



**Institución Universitaria**

**Acreditada en Alta Calidad**

---

**Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín**

**FACULTAD  
DE ARTES  
Y HUMANIDADES**

**FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

**Pregrado de Artes visuales**

**Monografía**

**14 cañonazos visuales de Discos Fuentes**

**“Análisis visual de la música tropical colombiana. Años 60-70”**

**Presentado por: ANA MARÍA VALENCIA ISAZA**

**Asesor: SANTIAGO MESA ROMERO**

**Medellín, 7 de marzo de 2017**

## Resumen

El proyecto 14 cañonazos visuales de Discos Fuentes plantea el estudio iconográfico de las carátulas discográficas de la recopilación anual de la empresa Discos Fuentes, conocida como *Los 14 cañonazos bailables*; correspondiente a los años 1960 y 1970, un periodo denominado como el *fenómeno de la música tropical en Colombia* (Parra, 2014). El objetivo del estudio es reflexionar sobre este fenómeno en términos visuales análogos a lo sonoro, y aprender sobre los aspectos técnicos, y estéticos de las convenciones narrativas tropicales presentes en las piezas gráficas publicitarias.

La estructura metodológica del trabajo examina el campo conceptual de la imagen representada como un signo a través del cual la estructura semiótica abre un campo de posibilidades, en que el componente visual se sustenta en un proceso de formación que dispone a interactuar un objeto según su uso e influencia en el discurso cultural. El resultado establece una construcción de convenciones narrativas de la percepción de la música tropical desde un imaginario de mecanismos gráficos visuales.

### Palabras clave

Carátulas, iconografía, música tropical, industria discográfica, publicidad, historia musical, patrimonio, diseño.

## Agradecimientos

Por la oportunidad de asistir en la etapa final del proyecto *Arqueología del chucuchucu: La revolución sonora tropical urbana*, quiero agradecer al profesor Juan Diego Parra ya que esta circunstancia propicio la curiosidad con las carátulas discográficas de la empresa Discos Fuentes. Agradezco también su tiempo, dedicación y paciencia en explicar el marco conceptual de la semiótica, del cual parte esta reflexión académica.

Al profesor Santiago Mesa quien fue mi asesor de monografía, le agradezco su firmeza ante el desarrollo del trabajo, siendo un gran apoyo para la consistencia del mismo. Además por su acompañamiento en el proceso de escritura, que en algunos casos se tornó abrumador, y que sirvió para sacar el estudio adelante.

A la profesora Tatiana Durán, quien con sus conocimientos teóricos y prácticos sobre la construcción de la imagen me ayudo a puntualizar el análisis semiótico aplicado al fenómeno visual de la música tropical.

## Tabla de contenidos

1. Introducción.....	5
2. Marco Teórico.....	6
a. Contextualización.....	6
b. El análisis de la imagen.....	10
3. Metodología.....	14
4. Análisis y resultados.....	
a. Ejes narrativos visuales.....	16
i. Función denotativa: Cañón de San Felipe.....	17
ii. Intersección: Carátula de 1967.....	22
iii. Función connotativa: La mujer.....	23
5. Referencias.....	27
6. Bibliografía.....	27

## Introducción:

La investigación de la producción sonora de una sociedad pocas veces se concentra en el componente visual que lo representa. Este proyecto nace en el marco de la investigación sobre patrimonio sonoro Arqueología del chucu-chucu: La revolución sonora tropical urbana (Parra, 2014), que ofrece una base investigativa destacada sobre la ideología musical que se gestó en Colombia durante los años 60 y 70 y que perduró como propuesta creativa durante los años 80.

El principal difusor del movimiento musical fue la casa discográfica *Discos Fuentes*, fundada en Cartagena en 1934 y que veinte años después se trasladaría a la capital antioqueña. Esta empresa se convirtió en un referente de producción musical y al esto manifestarse en un éxito comercial, deciden hacer una recopilación de sus canciones más sonadas durante el año en un disco variado, titulado *Los 14 cañonazos bailables*. Su amplio consumo permitió que siguieran promoviendo esta categoría durante varios años. El producto innovó para su época ya que contenía 14 canciones y estaba grabado en formato estereofónico para mejorar la calidad del sonido.

En relación con el contenido de las carátulas, las referencias que intervienen en la convención tropical publicitada por Discos Fuentes han sido establecidas desde dos líneas principales: La funcionalidad denotativa a través de la relación sonora, visual y textual del cañón; y la connotación de la figura de la mujer en la intervención del hábitat musical.

## Marco teórico

### 1. Contextualización.

El fenómeno de la música tropical en Colombia. Años 60 -70

La investigación sobre el componente visual de la música tropicalailable *14 cañonazos visuales de Discos Fuentes*, derivó del proyecto institucional del ITM sobre la recuperación de Patrimonio sonoro. El desarrollo de éste análisis se llevo a cabo en el semillero de investigación/creación SECUENCIA1, perteneciente a la Facultad de Artes y Humanidades, que colaboró en la investigación *Arqueología del chucu-chucu: la revolución sonora tropical urbana* [1] bajo la dirección del profesor Juan Diego Parra. El interés por realizar el estudio de las carátulas discográficas fue la aplicación de reflexiones académicas abordadas durante la formación del pregrado en Artes visuales, especialmente aquellas dirigidas a la descripción, análisis y construcción de la imagen; con el objetivo de ser aprovechadas para crear un producto investigativo sobre el componente visual de la música tropical colombiana. La industria discográfica Discos Fuentes, tuvo un papel esencial para el panorama musical tropical de Colombia, con su recopilación denominada *14 cañonazosailables*, cuya primera edición corresponde a 1961.

Para garantizar una aproximación al estudio de la recopilación anual de la casa disquera Discos Fuentes *14 cañonazosailables*, se debe presentar el panorama general de la producción musical en Colombia entre los años 60 y 70; y la importancia de la industria discográfica para consolidación y difusión de una ideología musical bautizada como chucu-chucu.

Durante la segunda mitad del Siglo XX en Colombia, empezó a emerger un circuito musical que como manifestación cultural tuvo su momento de esplendor en la ciudad de Medellín. Gracias a la radio fusión y a la industria discográfica que incipientemente se estaba estableciendo en dicha ciudad, el fenómeno de la

música tropical se impuso como discurso en el escenario cultural durante los años 60 y 70, y perduró como propuesta creativa durante los años 80.

El principal difusor de este movimiento musical fue la casa discográfica *Discos Fuentes*, fundada en Cartagena en 1934 y que veinte años después se trasladaría a la capital antioqueña, ciudad que coincidía con un momento de innovación y creación que hacía posible el desarrollo de la industria cultural. El éxito industrial de esta empresa lo convirtió en un referente en cuanto a producción, composición e innovación en la fabricación sonora y al esto manifestarse en un éxito comercial, deciden hacer una recopilación de sus canciones más sonadas durante el año titulada *Los 14 cañonazos bailables*.

Con el tiempo, el discurso de la música tropical fue estableciendo pautas de creación desde lo sonoro y lo visual que definieron convenciones narrativas de la percepción de lo tropical. En Medellín por ese entonces, empiezan a concurrir músicos de la costa Caribe influenciados por un tipo de sonoridad tropical, y que



Raspa o güiro para cumbia.  
<http://ritmoymambo.com/site/wp-content/uploads/2011/07/guira001.jpg>

correspondiendo a un contexto en que intérpretes antioqueños querían hacerse un lugar en la producción musical, se fue gestando un híbrido entre influencias campesinas antioqueñas y sonoridades costeñas que fue bautizado posteriormente como **chucu-chucu**. Esta etiqueta fue una respuesta en términos peyorativos a la producción musical de la capital antioqueña, de donde la conjunción de las dos palabras es una referencia onomatopéyica al instrumento

musical conocido como raspa que sobresale en las composiciones de este género.

La empresa Discos Fuentes se convirtió en una importante referencia de la industria discográfica en el país durante los años 60. Lograron ser gestores de una

historia musical ya que tenían el “toque midas”<sup>1</sup> para producir éxitos, y era tal la cantidad que decidieron hacer una recopilación anual bajo el nombre Los 14 cañonazos bailables. Su amplio consumo permitió que siguieran promoviendo esta categoría durante varios años. El producto innovó para su época ya que contenía 14 canciones y estaba grabado en formato estereofónico para mejorar la calidad del sonido. Los 14 cañonazos se convirtieron en un símbolo de las fiestas tradicionales colombianas de fin de año, y la imagen que representaba la carátula era pensada con un modelo publicitario que, en un inicio utilizaba elementos honoríficos y luego pasó a un patrón sugestivo.

Parra (2014) en su libro *La arqueología del chucu-chucu: la revolución sonora tropical urbana* indica que el bautismo del chucu-chucu es resultado de enunciaciones de orden territorial proveniente de ciudades como Cartagena y Cali que buscaban desprestigiar la música tropical producida en Antioquia, ya que la encontraban como una amenaza para el manejo del repertorio patrimonial (Pg. 166-167). Sin embargo estas consideraciones responden a dos momentos diferentes con declaraciones específicas, para la costa norte durante los años 60 se declara el chucu-chucu como “la degeneración de la tradición musicalailable costeña”<sup>2</sup> por una reacción negativa ante el carácter comercial de una producción simbólica<sup>3</sup> frente la creciente industria cultural que conquistaba la ciudad de Medellín. Estas reacciones discursivas serían retomadas por el colectivo caleño a comienzos de los 70, a cabeza de Andrés Caicedo quien expresaría fuertemente “Chucu-chucu es todo aquello que no es salsa”<sup>4</sup>, reiterando que el compromiso político social que debía conservar la música era posible de ser contemplado en el

---

<sup>1</sup> Frase coloquial que se usa para referirse a la capacidad que se tiene para saber administrar algo a tal punto de asegurarle un éxito. Es una referencia al cuanto infantil sobre el Rey Midas, que tenía el poder de convertir en oro lo que tocaba.

<sup>2</sup> Parra, Juan Diego. (2014). *Arqueología del chucu-chucu: La revolución sonora tropical urbana*. Medellín, Antioquia: Instituto Tecnológico Metropolitano: Alcaldía de Medellín. Pg. 167

<sup>3</sup> Comentario que intentaría contrastar Discos Fuentes con la oportunidad proteccionista que vería al hacer uso de una captura del monumento del castillo de San Felipe, ubicado en Cartagena, en su primer 14 cañonazos bailables (1961)

<sup>4</sup> Parra, Juan Diego. (2014). *Arqueología del chucu-chucu: La revolución sonora tropical urbana*. Medellín, Antioquia: Instituto Tecnológico Metropolitano: Alcaldía de Medellín. Pág. 54



ritmo de la salsa mucho más que en el del chucu-chucu. Estas dos perspectivas marcarían la concepción negativa que se le atribuyó a este género musical, por lo cual la producción a manos de Discos Fuentes buscaría en los 14 cañonazos bailables una narrativa visual que proyectara los beneficios de la etiqueta “tropical” como se intentara demostrar en el análisis de las carátulas.

Haciendo énfasis en pensar el manejo del repertorio musical en términos visuales análogos a lo sonoro, la construcción de la imagen reflexiona sobre la adopción de diferentes objetos o elementos con el objetivo de investigar acerca de la iconografía presente en los diferentes motivos de las carátulas generando entre ellas elementos diferenciadores desde una posición connotativa y una denotativa del ambiente tropical que a través de la recopilación que año tras año producía Discos Fuentes iba generando un consumo y una formación de público. Por esto la imagen de la carátula, pensada como imagen publicitaria tuvo repercusiones en la construcción de nación e identidad en este circuito visual y sonoro.

## 2. El análisis de la imagen

La posibilidad de analizar las imágenes como testimonios históricos permite generar cuestionamientos sobre su funcionalidad en un entorno visual, haciendo posible extender su uso como apoyo didáctico en el cual se soporta una idea, o en este caso un eje narrativo. El análisis de la imagen se convierte en herramienta para realizar un cuadro comparativo entre el comportamiento de la sociedad con la familiarización del espacio y su imaginario visual, sin importar el formato en que este conservado. Este análisis se planteó con el objetivo de investigar acerca de la iconografía presente en los diferentes motivos de las carátulas de los *14 cañonazos*, divulgadas entre los años 1960 y 1980; un contexto de producción musical definido como fenómeno de la música tropical en Colombia.

La metodología de análisis para definir los motivos visuales a los que se hace referencia se basó en el apoyo de líneas conceptuales derivadas de la semiología, donde el eje descriptivo se basa en un proceso a través del carácter de la imagen como signo, generando entre la descripción de las piezas elementos diferenciadores desde una posición connotativa y una denotativa del ambiente tropical. Siendo un objeto de estudio de carácter visual se ha utilizado la semiótica por medio de tres estructuras relacionales:

1. Los valores de verdad de la imagen como signo, y el estudio de Charles Peirce.
2. Las edades de la mirada de Régis Debray.
3. El estado conceptual de la imagen en la esfera semiótica de Juan Diego Parra.

La imagen que se enfrenta a ser objeto de estudio debe tener en cuenta el uso y difusión que la misma ha tenido en un contexto. Su experiencia esta mediada por una producción y un consumo de una cultura material que resulta más aproximada a las actitudes del pasado, debido a que los bienes de consumo son respuestas inconscientes a un juicio de valor. Es por esto que el caso de los

productos comerciales, cuya imagen responde a un interés comercial, debe ser analizado rigurosamente estableciendo claras diferencias investigativas entre la realidad que desea reproducir una dinámica social buscando familiaridad en el ambiente y el panorama que idealiza el producto que abarca la experiencia del lenguaje apelativo de la publicidad. Para una reflexión ante la imagen, el modelo semiótico posibilita una aproximación y configura un significado que examina su fabricación frente a un campo de decisiones, conscientes o inconscientes, que rigen las obras creadas como producto de una realidad que debemos descifrar de acuerdo a unos grados de iconicidad. Esta manera de proceder permitió que el estudio de este producto que apela a un interés de afinidad con la música y que procuro idealizar el entorno tropical, fuera evaluado a través de reflexiones que transforman a la imagen en un signo.

El estudio se dirigió hacia el entendimiento de la activación de la imagen de los *14 cañonazos bailables*, como un objeto que se transforma en signo. La propuesta semiológica de la imagen-signo es la articulación de procesos de comunicación para percibir la manifestación del escenario musical a través de la familiarización de los objetos de manera connotativa y denotativa.

- **Valores de verdad**

Peirce propone el acercamiento a un valor de verdad del signo desde tres dimensiones de representación: **El índice, el icono y el símbolo.**

Para el **índice** se definirá que crea una relación con el objeto, en cuanto a que *indica* directamente lo que quiere representar. Los mecanismos gráficos que subyacen bajo esta dirección se comportan como códigos que son parte de un todo y su uso es una extracción de una realidad general. El objeto indexical es un extracto que a partir de su descripción detallada se conecta como dispositivo de un conocimiento general.

Para el **ícono** se precisaran los elementos bajo el carácter de semejanza que un objeto representado guarda con relación a una realidad mayor, y que establece un vínculo de reconocimiento a través de los atributos. El objeto icónico se reconoce porque su utilización se conecta con un concepto de identidad resguardado en la representación de la idea que pretende imitar.

Y en el **símbolo** la relación con el valor de realidad en el mecanismo gráfico se determina de manera convencional y se manifiesta mediante la conexión de la imagen con un contexto interpretativo. El objeto simbólico surge cuando su representación se asocia con una definición que se infiere de acuerdo a la funcionalidad que establece entre todos los elementos con los que interactúa.

- **Edades de la mirada**

Definido el signo y sus valores relacionales en Peirce, pasamos a Debray donde se presenta que este método de análisis de la imagen implica una apropiación de la mirada de acuerdo con variaciones tecnológicas y el cambio de prácticas colectivas que estas introducen. La imagen crea un territorio, y la experiencia activa y desactiva las conexiones de lo que está latente en ella. Cada imagen posee un aparato semiótico y un valor de verdad que se puede combinar. Desde la experiencia del observador es posible analizar la imagen como un signo, si consideramos que su construcción fija utiliza elementos que permite una familiarización con la realidad. La publicidad construye un *perfil* que fija las condiciones que resalten esa familiarización con el espacio tanto en la producción (Qué se quiere decir) como en el consumo (Qué me está diciendo).

- **La imagen y la esfera semiótica**

Y finalmente, las dimensiones del signo y la apropiación de la mirada se integran en una esfera que activa su enlace con una realidad discursiva. Parra, quien presenta la integración de la imagen en la esfera semiótica, explica que el campo conceptual se introduce como un sistema de signos, que se potencian en un

espacio de reflexión donde se reconocen los códigos que extienden las posibilidades de interpretación. La imagen es capturada en una forma visual que la representa y es una extracción de una parte de algo que se quiere traer en presencia de quien lo observa.

El juego de lo interno y lo externo, las proporciones de los objetos, la ubicación de los personajes (sea que estos aparezcan o no) y la relación que se establece entre ellos, permite una descripción que accede al descubrimiento de lo que se ubica más allá de los límites de un soporte físico, graficando “lo que no se ve” de manera intelectual a través de la mirada, como un horizonte de expectativa que se logra entrever gracias a que la representación no termina en los contornos del cuadro, si no que se activa con la percepción del observador.

## Metodología

Haciendo énfasis en pensar el recurso patrimonial en términos visuales análogos a lo sonoro, el interés en la construcción de la imagen buscaba reflexionar el fenómeno visual de la música tropical, que a través de la recopilación que año tras año producía Discos Fuentes, iba generando un consumo y una formación de público. Por esto la imagen de la carátula, pensada como imagen publicitaria tuvo repercusiones en la construcción de nación e identidad en este circuito visual y sonoro. La construcción gráfica concierne principalmente a un periodo en el que el formato de distribución fue el Long Play, por lo que la metodología se aplicó a las copias de medida de 32 x 32 cm.

Primero se realizó una descripción de las unidades que se identifican buscando una construcción de sentido, segundo esa construcción de sentido dispone una relación entre los elementos que instala un mecanismo gráfico, y tercero ese mecanismo se traslada hacia las dimensiones indexical, icónica y simbólica, teniendo en cuenta la experiencia que se puede mediar en las relaciones connotativas y denotativas de los objetos que aparecen.

En la construcción de sentido se identificó que en sus primeras ediciones las carátulas hacen una referencia al cañón de San Felipe en la ciudad de Cartagena, que es alusivo al lugar de origen de la empresa *Discos Fuentes*. Además que la decisión gráfica de representar el cañón en la portada, permitía un juego sonoro-visual entre el nombre y la potencia llamativa de las canciones que contiene. El texto, la imagen y los colores se disponen para el reconocimiento de una atmósfera que suscita una realidad tropical que se idealiza desde una empresa cartagenera instalada en Medellín, por lo que el sistema gráfico buscó la correspondencia no solo por la forma sino también por unidades que en sí mismas emanaran una realidad de la cual provenían.

El sistema gráfico, según las enunciaciones que Joan Costa esclarece [2] sirvieron para identificar desde el diseño las constantes que componen las carátulas. El modo de representación de acuerdo a los textos y la expresividad cromática son recursos que intervienen en la caracterización de estilo. El texto que enuncia el producto contiene caracteres técnicamente intervenidos por grafismos señaléticos que imitan una explosión, su composición es legible lo cual cumple su función comunicativa.

Los bloques de interpretación del mecanismo gráfico y la interacción de los elementos que aparecen formula la descripción de una construcción de sentido. Es por esto que las dimensiones de Peirce, luego de identificar las repeticiones figurativas y latentes del fenómeno de la música tropicalailable, nos muestran unas convenciones narrativas que apuntan hacia el cañón y la mujer como familiarización del espacio sonoro tropical. A partir de aquí se reflexiona acerca de la narrativa visual de las carátulas principalmente ubicando la construcción gráfica dos ejes: la funcionalidad del cañón y sus formas de aparición; y la gestualidad o protagonismo de la mujer. Las carátulas son escenarios que perciben la representación de lo tropical, las decisiones gráficas son producto de un estímulo visual en un entorno que proyecta las condiciones apropiadas para el desarrollo de una actividad sonora.

## Ejes narrativos visuales

En relación con el contenido de las carátulas, las referencias que intervienen en la convención tropical publicitada por Discos Fuentes han sido establecidas desde dos líneas principales: la funcionalidad denotativa a través de una función sonora, visual y textual del cañón que presenta una condición primaria de localización geográfica; y segundo la función connotativa que se determina a través de la figura de la mujer con su intervención en la actividad de la música tropical. La identificación de ciertos elementos que de manera gradual se fueron transformando junto con la idea de la sonoridad tropical, terminaron por generar una estructura en la cual las carátulas aparentemente no muestran conexión alguna, por lo que la identificación de estos dos bloques de interpretación intenta generar una línea discursiva de la apropiación de la etiqueta “música tropical”.

Las indicaciones denotativas fabricaron con la imagen, el texto y su color; una construcción de sentido que apunta a la percepción visual de la música tropical, en un escenario donde las unidades compositivas orientan la articulación de ciertos elementos como mecanismo gráficos ligados con la ciudad de Cartagena y su influencia para el desarrollo de la música tropical. El nombre del producto “cañonazos” es un homenaje a la ciudad origen de Discos Fuentes y su fundador Don Antonio, así como también se aprovecha el juego sonoro del estallido visual a partir de la palabra cañonazo para que la pieza fuera relacionada con la explosión musical.

Seguidamente estas indicaciones serían cultivadas para una interpretación de ésta ciudad del litoral colombiano mediante su proyección de actividad marítima. Introduciendo referencias connotativas que cobran sentido por el lugar al que son asociados, como el personaje que aparece como pirata o el reemplazo del cañón por un faro. Así el papel de la mujer es una sustitución de una ubicación geográfica por un significado complementario de esa explosión característica del producto de los 14 cañonazos bailables, que se quería establecer mediante convenciones visuales. La mujer se vuelve protagonista del eje tropical y se distingue por los elementos que la acompañan, la gestualidad que adopta, la



fragmentación de su cuerpo, el traje que viste o la sugerencia a la total ausencia del mismo, manteniendo entre ellas una pose despreocupada.

La aproximación al modelo semiótico a través de las carátulas de la música tropical colombiana, permitió que el análisis al tipo de imagen presente en el tipo de soporte físico de las carátulas discográficas aclarara un significado que desde su fabricación examina un campo de decisiones bajo una estructura consciente o inconsciente, en las que el valor de verdad de las imágenes (índice, icono y símbolo) son fragmentos de un entorno que se conecta a través de expresiones denotativas y connotativas. La descripción de los elementos y el intentar dilucidar el porqué de su aparición evidencia el cómo en las piezas existe una construcción gráfica de acuerdo a ciertos grados de iconicidad.

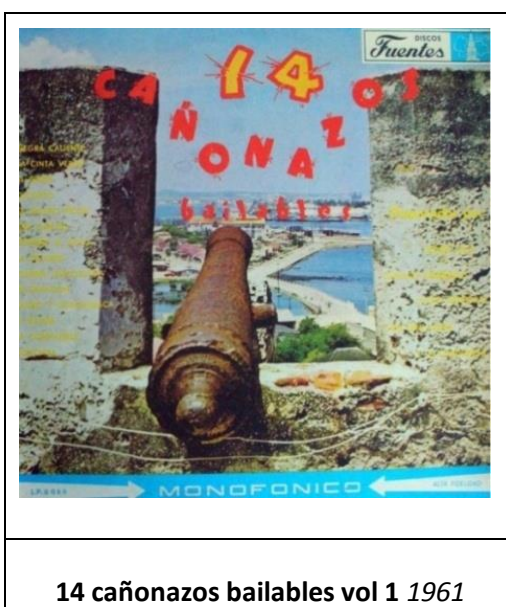
### **Funcionalidad denotativa: Cañón del Castillo de San Felipe**

Entre el volumen 1 (producido en 1961) y el volumen 6 (1966), la fotografía del cañón fue tomada por Hugo Molina, un aviador que fue el encargado de realizar la portada para la producción durante este periodo. Aquí el artefacto es un protagonista principal que revela una construcción de imaginario visual referenciando la ciudad de Cartagena y la procedencia de la sonoridad tropical del disco.

El primer bloque de interpretación considerado se agrupan las carátulas bajo la categoría de **cañón**, y establece un vínculo entre tres factores importantes:

1. El uso del cañón de Castillo de San Felipe como una referencia geográfica de la ciudad de Cartagena, lugar originario de Discos Fuentes;
2. El nombre con el que se reconoce el producto *14 cañonazos bailables*, alude a la imagen sonora de cañonazo como un boom llamativo, estridente, que sonoramente somos violentados a observar;
3. La construcción espacial de un escenario musical mediante la sugerencia de lo tropical.

Es así como este bloque de interpretación gira en torno a la utilización del cañón del Fuerte de San Felipe ubicado en la ciudad de Cartagena. Se agrupan las carátulas entre 1961 y 1966; manifestando una mediación visual por medio de la experiencia sonora. Para los productores de Discos Fuentes, la imagen del cañón así como el título de su producto era una forma de atribuir a las canciones producidas por su empresa la característica de éxito musical. Este artefacto sugiere su iconicidad el atributo como referencia directa con la fotografía histórica del arma, que de acuerdo a la composición va adquiriendo una función y un contexto.



La primera carátula de 1961 aparece uno de los cañones ubicados en la muralla del castillo de San Felipe en Cartagena. La idea inicial de Discos Fuentes era crear un juego llamativo con el concepto de 'cañonazos' para resaltar la potencia llamativa de las 14 canciones que durante el año eran las más exitosas, lo que terminó por convertir el concepto general del producto en la referencia geográfica. El cañón ha sido afectado por factores meteorológicos, por lo que podemos inferir que bajo una dimensión indexical éste es uno de los

cañones genuinos que aún se conserva de la época de la colonia como un patrimonio, buscando construir una imagen musical que propiciara el mismo efecto de identidad y patrimonio con la música de los cañonazos bailables.

El cañón está ubicado en un espacio que se ha formado entre dos columnas dentadas, que deja entrever un pedazo de ciudad. En términos arquitectónicos esta forma de finalización del muro en columnas interrumpidas recibe el nombre de almena o merlón, un tipo de construcción característico de la época medieval que brindaba un punto de estrategia y defensa militar. El punto de vista del espectador proviene de una ubicación interna en la fortaleza y que siendo

un elemento patrimonial que cumple la función de un emblema de fuerza, simbólicamente ha adherido esa construcción de la imagen musical bajo a una conexión desde la apropiación de un monumento que ha sido heredado.

De esta manera, para 1962 aunque la carátula del disco se compone de la misma fotografía con una variación en el diseño cromático y la expresividad textual, aquello que reitera la localización geográfica de Cartagena infiere que los principales elementos distintivos del entorno tropical en el sentido visual y sonoro han sido determinados. La repetición de la composición convierte a las piezas individuales: La muralla, el cañón, la ciudad; en vestigios de un entorno con las condiciones adecuadas al desarrollo de una actividad sonora.

La iconicidad del Castillo de San Felipe es respaldada por la función militar que ésta instalación cumplía defendiendo a la ciudad de una posible invasión. A partir del reconocimiento de protección que emana esta arquitectura amurallada, se infiere que el fragmento de la fortaleza explicito en la carátula es una conexión encontrada entre el repertorio musical con un esquema patrimonial.

Teniendo en cuenta que a mediados del s. XX la producción de la música tropical estuvo relacionada con la costa norte<sup>5</sup>, simbólicamente la imagen del producto se adhiere con la familiaridad del monumento. Precisamente esta búsqueda expresiva se concentra en defender una identidad musical y surge como estrategia publicitaria que influye en la formación de un público. La imagen del cañón apela a una configuración territorial desde lo autóctono.

---

<sup>5</sup> Parra, Juan Diego. (2014). *Arqueología del chucu-chucu: La revolución sonora tropical urbana*. Medellín, Antioquia: Instituto Tecnológico Metropolitano: Alcaldía de Medellín. Pg. 58



**14 cañonazos bailables vol 3 1963**

Para el vínculo generado con la referencia directa o genuina- del cañón, en la carátula de 1963 se añaden dos personajes que aparecen junto a él y que participan con su gestualidad de la acción de activar el cañón. Una mujer vestida con ropa de la época sostiene un fósforo para dispararlo, curiosamente esta carátula sugiere una sutil transformación del concepto gráfico del cañonazo, atributo que podremos identificar unos cuantos años más adelante al considerar que la potencia que directamente

indicaba una explosión como eje narrativo del fenómeno tropical, recaerá en la acción de la mujer como motivo de estridencia visual.

Junto a ella aparece un hombre vestido como pirata que adopta una señal de protección frente a lo sonará como un disparo del cañón. El hombre disfrazado mantiene un vínculo con la construcción gráfica de la ciudad amurallada o de esa conexión de entorno tropical porque el imaginario del pirata -entre muchas cosas- remite a la actividad marítima. Bajo esta premisa podemos encontrar dos clases de piratas: aquellos que eran simples ladrones que buscaban un lucro propio y los que eran designados para atacar el barco de un país enemigo, en cuyo caso se nominarían *Corsos*.

La figura del pirata se repite para la carátula de 1964 extraída de la composición anterior, es decir que de la misma fotografía del 63 se obtiene un recuadro donde ya no aparece la mujer si no solo la gestualidad del hombre disfrazado. En esta se reitera la actividad del aventurero marítimo, y que como se ha desarrollado con las anteriores carátulas del 61 y el 62, se apropian de una característica significativa que dota a la construcción de la imagen sonora de cierta producción simbólica.



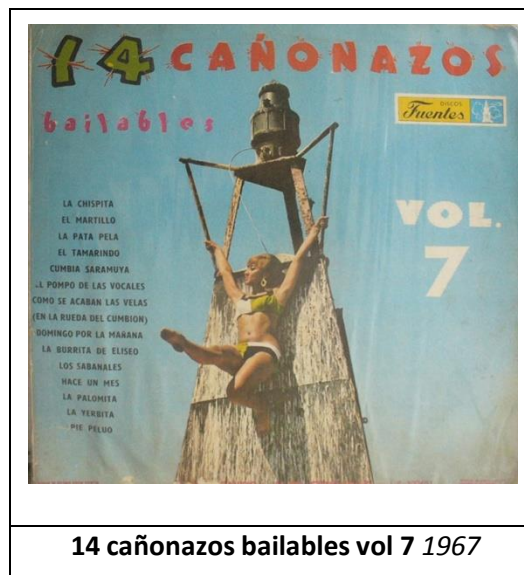
**14 cañonazos bailables vol 6 1966**

cañón y la familiarización del entorno tropical difiere de circunstancias históricas, disminuyendo el protagonismo de la localización geográfica.

Recordemos que en la carátula del 63 la mujer compartía un protagonismo con el pirata, y los dos a su vez dependían del funcionamiento del cañón quedando subordinados a su protagonismo. Lo que se inicia como un fragmento de condiciones históricas con los vínculos narrativos del cañón y de la fortaleza de San Felipe, para 1965 ha seguido una experimentación narrativa del entorno marítimo y la gestualidad de la mujer. En un entorno en el cual la mujer supera el protagonismo del

## Intersección: Carátula de 1967

Desde que aparece una mujer rodeada de pequeños cañones de juguete, la activación de la imagen convierte la fórmula de lo tropical desde connotación de la actividad sonora. El volumen 7 retoma las características relacionadas con la descripción del espacio conocible –Cartagena- y las reinterpreta en un espacio abstracto de contexto costero: muestra una mujer que cuelga de un faro, una torre que pertenece a un puerto marítimo y que cumple la función de guiar a los navíos. La significación visual alude a un escenario narrativo que intenta introducir la idea de Cartagena pero con la función que cumple en su entorno costero, es decir que la convención tropical se proyecta en las características que permiten su desarrollo sonoro. La mujer es el elemento que llama nuestra atención, pero su contexto aún sigue tomando una practicidad marítima gracias al faro y su vestido de baño.



La dimensión del entorno marítimo utilizó el cuerpo de la mujer a partir de la gestualidad y de los elementos con los que aparecía. A partir del 68, la dirección creativa de las carátulas estuvo a cargo de Rosario Fuentes, hija de Don Antonio Fuentes dueño de la casa discográfica. Las mujeres que estaban en la portada poseían unidades que se dividen en tres bloques: Las que sugieren un desnudo, las que están vestidas con ropa regular de la época y las que están con un vestido

de baño. Estos modos de representación fueron adoptados como atributos que servían para identificar una transformación del estímulo semántico a través de lo sonoro, en un soporte visual que se basaría en un patrón sugestivo.

### **Función connotativa: La mujer**

El fenómeno de la música tropical en este bloque está compuesto por la transformación del estímulo sonoro a través de lo semántico, en un soporte visual que se basa en un patrón sugestivo a partir de tres modos de representación:

1. La mujer con vestido de baño, lo que permite reconstruir un espacio de atmosfera tórrida en donde ese tipo de traje cobra sentido.
1. El atributo de mujeres con traje adoptando una gestualidad de baile, lo que hace que sobre esa pose se resalte el hábitat musical.
3. La característica del estallido musical que alude a un escenario narrativo es protagonizado por la sugerencia de un cuerpo desnudo.



Para 1969 aparece la fragmentación del cuerpo femenino y solo se muestra la cadera de una mujer con una tanga de vestido de baño en un espacio exterior, que sin embargo posee una composición de colores en tonalidad fría. Lo anterior se evidencia en el fondo donde aparecen ramas de jardín que oscilan entre verde y una especie de vino tinto. El escenario narrativo ha reemplazado el característico mar y el cielo azul de la zona tórrida por la sugerencia del estado tropical a través de su bikini. Curiosamente dentro de la tanga de la modelo hay una rama de árbol.



Observamos como las referencias visuales han dejado de traer a presencia la localización geográfica de Cartagena o su función como puerto marítimo, para empezar a experimentar con una convención tropical desde la semejanza de una atmosfera acalorada que continua proyectando las características esenciales para el desarrollo de la música tropical.



14 cañonazos bailables vol 10 1970

Es así como para 1970 la modelo de los *14 cañonazos* aparece en un fondo de cielo azul pero con montañas al fondo, siendo la primera vez que una referencia geográfica no indica un paisaje cotidiano de la zona litoral del país, sino que podemos inferir que los relieves hacen parte de una zona interior y que debido al panorama de producción musical del país podría estar relacionado con el paisaje del departamento de Antioquia.

Como se considera anteriormente el uso del bikini trae consigo la presencia del ambiente tropical, pero su connotación histórica también permite conectar el estallido visual como finalidad publicitaria. En 1946 el ingeniero automovilístico Louis Reard lanza al mercado este traje de dos piezas que recibe su nombre gracias a uno de los atolones del Océano Pacífico llamado Isla de Bikini, en donde Estados Unidos realizó las primeras pruebas nucleares en aquella época. La denominación del Bikini es una referencia al estallido visual que el público es violentado a observar, y que en los *14 cañonazos* es aprovechado como familiarización del perfil sonoro conectado con un imaginario visual detonante, que terminaría por anular la vestimenta como ultimátum de explosión.

Aunque antes de llegar a esto, las líneas connotativas de la proyección tropical experimentan con la gestualidad de la pantomima del baile y la pose despreocupada, características espaciales propiciadas por el entorno tropical.



En la carátula de 1975 aparecen dos modelos en una instantánea capturada de un momento de baile. Los elementos referenciales del fondo han desaparecido dejando un escenario interior donde la actividad sonora recae en el protagonismo de las dos mujeres.



La modelo de la izquierda viste un pantalón de tiro alto con bota ancha, prenda que sobre la silueta femenina logró su normalización en el closet durante los años 70. La historia del pantalón femenino se remonta a su uso en ambientes laborales especialmente en épocas de guerra cuando la población masculina se reducía, por lo que las mujeres debían asumir el papel de la producción industrial y por comodidad lo utilizaban como parte del uniforme. Luego se convertiría en

un desafío al dominio masculino debido a la prohibición de ser usado como prenda cotidiana. Coco Chanel e Yves Saint Lauren serian de los primeros diseñadores en aprovechar esta indumentaria como prenda de alta costura.<sup>6</sup> La modelo en pantalón evidencia una postura de los productores por adherir modernización frente a la formula semántica que se había adaptado con las mujeres en bikini.

Finalmente, la última carátula de la muestra de análisis corresponde al año de 1980 donde aparece una modelo desnuda dentro de una canasta de mimbre. La etiqueta de este bloque narrativo hace referencia a la sugerencia de un cuerpo desnudo, ya que aun en la composición la modelo adopta una postura que cubre las partes –no tan-privadas de su cuerpo. La actividad sonora tropical ha encontrado en esta estructura la manifestación del éxito musical de los 14 cañonazos en la reacción maliciosa del público que los consume.

<sup>6</sup> El pantalón de la liberación femenina. (2012, abril 30). Revista Cromos. <http://cromos.elespectador.com/moda/articulo-143977-el-pantalon-de-la-liberacion-femenina>

La fórmula de la chica en bikini se vuelve característica de la recopilación decembrina que se convertiría en un símbolo de las celebraciones en familia. Este formato de 32 x 32 cms sobreviviría hasta 1998, cuando el CD se convertiría en el



**14 cañonazos bailables vol 20 1980**

formato más popular para escuchar música con un espacio gráfico más reducido.

Ya en los años 70 la familia Fuentes se había radicado en Estados Unidos, por lo que Rosario Fuentes encargada del diseño de las carátulas utilizaba modelos internacionales para las piezas<sup>7</sup>. Como anécdota, algunas veces se utilizaban tales efectos especiales para el retoque de las fotografías, que el público se encontraba confundido a la hora

de comparar la mujer en el producto con su versión de la vida real.

La narrativa visual que comenzó por caracterizar a los cañones del Castillo de San Felipe como una referencia geográfica, se convirtió en un juego semántico y sonoro de la violencia gráfica sugerente de una modelo desnuda. La palabra cañonazo es artefacto de un bombazo gráfico que termina por definir el estilo gráfico publicitario de las convenciones narrativas de la música tropical colombiana, es así como este patrón sugestivo a simple vista se presenta como una disociación objetual del Castillo de San Felipe, pero que a través de este análisis visual se ha pretendido encontrar los puntos de interacción que conectan estos resultados como grados de un valor de iconicidad.

<sup>7</sup> 14 cañonazos bailables. (2015). Discos Fuentes. <http://docplayer.es/17354294-Medellin-1961-discos-fuentes-edimusicas-a-nit-890900131-8.html>

## Referencias

- [1] Parra, Juan Diego. (2014). *Arqueología del chucu-chucu: La revolución sonora tropical urbana*. Medellín, Antioquia: Instituto Tecnológico Metropolitano: Alcaldía de Medellín.
- [2] Costa, Joan. (2007). Semiótica gráfica. En *Diseñar para los ojos*. Barcelona, España: Autor-Editor. Pg 51-71.
- [3] El pantalón de la liberación femenina. (2012, abril 30). Revista Cromos. <http://cromos.elespectador.com/moda/articulo-143977-el-pantalon-de-la-liberacion-femenina>
- [4] 14 cañonazos bailables. (2015). Discos Fuentes. <http://docplayer.es/17354294-Medellin-1961-discos-fuentes-edimusica-s-a-nit-890900131-8.html>

## Bibliografía

- [1] Burgos Herrera, Alberto. (2001). *Antioquia bailaba así*. Medellín, Colombia: Lealón.
- [2] Burke, Peter. (2005). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, España: Critica
- [3] Costa, Joan. (2007). Semiótica gráfica. En *Diseñar para los ojos*. Barcelona, España: Autor-Editor. Pg 51-71.
- [4] Debray, Régis. (1994). *Las tres edades de la mirada*. En *Vida y muerte de la imagen: historia de la imagen en occidente*. (Ramón Hervás, trad.) Barcelona, España: Paidós

[5] Parra, Juan Diego. (2014). Arqueología del chucu-chucu: La revolución sonora tropical urbana. Medellín, Antioquia: Instituto Tecnológico Metropolitano: Alcaldía de Medellín

[6] Parra, J. (2014). La imagen y la esfera semiótica. Iconofacto, Vol 10 (Núm 14), 76-89

[7] Peláez, Ofelia. Jaramillo, Luis (1996). Colombia musical: Una historia, una empresa. Medellín, Colombia: Discos Fuentes

[8] Restrepo, Oscar. (2004-2007). La web de los 14 cañonazos bailables. Bucaramanga, Colombia. Recuperado de <http://www.oocities.org/es/canonazosweb/index.htm>

[9] Thorgerson, Storm. (1999). 100 Best Album Covers. Londres, UK: DK Pub