fecha de publicación).

Oyague, Telmo. Economista. Número de registro en Senescyt 1006-04-483236. Diálogo verbal sobre el feriado bancario.

Para mayor información y búsqueda de artistas *FEDISCOS* consultar base de datos *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/label/284424-Fediscos-SA?page=2>.

Pérez Valero, Luis. Industria y música tropical: apuntes para una historia de la producción musical en Hispanoamérica y el Caribe (1901-1968), *El Oído Pensante*, Portal de Publicaciones Científicas y Técnicas. Vol.6 no.2 (2018).

- Pro Meneses, Alejandro. *Discografía del Pasillo Ecuatoriano*. (Ediciones Abya-Yala. Colegio de Ingenieros Civiles de Pichincha, 1997).
- Quito. AFP y Redacción Negocios, 28 entidades que quebraron por la crisis de 1998 fueron cerradas, edición online de diario *El Comercio* (2 – ene.- 2010), <https://www.elcomercio.com/actualidad/28-entidades-quebraron-crisis-1998.html>.
- Ranowsky, Gabriela. La Payola el cáncer de la radio, *Latina Stereo 100.9 fm*, edición online (19 – feb.- 2017), <http://www.latinastereo.com/Noticias/ArtMID/433/ArticleID/406/La-Payola-el-c225ncer-de-la-radio>.
- Roncero Muntaner, Mateu. *Los Artistas: una aproximación estructuralista al mundo del Arte*. (Universidad de Barcelona, España).
- Sello discográfico BMG Ariola, para mayor información véase la base de datos *Discogs* en el sitio web <https://www.discogs.com/es/label/33652-BMG-Ariola>.
- Sello discográfico Interscope Records, para mayor información referirse el sitio web <https://www.interscope.com/>.
- Sello discográfico Universal Music Group, para mayor información referirse el sitio web <https://www.universalmusic.com/>.
- Superficie de Colombia: 1,142 millones de km². Datos tomados del sitio web de Datos Macro <https://datosmacro.expansion.com/demografia/poblacion/colombia>
- Superficie de Ecuador: 283,560 km². Datos tomados del sitio web de Datos Macro <https://datosmacro.expansion.com/demografia/poblacion/ECUADOR>
- Superficie de España: 505,990 km². Datos proporcionados por el Instituto Nacional de Estadística en España INE, <https://web.archive.org/web/20060427003059/http://www.ine.es/inebase/cgi/um?M=%2Ft20%2Fe245%2Fp05&O=inebase&N=&L>
- Superficie de Estados Unidos: 9,834 millones km². Datos proporcionados por: <https://www.census.gov/main/www/popclock.html>
- Superficie de México: 1,973 millones de km². Datos según la población media proyectada basada en hipótesis de fecundidad programática y alternativa en general. Para mayor información consultar la fuente. Instituto Nacional de Estadística Geográfica e Informática INEGI. *Datos básicos sobre la población de México: 1980 – 2010*. 29
- Superficie de Venezuela: 916,445 km². Datos tomados del sitio web de Datos Macro <https://datosmacro.expansion.com/demografia/poblacion/venezuela>

Talavera, Quique. Para mayor información véase el sitio web de *Quique Talavera*, <http://www.quiquetalavera.com/bio---quique-talavera.html>

The Victor-Victrola Page, datos tomados del sitio web <http://www.victor-victrola.com/History%20of%20the%20Victor%20Phonograph.html>.

Tras las huellas de un atraco. Ecuador 1999. Para mayor información véase el sitio web *Memoria Crisis Bancaria*: <http://memoriacrisisbancaria.com/>.

Entrevistas

Elizabeth Flores, entrevista personal, 22 de noviembre de 2018 (ver anexo 2).

Otto Franco, entrevista personal, 12 de noviembre de 2018 (ver anexo 1).

Teresa Brauer, entrevista personal, 6 de diciembre de 2018 (ver anexo 3).

Gráficos

Años 1990 a 2000: desequilibrio fiscal, crisis financiera

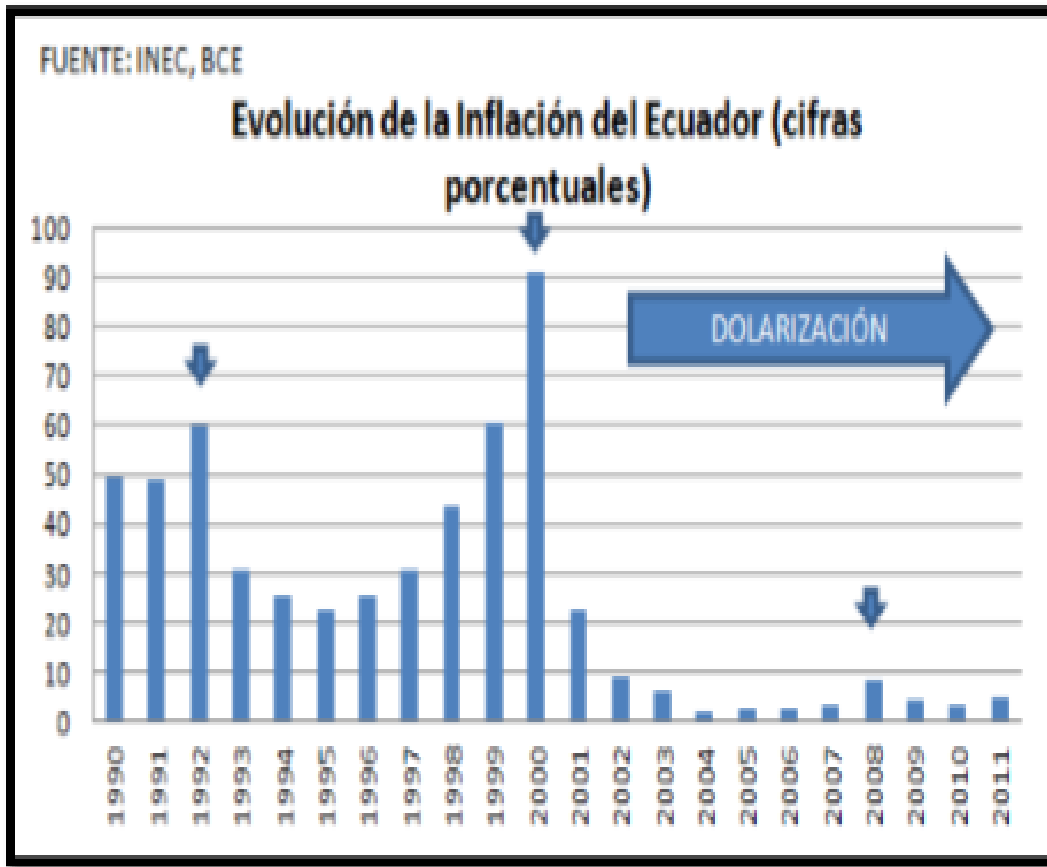


Gráfico # 2. Elaboración de autor⁷²

⁷² Henry Jonathan, Ortiz Preciado, *Economía del Ecuador de la década de los 80 y 90*, (sin fecha de publicación), 1.

POBLACIÓN EN ESPAÑA AÑOS 1980 – 2000

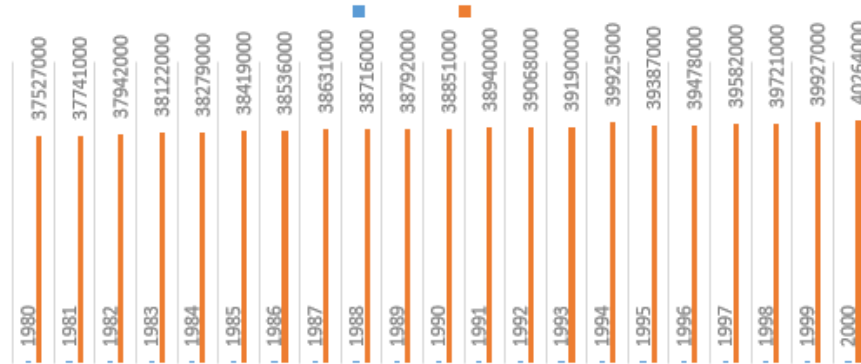


Gráfico # 3. Elaboración propia⁷³

POBLACIÓN EN ESTADOS UNIDOS AÑOS 1980 – 2000

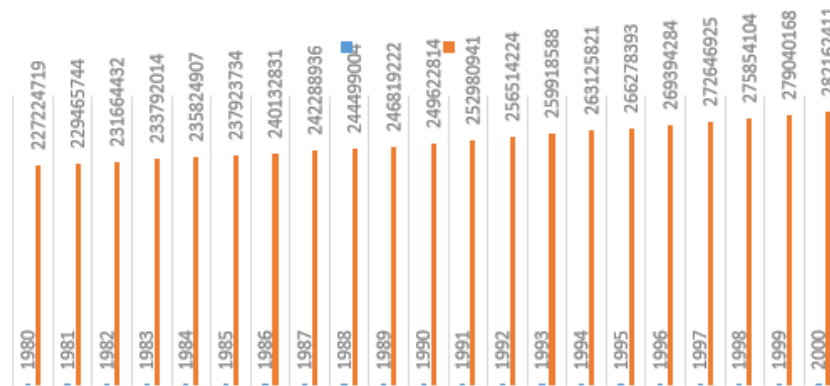


Gráfico # 4. Elaboración propia⁷⁴

⁷³ Superficie de España: 505,990 km². Datos proporcionados por el Instituto Nacional de Estadística en España INE.

<https://web.archive.org/web/20060427003059/http://www.ine.es/inebase/cgi/um?M=%2Ft20%2Fe245%2Fp05&O=inebase&N=&L>

⁷⁴ Superficie de Estados Unidos: 9,834 millones km². Datos proporcionados por:

<https://www.census.gov/main/www/popclock.html>

POBLACIÓN EN MÉXICO AÑOS 1980 – 2000



Gráfico # 5. Elaboración propia⁷⁵

POBLACIÓN EN VENEZUELA AÑOS 1980 – 2000

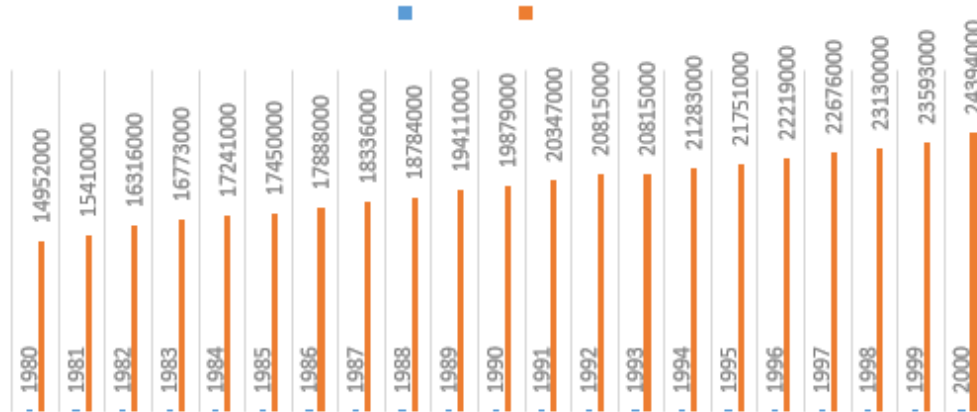


Gráfico # 6. Elaboración propia⁷⁶

⁷⁵ Superficie de México: 1,973 millones de km². Datos según la población media proyectada basada en hipótesis de fecundidad programática y alternativa en general. Para mayor información consultar la fuente. Instituto Nacional de Estadística Geográfica e Informática INEGI. *Datos básicos sobre la población de México: 1980 – 2010*. 29

⁷⁶ Superficie de Venezuela: 916,445 km². Fuente: <https://datosmacro.expansion.com/demografia/poblacion/venezuela>

POBLACIÓN EN COLOMBIA AÑOS 1980 – 2000

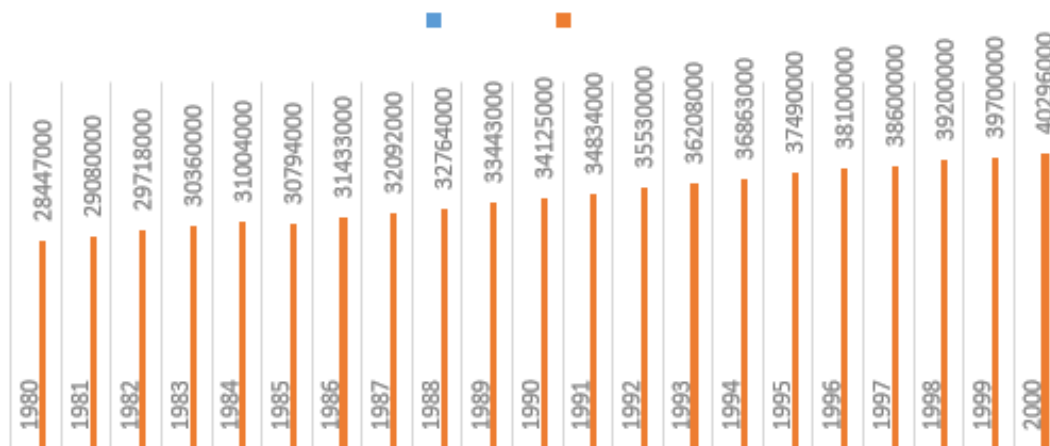


Gráfico #7. Elaboración propia⁷⁷

POBLACIÓN EN ECUADOR AÑOS 1980 – 2000

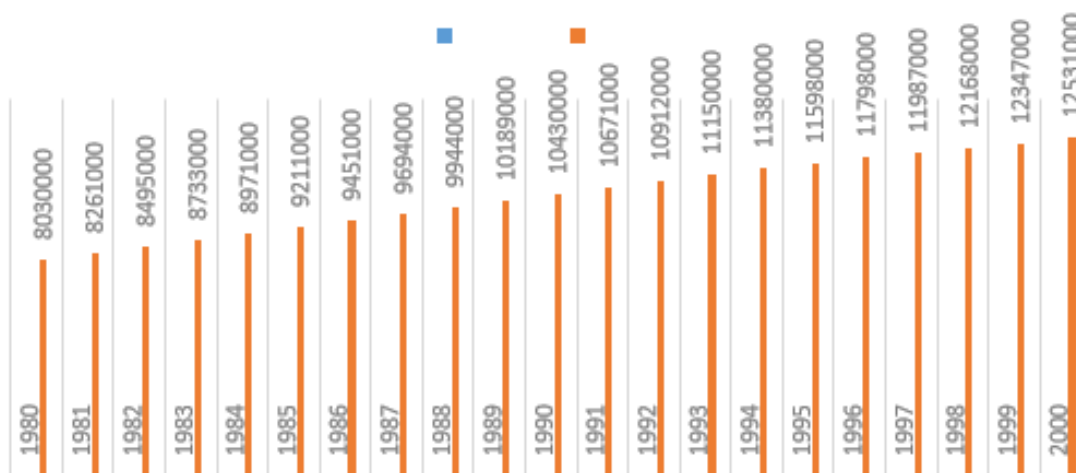


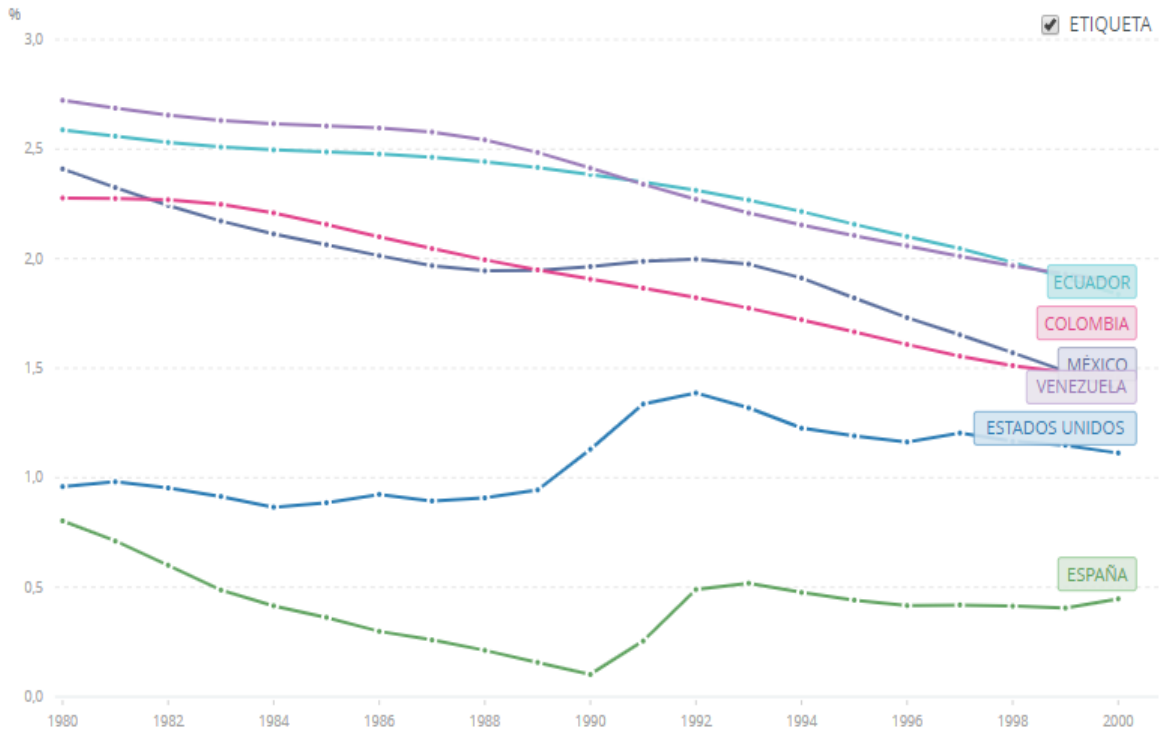
Gráfico # 8. Elaboración propia⁷⁸

⁷⁷ Superficie de Colombia: 1,142 millones de km². Fuente: <https://datosmacro.expansion.com/demografia/poblacion/colombia>

⁷⁸ Superficie de Ecuador: 283,560 km². Fuente: <https://datosmacro.expansion.com/demografia/poblacion/ECUADOR>

Comportamiento del Crecimiento Poblacional en España, Estados Unidos, México, Venezuela, Colombia y Ecuador

Años 1980 – 2000



1980 - 2000

Gráfico # 9

Datos proporcionados por el Banco Mundial⁷⁹

En el gráfico puede observarse el comportamiento del crecimiento y disminución poblacional desde el año 1980 hasta el año 2000 en distintos sectores de Europa y América. Los datos proporcionados son generales para obtener una aproximación de potenciales consumidores de producciones que aportaron a la industria musical.

⁷⁹ Fuente: Banco Mundial.

https://datos.bancomundial.org/indicador/SP.POP.GROW?contextual=default&end=2000&locations=US-ES-MX-CO-EC-VE&name_desc=false&start=1980&view=chart

Anexo 1 Entrevista a Otto Franco

Informante:	Otto Franco
Lugar de nacimiento:	Santa Elena
Actividad principal:	Ingeniero de Sonido en FEDISCOS
Lugar de la entrevista:	Domicilio
Fecha de la entrevista:	lunes 12 de noviembre de 2018

PREGUNTA: ¿Cómo fueron sus inicios y su papel en la industria musical en Guayaquil?

Otto Franco: Aproximadamente en el año 1968 llego a la ciudad de Guayaquil e inicié otro tipo de actividades dentro del requerimiento que uno tiene para trabajar. Apenas llegué a Guayaquil estudié electrónica y estuve trabajando en esa área. Luego se me presentó la oportunidad de trabajar en FEDISCOS en el año 1975. El contacto para entrar a trabajar ahí fue un amigo llamado Octavio Córdova, conocido en el medio como Octavio el “chavo” Córdova; él estaba casado con una hija de Francisco Feraud; a través de él ingresé a FEDISCOS como ayudante del estudio de grabación. Conocía electrónica, pero la electrónica aplicada en ese tipo de equipos era diferente a la electrónica de televisores y radio. Todos los equipos eran análogos; por cierto, eran equipos primitivos. Por ejemplo, teníamos una consola que solamente se podían poner ocho micrófonos y nosotros estábamos atrasados con respecto a la competencia nuestra. En ese momento la competencia directa nuestra era IFESA. IFESA tenía equipos de cuatro canales, nosotros (FEDISCOS) teníamos equipos de dos canales. El sistema de grabación de cuatro canales consiste en una cinta de media pulgada que va dividida en cuatro partes. Cada parte se denomina un canal y con eso ellos trabajaban. Nosotros, en cambio, teníamos dos canales; un canal estéreo y nuestras grabaciones eran estéreo. No había lugar a hacer un arreglo como se hace con la tecnología actual de edición, montaje y corrección; era de otra manera. Nosotros teníamos que grabar en los dos canales, en cinta de un cuarto de pulgada lo grabábamos y luego si alguien se equivocaba a mitad de la canción, se cortaba la cinta y se continuaba grabando después y luego se unían los pedazos con una cinta especial y quedaba editaba la canción. Si al escuchar completo, la grabación salía muy lento o rápido el pedazo remendado, se lo volvía a grabar y se lo volvía a pegar. Si quedaba perfecto, ahí quedaba. Nosotros no teníamos allí la facilidad de hacer la pista, todo con voz (pista y voz). Como el estudio de FEDISCOS era un estudio súper grande, había suficiente espacio para, a través de biombos, colocarlos en diferentes posiciones de manera que no haya inducción de sonido en los micrófonos próximos. Entonces, en base a eso se manejaba.

P: ¿Alguna experiencia que usted haya tenido en el momento de su aprendizaje cuando estuvo en FEDISCOS?

OF: No había necesidad de resolver porque se trabajaba en equipo. Había un director musical que manejaba el grupo y nosotros lo que hacíamos era remendar las partes malas, corregirlas, alguna observación de ellos, repetíamos el pedazo y en base a eso se trabajaba. Ya una vez que quedaba terminado el tema solamente se lo editaba a la entrada y al final y pasaba a un departamento que se llamaba corte, donde se hacía el master en un acetato (disco de vinil). Ese disco de acetato se lo pasaba a un departamento que se llamaba Galvanoplastia. En ese departamento había unas tinas grandes con ácidos y otros componentes más y a eso se le metían barras de níquel. Había una fila de barras de níquel. Cuatro varillas para poner las barras de níquel y en medio de cada fila iba otra varilla más que iba teniendo el molde que botó Corte. Entonces, en un proceso de seis a ocho horas esa tina estaba energizada y sin que haya contacto del acetato con las barras de níquel, en el movimiento de izquierda a derecha, que duraba toda la noche con esa rutina, y al día siguiente se adherían partículas de níquel en el acetato. Ese acetato se lo sacaba después del periodo que ellos consideraban que estaba terminado y se despegaba un molde de metal de ahí. Ese es el que se llamaba “la matriz” del disco que iba a la prensa. Todo esto estaba dentro de FEDISCOS. Una vez que el disco estaba prensado se ponía un molde arriba y un molde abajo que era la cara del LP de los discos de 45. Entonces, a base de presión y un poco de plástico ahí le ponían la etiqueta en el centro, se aplastaba y quedaba formado el disco de vinil. El primer disco iba a un departamento que se llamaba “Chequeo”. Si el disco no salía ruidoso se iba a la producción. Tenía un tiempo de producción y tenían que estar controlando que no genere ruido porque a veces el mismo material plástico, una vez que se diluye, adquiere impurezas y empieza a lastimar el molde porque son surcos que no se al ojo sino a base de microscopio. Ese disco ya quedaba en producción, Una orden común era de 500 discos, cuando era un disco nuevo, para probar que aceptación tenían en el mercado.

P: ¿Estos 500 discos eran distribuidos a las mismas empresas JD Feraud Guzmán o eran directamente para promociones radiales?

OT: No. Una vez que estaba hecho el disco se mandaba al almacén y había un equipo que era de promoción que era el que se encargaba de visitar a las radios. Ellos repartían en las radios los discos, clasificando por el género de la musical. Las radios que pasaban pasillos les mandaban pasillos, las radio que hacen moderno, rock, salsa o lo que sea.

P: ¿Alguna empresa transnacional o extranjera que haya estado funcionando en esos tiempos en Guayaquil?

OF: Bueno. Las empresas internacionales se manejaban de una manera diferente. Ellos les otorgaban licencias a las disqueras para que las disqueras puedan imprimir sus discos y venderlos y luego pagar regalías. Ellos no tenían oficinas. Nunca tuvieron oficinas en Guayaquil. Entonces, de esa manera se manejaba eso. A través de ellos tenían sus licencias las casas disqueras. FEDISCOS tenía licencias de algunas casas extranjeras. Generalmente, todo el artista dependía de la disquera porque de todas maneras era difícil lanzarse como artista. ¿Por qué razón? Por qué las disqueras se manejaban directamente con las radios. Ellos les daban discos para que los pongan, les daban discos para que regalen a los oyentes. En base a eso ellos se manejaban, pero, había otro “pero” ahí, que era la radio. Era el primer jurado que juzgaba la música. Tu mandabas una producción nueva, el director de la radio con los locutores se sentaban en una mesa a escuchar todo

el material que les llegaba y si es que el disco era bueno, si el cantante lo hacía bien, lo cogían y lo pasaban, sino no lo pasaban.

P: ¿Tenían esa misma exigencia con los productos internacionales que llegaban?

OF: No porque era un producto probado que ya para que lo coja una licencia de aquí es porque tenía que haber reventado afuera. Ya estaban sonando y no había primicia porque el disco ya había sonado en otro país. Primicia solamente al sacarlo al mercado porque el disco extranjero era más costoso y llegaba menos.

P: ¿Qué empresas discográficas conformaban la industria musical en Guayaquil?

OF: Las empresas constituidas eran IFESA y FEDISCOS.

P: ¿Qué actores logró conocer dentro de la industria? (productores, artistas, promotor artístico, etc. Mencionarlos).

OF: Productores, me tocó trabajar con Quique Talavera que era el director musical de El Puma – José Luis Rodríguez. En una época que vino acá, tuvo presentaciones por varios días entonces se hizo la producción. FEDISCOS hizo la producción para Hilda Murillo, para Darwin, para algunos artistas se hizo aquí una producción grande y ellos trajeron a todos sus músicos que cargaban en el equipo de presentación de ellos. Me toco grabar también con Wilfrido Vargas, Alci Acosta, Orlando Contreras, Las Chicas del Can fueron un boom y pasaron por FEDISCOS porque nosotros teníamos la licencia con Wilfrido Vargas y él era el productor de ellas. No estaban manejadas por ninguna casa disquera, sino que el mismo producía. Todo esto ocurrió a finales de los 80.

P: ¿Ya en esa época FEDISCOS contaba con otro tipo de equipamiento?

OF: Nosotros teníamos un estudio común. Un cuarto cerrado pero inmenso, entonces la empresa (en ese entonces vivía Bronislaw Vieira que fue un visionario en la cuestión de la música, la tecnificación y modernización de equipos). Nosotros, de 2 canales saltamos de una a 28 canales, pero la grabadora de cinta de 2 pulgadas era de 24 canales. Ahí ya teníamos la comodidad para trabajar con eso entonces ya empezamos a trabajar, la compañía dentro del convenio de compras dijo que vendría un ingeniero a indicarnos cómo era el procedimiento porque nosotros no habíamos trabajado con ese equipo, pero si habíamos trabajado con audio y manejábamos las técnicas, pero ya trabajar con una consola computarizada ya era otra cosa. Entonces ellos nos dieron esos primeros pasos del proceso de grabación con sistemas automatizados, pero allí hubo cosas que tuvimos que experimentar que fue que la grabación sonaba increíble dentro del estudio y cuando ya salía al mercado sonaba diferente. Esto se producía porque la acústica de la cabina de grabación tenía tratamiento acústico y quitaron todo lo que tenía de natural el cuarto, colocando material absorbente y partes con material reflexivo y revestimiento con piedra y material acústico, lana de vidrio, unos cartones especiales. La empresa encargada del trabajo era Isolated Acoustics y en esa época el estudio costó un millón de dólares. Se invirtió mucho y vino un carpintero inglés experimentado en el tema de los estudios musicales. Hizo arreglos a lo largo, alto y ancho del lugar y en esa época que hizo el trabajo este señor, solamente había 22 estudios en el mundo, con ese tipo de diseño acústico y ese tipo de diseño todavía se mantienen en muchas partes. Son únicos esos estudios. Nosotros superamos ese problema cuando vino un técnico de allá del exterior a hacer una medición acústica y a corregir lo que estaba pasando, porque al momento que uno graba hay una absorción de sonido o reflexión en las paredes de la cabina y uno lo escucha bien, pero técnicamente cuando el disco sale de la cabina no se

escucha igual, entonces ellos llegaron a hacer un análisis de la sala, se hizo cambios en el sistema de monitoreo. Usábamos parlantes JBL que era lo mejor en ese momento y todavía sigue siendo JBL un buen equipo de monitoreo, lo que pasa es que ahora han venido los otros monitores biamplificados pequeños donde ya no requieren de tanta cosa, pero en todo caso siempre hay una diferencia de sonido. Esos problemas que tuvimos los solucionó un inglés que llegó a la medianoche y terminó a las dos de la mañana, hizo los ajustes y se fue. Desde allí ya no tuvimos problemas y toda esa experiencia la adquirí yo porque me tocó ver cómo lo hizo y después yo ya estaba en capacidad de hacerlo. Al comienzo venían técnicos peruanos a reparar esas máquinas porque la misma empresa que vendía los equipos tenía oficinas en Perú y venían técnicos peruanos a reparar. Eso estuvo pasando unos dos años, después yo me encargaba del mantenimiento de los equipos, ajuste de máquinas, reparaciones y todo eso quedó bajo mi control.

P ¿Decir que era productor musical ecuatoriano otorgaba algún tipo de prestigio social?

OF: Anteriormente si había muchos puntos negativos en algo de meterse a la música porque hacer música significaba alcohol, mujeres y hasta drogas. Tuve muchos problemas con mi familia debido que me quedaba demasiado tiempo en el estudio trabajando, además mi esposa conoció mi trabajo y muchas veces ella renegaba porque uno se demoraba mucho en la misma canción, pero eso era porque nosotros teníamos control hasta del presidente de la compañía que era Francisco Feraud. Una sola vez me pasó que un cantante no pronunció una “S”, se la comió en la grabación y a mí se me escapó y el productor estaba pendiente de otras cosas como el acorde que pone el músico, la nota de cada instrumento y a veces se les escapa hasta la afinación a los productores. Don Francisco me llamó: ¿Qué pasó? En buenos términos me dijo que esto no podía volver a pasar porque eso era nuestra imagen y nunca más me volvió a pasar. Esa es la única llamada de atención que puedo recordar, fuera de eso no tuve inconveniente alguno. Ahora hay otro concepto dentro de la música. El músico se eliminó y ahora se trabaja con el teclado y la computadora que es todo mecánico y que no tiene lo que tiene un tocado en vivo, sin embargo, en muchos países se está volviendo a grabar con instrumentos tocados en vivo. En ese concepto yo tengo diferencias que más son ajustes técnicos. El sistema digital es excelente, en lo particular me encanta y lo he trabajado y sigo trabajando todavía y me gusta ese sistema porque la respuesta es transparente para respuesta de frecuencias es superior al LP.

P Económicamente hablando ¿Se consideraba que la remuneración obtenida era justa?

OF: Esa parte la manejaban los artistas. Dentro de mi área no se percibía una buena remuneración, yo era encargado del estudio de grabación y luego dejé FEDISCOS para irme a trabajar en Producciones Zapata, de Quito, que aún sigue funcionando en el mercado, pero frenaron su producción por la piratería y eso fue cayendo

P En base a su experiencia ¿Cuál considera que fue la época dorada de la industria musical en Guayaquil? Explicar

OF: En los años 80 cuando entró Wilfrido Vargas fue el boom debido que la casa disquera contaba con la licencia. Los artistas nacionales se han mantenido siempre los mismos y no pasaban de una orden básica de producción de 500 discos. Puede ser que

haya sido complicado para ellos obtener regalías debido que no había honestidad con ellos, por lo cual los artistas nacionales preferían manejarse con contratos de shows en vivo.

P ¿Qué efectos directos y colaterales ocasionó la transición del LP al CD?

OF: El CD tenía mejor calidad sonora que el LP. Como efecto colateral puedo decir que el LP tiene un corte que daña los parlantes a partir de los 20 ciclos, que es una frecuencia no audible humanamente. En las frecuencias altas afecta desde los 16.000 ciclos. El sistema de grabación de vinil tiene una curva especial que hasta los 4.000 ciclos va a 0dB, desde aquí empieza a decaer y al llegar a los 16.000 está a -20dB y esa presión ya no es audible por que el proceso de reproducción de una capsula de tocadiscos es inverso. Se mantiene hasta los 4.000 en 0 y de lo que cayó lo sube al momento de reproducir porque en el procedimiento de corte donde se hace la matriz, ese acetato es cortado con esa misma curva porque al momento que se inyecta la cabeza de corte especial, construida con alambres de oro. Con señales analógicas la corriente es alterna y al momento de grabar la convierte en señal magnética y pasa a la grabadora de corte y esa señal magnética la convierte en eléctrica y sale a la cabeza de corte como electricidad en frecuencias controladas, sino se atenúa se puede quemar la cabeza de corte. La señal eléctrica se convierte en una vibración mecánica que pasa a los amplificadores que la convierte en señal eléctrica nuevamente y sale a los parlantes en forma de ondas sonoras que es lo que nosotros escuchamos.

P ¿Conoció empresas nacionales y/o extranjeras con filiales en Guayaquil?

Explicar

OF: Las transnacionales se manejaban de una manera diferente. Otorgaban licencias a las disqueras para que las disqueras puedan imprimir sus discos aquí y pagar las regalías. Ellos nunca tuvieron oficinas aquí. FEDISCOS tenía licencias de casas extranjeras y todo artista dependía de la disquera que se encargaba de hacer llegar el material a la radio, siendo el primer filtro el gerente de la radio con los locutores y si les parecía que cumplía con los estándares del mercado entonces se lo reproducía en la radio. Con los artistas extranjeros no había ese inconveniente y esto se debía a que llegaban los discos de artistas internacionalmente exitosos del momento. Las primicias eran lanzadas en el mercado internacional. Los costos de los discos eran los mismos

P En la parte económica ¿Cómo se veía rentabilidad en la industria y quiénes percibían ingresos en base a esto?

OF: Los propietarios de las empresas musicales, las casas musicales y los artistas extranjeros que tenían licencia en las disqueras locales. Ellos veían rentabilidad directa.

P ¿Cómo era el proceso para producir y promocionar a un artista local?

OF: Una vez generado el disco, se enviaba al almacén y el equipo de promoción se encargaba de visitar las radios, clasificando por géneros la distribución de la música.

P ¿Cómo era el proceso para promocionar a un artista extranjero?

OF: Esa parte la manejaba el departamento de promoción de la empresa.

P En caso de conocer el mundo del espectáculo ¿Cómo era el proceso para realizar shows de artistas extranjeros?

OF: Desconozco esa parte. Mi labor era en el área técnica dentro del estudio de grabación.



Otto Franco. Imagen 1: cortesía



Otto Franco y entrevistador. Imagen 2: Marcos Vergara



Forma de grabar en estudio

Imagen 3: IFESA – 25 años de buena música. Año 1971



Proceso de grabación de un LP

Imagen 4: IFESA – 25 años de buena música. Año 1971

Anexo 2 Entrevista a Elizabeth Flores

Informante:	Elizabeth Flores
Actividad principal:	Economista
Lugar de la entrevista:	Universidad de Guayaquil
Fecha de la entrevista:	jueves 22 de noviembre de 2018

PREGUNTA: ¿Qué cargos desempeñó en la industria en los años 80 al 00?

Elizabeth Flores: Me incorporé a trabajar a la fábrica de discos FADISA, que estaba ubicada en Chile y Luque, como promotora de discos, aproximadamente un año y medio, de 1981 al 1983, porque por el sistema de los discos se hacía primero la promoción. Al poco tiempo me ascendieron a Relacionista Pública y me encargaba de todo el proceso de campañas artística nacional e internacional.

P ¿Cómo fueron sus inicios y su papel en la industria musical en Guayaquil?

EF: Para poder realizar la distribución de discos se aplicaba primero una etapa de promoción que se la hacía desde la misma oficina o con visitas a la radio y a los medios de comunicación en general, canales de televisión. Entonces inicié en FADISA como promotora y luego me ascendieron a relacionista pública de FADISA y atendía todo lo que era el recibimiento y cobertura para la actuación de los artistas que venían a Guayaquil, específicamente. Fue mi primer trabajo y fue una experiencia muy interesante porque daban todo el espacio para desarrollar iniciativas y toda la creatividad para dar el impulso a la actividad artística. Como dije, empecé como promotora y me ascendieron pronto a relacionista pública.

P ¿Qué empresas discográficas conformaban la industria musical en Guayaquil?

EF: Dos fábricas de discos. FEDISCOS e IFESA y la fábrica de discos FADISA que era para la que yo trabajaba, cuya matriz estaba en Quito, pero tenía oficina aquí. Entonces a partir de estas dos fábricas de discos llegaba al país todo lo que era música de artistas internacionales y también se promocionaban artistas nacionales. La fábrica de discos nuestra, la nacional, era la representante de algunos sellos discográficos internacionales. De los sellos discográficos más destacados de FADISA estaba RCA. Artistas como Camilo Sesto, Raphael, Julio Iglesias, el grupo Mocedades, eran de RCA. Me tocaba atender toda la logística para recibir al artista y toda la agenda de actividades que debía realizar en artista en Guayaquil.

P ¿Cómo se promocionaba el artista?

EF: Yo recuerdo que el proceso era así: llegaba el acetato y me entregaban una cantidad inmensa de acetatos pasando una semana o cada 15 días y parte de mi trabajo era meterme en estas cabinas a escuchar las canciones y seleccionar la canción que yo consideraba que podía tener aceptación en el mercado. Yo seleccionaba la canción y al

seleccionar la canción estaba seleccionando al artista nacional o internacional y a partir de ese momento se sacaba una muestra de ese acetato y esa muestra se la iba a distribuir. Cuando era promotora tomaba las muestras de esos discos e iba a distribuirlos en las radios y en canales de televisión como canal 4 (RTS) y canal 2 (Ecuavisa) en donde estaba el show de Bernard Fógeres, que se daba al mediodía. La primera ocasión que Julio Iglesias fue al show de Bernard lo llevé yo. Entonces esas muestras quedaban en la radio, pero ahora había que hacer que esas muestras suenen y que lleguen al público porque cuando se le entregaba al locutor, el locutor decía que sí iba a pasar el material entregado, entonces había concursos donde se le entregaba al radioescucha y así se promocionaba al artista. Recuerdo a una chica llamada Aura, su trabajo era exclusivamente llamar a las radios a pedir las canciones, como se suele hacer, y decía: por favor, póngame la canción X, dedicada para X persona. Inmediatamente colgaba la llamada y de nuevo llamaba cambiando la voz para pedir la misma canción. Entonces FADISA desde sus oficinas impulsaba la promoción para que suenen los artistas en la radio. Parte del registro era monitorear cuántas veces sonaba. Era un equipo de personas llamando y escuchando programas en horarios específicos. Había radios que tocaban música durante todo el día, como Canal Juvenil. Otras radios como Tropicana, tenían programas específicos y llamaban a pedir canciones de artistas, pero eran las llamadas que se escogían desde la oficina para impulsarlo a que se constituya en el hit del disco. Indudablemente, no todas las canciones que se impulsaban se convertían en hits. Ahí dependía mucho del oído, del gusto de quien seleccionaba la canción. Yo no soy músico, pero había que tener un gusto para seleccionar los temas.

P ¿Este tipo de difusión se hacía también con los artistas nacionales?

EF: Sí. Yo recuerdo, por ejemplo, que tuvimos muy buenos artistas nacionales. Grupos hermosos, por toda su creación y producción, y que tuvieron mucha acogida. Había un grupo de los Hermanos Diablo, así se llamaba y era una banda constituida por hermanos. Cantaban hermoso, todos músicos y ellos adquirieron mucha fama, pero además cuando estaban grabando un disco los hermanos más pequeños empezaron a jugar en plena grabación modificando la voz y entonces los otros les siguieron y empezaron a sacar canciones con una voz modulada de diferentes formas y ahí se origina otro grupo (de los mismos diablos), con diferente vestimenta en la cara y se llamaban Los Fantasmas, teniendo mucha acogida como los Hermanos Diablo y como Los Fantasmas. Por cierto, las grabaciones se hacían solamente en Quito. En Guayaquil había un almacén de distribución y captación del mercado en la costa.

P Económicamente hablando ¿Se consideraba que la remuneración obtenida era justa?

EF: Sí, yo creo que sí. Mi sueldo era de los más altos que había en relación a los compañeros. Tenía una atención especial en eso, claro está por que había que contactarse mucho con los medios y tener una buena imagen. En la medida de lo posible, considero que si era bien remunerada.

P En base a su experiencia ¿Cuál considera que fue la época dorada de la industria musical en Guayaquil? Explicar

EF: En los años ochenta fue la época en donde vinieron muchos artistas extranjeros a dar presentaciones y como existía una ley que decía que era obligatorio que un artista ecuatoriano debía abrir el concierto, entonces se daban a conocer nuestros talentos.

Recuerdo también que, en televisión, para apoyar a la promoción había un programa que se llamaba Nuestros Artistas, en donde pasaban videos y presentaciones con playback de artistas nacionales que ya tuvieran sus producciones musicales en el mercado o por lanzar.

**P ¿Conoció empresas nacionales y/o extranjeras con filiales en Guayaquil?
Explicar**

EF: Las transnacionales no tenían oficinas físicamente en Guayaquil. Los sellos discográficos ofrecían licencias para imprimir aquí los discos de sus artistas y según el convenio que se realizaba, se elaboraban las copias en las fábricas.

P En la parte económica ¿Cómo se veía rentabilidad en la industria y quiénes percibían ingresos en base a esto?

EF: Mayormente los artistas eran quienes percibían mayores ingresos por las regalías y sus presentaciones en vivo.

P ¿Cómo era el proceso para producir y promocionar a un artista local?

EF: De la misma forma que para un artista internacional. Se enviaban sus discos a las radios y televisión para realizar la promoción en los medios de comunicación y luego las presentaciones artísticas.

P En caso de conocer el mundo del espectáculo ¿Cómo era el proceso para realizar shows de artistas extranjeros?

EF: Primero se introducía el disco con sus canciones, pasaba por el filtro que era escucharlo y percibir cuál sería su hit, enviar los discos a la radio y televisión, hacer gira de medios y shows en vivo.



Elizabeth Flores

Imagen 5: Marcos Vergara



Elizabeth Flores junto a uno de los integrantes de los Hermanos Diablo.

Imagen 6: Elizabeth Flores

Anexo 3 Entrevista a Teresa Brauer

Informante: Teresa Brauer
Lugar de la entrevista: Universidad San Francisco de Quito
Fecha de la entrevista: jueves 06 de diciembre de 2018

PREGUNTA: ¿Qué cargos desempeñó en la industria en los años 80 al 00?

Teresa Brauer: Solo puedo hablar a partir del año 1997 que yo regresé al Ecuador. Fui promotora en discos MTM que tenía la licencia de Warner, entre otras. Luego, en el año 1999 abrió Tower Records en Ecuador y me enviaron como Gerente de Marketing y luego en el año 2000 fui Gerente General de Tower Records. De ahí en el 2002 fui gerente general de Sony Music y Sony Publisher en Ecuador.

P ¿Cómo fueron sus inicios y su papel en la industria musical en Guayaquil?

TB: puedo hablar del Ecuador en general. Trabajé mucho en Guayaquil, pero puedo hablar del Ecuador en general. Yo volví en el año 1997, tuve el privilegio de ser la primera graduada en Music Business Management en el Ecuador, nadie más había estudiado Music Business en ese momento, y tuve la fortuna de haber sido la primera mujer ecuatoriana de haber estudiado en Berklee, entonces yo volví al Ecuador en el 97 y me había formado en el tema de industria musical afuera, yo no me había formado aquí. Volví a un país en el que me tocó comenzar a implementar muchísimas cosas desde mi visión sin conocer nada así que me tocó comer polvo, me tocó darme contra las paredes y me tocó buscar un espacio. Obviamente no era nada común si yo era la primera persona que estudiaba Music Business que haya gente especializada o estudiada en esa área no existía, por ende, a mí me tocó un poquito pero no me voy a quejar al respecto, para nada, de romper este mito de que todo lo que se hacía en la industria musical solo tenía que ser empírico, que si se podía estudiar en la industria musical. Además, que soy mujer lo cual es bastante extraño, la industria musical es bastante machista y en el Ecuador los puestos de mujeres en la industria musical se habían limitado a ser promotoras musicales. Entonces eso acompañado de que tengo un apellido extranjero siendo absolutamente ecuatoriana y si hizo que sea como un punto diferente en la industria que para mucha gente era súper interesante y para mucha gente le parecía una amenaza catastrófica. Ya entonces me tocó comenzar de cero, desde abajo. Tuve la fortuna de comenzar en MTM, conocer a Gonzalo Jiménez Posada, un hombre que entre el 1980 y 2000 y recomiendo infinitamente en esta investigación que aprovechen que todavía tiene vida para que él pueda hablar muchísimo sobre esta investigación, fue mi primer jefe y creo que fue una persona que aportó muchísimo en la industria musical ecuatoriana, colombiano. Tuve la fortuna de conocerlo en un meeting Latinoamérica en Miami y conocí a una persona que se llama Pacho Montoya que sin duda cambió mucho la industria latinoamericana y fue él quien me dio un puesto y me trajo como de vuelta al Ecuador. Entonces comencé siendo promotora en MTM, pero no de esos sellos grandes. Yo comencé manejé Grita Records,

yo manejé Putumayo Records, manejé Laser Discs, manejé algunos sellos independientes pequeños que vendían algunas cosas en el Ecuador. Entonces, mis inicios fueron así. Mis inicios fueron una mezcla de promotora / gerente de producto en realidad de sellos independientes manejados a través de MTM Ecuador, así comencé.

P ¿Qué empresas discográficas conformaban la industria musical en Guayaquil?

TB: puedo hablar de los noventas. Yo me gradué del colegio en el año 1993 y en el 1997 me gradué en Berklee. No tengo potestad de poder hablar previo, puedo hablar lo que conozco. En los noventas la industria estaba conformada por Sony, Universal, Warner, Polygram en realidad era el sello grande importante aquí antes de fusionarse con Universal. Había Psiqueros Records que era una compañía disquera maravillosa de Luis Avalos donde había mucho rock, había muchas disqueras colombianas tropicales independientes como Sonolux, por ejemplo, que tenían un gran pedazo del mercado aquí en Ecuador, pero básicamente el mercado musical ecuatoriano estaba dominado por las multinacionales. Dominaban fácilmente en venta, si hablamos específicamente a finales o mediados de los noventa, el 90% de lo que se vendía en el Ecuador eran estas compañías las que tenían el camino y la forma de distribuir en el Ecuador. Eran ellos los que importaban este producto, los que vendían a los distribuidores. Uno de los más grandes distribuidores, hablando de Guayaquil, se llamaba Miguel Salinas y tenía una distribución inmensa no solo en Guayaquil sino a nivel nacional y eran las multinacionales quienes basaban o vendían o tenían el gran pedazo del mercado.

¿Qué actores logró conocer dentro de la industria? Promotores de artistas, etc. Mencionarlos y explicar la relación laboral con dichos personajes.

TB: la verdad es una largura. Tendría cientos de personas porque no es por nada, pero pude conocer a la mayoría de personas o si en su momento conocí a todos los gerentes de todas las multis, claro que conocí a cada uno de ellos y tuve el privilegio de trabajar en lo que era Warner aquí en Ecuador, tuve la suerte de ser muy cercana cuando fui gerente de Tower Records a todas las multis, todos los locales, todos los sellos independientes. He trabajado con un sinnúmero de artistas nacionales entonces...

P ¿Decir que era promotor o manager artístico otorgaba algún prestigio social?

TB: yo no lo siento así, para nada. Yo no creo que te haya otorgado ningún privilegio social. Creo también y sería hermoso que en esta entrevista incluyan a artistas que marcaron e hicieron diferencia en la industria musical como es el caso de Ricardo Perotti, Tranzas, Clip, Right. Recomiendo entrevistar a Daniel Ugalde, es una persona que podrá hablar sobre los primeros dúos guayaquileños que lograron pegar, entonces es importante pero no creo que en ese momento haya dado prestigio. No siento que la palabra prestigio, era más bien rareza y va a depender del entorno social en que cada uno se haya desarrollado. Creo que hubo entornos sociales en donde era más fácil digerir que una banda tuviera manager o un productor al inicio versus otros entornos sociales en donde decías llámale a mi manager y te respondían ah nooo se cree de mejor familia y ya no puedes tratar directamente. Fue en una época en donde todos estos procesos y estas funciones fue complicado. Yo no creo en ningún momento que haya dado ningún tipo de poder en esa época. Quizás el único poder que se puede decir es que las personas que trabajamos en la industria si teníamos acceso a los medios de comunicación porque era la forma en que trabajamos en conjunto, no existía el internet ni estas masificaciones de redes sociales. Entonces el vínculo entre los artistas y los medios de comunicación era

tan grande que quizás eso era el privilegio que tenías, el pseudo poder de estar junto a los medios de comunicación.

P Económicamente hablando ¿Se consideraba que la remuneración obtenida por el cargo que desempeñaba cumplía sus expectativas laborales?

TB: yo soy un caso extraño. En mis inicios yo no fui independiente nunca. Yo regresé a este país a trabajar en empresas constituidas por ende siempre tuve la suerte de estar afiliada, tuve la suerte de tener un salario y yo nunca fui freelance. Al momento de llegar a Sony lo que yo ganaba era lo justo y me sentía bien remunerada. Hoy por hoy la industria no podría pagar esos salarios, la industria no tiene esos ingresos desde esa óptica y de esa manera. Desde el inicio no gané lo justo, pero fue mejorando.

P En base a su experiencia ¿Cuál considera que fue la época dorada de la industria musical en Guayaquil? Explicar

TB: considero yo que a finales de los años noventa. Hablando de la industria Guayaquil llegó a tener como sede principal a BMG. En el caso de las grandes multinacionales todas tenían oficinas en Guayaquil. Sony tenía oficina en Guayaquil, EMI tenía oficina en Guayaquil, Warner y MTM tenían oficina entonces todas esas compañías tenían oficinas. La ciudad contaba con grandes distribuidores de discos y además tenía grandes cadenas de ventas de discos y era un mercado importante y significativo a más de ser el link entre Guayaquil y la costa. Tenía la gran fortaleza de que las sedes de los canales de televisión estaban en Guayaquil y recibían a grandes figuras. Entonces yo si considero que hablando en el ámbito de la industria Guayaquil tuvo un auge importante al inicio de los años noventa que fue mermando porque ¿Qué fue lo que comenzó a suceder? Comenzaron a cerrar esas oficinas y ya nadie tenía oficina en Guayaquil, todo se tramitaba en Quito y todo esto va sucediendo cuando ya nos vamos acercando a la crisis del año noventa y nueve.

P ¿Qué efectos directos y colaterales ocasionó la transición del LP al CD?

TB: del LP al CD yo creo que creó un pico gigante y luego un declive inmenso. ¿Qué pasa con el LP? Era análogo y la producción del LP se hacía de manera local. Nosotros si producíamos LP locales que variaban en la presentación, pero no cómo sonaba. La única diferencia entre comprar, por ejemplo, un LP de Michael Jackson de producción local y uno internacional era el empaque, de ahí el disco sonaba absolutamente igual. ¿Qué pasa cuando pasamos al CD? Es la era digital y a pesar de que hoy no suene que era lo máximo, si fue lo máximo y revolucionó a la industria porque logramos evitar que se rayara el disco, pudimos conservar más tiempo, las radios de los carros tenían compacteras. ¿Qué le pasa a la industria? Tiene la suerte de reempacar todo su catálogo que es que todas las bandas se reempacan en esa nueva tecnología y la gente vuelve a comprar lo que ya había comprado en LP. Eso le entrega a la industria musical unos ingresos barbaros que no se volvió a meter a artistas en el estudio. Simplemente fueron reempacados, reeditados, remasterizados y se vuelve automáticamente al mercado y las disqueras vuelven a tener regalías con productos que ya habían lanzado y la gente vuelve a consumir. El Ecuador si producía LP y cassettes, pero no producía CD. Nunca tuvimos una fábrica local que imprima masters de música extranjera. No se hizo esa inversión porque ¿dónde se genera el gran boom de la piratería? Con esto. Si yo entrego un master digital a una fábrica de discos y me lanza al mercado los cien mil discos y mete por debajo de la mesa diez mil discos mas no hay ninguna diferencia. ¿Entonces qué pasó ahí?

Ecuador deja de producir el soporte físico porque no se producían CD y los artistas enviaban sus masters afuera e importaban ese soporte físico llamado CD. Pasaron muchísimos años hasta que tengamos fábricas de discos aquí y estas se crearon ya cuando el mercado del CD estaba por transformarse en digital, hablando solo de soportes físicos. Entonces le da este boom de ingresos a las multis, pero a nosotros en la industria local dejamos de producir localmente y entra este juego del inventario, que es un juego complejísimo porque antes, si faltaban 5 discos del artista entrabas y hacías esos 5 discos de la forma más rudimentaria. Si no importabas suficientes discos de X artista tenías que poner una importación para traer de otro país e interiorizar ese producto y ahí es donde la piratería empieza a comer espacios. No solamente por la digitalización que es más fácil compartir sino por la ausencia del cálculo de ese stock que necesitábamos en su momento y ahí es cuando entra todo el colapso porque también las empresas al importar esa cantidad de discos querían sacar esa cantidad de discos que tenían en sus bodegas entonces entregaban a sus distribuidores mayor cantidad de discos que verdaderamente el país podía, tal vez, suplir y ahí es que comienza esta debacle en este soporte físico del CD y a cerrar las tiendas y a cerrar distribuidores porque muchos distribuidores y tiendas a nivel nacional tuvieron más catálogo en stock del que verdaderamente podían vender.

P ¿Considera ud que existían amenazas de piratería musical en los años 1980 al 2000?

TB: claro que sí. ¡Un montón! Y creo que el Ecuador fue un país que no estuvo preparado para manejarlo bien desde el ámbito social. En el tema de la piratería habría mucha tela que cortar y creo que sería un tema únicamente de estudio de forma individual porque se quisieron tomar acciones, pero obviamente había vendedores en la calle que era el último eslabón en esa cadena, siendo los más indefensos evidentemente porque no eran ellos los grandes productores ni eran ellos los grandes importadores entonces al no haber esta real conciencia a nivel gubernamental, social y de país, la piratería fue avalladora. Una ola que no nos dimos cuenta cuando llegó y donde había muchos cuestionamientos de que es justo y que es injusto y si es que las acciones a tomarse eran justas con quien verdaderamente lo realizaba. Entonces en mi opinión si, la piratería radicalizó muchas cosas

P Conoció empresas nacionales y/o extranjeras con filiales en Guayaquil?

TB: Si.

Tiempo de establecimiento en la ciudad y la función que cumplían y si tenían alianzas estratégicas con las empresas locales

TB: MTM es una empresa local que distribuyó Warner Music por mucho tiempo. ProMarket fue una distribuidora de productos a los finales de los noventa. Muy interesante que se vea al principio cómo ocurrió con Feraud y como llega Sony al Ecuador a través de estas empresas.

En la parte económica, ¿Cómo se visibilizaba la renta de la industria musical local e internacional en el Ecuador y Guayaquil y quiénes percibían ingresos en base a esto?

TB: yo pienso que los ingresos reales en esos años le eran solo a quienes vendían los discos y creo que los ingresos reales los percibían las grandes empresas. Clarísimo

¿Cómo era el proceso para promocionar a un artista extranjero?

TB: era divino. En algunas ocasiones podías contar o no contar con el artista extranjero. La mayoría de veces no contabas con el artista extranjero así que recibías un single, biografía y un montón de material POP y carpetas hermosas con las portadas del artista y biografías súper chéveres, posters, fotografías físicas en blanco y negro y color, entonces tu llegabas a cada radio con la carpeta del artista y por eso es que en cada radio van a encontrar pegados montones de posters y fotos firmadas por estos artistas porque ese era el material que se llevaba y siempre algo creativo que identifique al artista. Yo me acuerdo, por ejemplo, lanzamos en Warner el disco 11 maneras de ponerse el sombrero de Miguel Bosé y fuimos a regalar sombreros a una radio. Maná lanzó un álbum que se llamaba Sueños Líquidos entonces nosotros llevamos botellas con distintas cosas, entonces siempre querías que haya algo visual para que ese operador le recuerde al rato que lo vea y ponga tu canción. Era un trabajo de uno a uno, muy humano, se hacía un rutero y con eso ibas a las radios, te hacías amigo de la gente de la radio, entrabas a las cabinas, ayudabas a poner los temas así que la promoción en los ochentas y en los noventas era hermosa, muy humana, digo yo, muy de acceder, de moverse, de recorrer el país. Con Ricardo Perotti y su tema quien te ha dicho que el amor es fácil formó la difusión de un tema local ecuatoriano porque fue la primera canción ecuatoriana que suena como loca en todas las radios, incluso más que una extranjera.

¿La idea del marketing era generada localmente o venía del extranjero?

TB: había cosas que ya te daban desde afuera con sus departamentos de marketing que ya sabían cómo trabajar, pero algunas las hacíamos localmente porque solamente entre Quito y Guayaquil la diferencia es radical entonces hacíamos estrategias según las ciudades y mercados. Era llevar físicamente el trabajo y trabajar con el director de la radio. Si algo que tengo que decir es que en Guayaquil se manejaba más payola que en Quito. En el tema de promoción en los noventas la payola era algo complicado en Guayaquil.

En caso de conocer el mundo del espectáculo ¿Cómo era el proceso para realizar shows de artistas extranjeros?

TB: en los noventas evidentemente venían estos artistas extranjeros, hacían la rueda de prensa en un salón, había meet & greet, había premios. Como era difícil acceder al artista tenías que buscar la forma de traer al público y las disqueras si buscaban la manera de apoyarse y promocionar en conjunto con los espectáculos grandes que venían. En Quito había shows al mediodía y en Guayaquil era en otra hora. Por el tema de impuestos en la actualidad los shows grandes se hacen en Quito.

¿En qué momento la industria ecuatoriana comenzó a registrar sus picos más bajos hasta el punto de desaparecer?

TB: en 1999 porque es el tema de la dolarización y hay que comprender que al estar atado al soporte físico que vendíamos en ese momento y se importaba en dólares, se vendía en sucres. Al importar en dólares tu habías pagado por ese soporte físico X valor o el costo total para esa compañía era de 6 dólares, tenía que sucretizar ese valor y luego tenían que reemplazar ese inventario que siempre se iba a comprar en dólares. Entonces en el momento de depender de un soporte físico importado siempre en una economía sucretizada con una devaluación enfermiza, como gerente de una tienda te puedo decir que desde que abríamos la tienda hasta cerrarla el precio del disco variaba hasta cuatro veces el mismo día; entonces tomando en cuenta esta situación el haber dependido de un

soporte físico que se importaba en su mayoría genera todo esto. Un caso es el de Juan Fernando Velasco que en el año 1999 lanza su primer disco como solista y lo vende solamente al inicio por televisión a través de servientrega pues el disco no estaba en las tiendas. La única tienda que al final logró tener el disco de JFV en forma física fue Tower, y Shakira había estado en el número 1 de ventas sin parar y ya había salido hace varias semanas el Mtv Unplugged y no había parado de vender hasta que Juan Fernando lanza este disco y empieza a vender y a vender. ¿Qué hizo él? Mantuvo el precio de su disco y no lo incrementó. El disco de Velasco valía lo mismo entonces una persona llegaba a la tienda y por el precio de un disco de Shakira podía llevar tres discos de Velasco entendiéndolo que el pegó muchísimo y fue una excelente opción y ahí es por primera vez que un artista nacional logra vender más discos que uno internacional entonces hay que comprender que en este giro también podían existir oportunidades pero el cambio de la nueva industria como la conocemos ahora, en mi opinión es a raíz de esto y a partir del año 2000 comienza a cambiar.



Imagen 7: Teresa Brauer. Tomada de internet