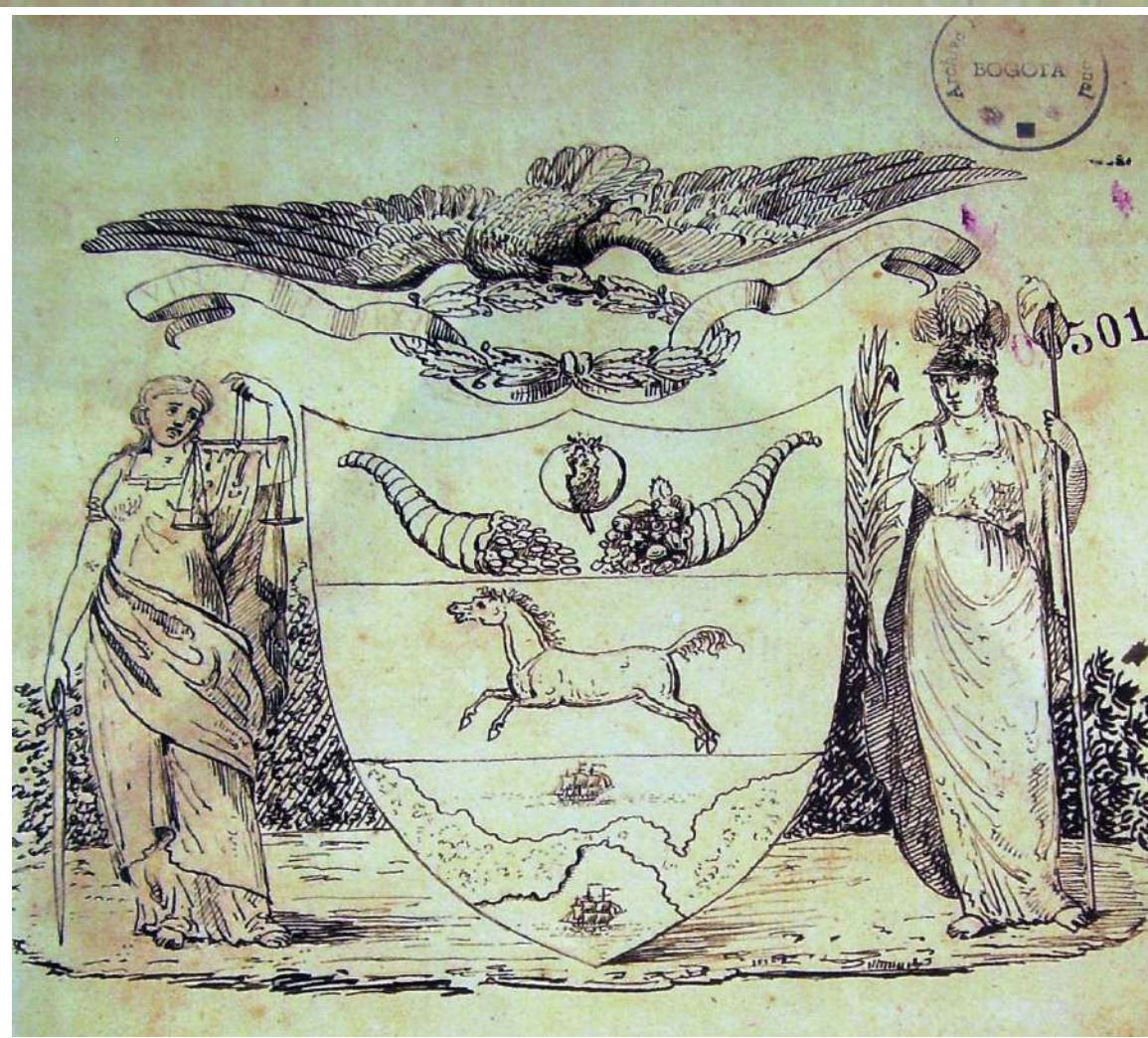


HisPaDis

Revista Hispadis: Historia, Patrimonio, Diseño.

Grupo de investigación poetophia & Science Corp.



Año II, Vol 02. Julio-Diciembre 2023. ISSN: 2954-5382 (En línea).

DOI: <https://doi.org/10.59989/hispadis.v2i02>

Cuarto número:

Literatura

Publicidad

Diseño gráfico

Historia

Educación.

HISPADIS

REVISTA HisPaDis
HISTORIA-PATRIMONIO-DISEÑO.
ISSN: 2954-5382 (En línea)

Barranquilla/New York/Bogotá.

Vol 2. No., 2. Julio-diciembre de 2023.

REVISTA HisPaDis
POETOPHIA & SICENCE CORP.
Grupo de investigación categoría A1,
MINCIENCIAS, Colombia.

Vol 2. No 2. 2023.

EDITORES

Jairo A. Bermúdez Castillo, Ph.D. (Bogotá)
Maristela Verástegui, Ph.D. (New York)
Claudia Patricia Delgado Osorio, Mg. (Barranquilla)

Diseño editorial: Poetophia & Science Corp.



COMITÉ CIENTÍFICO:

BLAS ORLANDO GARZÓN VERA, Ph.D., Director de la Maestría en Gestión Cultural,
Universidad Politécnica Salesiana, Ecuador.

NAYIBE GUTIERRES MONTOYA, Ph.D., Profesora del Departamento de Historia,
Universidad Pablo de Olavide, España.

JOSÉ RAFAEL SALGUERO ROSERO, Mg., Coordinador de la Maestría en Diseño, Mención
Gestión del Diseño, Universidad Nacional del Chimborazo, Ecuador.

CARLOS CORDOVA CELY, Ph.D., Director de la Maestría en Diseño para la Innovación
Social, Universidad de Nariño, Pasto, Colombia.

Contenido

Editorial	6
La forma como conducto a la revisión de la historia en Concierto Barroco (1974) de Alejo Carpentier	9
Canal para la monetización de piezas de arte plasmadas en prendas y /o accesorios realizados por artistas urbanos de la ciudad de Bogotá a través de la divulgación	25
Audiovisual translation of humor: los Simpson latinos	34
Diseño gráfico para la nación. Escudería colombiana del siglo XIX.	48
Escuela de emprendimiento de padres, como respuesta de optimización de los procesos de manufactura con responsabilidad socioambiental y económico en Barranquilla - Colombia.	69

Anónimo. (1717). Escudo del Consulado de Indias [Tallado en piedra].
Fuente: Museo de Cádiz, sin reg., toma in situ, 5 de abril de 2017.



REVISTA HISPADIS, Vol 2-02.

Editorial

Presentamos el cuarto ejemplar de nuestra revista HisPaDis. Quijotada que se hace más difícil, cada vez se enfrentan nuevas situaciones, por lo general, a poco favor de los profesores e investigadores en las universidades colombianas. En 2023 luchamos con todo esfuerzo posible para mantener una licencia de Adobe, una afiliación a Crossref, una colección de artículos envidiosos, igual, con un sinfín de esfuerzos por parte de nuestros autores. Por ellos y por nuestros lectores, sostenemos con un arrojo muy especial nuestra postura para otorgar el DOI, Digital Object Identifier, para cada uno de los artículos publicados. Asunto que, esperamos, nos brinde las respectivas posibilidades para presentar nuestro producto a varios índices. Adicionalmente, aunque aún no sabemos cómo convertimos en una publicación monetizable, estamos trabajando en ello. Sustener una empresa dedicada a la investigación, pagar impuestos, y, al mismo tiempo, cumplir con una exigencia de open acces, no es tarea fácil. Por ahora la propuesta se ha venido implementando en impartir cursos y capacitaciones a nuevos autores interesados en publicar, obviamente en las revistas de su preferencia, con la alternativa de presentar su producción a HisPaDis. Con este ejemplar, vamos acercándonos a convocatorias, a mediciones y por qué no, también a la posibilidad de ofertar nuevas capacitaciones y pauta en nuestro magazín científico, por ejemplo, en 2023 la Poeopthia & Science Corp., entidad que respalda a HisPaDis, participó en tres consultorías, asesorías y capacitaciones en investigación creación a nivel nacional, y seguramente pronto aportaremos créditos en textos sobre la investigación creación además de la investigación tradicional. Estamos seguros, en nuestro paso a paso, iremos aumentando nuestros lectores y autores, así como nuestro impacto y aporte al nuevo conocimiento. Es nuestra razón de ser.

En este número, HisPaDis recoge cinco trabajos sobre: literatura, publicidad digital, lingüística, historiografía y educación.

El ejemplar principia con el trabajo de la Doctora Maristela Verástegui, cuyas páginas contienen un despliegue gramatical de alto nivel narrativo, ejemplo de texto ideal en investigación, por su facilidad de lectura para quienes saben disfrutar un buen castellano escrito. El artículo propone un análisis a la postura del magistral Alejo Carpentier y se comprende la comparación de la música del Barroco con la literatura, en la experimentación escrita equiparable al proceso de composición armónica barroca y cierta alegoría, a la América Latina descrita por ese erudito cubano. En cuanto a la aplicación de la norma APA, para este texto en particular se dejó la edición en la norma MLA para no lastimar el texto de la autora, manteniendo su lucidez escrita como producto de nuevo conocimiento y derivado de la investigación doctoral de Verástegui.

La revista continua con el aporte de la Magister Mariana Pérez, quien ha realizado una investigación lingüística sobre la traducción y doblaje del humor del espectáculo televisivo “Los

Simpsons”, del inglés al español latino. El trabajo sustenta una pesquisa altamente elaborada que recrea apartes de capítulos de la serie, y analiza su traducción planteando distancias y cercanías en los significados reales del guión original, en el idioma inglés, que son mayormente alterados al trasladarse al español latino, en algunos casos, siendo casi reescritos. Este trabajo de la autora Mariana Pérez es el primero que recibe nuestra revista HisPaDis en idioma inglés. Se ha publicado en su idioma original por dos razones: la primera, por la calidad de la investigación y la segunda, porque nos da un componente internacional altamente visible y consultable por lectores de habla inglesa.

Sigue nuestro ejemplar con el trabajo del maestrante Rafael García, de la Maestría en Publicidad Digital de la Universidad Sergio Arboleda, Bogotá, quien, como investigación para su tesis, planteó un contexto sobre el mercado de ropa en Colombia, desde sus inicios hasta su valor cultural con un remate de el streetwear. Argumenta la expresión artística urbana como parte de ciertas subculturas y su vínculo al streetwear, proponiendo un nuevo espacio como modelo de negocio que resignifica el arte, a modo de herramienta monetizable, creando una marca basada en el posicionamiento y el co-marketing como aspectos usuales para el éxito de la innovación en productos y servicios.

Continúa con el texto de Bermúdez-Delgado, que es un abstract de una investigación general sobre historia visual de Colombia, y trata sobre los símbolos con los cuales se representó la nación en Colombia durante el siglo XIX. En esencia es un trabajo historiográfico acerca del escudo de armas de la nación, su creación y difusión. Esa investigación es derivada de una tesis posdoctoral que estaba en curso en el año 2017, cuando se presentó el acápite sobre el escudo de Colombia en una conferencia impartida en la ciudad de Panamá, argumentando cierta ironía del poder de una elite colombiana, quienes, a más de 100 años de la separación de Panamá, aún no han quitado el istmo del escudo de armas colombiano, aunque no solo el istmo, también su explicación de origen y los significados de cada uno de sus iconos, que a la larga ni siquiera son autóctonos, continúan siendo un motivo de debate académico, historiográfico e irónico.

Esta edición cierra con el trabajo de los autores Astrid Barrios y Helver Pirachicán, quienes han elaborado una investigación creación que une metodologías ágiles y diseño para la solución de un tema social desde el emprendimiento, creando una escuela para padres de familia de una institución educativa María Cano, localizada en Barranquilla, en conjunción con la corporación Universitaria Taller 5 y la microempresa Trenzamada S.A.S BIC, cuyos impactos altruistas proveen nuevas oportunidades laborales a los miembros de una comunidad de bajos recursos.

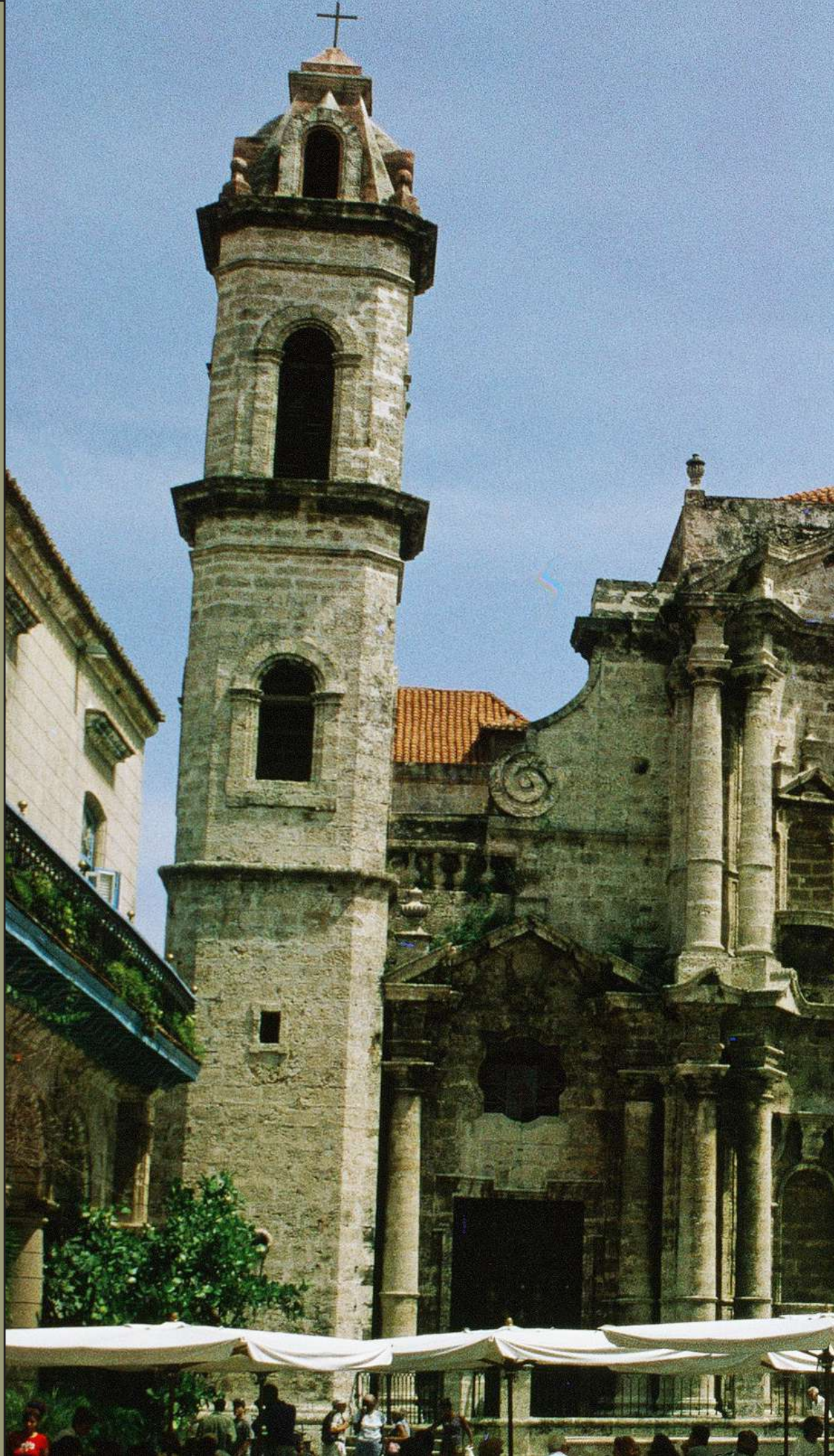
Así pues, se invita al lector a disfrutar este cuarto número de “HisPaDis”, Historia, patrimonio y diseño.

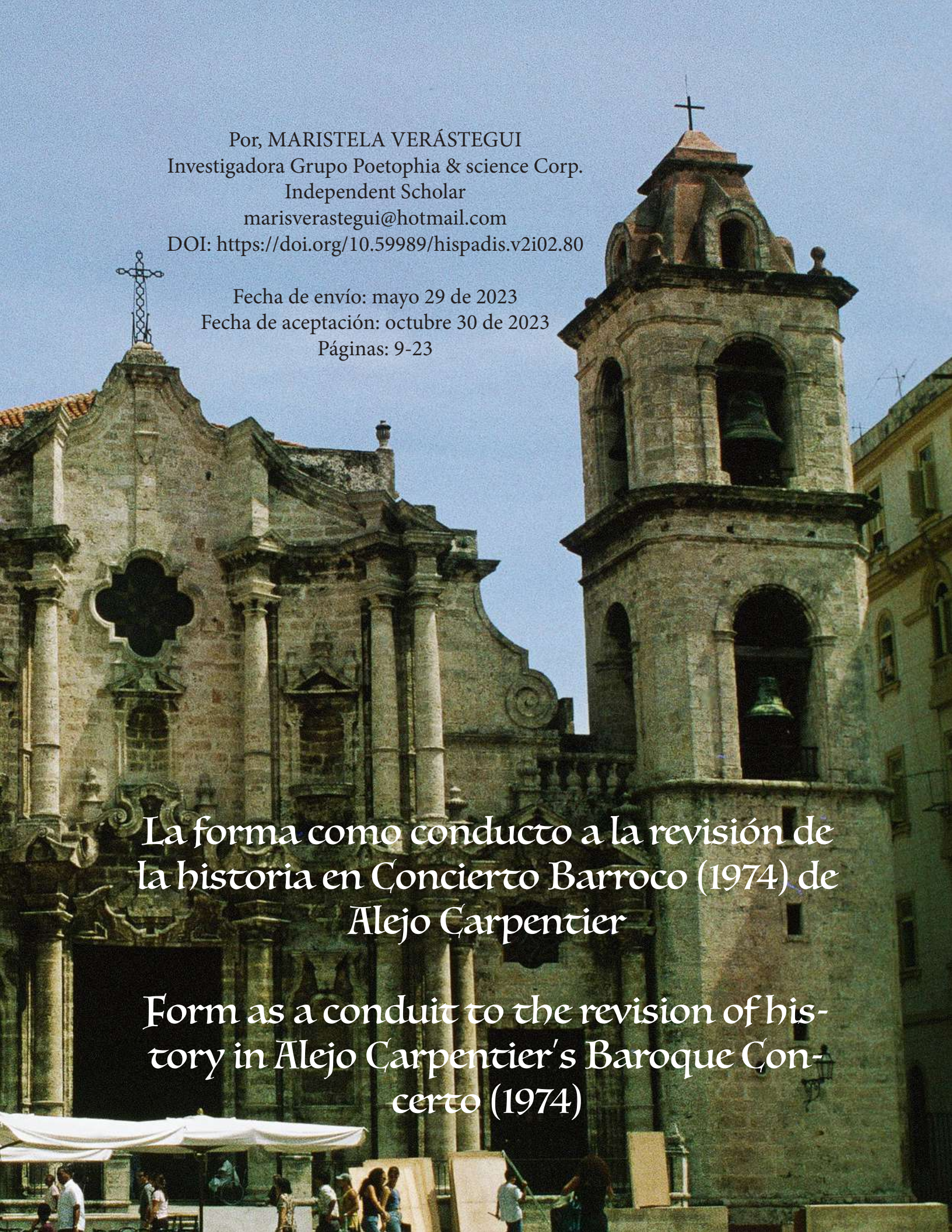
Los editores:

JAIRO ALFREDO BERMÚDEZ CASTILLO, PhD.
MARISTELA VERÁSTEGUI, PhD.
CLAUDIA P. DELGADO OSORIO Mg.

Imagen de la derecha:
Bermúdez, Jairo. (2001).
Catedral de la Havana.. Foto-
grafía en Hectacrome, [Asa
400. con cámara réflex]. Toma
in situ.

HISPADIS





Por, MARISTELA VERÁSTEGUI
Investigadora Grupo Poetophia & science Corp.
Independent Scholar
marisverastegui@hotmail.com
DOI: <https://doi.org/10.59989/hispadis.v2i02.80>

Fecha de envío: mayo 29 de 2023
Fecha de aceptación: octubre 30 de 2023
Páginas: 9-23

*La forma como conducto a la revisión de
la historia en Concierto Barroco (1974) de
Alejo Carpentier*

*Form as a conduit to the revision of his-
tory in Alejo Carpentier's Baroque Con-
certo (1974)*

RESUMEN

Concierto barroco es una de las magistrales novelas del escritor cubano Alejo Carpentier que ha recibido atención de la crítica en cuanto a su relación con la música y la manera en que el texto refleja la forma musical que lo nombra. Carpentier propone en el título una estructura musical que, tal como su contraparte musical, se presta a la experimentación mediante el acto de la escritura misma, pues durante el Barroco el concierto es todavía una forma en proceso de consolidación. Varios autores han intentado revelar la forma musical escondida en los escritos de Carpentier, en general, y en Concierto barroco en particular, revelando la importancia de indagar en el porqué del uso de la forma musical y del alejamiento de la misma a medida que avanza el desarrollo temático de la novela, y que, en un autor con tan vasta cultura musical como Carpentier, no se puede considerar producto del azar. Para el erudito cubano, esta forma musical es un conducto a través del cual puede hacer una alegoría de la América Latina como un lugar que sobrepasa los límites temporales.

PALABRAS CLAVE

Literatura cubana, Barroco, música, concierto, forma.

ABSTRACT

Concierto barroco is one of the masterful novels of Cuban writer Alejo Carpentier that has been studied by critics regarding its relation to music and the way in which the text reflects the musical form that names it. Carpentier refers in the title to a musical structure which, similar to its musical counterpart, lends itself to experimentation in the very act of writing, given that during the Baroque era, the concerto was still a developing musical form. Numerous authors have attempted to reveal the musical forms underlying Carpentier's writings, in general, and Concierto barroco in particular. This highlights the importance of inquiring into the reasons for the use of this form, as well as the distancing from it that unfolds as the plot develops. In the case of an author like Carpentier, with his vast musical knowledge, this cannot be considered a coincidence. For the Cuban erudite, the musical form is a conduit for an allegory of Latin America as a place that surpasses temporal limits.

KEY WORDS

Cuban literature, Baroque, music, concerto, form.

Desde la lectura de su título, *Concierto barroco* tienta permanentemente al lector y al crítico a ligar la novela a la música, a tratar de probar que el texto refleja la forma que lo nombra. Pero Carpentier propone en el título una forma que, si bien usa en principio, pronto supera mediante el acto de la escritura misma. Varios autores han intentado, con mayor o menor precisión, revelar la forma musical escondida en los escritos de Carpentier. El esfuerzo mayor, por razones obvias, es el de ajustar *Concierto barroco* al concierto como forma musical, y sobre todo durante la época barroca. El problema es que durante el Barroco el concierto es todavía una forma en proceso de consolidación, como se puede apreciar en la obra de su principal exponente, Antonio Vivaldi. Más allá de la innegable influencia de la música en la obra del erudito cubano, importa indagar en el porqué del uso de la forma musical y del alejamiento de la misma a medida que avanza el desarrollo temático de *Concierto barroco*, y que, en un autor con tan vasta cultura musical como Carpentier, no se puede considerar producto del azar. Para él, esta forma musical es un conducto a través del cual puede hacer una alegoría de la América Latina como un lugar que sobrepasa los límites temporales. De la misma manera, el concierto como esquema de organización de la obra es superado y se convierte en algo distinto, en deliciosa improvisación al mejor estilo de los grandes del Barroco.

Desde este ángulo resalta primeramente el manejo del tiempo en la novela, que según Carpentier es “el tiempo de ayer en hoy, es decir, un ayer significado en un hoy significante...” (Razón de ser 89). Este concepto del tiempo viene de la visión del autor cubano de la América Latina como el lugar donde “conviven las tres realidades temporales agustinianas: el tiempo pasado – tiempo de la memoria –, el tiempo presente – tiempo de la visión o de la intuición –, el tiempo futuro o tiempo de espera. Y esto en simultaneidad” (87). A diferencia del hombre europeo, para quien el pasado “está presente pero en piedra”, el hombre latinoamericano convive no sólo con las piedras, sino con masas de pobladores que viven aún como en la Edad Media o el siglo XVIII (88). Dicha circunstancia hace que el novelista latinoamericano no necesite pasar de una época a otra en su relato, pues todas las épocas anteriores están encarnadas en el presente (89). El autor cubano sintetiza este pensamiento afirmando que “la nueva novela latinoamericana no puede ser diacrónica sino sincrónica” (90).

Este tipo de temporalidad es, en efecto, una superación de la forma cronológica tradicional de la historia, y si Carpentier no respeta la forma de la historia, ¿por qué habría de respetar la forma musical? Los grandes compositores no sólo muchas veces llamaron concierto a una sonata, sino que se distinguieron por la ruptura, por llevar al extremo la forma, saliéndose de ella para llegar a la creación genial. Hay que recordar, además, que el Barroco musical es un periodo de transición entre la polifonía y la armonía (Palisca). Las tensiones intrínsecas a la exploración del sistema tonal, paralela a la lenta desaparición del sistema modal, caracterizan la música de este periodo. Tales tensiones y la complejidad que las engendra hacen que hasta hoy sea debatible el uso del nombre “Barroco” para designar lo ocurrido en la música desde 1600 hasta 1750. Lo que es indiscutible es que esta transición entre tradición y novedad afectó profundamente la forma y el pensamiento musical. Esto conecta con la manera en que Carpentier concibe lo barroco: “se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación... suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad” (Razón de ser 51).

La forma musical debe entonces tomarse no como fin sino como medio en el análisis de Concierto barroco, pues funciona como una alegoría del tiempo en la novela, y se manifiesta de la misma manera que en la obra de cualquier gran compositor:

Yet the act, and art, of composition is not synonymous with the selection and activation of formal templates, and composers oblige writers on music to confront the infinite flexibility of the relation between 'form' as a generic category... and the musical work as the unique result of the deployment of particular materials and processes. (Whittall)

En Concierto barroco Carpentier está rebasando tanto la forma musical como el concepto histórico para recrear la sonoridad de lo que somos, el sonido del pasado ejecutado en el presente, un pasado vivo que empapa el presente perturbando la forma de la historia. Esto todo con el fin de mostrar una América Latina que es composición original y de transición entre polifonía y armonía, es decir, que va dejando atrás las categorías tradicionales de la historia y la cultura.

Partiendo de esta idea de que la forma musical debe ser medio y no fin al estudiar las obras de Carpentier, se puede afirmar que los intentos de descubrir dicha forma son valiosos en cuanto revelan las estrategias usadas por éste a la hora de escribir. Dejando a un lado la obsesión por descubrir si tal o cual novela tiene forma de sonata o de oratorio, los elementos estructurales y estéticos de tipo musical presentes en la escritura de Carpentier son importantes porque son el medio que le permite presentar esta originalidad latinoamericana desligada de los límites temporales que ahogan lo europeo. También permiten ver que tal singularidad no sería posible de no haber sido por el encuentro de razas y culturas que se dio en América. Para ilustrar algunas de estas estrategias, es útil repasar lo expuesto en dos estudios que tratan el tema

de la música en Carpentier desde enfoques completamente opuestos. Esto permitirá ver a Concierto barroco como creación individual por una parte, y, por otra, como parte de una obra traspasada por planteamientos estéticos de los cuales la música es elemento integral e indispensable.

Un intento muy interesante de encontrar una forma subyacente a Concierto barroco es el de Rosario Curiel, y su estudio permite ver la obra en aislamiento y desde un punto de vista restringido exclusivamente a lo formal musical. La autora comienza por rechazar la propuesta de Leonardo Acosta de que la forma es de *concerto grosso* (621), proponiendo que es más bien “un concierto moderno cuyo modelo, fijado en el siglo XVIII, transcurre de acuerdo con las tres partes de la forma sonata: exposición-desarrollo-reexposición” (622). Hay que comenzar por anotar que decir que una forma musical ha sido fijada es una posición debatible, y que tal debate no cabría dentro de los límites de este ensayo. Respecto al término ‘concierto’, Hutchins et al. afirman lo siguiente:

“not until the beginning of the 18th century was it applied consistently (though not exclusively) to works in three movements (fast-slow-fast) for soloist and orchestra, two or more soloists and orchestra (*concerto grosso*) or undivided orchestra”.

Lo que caracteriza al concierto es más que todo la relación entre los grupos instrumentales y el contraste de tempo entre los movimientos. La forma sonata, por su parte, se aplica generalmente a uno o más movimientos dentro de una forma mayor. Además, según Webster, la forma sonata aparece poco en el concierto. Incluso en el caso de Mozart, lo que aparece es una síntesis entre el *ritornello* y la forma sonata. Los conciertos de los dos siglos posteriores se alejan todavía más de estas estructuras: “By this stage, the word ‘concerto’ has

lost any residual formal meaning” (Hutchins et al.).

Dejando de lado las especificidades teóricas, el análisis de Curiel es útil por el detalle con que intenta señalar el material temático y los procedimientos de desarrollo que utiliza Carpentier. La estudiosa identifica temas que considera equivalentes a los dos temas contrastantes característicos de la forma sonata. Para ella el tema I corresponde al Indiano y el tema II a Filomeno. Dentro de los temas, la estudiosa identifica motivos y técnicas musicales, por ejemplo, en el famoso párrafo que abre la obra, donde la palabra plata funciona como motivo que se repite en ostinato (622).

Pero este análisis tan detallado lleva a encontrarse con lo obvio: la mayoría de estas técnicas existen también en la escritura, y más concretamente en la retórica. Lo que cambia aquí es el nombre, no la función. Pues el ostinato no es otra cosa que una figura de repetición del tipo general de la conduplicatio o plocé. Lo mismo se puede decir del uso constante de figuras donde se repiten letras, sílabas o sonidos, como la aliteración, y que tienen su equivalente musical en lo melódico, lo armónico y lo rítmico.

El análisis de Curiel se enriquecería bastante si se adentrara en otros aspectos más propiamente musicales que sobresalen en el estilo de Carpentier, como el manejo del timbre y el ritmo. Para esto es útil pasar al segundo estudio antes mencionado, de mucha mayor extensión, y que ofrece una visión panorámica de la música en la obra del escritor cubano. En su libro *Música y escritura* en Alejo Carpentier, Gabriel María Rubio Navarro hace un análisis muy completo que abarca las cuestiones de estilo, forma e ideología, ilustrándolas con un examen concienzudo de las obras en que se manifiestan. El único problema es que *Concierto barroco* aparece relativamente poco dentro de este estudio. De todos modos, lo presentado allí permite hasta cierto punto

desentrañar el porqué de esa musicalidad que impregna la lectura de la obra, al revelarla como consecuencia del uso consciente de procedimientos musicales y estrategias retóricas.

Rubio Navarro analiza el mismo párrafo inicial apuntando al uso de “figuras retóricas de esencia musical.... En la lectura, percute la plata contrastando con el ‘acompasado’ transporte descrito por el narrador” (117). Esto se puede apreciar ya desde las primeras frases:

De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales... (Concierto barroco 15)

El crítico identifica aquí anáforas, anadiplosis, epanodes, aliteraciones, paranomasias, rimas y políptotes, figuras todas relacionadas con el sonido, donde “reside la efectividad de la caricaturesca apertura de *Concierto barroco*” (Rubio Navarro 117). Estas figuras posibilitan la repetición de motivos tan necesaria para poder hablar de musicalidad.

Mientras el análisis de Curiel se centra en mostrar que las ideas principales son equivalentes a los temas musicales, y que éstos son luego desarrollados y después reexpuestos según los parámetros de la forma sonata, Rubio Navarro entra a analizar cuáles son los elementos auténticamente musicales, empleados de manera genuinamente musical, dentro del texto. El problema de la perspectiva de Curiel es que se centra en aspectos que son comunes a la música y a la literatura tanto en su presencia como en su uso. El plantear un tema, desarrollarlo, y luego recapitularlo a la

luz del desarrollo, forma parte de la práctica retórica y musical más básica. Tal estructura subyace de una u otra forma a una inmensa cantidad de textos y composiciones musicales, y el tratar de demostrarla llega a ser una especie de tautología, y casi un ejercicio escolar en el ensayo de Curiel. Ya el francés Benito Pelegrin había llegado a esta conclusión, según lo cita Rubio Navarro:

“cela en peut recouper que le banal: sujet et développement des dissertations, introduction et amplification, noeud et dénouement, explition et métabole de la rhétorique le plus traditionnelle” (125).

Es aún más difícil aceptar las estrictas equivalencias musicales propuestas por Curiel cuando se adentra en cuestiones más propiamente musicales como la textura, sobre todo en el aspecto vertical, es decir, cuando se juntan varias partes instrumentales o voces. Según la estudiosa, al leer la larga lista de instrumentos musicales, interpretados por un grupo de intérpretes de variadas nacionalidades, que aparece en el Espejo de paciencia, citado por Carpentier en el segundo capítulo, “asistimos a un tutti de gran orquesta” (623).

El término tutti se usa para hablar de distintos contextos en los cuales el grupo orquestal completo toca, en contraposición a las partes donde toca el solista o el grupo solista (Fallows). Reproducir la textura del tutti en literatura no es posible, de la misma manera que no es posible imitar la estructura contrapuntística o cualquier otra textura musical que implique varios niveles sonoros simultáneos, como lo expresa Rubio Navarro: “La armonía y el contrapunto – esenciales en la trabazón estructural de cualquier partitura – son insuperables barreras.... La simultaneidad sonora tan habitual en la música, produce confusión en las formas literarias” (125-6). El intento de Curiel de identificar la acumulación de imágenes de instrumentos y ejecutantes con

el tutti orquestal es sintomático de la principal debilidad de su argumento, donde las imágenes musicales se equiparan a elementos y procedimientos musicales. Rubio Navarro comenta que esta posición es compartida por algunos críticos de Carpentier, a quienes parecen interesar más las “explicaciones metafóricas de la musicalidad de sus novelas” (120).

Hay que ser justos, sin embargo, y anotar que el principal responsable de este desmesurado entusiasmo es el mismo Carpentier, quien, sobre todo en sus primeras etapas productivas, creó grandes expectativas con declaraciones que hizo al respecto (111). Varias de éstas, citadas por Rubio Navarro, datan de los años treinta, cuando el erudito cubano colaboró con importantes compositores en París, y en ellas plantea procedimientos de escritura que siguen los modelos musicales, incluso llegando a sugerir que se podría escribir siguiendo las normas usadas por Bach (113). Ya en la década del setenta, Carpentier habla de la forma sonata como base estructural de su novela *El siglo de las luces* (114).

Rubio Navarro lamenta la falta de difusión y crítica de las obras tempranas del autor cubano, que posibilitarían un estudio más completo de estos aspectos. Considera, sin embargo, que quedan establecidos los elementos principales para determinar hasta qué punto Carpentier tuvo éxito al aplicar la música a sus escritos, que serían: “La sonoridad de las palabras, la prosa rítmica, la repetición de motivos, y la utilización de estructuras musicales”. Estos cuatro aspectos generales se pueden encontrar en mayor o menor grado en *Concierto barroco*, según lo ilustran los aspectos anteriormente citados. Si, como ya se ha dicho, se toman sólo como medios utilizados para llegar a un fin, se puede entonces apreciar la manera magistral en la que, sirviéndose de la forma musical, Carpentier plasma ese tiempo en el que el ayer convive con el hoy.

El énfasis en la sonoridad de las palabras se aprecia en toda su complejidad en el primer capítulo, cuyo primer párrafo se citó anteriormente. Desde la primera hasta la última frase, la palabra ‘plata’ se repite sobre un fondo de palabras cuya combinación y uso retórico corresponden a un fraseo musical y tienen un ritmo característico. Hay cambios de tempo contrastantes que ayudan a delimitar las frases que a su vez corresponden a ideas distintas. La primera idea, la de los utensilios de plata, reflejos de la riqueza acumulada por los criollos en los siglos siguientes a la conquista, presenta una mayoría de palabras de pocas sílabas, con lo cual las pocas palabras de varias sílabas tienen un efecto de ritardando. La segunda idea, la del viaje, invierte el contraste con una mayor cantidad de palabras largas y menos apariciones de la palabra ‘plata’. Las distintas ideas, especie de motivos musicales, van separadas visualmente por puntos elípticos que funcionan como silencios musicales. La presencia de todos estos elementos da una sonoridad característica al capítulo en cuestión.

Lo interesante es lo que ocurre a nivel de las ideas a medida que avanza el capítulo, pues a través de descripciones de los objetos que se empaquetan antes del viaje del Amo, se llega a la descripción del cuadro que cuelga en el salón principal,

“donde historiábase, por obra de un pintor europeo que de paso hubiese estado en Coyoacán, el máximo acontecimiento de la historia del país”
(Concierto barroco 17).

El mencionado cuadro representa el encuentro entre Cortés y Montezuma a través de ojos excesivamente europeos, pues aparece “un Montezuma entre romano y azteca”, acompañado de “un indeciso Cuauhtémoc con cara de joven Telémaco”, en medio de sucesos que “parecían sacados de alguna relación de viajes a los reinos de la tartaria”. El ambiente sonoro

de la prosa acompaña y complementa la idea de una estética europeizante que desvirtúa y distorsiona la historia de América hasta convertirla en un híbrido con ideales de un pasado clásico. No hay en esta representación una originalidad americana sino, por el contrario, una suplantación del pasado precolombino con elementos pertenecientes al imaginario colectivo europeo. El viaje del Amo, cuyo objetivo inicial es volver a Europa a hacer alarde de la fortuna conseguida por sus antepasados (25), se convierte en itinerario de descubrimiento de su identidad americana, el cual se irá revelando no sólo en el desarrollo de la trama, sino en los cambios de forma y sonoridad de la prosa.

En el capítulo segundo ya se ve al Amo contrariado por los percances del viaje, que llega a una Habana acechada por las epidemias. Ya comienza para él el desencanto que se acrecentará conforme avance el viaje, al encontrarse con ciudades pequeñas y malolientes, que le hacen evocar la belleza de lo que ha dejado en México. El ritmo de la prosa refleja inmediatamente este cambio de perspectiva, usando palabras más largas en construcciones que obligan a una lectura más pausada:

“El Amo andaba entre sus cajas amontonadas en un galpón –sentándose sobre ésta, moviendo aquélla, parándose ante la otra– rumiando su despecho en descompuestos monólogos donde la ira alternaba con el desaliento” (23).

Hay también una disminución en el uso de nombres de objetos y un aumento en la mención de estados de ánimo y adjetivos que los califican. La ciudad está prácticamente paralizada, así que al Amo no le queda más que contemplar la miseria y pequeñez de la Habana. Ante la muerte, la actitud de la población ya es anticipo de originalidad americana: “Una vez más había sonado el Dies Irae de rigor y las gentes lo aceptaban como un paso más, rutinario e inevitable, del Carretón de la

Muerte” (25).

Francisquillo, el criado del Amo, pronto se suma a la legión de finados que rebosa las fosas comunes, para dar paso a Filomeno, quien representará a través de la novela el imparable impulso de la novedad latinoamericana:

... un negro libre, hábil en artes de almohaza y atusado, que, en los descansos que le deja el cuidado de sus bestias, rasguea una guitarra de mala pinta, o, cuando le vienen otras ganas, canta irreverentes coplas que hablan de frailes garañones y guabinas resbalosas, acompañándose de un tambor, o a veces, marcando el ritmo de los estribillos con un par de toletes marineros, cuyo sonido, al entrechocarse, es el mismo que se oye –martillo con metal- en el taller de los plateros mexicanos. (25-6).

Salta a la vista aquí el uso de arcaísmos y otras palabras poco comunes, parte integral del estilo barroco según lo concibe Carpentier. Se nota, además, el efecto percutivo que regresa, conectándose con el de la plata que había abierto el primer capítulo, con la repetición insistente de las oclusivas. El efecto es reforzado por la mención de instrumentos de percusión, incluyendo un posible antecesor de las claves, con lo cual Carpentier comienza ya a insertar lo americano en las referencias musicales. La aparición del tambor y las claves, que hacia el final de la frase adquiere un efecto de staccato, sugiere además la entrada de nuevos ritmos que luego serán los responsables de comenzar a desmontar el funcionamiento de la forma musical que hasta ahora rige claramente el desarrollo de la novela.

Filomeno comienza funcionando como motivo musical contrastante con el del Amo, pero esta función es rápidamente superada para convertirse en el elemento musicalmente subversivo que abre las puertas a la improvisación. Este personaje se inserta en la producción artística propiamente americana al estar emparentado con el héroe protagonista de Espejo de paciencia. Al final de este poema,

se describe un apoteósico ensamble de instrumentos interpretados por músicos de diversos colores que, en opinión del Amo, es

“¡Imposible armonía! ¡... pues mal pueden amaridarse las viejas y nobles melodías... con la bárbara algarabía que arman los negros cuando se hacen de sonajas, marugas y tambores!” (31).

Tal mezcla es representativa del mestizaje y de la imagen del criollo, tan importantes en el pensamiento de Carpentier:

Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criollidad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente... la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu del criollo de por sí, es un espíritu barroco. (Razón de ser 54-5)

Esta esencia del mestizo como algo original implica una transición entre lo ya establecido, en este caso los grupos raciales, que genera tensión al mostrar dichas categorías como inservibles para representar la nueva realidad. Tal armonía parece imposible a la mentalidad europeizada del Amo, anclado todavía en una concepción del pasado heredada, que luego habrá de contrastar con lo que verá en el Viejo Continente.

La desilusión asalta al Amo no más llegar a tierras españolas. Madrid le parece bien poco en comparación a su tierra natal. La ciudad le parece chica y sucia, la gente grosera y ruidosa, la cocina desabrida y la música desafinada (Concierto barroco 32). El aburrimiento pronto lo motiva a enrumbarse hacia una Italia donde comienzan los carnavales. Esto es lo que ocurre en el capítulo tercero, de sólo cinco páginas. La brevedad del paso por España

hace que parezca más un pequeño interludio o un puente entre movimientos. Esto sirve a Carpentier para invertir la jerarquía de valores que normalmente privilegia lo español como ejemplo luego imitado, pero nunca igualado, por lo americano. También recalca que no era precisamente España el lugar de donde emanaba la gran cultura europea, por lo cual el Amo debe irse en busca de lugares que puedan llenar sus insatisfechas expectativas.

Al comienzo del capítulo cuarto se establece un tempo más lento y solemne mediante una detallada descripción de Venecia en invierno, comenzando el carnaval. Según Curiel, en este capítulo y los tres siguientes, el desarrollo temático está modelado a grandes rasgos en la estructura de Las cuatro estaciones, de Vivaldi. El cuarto capítulo correspondería al Invierno, el quinto a la Primavera, el sexto al Verano, y el séptimo al Otoño. Pero al hacer Curiel una descripción pormenorizada de la supuesta estructura, se ve algo similar a lo que ocurre en la novela: aunque al principio se sigue claramente, hay un progresivo alejamiento de la forma y una entrada en el terreno de la improvisación y la innovación (624-7). El capítulo cuarto tiene realmente una atmósfera invernal. La primera parte hace énfasis en los colores, de matices oscuros, que anuncian ya una vejez, una decadencia de la ciudad. De nuevo prima el uso de palabras más largas e imágenes casi impresionistas:

“En gris de agua y cielos anublados, a pesar de la suavidad de aquel invierno; bajo la grisura de nubes matizadas de sepia cuando se pintaban, abajo, sobre las anchas, blandas, redondeadas ondulaciones –emperezadas en sus mecimientos sin espuma- que se abrían o se entremezclaban al ser devueltas de una orilla a otra...” (37).

Estas primeras frases tienen un efecto de legato, donde de nuevo las palabras largas obligan a un tempo lento que ayuda a establecer el ambiente de decadencia de lo europeo. De este ambiente surge de pronto el

elemento subversivo bajtiniano por excelencia, el carnaval, “en amarillo naranja y amarillo mandarina, en amarillo canario y en verde rana, en rojo granate, rojo de petirrojo, rojo de cajas chinas, trajes ajedrezados en añil, y azafrán...” (38). Se sigue una descripción que abarca toda la gama de vestimentas, colores, sonidos y elementos decorativos que rompen con la atmósfera decrépita y subvierten ya de entrada las jerarquías imponiendo colores que recuerdan lo exótico.

El Amo, vestido de Montezuma, se ve inmerso en este ambiente junto con Filomeno. Pero su disfraz oculta todavía a un hombre europeizado que, aturdido por el jolgorio, busca refugio en una fonda. Allí aparece la figura de Vivaldi, a quien el Amo comienza a contar la historia de Montezuma, que el compositor italiano interpreta, bajo el efecto del alcohol, como algo de lo más fantástico, y que suena bueno para tema de una ópera (40). Carpentier presenta de nuevo la visión distorsionada de la historia que prima en el imaginario europeo, donde hay un exotismo, casi una teatralidad, ligados a lo americano. El compositor ya se imagina los efectos escénicos necesarios para recrear los volcanes, monstruos y desastres naturales, cuando entran en escena Haendel y Scarlatti. La aparición de los tres grandes compositores en el ambiente de la fonda, donde la conversación versa de toda clase de temas profanos y obscenos, comienza ya a desmontar la solemnidad de que se les ha revestido históricamente.

En el capítulo quinto, los tres músicos y los dos viajeros, huyendo del ruido carnavalesco, llegan al Ospedale della Pietá, lugar donde Vivaldi apadrina una orquesta cuyos músicos son setenta jóvenes huérfanas (43). El ritmo se intensifica desde el comienzo del capítulo, donde el alboroto de las discípulas y el ambiente festivo del lugar evocan lo primaveral. Luego la velocidad irá aumentando a medida que transcurre “el más tremendo

concerto grosso que pudieron haber escuchado los siglos” (45). Reaparece de nuevo el concierto ahora a nivel de la trama. Ya había aparecido como supuesta estructura global del texto, y luego como intento de estructura interna de cuatro capítulos, del cuatro al siete. Al igual que los dos anteriores, este concierto está destinado a convertirse en otra cosa, prefigurando de nuevo esa criollidad, ese ser algo distinto de lo que hablaba Carpentier. Si bien este concerto grosso es desde el comienzo, y muy a lo barroco, una base sobre la cual florece la improvisación magistral de los tres genios, matizada por diálogos picantes e imágenes casi modernas de Vivaldi mordiendo las cuerdas del violín, en un crescendo que parece la antecámara al Juicio Final (45), pronto el paje cubano introduce algo que la sobrepasa y rompe con la estructura inicial:

Pero, entre tanto, Filomeno había corrido a las cocinas, trayendo una batería de calderos de cobre, de todos tamaños, a los que empezó a golpear con cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar, tizones, palos de plumeros, con tales ocurrencias de ritmos, de síncopas, de acentos encontrados, que, por espacio de treinta y dos compases lo dejaron solo para que improvisara. (45-6)

De nuevo se ve cómo los efectos sonoros y figurativos apoyan el ambiente descrito en el texto. La entrada de la percusión genera un frenetismo tal, que Scarlatti termina dando codazos al clavicémbalo como lo haría el intérprete de una obra posmodernista para piano o el teclista de un escandaloso grupo de rock.

Terminado el concierto, cuando parece haberse retornado a los confines aceptables del ambiente festivo, comienza la verdadera improvisación. Filomeno, atraído por un lienzo que muestra a la serpiente tentando a Eva, empieza una especie de canto ritual seguido del estribillo “Ca-la-ba-són Son-són” al que Vivaldi responde, con marcado tono de

salmodia latina, “Kábala-sum-sum-sum” (47).

El coro sigue ahora con la participación de todos los presentes, que danzan en una fila siguiendo al Amo disfrazado de Montezuma. Se produce aquí un contraste claro entre lo americano y lo europeo, que se mezclan en una música nueva. El elemento americano no se reduce sólo a la música, sino que invita a una nueva forma de baile cantado. Esta manera de bailar no podría ser más americana, pues Carpentier, en *La música en Cuba*, cuenta que ya aparece descrita como parte de las celebraciones indígenas por Fernández de Oviedo, Las Casas y López de Gómara (28-9). Ya comienzan a entrar los anacronismos, pues al ver a las jóvenes formando grupos y parejas, comparándolas con instrumentos, Haendel concluye que tal mezcla es “es algo así como una sinfonía fantástica” (49).

El Verano se presenta, de manera muy borrosa, en el capítulo quinto, cuando los dos americanos y los tres europeos deciden irse a desayunar a un cementerio, lejos del alboroto del carnaval. En este ambiente reposado, el Amo vuelve a contar la historia de Montezuma. Vivaldi la considera idónea para la ópera, que está necesitada de “asuntos nuevos, distintos ambientes, otros países.... Pronto se hastiará el público de los pastores enamorados, ninfas fieles, cabreros sentenciosos, divinidades alcahuetas, coronas de laurel, peplos apolillados y púrpuras que ya sirvieron en la temporada pasada” (52-3). Vuelve Carpentier a presentar a una Europa avejentada y necesitada de innovación. Pero al sugerir Filomeno que lo ocurrido a su abuelo sería perfecto para una ópera, los europeos se ríen de él, pues “los negros están buenos para máscaras y entremeses” (53). Filomeno, ofendido por el descarado racismo de sus interlocutores, se refiere al éxito de Otelo entre los ingleses, a lo cual le responden que en Inglaterra se ven las peores cosas en el teatro. La innovación, aunque deseada, no es bien recibida ni siquiera cuando el que la trae

es otro europeo, en este caso Shakespeare, pues casi un siglo después de que sus obras han salido a la luz se sigue prefiriendo la repetición de los cansados temas mitológicos. En este momento aparece el siguiente anacronismo, cuando los comensales se dan cuenta de que están desayunando cerca de la tumba de Igor Stravinsky, a quien critican su estilo anticuado y apegado a la temática mitológica. Vivaldi, que se considera verdadero innovador, hace alarde de no necesitar fijarse en lo que hacen sus antecesores, y Haendel lo secunda, hasta que Filomeno los calla con un americanísimo “no hablen más mierdas” (55). Este comentario encierra mucho más de lo que parece, pues Carpentier escribió respecto a la utilización de lo antiguo en la música de vanguardia, y también sobre las raíces populares de la música culta. La verdadera innovación no está, pues, simplemente en hacer algo que no se ha hecho antes, sino que también puede darse al tratar lo disponible de una manera en la que no se ha tratado antes. Es lo que ocurre cuando Filomeno se arma una batería con las ollas del Ospedale. En este sentido, América Latina aportó también a Europa una nueva manera de trabajar la materia musical y literaria, posibilitando el nacimiento de nuevos géneros.

Estas novedades irrumpen en la paz del cementerio cuando el Amo comenta sobre la velada musical de la noche anterior, a lo cual Filomeno responde: “Yo diría que era más bien como una jam session”, tras lo cual saca la trompeta que le ha regalado una de las huérfanas del Ospedale della Pietá, y entona lo que parece ser un solo de jazz: “la hizo prorrumpir en estridencias, trinos, glisados, agudas quejas” (56). Nótese la acumulación de oclusivas, que producen un efecto de staccato sincopado al intensificarse hacia el final de la frase. Los demás rechazan este acto subversivo y estéticamente innovador negando que lo que oyen sea música. El Amo decide que es hora de irse, y Carpentier aprovecha la oportunidad

para insertar otro anacronismo, presentando el entierro de un músico alemán, que por lo que se dice de sus óperas no es otro que Wagner. El cortejo fúnebre aborda una góndola “hacia la estación del ferrocarril, donde, resoplando entre brumas, esperaba la locomotora de Turner con su ojo de cíclope ya encendido” (57). La referencia a Wagner, gran innovador de la ópera, para quien la tradición popular y mitológica de su país fue la principal fuente de inspiración, conecta perfectamente con la idea de innovación de Carpentier. La llegada a la locomotora nos coloca ya en el siglo XIX, y a partir de aquí se abandona el tiempo cronológico. Este cambio es marcado por la aparición, al final del capítulo, de un motivo predominante en la segunda mitad de la obra, los “mori” de la torre de Orologio (58).

En el capítulo siete, los “mori”, tocando las campanas ya en otoño, despiertan al Amo de “un largo sueño –tan largo que parecía cosa de años” (59). Pero para este entonces, la referencia a la estación es lo único que queda para recordar que se empezó usando la estructura del concierto de Vivaldi, pues de aquí en adelante comienza a producirse la transmutación. Rubio Navarro considera que los “mori”, funcionan como señales, pues, por ejemplo, anuncian el salto de veintitrés años al día del estreno de la ópera *Motezuma* de Vivaldi. (174). Esto lo afirma a partir de lo dicho por José Luís Vega, que considera que los campaneros marcan cada abandono y retorno al tiempo diacrónico en el resto de la novela. Esta función de ruptura de la forma temporal es paralela a la función de destrucción de la forma musical que desempeña Filomeno, y Carpentier coloca ambas funciones de innovación en miembros de la raza negra, enfatizando la importancia del aporte del negro a la cultura hispanoamericana. El Amo asiste con Filomeno al último ensayo de la ópera *Motezuma* (Concierto barroco 59).

Aquí es donde Carpentier deja de llamarlo

Amo y comienza a llamarlo indiano, en clara referencia a la transformación que se operará en él durante el transcurso de la función (60). La escenografía europeizada es lo primero que sorprende al espectador, aunque es rápidamente superada por el traje de la emperatriz “entre Semíramis y dama del Ticiano” (61). El asunto llega al colmo cuando aparece el general Teutile, autenticado para la historia por Antonio de Solís, pero que ha sido transformado en mujer vestida de túnica griega. Esta inversión de sexo ejemplifica la completa alteración del pasado americano a manos de un imaginario europeo que sólo concibe la historia en términos de un pasado grecorromano que de por sí ya viene distorsionado. Las alteraciones van apareciendo en un diálogo que sonoramente indica la ruptura que ya se presenta en la temática:

“Pero esto es un gran disparate –dice el otro-: Según Mosén Antonio de Solís, Teutile era general de los ejércitos de Montezuma.” –“Pues aquí se llama Giuseppa Pircher, y para mí que se acuesta con su alteza el príncipe de Darmstadt, o Armestad, como dicen otros, que mora, por aburrido de nieves, en un palacio de esta ciudad.” –“Pero Teutile es un hombre y no una mujer.” (61-2)

Es un diálogo muy moderno, lleno de interrupciones y comentarios salidos de tono, muy coloquial y que abandona cualquier uniformidad rítmica o sonora, que se adentra ya en los terrenos de la música contemporánea.

La trama de la ópera se enreda cada vez más, en un ir y venir donde hechos históricos y fantásticos se mezclan sin mayor distinción, hasta el punto en que el indiano siente que ha vuelto al carnaval (63). Al acabarse el acto, los “mori” vuelven a tocar sus campanas, mientras se hace el cambio de escenografía, y se da un retorno temporal, al aparecer en el segundo acto una escenografía que parece al indiano más ajustada a la realidad (64). Se da cuenta el indiano que Malinche ha sido “incorpo-

rada” en el personaje de la emperatriz, que a ratos parece más a favor de Cortés que de su marido. Luego se desata la gran batalla, con el lago Texcoco de fondo, entre efectos visuales y sonoros entre los cuales Carpentier inserta su crítica punzante a la europeización de la historia: “-¡Bravo! ¡Bravo! –clama el indiano-: ¡Así fue! ¡Así fue!” –¿Estuvo usted en eso?” –pregunta Filomeno, socarrón. –“No estuve pero digo que así fue y basta’...” (65). Aún dándose cuenta del falseamiento de la historia, el indiano sigue tratando de justificar la posición europea que le ha sido transmitida desde su infancia.

Esta complacencia no dura mucho, pues el siguiente acto comienza con un fallido sacrificio humano, donde incluso aparece la estatua de un dios profano de extraño nombre que “se parece a los diablos inventados por el pintor Bosco” (66). Súbitamente se pasa a una celebración triunfal en una romanizada Gran Plaza de México donde “sucede lo imprevisto, lo increíble, lo maravilloso y absurdo, contrario a toda verdad: Hernán Cortés perdona a sus enemigos, y, para sellar la amistad entre aztecas y españoles, celébranse, en júbilos, vítores y aclamaciones, las bodas de Teutile y Ramiro” (67). La reacción del indiano ante tal colmo de tergiversación de la historia es de furor total, en medio del cual discute con Vivaldi. Pero para el genial compositor la historia es lo de menos, pues lo importante es que la cosa funcione escénicamente y entretenga al público, y de todos modos afirma que la mayoría de estas cosas el libretista las ha encontrado en la crónica de Solís (68).

La doble distorsión de la historia se origina en la crónica, documento que supuestamente es fiel a los hechos. Esta idea de alteración completa viene apoyada durante todo el capítulo por técnicas musicales y literarias posmodernas. Hay una ruptura de la continuidad sonora, al intercalarse el diálogo sin separación de líneas dentro de la descripción de la

acción. Se mezclan distintas velocidades contrastantes de una frase a otra. Los pensamientos del indiano aparecen también comentando los hechos, pero sin seguir un orden definido. Las ideas se suceden y luego quedan truncadas sin ser desarrolladas u ordenadas lógicamente. Todo esto dentro de un gigantesco párrafo que ocupa casi todo el capítulo. Filomeno interrumpe la airada discusión con otro “no hablen más mierdas”, y cierran el capítulo, en medio del atardecer, los “mori” de Orologio.

Es curioso el intento de Curiel de forzar una forma definida a este capítulo para tratar de hacerlo coincidir con el movimiento final de *Las cuatro estaciones*, cuando lo que ha ocurrido es todo lo contrario, pues se ha consumado la destrucción total de la forma concierto, de la misma manera que se ha destruido la falsa forma de la historia americana. Y ya en el capítulo octavo, al cierre de *Concierto barroco*, se ve que de esta destrucción surge algo nuevo y distinto, aquel pasado en el presente que propone Carpentier. El capítulo comienza con un epígrafe de la Epístola a los corintios referente al juicio final: “Y sonará la trompeta...” (71). Este motivo será importantísimo para el cierre de la novela. El que al principio era el Amo, que se veía a sí mismo como el “nieto de gente nacida en algún lugar situado entre Colmenar de Oreja y Villamanrique del Tajo” (32), “hijo de extremeño bautizado en Medellín, como lo fue Hernán Cortés” (71), sufre una transmutación muy barroca. Hay como un alumbramiento de una nueva identidad para él, que por primera vez se reconoce a sí mismo como criollo, como americano:

Y sin embargo hoy, esta tarde, hace un momento, me ocurrió algo muy raro: mientras más iba corriendo la música de Vivaldi y me dejaba llevar por las peripecias de la acción que la ilustraba, más era mi deseo de que triunfaran los mexicanos, en anhelo de un imposible desenlace.... Y me di cuenta, de pronto, que estaba en el bando de los americanos, blandiendo los mismos arcos y deseando la ruina de aquellos que me dieron sangre y apellido. (72)

Inmaculada López Calahorro ve acertadamente en este pasaje una catarsis aristotélica, adaptada a la realidad del criollo enfrentado a la manera en que otros representan su historia (89). De hecho, esto es lo que el indiano siente que le ha ocurrido, y que le ha permitido pasar de espectador a actor (*Concierto barroco* 72). Ciertamente el indiano ha salido transformado de esta experiencia musical, se ha purificado en cierto sentido de todo lo europeizante para reconocerse como criollo. Ese reconocimiento implica una existencia en permanente estado de tensión entre su herencia europea y su ser americano, un pasado en el presente hecho identidad, en estado de perpetua transición. La ruptura de la forma que se ha consumado en lo musical lo ha hecho también en la formación de dicha identidad, en posesión de la cual el indiano decide volver a su lugar de origen, pues se da cuenta de que no está en su elemento (72). Y, para marcar este momento catártico, vuelven a tocar las campanas los “mori” de Orologio, trayendo con ello la entrada definitiva a la modernidad.

La sonoridad refleja este cambio, y el diálogo se impone en la primera parte del capítulo. El indiano y Filomeno entran a una tienda de música donde se encuentran con partituras de los tres genios (73). Filomeno se interesa en particular por la del Mesías de Haendel, cuya parte para trompeta acompaña un coro que parece “cosa de spiritual”, donde reaparecen las palabras del epígrafe y se habla de la resurrección de los muertos (74). De aquí en adelante, se puede decir que lo anacrónico son las referencias al siglo XVIII. Carpentier introduce la narrativa de lleno en la modernidad con la llegada de los viajeros a la estación del ferrocarril, donde el indiano aborda

un vagón “de los Wagon-Lits-Cook”. Lo americano sigue presente en la imagen de un calendario azteca grabada en su equipaje. Filomeno, por su parte, planea irse a París, donde espera encontrar menos racismo (75). Aquí Carpentier mira al futuro, hablando de la necesidad de una revolución, y en ese momento vuelven a tocar los “mori”. Pero la partida de Filomeno será al día siguiente. Por ahora, se queda con su trompeta, instrumento “que suena tanto en juicios de Gran Instancia, a la hora de ajustar cuentas a cabrones e hijos de puta”. Esta referencia conecta al Juicio Final que anunciaba el oratorio de Haendel con el anuncio de la revolución cubana y otras revoluciones que le seguirán, y que para Filomeno representan no el fin de los tiempos sino su comienzo. El hombre americano es también el que trae el futuro al presente, el que anticipa el futuro con su originalidad y su novedad.

Una vez partido el indiano, Filomeno se dirige a un concierto, cruzando la ciudad que de pronto se ve mucho más decrepita (76). Esta segunda sección, con la cual finaliza la obra, contrasta con la anterior por la desaparición del diálogo y las imágenes de una Venecia acabada y triste, por cuyos canales ya circulan las lanchas a motor, y que da la impresión de estarse hundiendo. Filomeno, sin embargo está feliz esperando “el Concierto –el tan esperado concierto de quien hacía vibrar la trompeta como el Dios de Zacarías, el Señor de Isaías, o como lo reclamaba el coro del más jubiloso salmo de las Escrituras”.

Este intérprete celestial es nada menos que Louis Armstrong. Carpentier presenta entonces una reflexión sobre la música como parte de la naturaleza y de la existencia humana, privilegio de los habitantes de la Tierra, ligada al ser no por esotéricos y misteriosos lazos sino por el ritmo (77). También hace un llamado a la búsqueda común de soluciones más allá de las diferencias religiosas e ideológicas. Y es aquí donde

comienza el verdadero concierto, con el genio de la trompeta interpretando melodías de famosos spirituals que en su instrumento semejan la antesala al cielo:

Y la Biblia volvió a hacerse ritmo y habitar entre nosotros con Ezekiel and the Wheel, antes de desembocar en un Hallelujah, Hallelujah, que evocó, para Filomeno, de repente, la persona de Aquel –el Jorge Federico de aquella noche-.... (78)

Ya se encarna en este repertorio aquel ayer en hoy, donde uno de los textos más tradicionales para occidente se convierte en algo nuevo gracias a la influencia de lo americano, del jazz.

Las imágenes de transmutación de lo existente en su unión con lo novedoso siguen al reaparecer el grupo instrumental completamente recreado, donde se mezclan los instrumentos antiguos con los nuevos, los europeos con los americanos:

Y concertábanse ya en nueva ejecución, tras del virtuoso, los instrumentos reunidos en el escenario: saxofones, clarinetes, contrabajo, guitarra eléctrica, tambores cubanos, maracas (¿no serían, acaso, aquellas “tipinaguas” mentadas alguna vez por el poeta Balboa?), címbalos, maderas chocadas en mano a mano que sonaban a martillos de platería, cajas destimbradas, escobillas de flecos, címbalos y triángulos-sistros, y el piano de tapa levantada que ni se acordaba de haberse llamado, en otros tiempos, algo así como “un clave bien temperado”.

Este variado ensamble encarna mejor que nada ese tiempo sincrónico que para Carpentier debe caracterizar la novela americana. También ayuda a hacer una recapitulación de los motivos de la novela. El virtuosismo, la plata martillada, el poema de Balboa, las claves, reaparecen en algo que, más que amago de reexposición, pues nunca en una reexposi-

ción se incluye material temático nuevo, podría ser una coda, donde sí cabe la introducción de tal material en un estilo de improvisación. Con esta última improvisación, llega a nivel de la novela lo que ya había ocurrido con el concierto grosso en el Ospedale y con Las cuatro estaciones en los capítulos cuatro al siete: se consuma la destrucción de la forma tradicional y surge algo nuevo que a su vez abarca lo anterior. Esta triple destrucción a distintos niveles confirma la voluntad de Carpentier de sobrepasar la forma para hacer una alegoría de la originalidad latinoamericana, en un “nuevo concierto barroco al que, por inesperado portento, vinieron a mezclarse, caídas de la claraboya, las horas dadas por los moros de la torre de Orologio”. La reaparición de los “mori” en la última frase cierra este jam session que ha llevado al lector por un recorrido de casi tres siglos, de la ópera al jazz, de Europa a América, del europeo al criollo, para poder apreciar un panorama de tensión permanente que sólo podría plasmar un genio barroco como Carpentier.

Bibliografía

- Bullivant, Roger and James Webster. “Coda”. Grove Music Online. Web. 18 Dec. 2008.
- Carpentier, Alejo. *Concierto barroco / El reino de este mundo*. Barcelona: Andrés Bello, 1999. Impr.
- . *Ese músico que llevo dentro*. Vol. 3. en *Obras completas*.
- . *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impr.
- . *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo Veintiuno, 1981. Impr.
- . *Obras completas*. Ed. Lucía Cid. 15 vols. México: Siglo Veintiuno, 1991. Impr.
- . *Razón de ser*. La Habana: Letras Cubanas, 1980. Impr.
- Chew, Geoffrey. “Legato”. Grove Music Online. Web. 17 Dec. 2008.
- , y Clive Brown. “Staccato”. Grove Music Online. Web. 17 Dec. 2008.
- Curiel, Rosario. “Música y literatura en Concierto barroco, de Alejo Carpentier: un caso de hibridez”. *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Barcelona: PPU, 1994. Impr.
- Fallows, David. “Tutti”. Grove Music Online. Web. 9 Dic. 2008.
- Grove Music Online. Oxford Music Online. CUNY Graduate Center. Web. <<http://www.oxfordmusiconline.com/>>.
- Hutchins, Arthur et al. “Concerto”. Grove Music Online. Web. 3 Dic. 2008.
- Lópe Calahorra, Inmaculada. “Concierto barroco (1972) de Alejo Carpentier: la catarsis aristotélica desde el Satyricon de Petronio”. *Estudios Clásicos* 122 (2002): 75-94. Impr.
- Nettl, Bruno et al. “Improvisation”. Grove Music Online. Web. 5 Dic. 2008.
- Palisca, Claude V. “Baroque”. Grove Music Online. Web. 8 Dic. 2008.
- Rubio Navarro, Gabriel María. *Música y escritura en Alejo Carpentier*. Alicante: Universidad, 1998. Impr.
- Schnapper, Laure. “Ostinato”. Grove Music Online. Web. 8 Dec. 2008.
- Talbot, Michael. “Ritornello”. Grove Music Online. Web. 11 Dec. 2008.
- Webster, James. “Sonata form”. Grove Music Online. Web. 5 Dec. 2008.
- Whittall, Arnold. “Form”. Grove Music Online. Web. 8 Dec. 2008.

Cómo citar este artículo:

Verastegui, M. La forma como conducto a la revisión de la historia en *Concierto barroco* (1974) de Alejo Carpentier. *HISPADIS*, 2(02). Recuperado a partir de <http://hispadis.poetophiaandsciencecorp.com/index.php/hispadis/article/view/80>

DOI:

<https://doi.org/10.59989/hispadis.v2i02.80>

HisPaDiS

2023-02

Canal para la monetización de
piezas de arte plasmadas en prendas
y /o accesorios realizados por artistas
urbanos de la ciudad de Bogotá
a través de la divulgación

Channel for the monetization of art
pieces formed in garments and/or
accessories made by urban artists of
the city of Bogotá
through disclosure

Por, RAFAEL GARCÍA PARDO
Candidato a Magister en Publicidad Digital
Universidad Sergio Arboleda
rafael.garcia02@correo.usa.edu.co

DOI: <https://doi.org/10.59989/hispadis.v2i02.114>

Fecha de envío: octubre 07 de 2023

Fecha de aceptación: julio 29 de 2024

Páginas: 25-33

RESUMEN

El presente artículo brinda contexto para entender el mercado de ropa y calzado en Colombia pasando al streetwear, sus inicios, la representación cultural y el alto valor mercantil adquirido en los tiempos recientes. Pasando por la expresión artística urbana como expresión de subculturas y como su arte está vinculado con el movimiento streetwear. Exponiendo el nuevo significado del arte y los diferentes recursos para manifestarlo, creando espacio a nuevos modelos de negocio que utilizan el arte como herramienta para monetizar o posicionar su marca. Por último, se aborda la importancia del Co-Marketing en el éxito de productos o servicios innovadores.

PALABRAS CLAVE

Streetwear, Prendas & accesorios, Artista urbano, E-Commerce, Co-Marketing.

ABSTRACT

This article provides context to understand the clothing and footwear market in Colombia, transitioning to streetwear, its origins, cultural representation, and the high commercial value acquired in recent times. It explores urban artistic expression as a representation of subcultures and how art is linked to the streetwear movement. It exposes the new meaning of art and the various resources to express it, creating space for new business models that use art as a tool to monetize or position their brand. Finally, it discusses the importance of Co-Marketing in the success of innovative products or services.

KEYWORDS

Streetwear, Clothing & accessories, Urban artist, E-Commerce, Co-Marketing.

INTRODUCCIÓN

El mercado colombiano de ropa y calzado tras la pandemia COVID-19 tuvo una recuperación significativa, logrando en el año 2022 unas ventas de 30.395 miles de millones de pesos, aumentando las ventas a pesar de la ampliación de precios, gracias a colaboraciones y eventos especiales.

El movimiento streetwear, nacido en California entre los años 80's y 90's, llegó a la cultura colombiana para ser reinterpretado, sirviendo como elemento de expresión de identidad y rebeldía, representado e influenciado por la música y la cultura urbana, convirtiendo estas prendas y accesorios de streetwear en lienzos, donde plasmaban su arte, desdibujándose así la diferencia con el arte urbano.

El arte se ha añadido a modelos de negocio y se ha puesto como herramienta alternativa de monetización y/o posicionamiento de marcas. También las colaboraciones entre marcas cobran sentido ya que brindan beneficios y atributos diferenciadores a su audiencia objetivo.

EL MERCADO DE ROPA Y CALZADO EN COLOMBIA

Tras la pandemia de COVID-19 en el año 2022 la economía colombiana tuvo una recuperación impulsada por estímulos fiscales generados en el año 2021. A pesar del incremento de los precios atribuidos a la inflación (10.84%), la escasez de contenedores y la escasez de materias primas, vistos en este periodo, el mercado de ropa y calzado tuvo un crecimiento significativo, reflejado en lanzamientos y eventos especiales organizados por los miembros de la industria, como colaboraciones o nuevas ediciones como estrategia promocional (Passport, 2023). A nivel competitivo el año 2022 fue un año que evidenció los resultados de los aprendizajes de los años previos, obligando a que los



Figura 1 Passport, 2023, Sales of Apparel and Footwear in Colombia by category, Retail Value RSP -COP billion Current – 2022 Growth Performance. Fuente: Euromonitor International

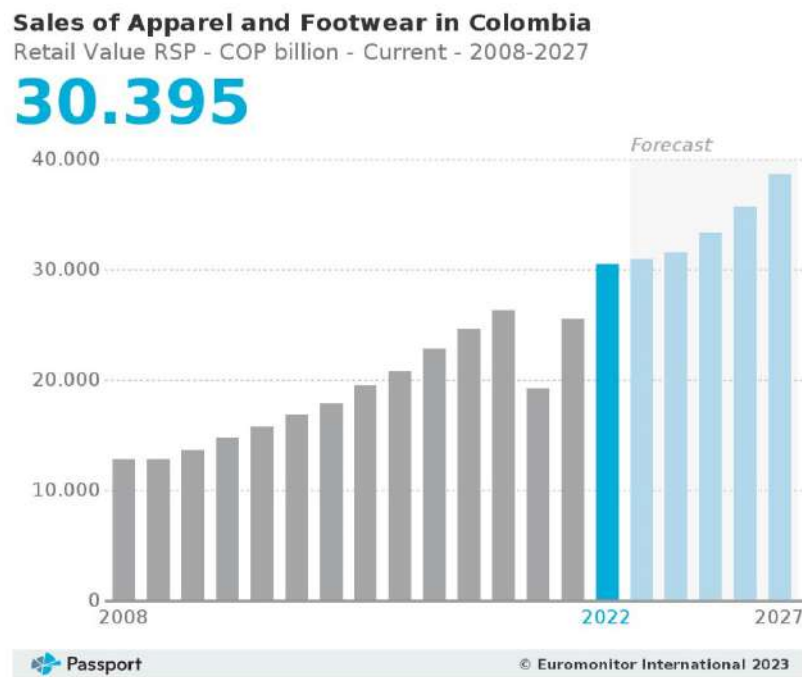


Figura 2 Passport, 2023, Sales of Apparel and Footwear in Colombia, Fuente: Euromonitor International

fabricantes agendaran sus compras de materia prima para evitar retrasos en las mismas, siendo esta una de las razones del aumento de los precios de sus productos. Las marcas de ropa deportiva mantuvieron sus inversiones en sus sitios de comercio electrónico debido a que las ventas en los mismos cayeron debido al levantamiento de las restricciones impuestas

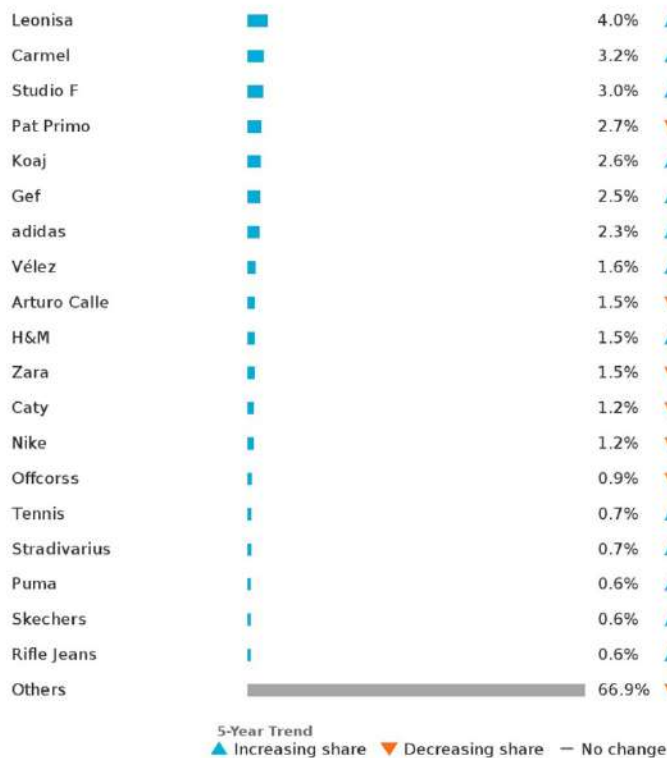
tras la pandemia COVID-19, lo cual los llevó a fortalecer sus estrategias de omnicanalidad. Un ejemplo de una respuesta de una marca de comercio electrónico utilizando estrategias de omnicanalidad fue Dafiti, sitio de ropa, calzado y accesorios en línea, quien creó un centro de experiencia para mejorar la experiencia del cliente, ya que podían en este lugar recoger,



Figura 3 Passport, 2023, Retail Channels for Apparel and Footwear in Colombia, Euromonitor International

Brand Shares of Apparel and Footwear in Colombia

% Share (LBN) - Retail Value RSP - 2022



Passport

© Euromonitor International 2023

Figura 4 Passport, 2023, Brand Share and Footwear in Colombia, Fuente: Euromonitor International

probar y personalizar outfits.

Las ventas, basadas en precio de venta al público, del mercado de ropa y calzado, en el año 2022, según Passport Euromonitor,

tuvieron un valor de 30.395 miles de millones de pesos, 27.486 miles de millones de pesos correspondientes a ropa y ropa deportiva con una tendencia estadística alcista en los años siguientes, liderado por las ventas Offline con un 95.7% y el E-commerce con un 4.3%, derivando

un tamaño de mercado de interés que asciende los 1.181 miles de millones de pesos. Se puede ver el funcionamiento del mercado, la cantidad en ventas, de dónde viene y cuáles son las posibles estrategias por abordar para entrar a éste.

También es importante reconocer la generalidad a nivel competitivo del mercado colombiano, entender que para el 2022 se caracterizaba por tener muchos competidores,

liderado principalmente por marcas dirigidas a la audiencia femenina. Éste es entendido como un mercado sin un favoritismo marcado, dándole oportunidad a otras marcas (66.9%) y en busca de variedad.

ORIGEN DEL STREETWEAR Y SU ENTRADA AL MERCADO COLOMBIANO

El streetwear es un movimiento sin reglas que nace entre las décadas de los 80's y 90's, derivado por la influencia californiana del surf y el skateboarding, un nuevo estilo de vestimenta visto inicialmente en las calles de Los Ángeles y San Francisco, representación de una cultura que iba en contra de las casas de moda, los estándares y lo socialmente aceptado. Adoptado por géneros musicales como el Hip-hop y el Rap, siendo sus exponentes quienes se convirtieron en representantes del streetwear. El nacimiento de este movimiento se convierte en un hito para la expresión e identidad de las culturas urbanas estadounidenses. Destacando a los primeros entendidos en la materia, en la revista GQ (2020), hacen un relato de como Shawn Stüssy y Frank Sinatra Jr. iniciaron una de las marcas más representativas de la vestimenta streetwear llamada Stüssy, caracterizándose por su disrupción e irreverencia, pues en sus inicios tomaban referentes de las más grandes casas de moda para hacer una crítica de estas y convertirlas en “ropa para las subculturas de la calle”.

En los años 80's se empieza a ver ciertas vestimentas en los jóvenes, como sudaderas, zapatillas deportivas y gorras, como pilares de la moda urbana en Colombia, todavía no reconocida como Streetwear, significando un grito de rebeldía de jóvenes con deseos de diferenciarse e ir en

contra de lo socialmente estipulado. Considerando que en los años 80's y 90's se crea un aumento del narcotráfico, que permeaba a la sociedad con una cultura caracterizada por portar prendas ostentosas, para demostrar su poder adquisitivo, factor que influenciaba significativamente en la juventud, es entonces cuando ciertas culturas urbanas se alejaban de la delincuencia en auge de la época y buscaban maneras para ser diferenciadas de la multitud. Culturas urbanas como el movimiento Punk promovieron un movimiento cultural e introdujeron al país el uso de prendas urbanas reconocidas como streetwear en los Estados Unidos (Peñaranda Galindo, 2020). Siendo así, se podría considerar a la introducción de este movimiento en Colombia como el grito de libertad de una generación que buscaba romper estándares representando diferencias ideológicas, culturales y estéticas, viéndose representada en la manera como se comportan, como hablan y, finalmente, como visten, caracterizados por la irreverencia en búsqueda de demostrar protesta en contra de la sociedad.

Influenciado por la música y la cultura urbana principalmente representada por el género musical del Hip-hop y el movimiento artístico del grafiti, crece el posicionamiento del streetwear en Colombia, además de brindar factores diferenciadores otorgados por las culturas locales interpretadas, como la nueva forma en la que su herencia cultural se ve reflejada. La década de los 00's le da espacio a marcas internacionalmente conocidas como Converse, Nike y Adidas para tomar gran relevancia en el mercado colombiano, debido a la accesibilidad que estas lograron, para llegar con sus productos vinculando de manera directa o indirecta las prendas y accesorios del streetwear internacional, con la interpretación dada localmente. En la década de los 10's, el streetwear colombiano empieza a verse vinculado con las tendencias internacionales de este movimiento debido a la aparición y masificación del uso de redes sociales que abrían la puerta al conocimiento global, en este caso a lo que estaba en tendencia, más allá del cine, las revistas o la televisión. Es entonces en la década del 10's donde crecen los diseñadores locales que mezclaban estas tendencias internacionales con la identidad del país, demostrando una interpretación auténtica y diferencial de lo que se entendió como streetwear en Colombia.

La aparición de marcas como Undergold, creada en el año 2016, True, creada en el 2017, o Monastery Couture, creada en el 2019, dan a entender el crecimiento que tuvo el streetwear llegando a los inicios de la década de los 20's. La pandemia de COVID-19 dejó a su paso tendencias hacia la ropa casual y deportiva, también el uso de materia prima proveniente del cannabis para la producción de calzado, gracias a cambios en las regulaciones locales (Passport, 2023). Dando visos al crecimiento que tuvo el mercado de Streetwear y las variaciones que el mismo ha tenido pasando de ser ropa de la calle a llegar a ser considerada como artículo de lujo y libertad de expresión.

El primer evento significativo para el streetwear ocurrió entre el 25 y el 31 de Julio del año 2022: el primer desfile de moda urbana en Colombia llevado a cabo por la alianza True-Johnnie Walker llamado "The True Walkers" (Silva N), el cual demostró la importancia que ha adquirido el Streetwear en Colombia dando cabida a espacios que han sido apoyados por empresas de alto impacto como Diageo, empresa a la cual pertenece la marca Johnnie Walker.

DEL STREETWEAR AL ARTE URBANO

Cada una de las prendas y accesorios de streetwear se convertían en lienzos para pequeños artistas que expresaban su identidad, acercándose cada vez más al arte característico de las culturas urbanas. Es ahí donde se hace más sólida la conexión entre el arte urbano y el streetwear. Pequeños diseñadores emergentes utilizaban grafitis, stencils y murales, como inspiración para llenar sus prendas y accesorios, dándole una resignificación a sus tiendas las cuales tomaban referentes de las galerías de arte.

Tras el esparcimiento de los artículos de streetwear y su directo relacionamiento con el arte surgen individuos denominados Hypebeast, "someone who collects expensive, trendy streetwear clothing and shoes for their love of fashion and reputation it gives them" (Leeb, Nitschke, & Menendez, 2019), son individuos que coleccionan artículos en tendencia que suelen tener un valor de venta elevado, que incrementa con el pasar del tiempo. Estos individuos abren el espacio para exaltar la relevancia significativa del streetwear, ocupando un 10% del mercado textil a nivel mundial y, a su vez, la reputación que está obteniendo el mundo,

rompiendo la barrera del diseño haciendo de las prendas y accesorios, una nueva forma altamente valorada de la expresión artística y transformando artículos de uso a coleccionables con capacidad de aumentar su valor en el mercado a través del tiempo.

EL ARTE EN MODELOS DE NEGOCIO

Para tener contexto de la relación existente entre el arte y los modelos de negocio se enlistaron algunos ejemplos en los que el arte cobra protagonismo como herramienta de monetización. El ejemplo más reciente del arte en un modelo de negocio local lo aportó la marca Monastery Couture, concebida como marca de prendas y accesorios de lujo nacida en Colombia, la cual presentó en el evento Pi Apparel de Nueva York de 2023 su colección de NFTs (Sánchez Gutierrez, Valentina; La Republica, 2023). Los NFT (Non-Fungible tokens) son activos digitales únicos, usados principalmente como prueba de la autenticidad de una pieza digital, como una obra de arte, una canción, un producto musical o un video. Estos activos digitales están respaldados por la tecnología blockchain, basada en la descentralización, se registra de manera encriptada en los movimientos de la cadena de bloques, en la que cada bloque contiene un conjunto de datos con información de cada movimiento, que ha tenido el activo en cuestión, brindando seguridad y transparencia. La marca comercializó 222 NFT's con prendas virtuales que a su vez están conectados mediante un chip NFC en gorras tangibles, vinculando la venta de prendas y accesorios de alta gama con la forma más innovadora de comercialización, protección y difusión de piezas de arte.

El Print-on-demand es un modelo de negocio basado en la personalización de productos como vestimenta, accesorios, tazas y decoración del hogar, teniendo una fuerte relación con el modelo de negocio de dropshipping (Braveen, Kumar; Shopify, 2022). Es una idea que ha cobrado utilidad en pequeños negocios: marcas personales que tienen una audiencia cautiva dispuesta a invertir en artículos que representan su marca.

Hapag-Lloyd, una de las 5 empresas más grandes de transporte marítimo de mercancías, mundialmente reconocida, incluyó cocodrilos pintados en estilo grafiti en sus contenedores llamándolos

crocontainers en el año 2018 (Hapag-Lloyd, 2018), reforzando el patrocinio del club profesional de hockey Crocodiles Hamburg, buscando que les tomaran muchas fotos a los contenedores, abriendo la posibilidad de obtener una recompensa por subir una foto con el hashtag #crocontainer.

CO-MARKETING COMO ESTRATEGIA DE VALOR AÑADIDO PARA LAS MARCAS

El Co-Marketing se entiende como un acuerdo en entre dos o más marcas, empresas o instituciones, con el fin de generar un producto o servicio con atributos propios de cada una de las partes en cuestión (Torreblanca Diaz, Lorente Sanjuán, López Tortosa, Blandes Nadal, & Juárez Varón, 2013). Suele tener un efecto de sorpresa para la audiencia objetivo. Es entonces el Co-Marketing una estrategia diferenciadora que permite potencializar los atributos de cada uno de los miembros de la fórmula.

MARKETPLACE VS E-COMMERCE

Para tener una posición correcta sobre qué tipo de tienda digital es más idónea para cada modelo de negocio, se comparó la definición de e-commerce con la de Marketplace. Un e-commerce es el espacio donde una marca o empresa comercializa sus propios productos y/o servicios, además de ser el encargado de la administración y gestión de toda la cadena de producción como el almacenamiento, la pasarela de pagos, la entrega del producto al comprador y la atención al cliente (LinkedIn, 2023). Un Marketplace es considerado como la evolución del comercio electrónico, siendo el espacio de comercio diseñado para que el propietario y terceros puedan comercializar productos y/o servicios dentro del mismo, el propietario es el encargado de la operación (gestión de pagos, logística, atención al cliente, publicidad y promoción) y los terceros son los dueños de los productos que ellos enlistan en la página. Los ejemplos más conocidos son Amazon, eBay y Alibaba.

CONCLUSIONES

El tamaño del mercado de ropa y accesorios es significativo y ha demostrado ser casi imperturbable, teniendo en cuenta su comportamiento en los últimos años y las proyecciones para los años siguientes. Sin importar el aumento de precios, las ventas continúan en aumento, lo que lo vuelve un mercado interesante para considerar. La pandemia COVID-19 cambió la manera en que se visten los colombianos, eligiendo ropa más relajada y cómoda, ofreciendo espacio para la expansión de la comercialización de los artículos del movimiento streetwear, además de la importancia de ser algunos de estos artículos considerados como lujosos y en ocasiones coleccionables, sobresaliendo en lanzamientos presentados en espacios que lo relacionan con las galerías de arte. Existe entonces un mercado significativo dispuesto a comprar artículos de streetwear ligados con el arte urbano.

BIBLIOGRAFÍA

- Braveen, Kumar; Shopify. (30 de Nov de 2022). *Print-on-Demand for Your Ecommerce Business* (2023). Obtenido de <https://www.shopify.com/blog/print-on-demand>
- Carrillo, Fernando;. (1 de Julio de 2020). *El streetwear y todo lo que debes saber sobre el estilo que transformó la moda*. Obtenido de <https://www.gq.com.mx/moda/articulo/streetwear-historia-lo-que-debes-saber-sobre-el-iconico-estilo>
- Hapag-Lloyd. (27 de Abril de 2018). *Hapag-Lloyd: Crocodiles on board*. Obtenido de <https://www.hapag-lloyd.com/en/company/press/releases/2018/04/hapag-lloyd--crocodiles-on-board.html>
- Leeb, L., Nitschke, D., & Menendez, E. (2019). *Streetwear: the new exclusivity*. Obtenido de <https://www.pwc.es/es/publicaciones/retail-y-consumo/streetwear-the-new-exclusivity.html>
- LinkedIn. (20 de 01 de 2023). *Marketplace vs. eCommerce: ¿Cuáles son las diferencias?* Obtenido de <https://es.linkedin.com/pulse/marketplace-vs-ecommerce-cu%C3%A1les-son-las-diferencias-pikstudiomx>
- Passport. (2023). *Apparel and Footwear in 2022: The big picture*. Euromonitor.
- Peñaranda Galindo, C. A. (2020). *El Gesto Contracultural*. Obtenido de <https://repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/51131?show=full>
- Sánchez Gutierrez, Valentina; La Republica. (6 de Jul de 2023). *La marca Monastery lanzó sus primeros NFT's en el evento Pi Apparel de Nueva York*. Obtenido de <https://www.larepublica.co/ocio/monastery-presento-su-nft-s-en-el-evento-pi-apparel-de-nueva-york-junto-a-marcas-como-nike-under-armour-o-tommy-hilfiger-3652303>
- Silva N. (2022). Noticias: 25 al 31 de julio. Johnnie Walker y True presentan el primer desfile de moda urbana en Colombiamoda. *Revista P&M*. Obtenido de <https://www.revista-pym.com.co/articulos/comunicacion/52072/noticias-25-al-31-de-julio-johnnie-walker-y-true-presentan-el-primer-desfile-de-moda-urbana-en-colombiamoda>
- Torreblanca Diaz, F., Lorente Sanjuán, F., López Tortosa, R., Blandes Nadal, C., & Juárez Varón, D. (2013). Co-Marketing como herramienta estratégica empresarial. *3ciencias*.

Cómo citar este artículo:

Garcia Pardo, R. CANAL PARA LA MONETIZACIÓN DE PIEZAS DE ARTE PLASMADAS EN PRENDAS Y /O ACCESORIOS REALIZADOS POR ARTISTAS URBANOS DE LA CIUDAD DE BOGOTÁ A TRAVÉS DE LA DIVULGACIÓN. HISPADIS, 2(02). Recuperado a partir de <http://hispadis.poetophiaandsciencecorp.com/index.php/hispadis/article/view/88>

DOI:
<https://doi.org/10.59989/hispadis.v2i02.114>

HISPADIS

2023-02

Audiovisual translation of humor: los Simpson latinos

La traducción audiovisual del humor: los Simpson latinos

Por, Mariana Pérez Ramos

Magister en Traducción e Interpretación

CUNYHunter College/New York

mariana64@hotmail.es

DOI: <https://doi.org/10.59989/hispadis.v2i02.93>

Fecha de envío: abril 26 de 2024

Fecha de aceptación: julio 29 de 2024

Páginas: 34- 47.

ABSTRACT

The audiovisual translation of humor is challenging due to factors such as translatability, the cultural aspects of humor, and timing. However, the Latin American audiovisual translation of the animated TV show *The Simpsons* is an excellent example of how to translate humor accurately and effectively from an audiovisual product. This paper analyses the translation decisions that were made in the process of translating and dubbing *The Simpsons*, with the purpose of helping translators who would like to accept the challenge of translating a humorous show, and to serve as inspiration for future research about *The Simpsons'* Latin American dubbing. To achieve this, three different episodes of the show were analyzed: “Treehouse of Horror VII (The Thing and I)”, “Lisa the Vegetarian”, and “Springfield Files”. After the analysis, it was concluded that the most used translation techniques were Oblique Translation Techni-

ques, such as adaptation, modulation, and transposition. These translation decisions accompanied by the masterful dubbing by voice actor Humberto Velez contributed to the massive success of The Simpsons in Latin America, and their immortalization into Latin pop culture.

Keywords:

Audiovisual translation, humor, The Simpsons, dubbing, translation techniques, transposition.

RESUMEN

La traducción audiovisual del humor es retadora, debido a factores como la traducibilidad, los aspectos culturales del humor, y el tiempo que se maneja. Sin embargo, la traducción audiovisual latinoamericana del show animado de TV Los Simpson es un excelente ejemplo de cómo traducir el humor de un producto audiovisual de manera adecuada. Este ensayo analiza las decisiones que fueron tomadas en el proceso de la traducción y doblaje de Los Simpson, con el propósito de ayudar a los traductores que acepten el reto de traducir un show humorístico, y así servir de inspiración para futuras investigaciones sobre el doblaje latinoamericano de Los Simpson. Para esta investigación, tres episodios fueron analizados: “La casita del terror VII”, “Lisa la Vegetariana” y “Springfield Files”. Luego del análisis se concluyó que las técnicas de traducción más utilizadas fueron técnicas de traducción oblicuas, como adaptación, modulación y transposición. Estas decisiones de traducción, acompañadas del doblaje magistral del actor de doblaje Humberto Vélez, contribuyeron al éxito masivo de Los Simpson en Latinoamérica, y su immortalización en la cultura popular.

Palabras clave:

Traducción audiovisual, humor, Los Simpson, doblaje, técnicas de traducción, transposición, modulación, adaptación.

INTRODUCCIÓN

The Simpsons is a remarkable example of audiovisual translation and of the translation of humor. This research paper will analyze the translation of humor in the dialogues of three episodes of this animated TV show, and their respective translations into Latin American Spanish from the English source language. The Spanish dubbing was done in Mexico, the country with the biggest audiovisual translation industry in Latin America. The purpose of this research is to analyze the elements of the Latin American translation of this TV show, as well as the obstacles and challenges of translatability of humor into a target culture. There is little research about the Latin American Spanish translation of The Simpsons that focuses on the translation of humor, therefore it is important for those who are facing the challenges of the audiovisual translation of humor to get familiarized with the translation decisions that resulted in a successful translation such as this one.

The translation of humor can be quite difficult, especially when it is an audiovisual translation. Not only must the translator find equivalence in the target culture for the jokes, expressions, and songs, but they must also consider other factors such as synchronicity and timing. Hence, this paper intends to offer an analysis that will open the door to more research regarding the audiovisual translation of humor through previous works of translation that have succeeded and left an impact in a target culture. This is relevant because in a globalized world, where most television and film are consumed through streaming platforms such as Netflix or Hulu, there is an increasing market of audiovisual products that require a translation in the form of dubbing or subtitling to several languages. In addition, the quality of the humoristic translation will represent the success or the failure of a show or film

in a foreign culture. In other words, there is a commercial component to the quality of the translation, and translators need to be aware of the impact their final product might have commercially.

The Simpsons is an American animated television show created by Matt Groening. It was broadcasted for the first time in 1989 and it is still airing today. The show has gained a cult following throughout the years, due to its satirical portrayal of the American family. The family members are Homer, Marge, Lisa, Bart, and Maggie Simpson. Homer is the father in the family, he is very dumb, lazy, and an alcoholic who deeply loves his wife Marge and his kids, although he does not make the best parental decisions. Somehow, he is also an adorable character, and he is arguably the funniest character in the show, due to the comedic situations that arise from his ignorance. Marge is the mother in the family. She is a submissive homemaker who is usually the voice of reason that tries to dissuade Homer to making impulsive decisions, but she ultimately accepts Homer and supports him no matter what. She is a great mother, very polite and kind to everyone.

However, sometimes she struggles to find her purpose and she wishes she had been able to achieve her artistic dreams. Bart is the eldest son. He is mischievous, and he is always defying authority. He does not do well at school, and he is always getting into trouble. He is constantly trying to find ways to annoy his sister Lisa, even though he is also protective of her. Lisa is the middle child. She is extremely smart and musically gifted. She is very compassionate towards animals, and she is usually quite rational. She is also desperate for attention and recognition, and she is judgmental of her family and the people around her. Maggie is the youngest child. She is a baby who cannot talk or walk, yet she is very smart, and she is Marge's favorite child. The portrayal of this American

family is very different from the typical Latin American family in that the American family communicates differently and has different habits and customs. For example, Americans (and *The Simpsons*) have dinner at the dinner table every night, as a family. This is not always for true for Latin American families, since they usually have their bigger meal at lunch and not dinner. Usually, dinner is a small meal that is not necessarily consumed as a family at the dinner table. They could, but it does not have the same relevance and ritualistic nature, as in American culture. Furthermore, even though *The Simpsons* are sometimes dramatic, they are not as loud and extravagant as Latino families usually are. They are also not very close to their other relatives. In fact, Homer avoids seeing his father and he put him in a retirement home. This is very typical of American culture, whereas in Latin America most people prefer to take care of their elder parents and they are usually very close to their family members, to the point that there could be a household where grandparents, uncles, aunts, cousins, and other members live, aside from the core family members. There are many other cultural differences, but the point is it is amazing that Latino audiences were able to relate to the show at a deep level despite of them.

The show has been translated into more than 50 languages. The first languages that they were translated into Arabic, then into Catalan, Dutch, Flemish, French, German, Portuguese, Spanish and Latin American Spanish, among others. It aired for the first time in Latin America in 1993, with Procineas SCL in charge of dubbing; subsequently, Audiomaster 3000 was assigned to take over the dubbing. Initially, and for several years, the version of *The Simpsons* broadcasted for Latin America was a Mexican adaptation, with cultural references from this country, but including idioms and references from other Latin American countries. Later, the show underwent a series

of changes in terms of direction and the dubbing actors' voices.

The massive success of the first 15 seasons of *The Simpsons* [Los Simpson], was due to not only its masterful translation, but also its marvelous dubbing actor, Humberto Velez. This Mexican dubbing actor and coach gave shape to a whole new personification of the character of Homer Simpson, into the hilarious, ridiculous, ignorant, innocent, and at times arrogant, Homero Simpson. It is no coincidence that the audience widely prefers the seasons where Velez was the voice actor. However, Velez was fired from the show after a dispute between the company Grabaciones y Doblajes Internacionales and the Mexican actor's union (ANDA). Velez was later replaced by dubbing actor Otto Balbuena. However, Velez was hired again to perform as Homero in season 32 of the show. (simpsons.fandom.com)

A very interesting aspect of the show is that back when it first was broadcasted in other parts of the world, the world was a different place back then, since this was pre-globalization. Streaming services did not exist back then; therefore, it was very innovating to have this animated cultural product that made fun of the American culture. It was groundbreaking, not only in terms of television, but also in terms of translation. At the time, technology was not as advanced as it is today, which made the translation process a more difficult and challenging job. This makes *The Simpsons* audiovisual translators some true pioneers in the field.

The episodes that will be analyzed belong to the golden age of the show. These are: "Treehouse of Horror VII (The Thing and I)," which is the first episode of season eighth. "Lisa the Vegetarian," which is the fifth episode of season seventh. Lastly, the episode "Springfield Files," which is the tenth episode of eighth season.

The first episode to be analyzed is “Treehouse of Horror VII (The Thing and I),” a Halloween episode where Bart finds out he has an evil twin brother that was chained in the attic and kept as a secret for years. Pertinent areas of analysis include the dialogues in English and Spanish, the techniques used, and possible reasons for specific translation decisions.

An interesting moment in this episode when Homer says at minute 1:40: “I work my butt off to feed you four kids.” It is translated as: “Trabajo como burro para los cuatro.” In English, the literal translation would be “I work like a donkey for the four of you.” This is an example of the translation technique of modulation. This technique is defined by Hardin and Picot as “a change in point of view that allows us to express the same phenomenon in a different way” (21). It is not quite the same expression to say, “I work my butt off” as to say “I work like a donkey,” but they both have essentially the same meaning, considering that “working like a donkey” means to work very hard; therefore, there is a change in point of view, and Homer and Homero are saying the same thing in a different way. The translation also features the component of exaggeration, which is very common in Latin American Spanish. When someone uses an exaggerated expression in Latin America, there is usually a reference to animals and their qualities, in this case a donkey, as a reference to how hardworking they are. The origin of this expression is unknown, but the Spanish language is known to contain several expressions that use the animal- human metaphor, and it is believed to originate in the times of the Pre- Hispanic Indians:

“[They] held a conception of the human-animal relationship that was different from that of their European conquerors. Aztecs and other groups believed that humans had an intimate relationship with animals, and they

presented their gods in animal form, while the Spanish at the time of the conquest were Christians who held a sharper human-animal dichotomy and believed that God created humans in his image.” (Taggart 280).

Another interesting moment comes at minute 1:05 when Homer sings “fish heads fish heads, too doo doo doo,” while he picks up a bucket of fish heads to feed Bart’s evil twin, Hugo. However, its translation is not a song, but the exclamation: “¡Cabecitas de pescado! Doo doo doo doo doo doo too.” The translators chose to keep the essential lyrics of the song, which is the phrase fish heads, but the song is a little different, because there is an exclamation of “cabecitas de pescado” and then the “doo doo doo doo doo too” that Homer sings on his way up to the attic. This is an example of adaptation.

“Adaptation is in fact the least literal or the freest type of translation. It abandons the strict linguistic aspect of translation and rather concerns itself with the cultural one, though it inevitably is concerned with the linguistics also. Adaptation is one of the most appropriate and effective modes of expression when a re-creation is needed to convey the same effect attached to a word to another culture where a same word is missing. Adaptation is usually employed to convey the equivalent in socio-cultural terms.” (Asadzadeh & Steiert, 56)

They may have done this for comedic reasons, or because the dubbing might have affected the timing and synchronicity. Regarding this topic, Cohen explains:

“The translation should match (as much as possible) the visual input in timing (judged by onscreen activity, editing cuts and lip movement) and intonation (judged by body language, expressions, lip movement and general atmosphere). A conflict at this point detracts from the viewing experience and draws the audience’s attention to the

mismatch” (2).

Still, it is quite interesting that they chose to modulate this phrase when it is not particularly comedic, and they had the chance to translate it into a funny phrase, and yet, Homer’s voice and tone compensate and fulfill the comedic aspect even when it is not a particularly comedic line. Thanks to the dubbing actor Humberto Vélez, Homer was portrayed as a funnier and perhaps, a dumber character, due to his voice and intonation.

Another interesting moment in this episode is when Doctor Hibbert says at minute 3:53: “And hillbillies prefer ‘sons of the soil.’ But it ain’t gonna happen.” The translation in the Spanish dubbing is: “Y los patanes prefieren llamarse hijos de la tierra, pero nadie hace caso.” This is also a case of modulation, because “it ain’t gonna happen” does not have the same meaning as “nadie hace caso” which means that “nobody pays attention to them;” it tries to convey the same meaning but changing the register from informal to formal and changing the idiomatic quality of the segment. As for the expression “sons of the soil,” there are several aspects to this concept that have a historical and cultural referent:

“Sons of Soil Doctrine underlies the view that a state specifically belongs to the main linguistic group inhabiting it or that the state constitutes the exclusive ‘homeland’ of its main language speakers who are the ‘sons of the soil’ or the ‘local residents.’ All others who live there or are settled there and whose mother tongue is not the state’s main language are declared ‘outsiders.’ These outsiders might have lived in the state for a long time, or have migrated there more recently, but they are not regarded as the ‘sons of the soil’” (iasscore.in).

The joke is supposed to be a sociopolitical one, that refers to the hillbillies as sons of the soil, since it is widely believed that people who fit the characteristics of a hillbilly, usually live

in rural and remote areas of the United States, tend to have racist, nationalist, and anti-immigration ideas; however, there is no equivalent in Spanish that encapsulates the overall meaning of this concept. This is probably why the translators chose to translate it as “patanes,” which is not necessarily a hillbilly but a rude or uneducated person. It is close enough in meaning, but it lacks the nationalist or racial component of it. The concept of sons of the soil is believed to be originated or at least popularized by a novel, and subsequently a movie, *Sons of the Soil*, by Gunnar Gunnarson. The novel was later adapted into film under the direction of Gunnar Sommerfeldt in Iceland in 1919 (themoviedb.org).

Later, Dr Hibbert says about Hugo, at minute 4:36: “Poor Hugo, too crazy for ‘Boys Town,’ too much of a boy for crazy town.” Translated as: “Pero ¿qué hacer con el pobre Hugo? Era demasiado loco para un hogar y demasiado normal para un manicomio. This line has a double meaning, because “too crazy for Boys Town” is a reference to the organization that offers support to children with difficulties and their families. While “too much of a boy for crazy town” could be a reference to putting him in a mental facility, although it is not totally clear. However, the translation does refer to him being too crazy for a home and too normal for a mental institution, which could be an adaptation, because there is no mention of ‘Boys Town,’ since this is a cultural reference that was omitted, and it might not mean anything to Latin American audiences.

In another segment of the episode, at minute 5:06, Homer says to Bart: “Bart, you stay home and tape the hockey game.” The Latin American translation changes it to: “Bart, tú te quedas a grabar el fut” [Bart, you stay and tape the soccer match]. This translation decision seems more appropriate for the target culture since soccer or “fútbol” is the most popular sport in Latin America. This is an example

of adaptation. Furthermore, the decision to abbreviate “fútbol” and just say “fut”, could be due to synchronicity. It is interesting how the translators decided to adapt the sport, because Hockey may be known in Latin America, but it does not have a fraction of the significance it carries in the English speaking world, so it may have also been a matter of using a sport that a Latin American viewer would consider important enough to tape, and that is comparable in popularity in the Latin American context, perhaps even more popular. Thus, the translators decided to appeal to the Latin American audience in every way possible, including their emotions, because soccer is a sport that causes so much animosity and inspires so much passion and devotion in the Latino community. Hence, using this term can bring the audience closer and connect at a deeper level to the show, which is key to the success of an audiovisual product.

The second episode for analysis is “Lisa the Vegetarian,” an episode where Lisa decides to become a vegetarian after visiting a farm, which leads to all kinds of comedic situations. This episode has several interesting elements. When the family sees the Big Bad Wolf at the farm trying to knock down the pigs’ house in a very slow and boring way at time stamp 1:20, Bart says: “what a load of crappy crap.” In the Spanish version he says: “Qué montón de basura infantil.” Then, he says about the wolf: “He blows alright, he blows big time.” It is translated as: “Ay sí, es un gran soplador.” On the first sentence, there is a change in the tone because “basura infantil” [childish crap] is not the same as “crappy crap” which sounds in fact, more like an expression a child would use. “Basura infantil” sounds more like something an adult would say. Either way, it is one of those lines that make Bart a sarcastic and mischievous character, it is also curious that the translation makes Bart sound older, and his sarcasm more sophisticated than that of a child, but it seems like the translators could

not find an expression equivalent to “crappy crap,” and that just shows how the translation of humor can be incredibly challenging in terms of finding the right equivalent for a given expression.

Later, at time stamp 1:52, Abraham Simpson is sleeping at the bears’ bed (as if he was Goldilocks) and he says to the bears: “Well I’m sorry but it was 150 degrees in the car.” The Spanish version uses: “Pues, lo siento, pero en el auto hace mucho frío” [Well, I’m sorry, but it’s too cold in the car]. This is a very peculiar translation, because 150 degrees means the car was very hot, whereas in the Spanish version, the translators chose to say that the car was too cold for Grandpa Simpson, and that is why he decided to sleep in the bear’s bed. In fact, this makes more sense, because if he was too cold in the car, then it is more reasonable to think that he would want to lay in a warm bed, as opposed to the car being too hot, as he said in the source language.

Another epic moment in the show comes at minute 3:05, when the family is at the sheep’s section, and they are amazed by how every sheep or lamb is cuter than the next one. When they get to a smaller lamb, the first sheep they admired gets in the way and Homer says: “Out of the way, you.” The Translation is: “Quítate tú”. This phrase became a cultural reference in Latin America, and a meme in modern times, not only because this scene is hilarious, but because of the way Homero says it. As previously mentioned, Humberto Vélez, who did Homero’s voice for the first 15 seasons, contributed to the show’s great success, and even though other actors took over after him, the show will always be associated with his tone of voice.

Vélez managed to create an Homero that sounded dumber, more clueless and at times more arrogant than the original Homer. The translators gave Homero funny and culturally

adapted lines, and Vélez gave him the funniest interpretation in the market.

Another aspect worth mentioning is the way the translators chose to approach the character of Ned Flanders. As a general feature of the show, the Latin American translators completely adapted Ned Flanders' way of speaking and added the diminutives ('illo' and 'ijillo') as a suffix to every word he says, which helps him come across as a silly character. This is indeed a very smart translation move in the comedic aspect, because in the original version Ned Flanders uses "diddly", "doodle" or different versions of these words, as affixes for other words, usually as infixes, but other times as prefixes or suffixes. The writers probably wanted to portray Flanders as the stereotypical American Christian, who is too good for his own good, and who speaks in a silly or ridiculous manner. It is a way of speaking that denotes his socioeconomic and cultural background. Adding the diminutives ('illo', 'ijillo' and 'irijillo') as suffixes to nouns or adjectives in Flanders' utterances, truly is a marvelous example of adaptation. Even though "diddly" and "doodle" are not diminutives and do not possess the same meaning as 'illo', 'ijillo', 'irijillo', they both have a similar function when talking about language in use. The purpose of using this type of language was to make Flanders a silly middle-aged man, and the translators decided, based on what made sense for the character and what the writers wanted Flanders to represent, to completely adapt his speech to what would be considered a silly religious middle-aged man in Latin America, while also keeping the exaggeration and surreal factor of every character from *The Simpsons*.

Diminutives are commonly used by a similar demographic in the Hispanic world, so the translators managed to find an equivalent way of expression for this character. This is illustrated at minute 3:49 of the episode, when Ned is having a family barbecue at home and Homer arrives, so Ned introduces him to two of his relatives, who not only look exactly like Ned but also use the same kind of language as him. Jose Flanders (Flanders relative): "Buenos ding-dong dilly-días." Translation: "Claras-tardecirijillas, señor." It's puzzling that the translators decided to translate a sentence in Spanish into a different sentence in Spanish. It is also a sentence that was not very coherent, although they probably made this translation decision to insert the suffix 'ijillas'. Still, they could have preserved the "buenos días" and insert the suffix in that phrase. Then, Ned proceeds to introduce Homer to his other relative: "And this is Lord Thistlewick Flanders." Then his relative says: "Charmed... eh, googely-doogely." It is translated as: "Él es Lord Ferguson Flanders... Es un placer... eh, queridillo, vecinillo." It is noticeable that Thistlewick was translated as Ferguson, another English name. The reason could be that Ferguson is easier to pronounce for a Spanish speaking person than Thistlewick. At the same time, it is a refined English name that suits the character.

But this is not the only time that the characters' names from *Los Simpson* were modified. Lisa's teacher Ms. Hoover is sometimes referred to as "Maestra Stricter" and others as "Maestra Hoover." It is not clear why, but Stricter is probably a reference to being strict, and a name that would be easier to understand semantically for Spanish speakers. Itchy and Scratchy, translated as "Tommy y Daly" are a parody of the animated cartoon Tom and Jerry, and it is a show that Bart and Lisa watch constantly. Their names in English are a reference to the violence they depict and the name in Spanish is a reference to Tom and Jerry, only this time it has a violent twist. Furthermore, Chief Wiggum is known as "Jefe Gorgory" in the Latin American version, which is also an existent name, again not a Latino name, but one that would be easier to pronounce

phonetically for that audience. Then there are other adaptations of the names that are equivalents in the target language such as Homero (Homer), Reverendo Alegría (Reverend Lovejoy), El Hombre Duff (Duffman), Gaspar (Jasper), Magda Flanders (Maude Flanders), Ayudante de Santa, sometimes referred to as ‘Huesos’, which is a common dog name in Latin America (Santa’s Little Helper,) and Bola de Nieve (Snowball). In addition, some names were adapted to Latin American names or last names, as in the case of Inspector Archundia (Superintendent Chalmers), Barney Gómez (Barney Gumble), and Bob Patiño (Sideshow Bob).

Subsequently, there is an amazing moment where Lisa starts to question her school’s practices in terms of animal rights, and their accommodations for students who are vegetarian; this leads the teachers to press an “Independent Thought” button which alerts Principal Skinner, and he discusses this with Groundskeeper Willie at minute 7:30:

Principal Skinner: The students are overstimulated. Willie, remove all the colored chalk from the classrooms.

Groundskeeper Willie: I warned you! Didn’t I warn you? That colored chalk was forged by Lucifer himself!

The translation is: Skinner: Los alumnos están exaltados. Willie, quita la tiza de color de los salones.

Willie: Se lo advertí. ¿No se lo advertí? Esa tiza de color la fabricó el mismo Lucifer.

It’s interesting how the translators chose to translate this dialogue literally (word-for-word- translation.) This probably happened because it is a funny exchange that does not need modifications, since the punchline makes sense and it is considered funny universally, so

it does not need to be adapted in any way. In addition, the tone of voice and the wording make perfect sense together and the comedic rhythm and intention is preserved.

This episode also gave the public the iconic song of “You Don’t Win friends with Salad” which the whole family sings to Lisa, as they are mocking her vegetarianism. This song, whose Latin American version is called “No vives de ensalada,” became iconic for a whole generation, which is a supporting argument to the thesis that The Simpsons’ Latin American translation is a masterpiece. The song is an example of modulation and adaptation, since the core meaning of the song was preserved, although its form was modified. The song in Spanish currently has 1,3 million views on YouTube, it has inspired a variety of memes, and it has become a cultural reference. Something very particular is the moment where they are at the farm at minute 3:13, and someone who works there says from the speaker: “This is Mother Goose. The following cars have been broken into.” While in the translated version, the voice from the loudspeaker is that of the character Ned Flanders and he says: “Tomen su parejilla y sigan el compás, que esta fiestecilla, vamos a alegrar.” This translation nothing to do with the original, and the translators even decided to change the character who said this line.

The third episode is “The Springfield Files,” shows Homer Simpson’s encounters with an alien. There are some exciting elements regarding the translation of the episode. There is a moment, at minute 5:51, where Homer is drunk and gets lost in the woods, where everything seems scary to him. He sees a sign that says “DIE” and in the Spanish version he reads it as “Muerte, en inglés,” which is in fact wrong, because “die” is an imperative and not a noun; When the sign gets completely uncovered, it reads as “DIET” which causes Homer to scream in fear even harder, but he reads

this sign as “DIETA”. This is an example of transposition, which according to Molina and Hurtado “is a shift of word class, i.e., verb for noun, noun for preposition.” (499)

Later, at minute 7:30, when Homer is trying to convince his family about having seen an alien, Lisa says to Homer: “The people who see aliens are lowlife losers with boring jobs... Oh, and you, dad. Translated as: “Los que dicen haber visto extraterrestres son pobres diablos mentirosos con empleos mediocres... Oh, y tú, papá.” It is interesting that “lowlife losers” was translated as “pobres diablos,” because this expression encapsulates its meaning, without resorting to literal translation. This is a particular case because the word “lowlife” is polysemic, which according to Cambridge Dictionary is “the fact of having more than one meaning. Polysemy occurs when a word form carries more than one meaning. English has a very large stock of word forms, so its lexicon is relatively free of polysemy compared with many languages.” (dictionary.cambridge.org)

Thus, another option would have been to translate it as “perdedores” or “miserables” because “lowlife” could have several meanings in Spanish, it could refer to someone’s socioeconomic status, or the fact that they are criminals, or just being someone useless to society. However, because this adjective qualifies the noun “losers,” it is very accurate to use the expression “pobres diablos,” which refers to someone who has a low socioeconomic position in society. Furthermore, it is a phrase that in certain contexts can be considered funny to Spanish speakers.

It is also worth mentioning, that the translation of “boring jobs” was “mediocre jobs,” because even though they are not quite the same semantically, it has more of an impact to say that it was a mediocre job than a boring one, thus her snarky comment to her father sounds more destructive, which seems to

be the purpose of her comment. This is an example of modulation, since they are saying the same things, in different words.

Then, at minute 8:25, Homer goes to the police station and tells Chief Wiggum about seeing the alien: “The alien has a sweet voice like Urkel and he appears every Friday night, like Urkel.” Translated as: “Tiene una voz dulce y celestial, como la de Alf. Y aparece todos los viernes en la noche, como Alf.” This is an example of adaptation, because the translators decided to translate Urkel (Steve Urkel), who is a character from the sitcom Family Matters, as Alf, who is a character from another 90’s sitcom named after the protagonist, Alf, who is an alien, unlike Urkel. Therefore, it seems to make more sense to adapt the name of the character for comedic purposes, since Alf is more well-known in Latin America than Urkel, and the important factor that Alf is an alien, just like the alien Homer saw and was referring to in that moment, whereas Urkel is a human being.

Subsequently, at minute 8:33, Chief Wiggum answers to Homer: “Wow, your story is very compelling, Mr. Jackass. I mean, uh... Simpson.” Translated as: “Su historia es muy interesante, Señor Pelmazo, digo Simpson.” This is an example of modulation because “pelmazo” is an adjective that refers to someone who is irritating or tiresome. A jackass refers to a stupid person. However, being irritating is not quite the same as being stupid, but it is close in meaning. In addition, the word “pelmazo” sounds quite funny and unexpected in this scene’s dialogue, and that contributes to the humoristic impact of this line. Similarly, at minute 9:01, Chief Wiggum says to a guy who claimed to have burned down a building: “Fruitcake,” as an insult. This was translated as: “Orate.” Which is quite accurate semantically because “fruitcake” is an informal way to call someone crazy, and “orate” is defined by the RAE as someone who has lost their mind. (dle.

rae.es). The issue about terms like “orate” is that this word is more commonly used in Mexico, and less in other Latin American countries, so that might have the risk of losing the comedic aspect of that line.

Another interesting moment comes at minute 9:15, when FBI agents Mulder and Scully (from the show *X-Files*) find out about Homer seeing the alien after it appears on the newspapers as “HUMAN BLIMP SEES FLYING SAUCER” meaning that, Homer Simpson saw an alien. In the Latin American version, that news title is read by a narrator as “Albóndiga humana ve platillo volador,” which refers to Homer as a meatball and not a blimp, as in the original version. This is an example of an adaptation. Another detail is the letters that appear on the screen saying the phrase: “ALL WORK AND NO PLAY MAKES JACK A DULL BOY.” This is a reference to the movie *The Shining*, by Stanley Kubrick. However, there is a narrator’s voice in the Latin American version that reads this as “Mambrú se fue a la guerra, no sé cuándo vendrá. Mambrú se fue a la guerra qué dolor, qué dolor, qué pena”. This is a popular and very ancient Spanish song, that has nothing to do with the reference from *The Shining*. This is another instance of adaptation.

Later in the episode, at minute 13:52, Homer is arguing with Marge in bed, since she does not believe that he saw an alien, so he says to Marge: “I refuse to share the bed with someone who thinks I’m crazy. Unless you’re feeling amorous.” Translated as: “Me niego a compartir la cama con alguien que cree que estoy loco... a menos que te sientas traviesilla.” This is an instance of an adaptation because there is no equivalent in Spanish that matches the formal register of amorous, conveying sexual desire, but the informal term “traviesilla” which is “traviesa” [naughty], with the diminutive “illa” does come quite close in meaning, even though they are two different registers. The adaptation

of this term was brilliant because it makes it a hilarious phrase, not only semantically, but also in terms of Homer’s voice and intonation when he says this to his wife, right after saying he did not want to share the bed with her.

Towards the end of the episode at minute 19:25, Homer has gathered the whole city at the place where he has seen the alien before, so he can prove its existence. When the alien finally appears and it tells people that it is bringing them love, the characters Lenny and Carl say the following:

Lenny: “It’s bringing love, don’t let him get away.”

Carl: “Break his legs.”

Translation: Lenny: “Nos trae amor. No lo dejen escapar.”

Carl: “Acábenlo.”

This moment is yet another iconic moment of the show, and the translation is able to preserve the elements of humor in the phrases, the tone, the sudden change of a pacifist phrase to one of anger and contempt for a seemingly loving creature, which helps maintain the dark humor and tone of the scene. The translators used a modulation technique by translating the command “break his legs” into “acábenlo,” which means to annihilate someone.

The Simpsons is an outstanding example of how to translate humor, in audiovisual translation. Episodes from the TV show *The Simpsons* were analyzed, focusing on the English to Latin American Spanish audiovisual translation. Those episodes were: “Treehouse of Horror VII (The Thing and I)”, “Lisa the Vegetarian”, and “The Springfield Files”. The first episode is about Bart’s secret evil twin, who was chained in the attic by his parents. It is a Halloween episode, so it is quite dark, but also humorous. The second episode is about the moment Lisa becomes a vegetarian, after visi-

ting a farm and later imagining that the lamb is asking her not to eat it. The episode is very iconic and has Paul McCartney as a guest. The third episode is about the time when Homer encounters what seems to be an alien, while he is drunk and lost in the woods.

This episode has agents Mulder and Scully from X-Files as guests. The purpose of this research was to delve into the techniques that would best serve a translator at the time of translating humor. For this, The Simpson's Latin American dubbing was analyzed, for it is an important example of the adaptation of humor in a target culture. While conducting the analysis, it was necessary to explore the different obstacles of untranslatability, and the reasons behind the choices that the translators made. However, it was found that the translators of the show did an amazing job at finding solutions and adapting certain terms, jokes and songs ("You Don't Win Friends with Salad") and it is important to mention that even when a joke got lost in translation, the team managed to create a product that people could enjoy, such as Homero's voice and intonation when he says things that would not sound funny if they were said in a normal voice.

The aim of this paper is to serve as an educational tool for learners or people in the field, who wish to learn more about the translation of humor (which is a knowingly challenging genre,) especially in audiovisual translation. The most used translation techniques were Oblique Translation Techniques, such as adaptation, modulation, and transposition. Although they resorted to literal translation in very specific moments where the joke would have been ruined otherwise, the aforementioned techniques were predominantly used. These techniques and translation decisions contributed to the success and relevance of the show in the Latin American community. It is indeed a successful audiovisual translation, that reached a wide audience, became

a part of Latin American pop culture, and became possibly even more influential in Latin America than in the United States. The show's popularity is such that a whole neighborhood in Mexico City was renamed after The Simpsons and there are several graffiti of the show's characters, which is why it has the nickname "Sprayfield". This neighborhood is originally known as Infonavit Iztacalco. (vice.com)

Another example of the influence that The Simpsons had in Latin America is the socio-cultural impact it had on a few generations. When the FOX channel first broadcasted the 30th season of the show in Latin America, they decided to celebrate it by conducting qualitative research about their audiences in the ages ranging between eighteen and fifty. The investigation was done through the agency Nimble, in Mexico, Argentina and Brazil. Even though the audience belongs to different generations, the researchers decided to name those who shared certain characteristics, as the "S Generation." (cablenoticias.tv). These were the individuals who have been influenced by The Simpsons and who share the personality traits of being funny, sarcastic, meme lovers, intellectual, and who have a politically incorrect humor. These are the people who quote The Simpsons constantly and who manage to build friendships and break the ice in conversations through the show's references. (futuro.cl)

It is important that translators study and learn from previous results, since a good translation of humor generates more streams, views or ticket purchases. Therefore, an audiovisual translation determines the success of a product in a localized audience. The phenomenon that The Simpsons became in Latin American is proof of this, and it can serve as a wonderful tool for translators and learners. Therefore, it is important to further investigate what makes an audiovisual translation successful and how to properly translate not only humor, but also different types of genres.

Works Cited

- Contributors to Simpson Wiki en Español. "Humberto Vélez." Simpson Wiki En Español, Fandom, Inc., simpsons.fandom.com/es/wiki/Humberto_V%C3%A9lez. Accessed 20 Dec. 2023.
- Gérard Hardin & Cynthia Picot, (1990) *Translate: Initiation à la pratique de la traduction*, Bordas, Paris: Aubin Imprimeur, p. 21 . "Un changement de point de vue qui permet d'exprimer de manière différente une même phénomène".
- Taggart, James M. "Animal metaphors in Spanish and Mexican oral tradition." *The Journal of American Folklore*, vol. 95, no. 377, 1982, p. 280, <https://doi.org/10.2307/539911>.
- Mehdi Asadzadeh & Afaf Steiert. "Adaptation in translation." *"The Multilingual Translation Focus"* 2012. p.56.
- Cohen Dana. "Adaptation in Audiovisual Translation" *Journée d'Etude: « Adaptations » et « Traduction des langues minorisées »* Université d'Angers, Angers, France. 2009, p. 2.
- Score, Gs. "Sons of Soil Concept." GS SCORE, iasscore.in/topical-analysis/sons-of-soil-concept. Accessed 22 Dec. 2023.
- "Sons of the Soil." *The Movie Database*, www.themoviedb.org/movie/301271-borgsl-gtens-historie. Accessed 22 Dec. 2023.
- "Lisa La Vegetariana." YouTube, YouTube, 24 May 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=WbBugbmptlw>. Accessed 22 Dec. 2023.
- Molina Lucía & Hurtado Amparo. "Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach." *Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, Spain. Meta*, XLVII, 4, 2002, p. 499.
- Polysemy | Definition in the Cambridge English Dictionary, dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/polysemy. Accessed 22 Dec. 2023.
- RAE. "Orate: Diccionario de La Lengua Española." "Diccionario de La Lengua Española" - Edición Del Tricentenario, dle.rae.es/orate. Accessed 22 Dec. 2023.
- "'Sprayfield': Hay Un Barrio Lleno de Grafiti de Los Simpson En Cdmx." VICE, 1 Jan. 1970, www.vice.com/es/article/ywx5w7/vice-spray-field-los-simpson-se-apoderan-de-los-muros-de-iztaccalco.
- Labrador, Author Laura, and Author Jeyson Calderon. "Estudio Demuestra El Impacto de Los Simpson En Los Latinoamericanos." CABLENOTICIAS, 27 May 2019, www.cablenoticias.tv/estudio-demuestra-el-impacto-de-los-simpson-en-los-latinoamericanos/.
- Muñoz, Hector. "10 Características de La 'Generación S', Los Nacidos y Criados Junto Con 'Los Simpson.'" *Futuro Chile*, 27 May 2019, www.futuro.cl/2019/05/10-caracteristicas-de-la-generacion-s-los-nacidos-y-criados-junto-con-los-simpson/.

Cómo citar este artículo:

Perez Ramos, M. La traducción audiovisual del humor: Los Simpson latinos. HISPADIS, 2(02). Recuperado a partir de <http://hispadis.poetophiaandsciencecorp.com/index.php/hispadis/article/view/93>

DOI:

<https://doi.org/10.59989/hispadis.v2i02.93>

HisPaDiS

2023-02

Diseño gráfico para la nación. Escudería colombiana del siglo XIX.

Graphic design for the nation.
Colombian identity of the
nineteenth century.



POR,
JAIRO ALFREDO BERMÚDEZ CASTILLO
Diseñador gráfico y Posdoctor en Historia
Profesor Investigador
Programa de Publicidad Internacional
Escuela de Comunicación e industrias digitales
Universidad Sergio Arboleda
jairo.bermudez@usa.edu.co; jairobermudez@poetophia.com

CLAUDIA PATRICIA DELGADO OSORIO
Arquitecta y Doctoranda en Historia
Co-Directora
Poetophia & Science Corp.
paclaudia@hotmail.com

DOI:
<https://doi.org/10.59989/hispadis.v2i02.90>

Fecha de envío: abril 5 de 2024
Fecha de aceptación: julio 29 de 2024
Páginas: 48-67

Resumen

Este trabajo es sobre el diseño gráfico del escudo de armas de la República de Colombia, creado y difundido durante el siglo XIX. El artículo es derivado de una investigación sobre la creación de la imagen de la nación colombiana, en cuya exploración se encontró que, nuestro escudo de armas, resultó ser una abstracción del discurso de la elite para favorecer sus intereses particulares como parte inherente a la representación de la nación, después de una independencia política. La síntesis gráfica en el blasón osciló entre símbolos locales, de herencia española, desde la colonia granadina, hasta unos forzados emblemas europeizados puestos en el escudo de armas de la República de Colombia, en 1834, y ratificados en 1886. Sus componentes pictóricos, hoy por hoy, podrían ser analizados como sofismas que excluyeron a las clases populares. Para llegar a esas observaciones, sobre los elementos visuales de la nación, estos se historiaron de manera holística. El trabajo de campo se abordó, en archivos, a través de la búsqueda sistemática de materiales visuales producidos en el siglo XIX, para luego cruzarlos, con un aparato crítico coherente a la creación de la nación durante esa centuria.

Palabras clave

Símbolos, Nación, Historia de Colombia, Siglo XIX, Diseño gráfico.

Abstract:

This work is about the graphic design of the coat of arms of the Republic of Colombia, created and disseminated during the 19th century. The article is derived from an investigation into the creation of the image of the Colombian nation, through which it was found that our coat of arms was an abstraction of the elite's discourse to favor their interests as an inherent part of the nation's representation after political independence. The graphic synthesis in the coat of arms oscillated between local symbols of Spanish heritage, from the colonial period of Nueva Granada, to contrived, Europeanized emblems placed on the coat of arms of the Republic of Colombia in 1834 and ratified in 1886. Its pictorial components could now be analyzed as sophisms that excluded the popular classes. To arrive at these conclusions about the nation's visual elements, a holistic historical approach was adopted. The archival fieldwork was undertaken through a systematic search of visual materials produced in the nineteenth century, and then crossreferenced, with a critical apparatus consistent with the creation of the nation during that century.

Key words

Symbols, Nation, Colombian history, nineteenth century, Graphic Design.

INTRODUCCIÓN. LA HERENCIA VISUAL EUROPEA.

La herencia española medieval aportó cierta legalización visual de sus territorios “descubiertos y conquistados”. Esto, hoy por hoy, podemos considerarlo un diseño gráfico por el uso de la abstracción de líneas, formas y color para denotar la imagen identificadora, en línea a los escudos de armas diseñados para territorios geográficos, para títulos nobiliarios y por ende, para otorgar una identidad de poder a los sujetos que fundaron ciudades en el nuevo mundo. Desde el escudo de armas de Colón, en la iconografía americana aparecieron elementos visuales como las torres, el león, las islas y las anclas de la “Mar Océana”, (Museo en el Muelle de las Carabelas, sin reg., Palos de la Frontera).

También se pueden referenciar casos de síntesis visual, de la nación, en los blasones otorgados a los aventureros que pisaron las costas caribeñas de la actual Colombia, los símbolos esenciales fueron la armadura, el león y las torres. Un icono importante en estos blasones fue el otorgado a Quesada, fundador de Bogotá, quien mandó a hacer su heráldica en Sevilla, obteniendo en el boceto para su escudo, el fruto de la Granada, que simboliza el parecido entre la región española peninsular y los territorios conquistados por Don Gonzalo (AGI. MP-Esc 2/1/2. R1, Doc.27-Bis del legajo. P., Santafé, 80.). Además, en el interior granadino se contó con escudos como el de la ciudad de Tunja, concedido por el rey Carlos I en 1537. Ello refirió una simbolización territorial acomodada a la heráldica europea. Fue prácticamente el mismo escudo de armas ibérico. Los leones rampantes, o símbolo de Aragón, tradujeron autoridad y fortaleza (Bohórquez, 1980); el campo de gules y las torres fueron el símbolo

de Castilla. Los elementos que se conservarían en escudos posteriores fueron el águila imperial, (Mínguez, 2001)¹, la cual demarcó el poder supremo y la flor de granada, abierta, como símbolo de nuestro territorio (Tunja, 2011, pág. .gov.co).

El escudo de la España peninsular tuvo las columnas de Hércules sobre el mar (ver figura 1), y, entre las columnas, la división étnica entre España y América (Wuffarden & Majluf, 1999). En el entorno neogranadino, cuando estos escudos se usaron para la correspondencia de la elite, fueron dibujados o agregados a la papelería oficial a manera de sellos. Fueron exclusividad de comerciantes y letrados. También se tallaron en exclusivos elementos decorativos, importados de la península, tal cual lo fueron floreros y vasos de vidrio soplado. Además, la arquitectura incorporó los símbolos de la autoridad estatal presente en la Nueva Granada (Bermúdez, 2015)².

Por otra parte, para la costa neogranadina, se pensaron distintivos e insignias marinas otorgables a los “matriculados de todas clases”, para el reconocimiento visual de asuntos e individuos en lo relacionado al mundo náutico. Como ejemplo, se cita una instrucción para la elaboración de cuatro de estos escudos:

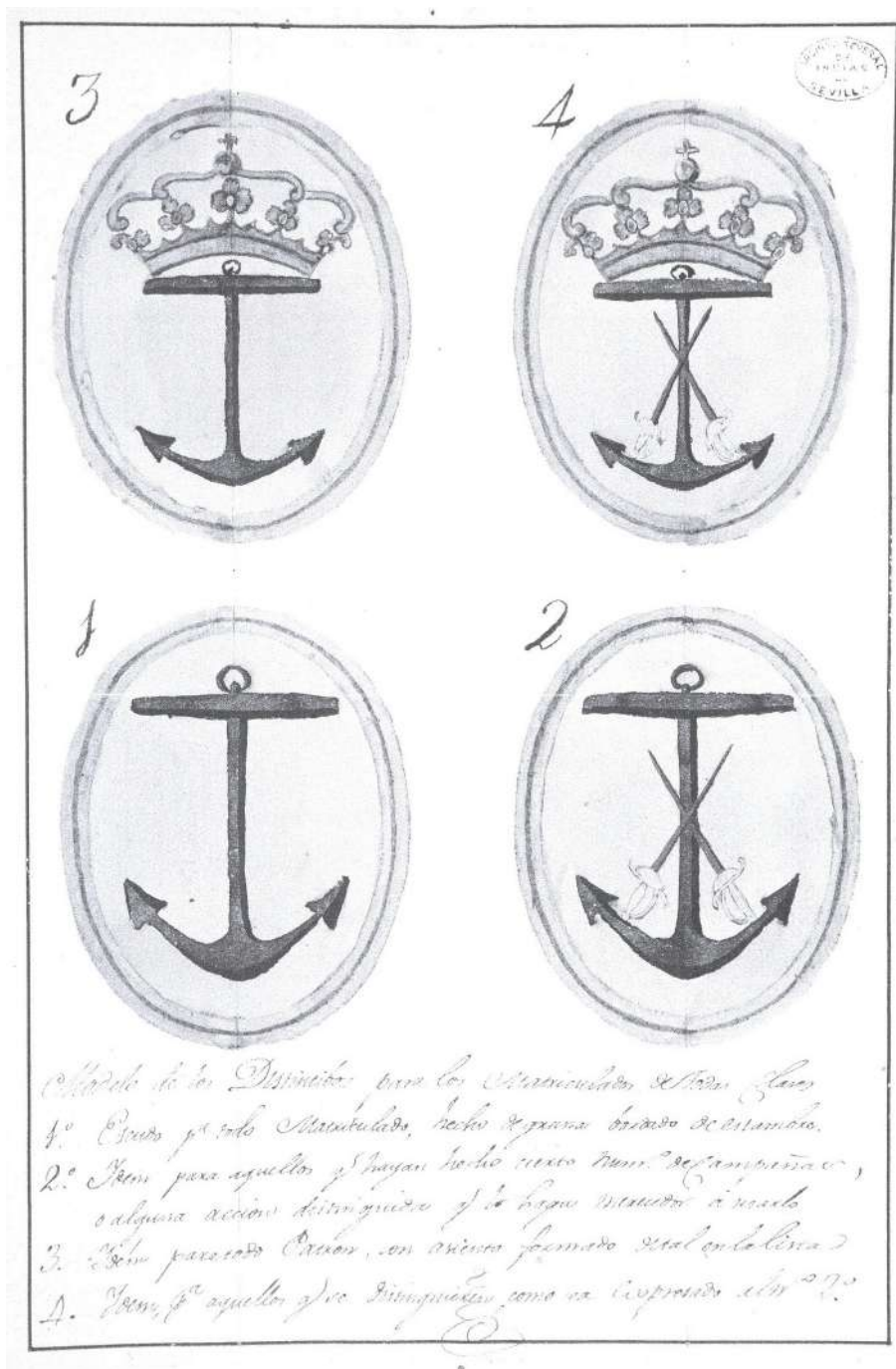
1. “Escudo para todo matriculado hecho en grana bordado de estambre.
2. *Idem para aquellos que hayan hecho cierto número de campañas o alguna acción distinguida y lo haga merecedor a usarlo.*

1-El águila corresponde con el de la casa de Hasburgo, de 1508, como un símbolo monárquico de los reyes de la Casa de Austria que llegaron al trono ibérico; así, Carlos V recibió el símbolo en 1520 y fue coronado en Bolonia en 1530.

2-Entre 1750-1760, circularon valiosos utensilios cerámicos que incluyeron la caligrafía del rey Carlos III y el escudo ibérico, pintados a mano. La simbología europea, para la elite blanca, fue fundamental para la segregación hacia castas consideradas menores y se implementó en una especie de sistema de orientación visual, por así decirlo, característico del poder. Incluso, con una funcionalidad vigente, en el siglo XXI, en la comunicación visual contemporánea y adaptada al mensaje publicitario.



Figura 1, Anónimo. (1717). Escudo del Consulado de Indias [Tallado en piedra]. Fuente: Museo de Cádiz, sin reg., toma in situ, 5 de abril de 2017.



3. Idem para todo Padrón con asiento firmado General en la lista.

4. Idem para aquellos que se distinguieron como va expresado ¿Almirante 2do?" (AGI,Indiferente General, 660, MP-escudos, 145, 1)³.

Figura 2, Anónimo. (¿Siglo XIX?). Distintivos para matriculas marinas [Tinta sobre papel]
 Fuente: Archivo General de Indias, Indiferente General, 660, MP-escudos, 145, 1.

3-La lámina no tiene registro ni fecha; por su escritura, castellana, pensamos que podría corresponder al final del siglo XVIII o al primer decenio del siglo XIX.

Estos símbolos dan cuenta de la importancia de la comunicación visual para el reconocimiento, de rangos y respetos, por actividades militares en la mar. Por el archivo, sabemos que se hacían en “grana” y se bordaban en estambre: de hilo y lana. No obstante, para los súbditos del nuevo mundo, lo común en cuanto al contacto directo con los símbolos ibéricos fueron las juras al Rey y la Tira de medallas. En tierra firme. Las medallas conmemorativas dadas en las juras fueron una práctica frecuente en el renacimiento, en la Inglaterra de 1509, y en España, en 1556 (Mínguez, 2001). Los festejos ciudadanos de la jura, en el imperio español, incluyeron el destape de un retrato del rey, cañonazos, campanazos y suelta de aves. En Nueva Granada, algunas de estas juras, fueron dadas a los nobles criollos, y otras, fueron arrojadas al pueblo (Restrepo, 1999).

Discusión. Los símbolos locales

La identidad visual de la elite fue asociada, por así decirlo, a un modo de producción, al papel de los impuestos con el que se recogieron importantes fondos, gracias al pago por los sellos (AGN). Desde el siglo XVII, en Nueva Granada, los sellos para los gravámenes tuvieron una función práctica y fueron de cuatro tipos: el primero, fue para el papel denominado “de pliego entero” y utilizado para despachos y gracias de merced; el segundo, fue usado para elaborar contratos, testamentos y escrituras; el tercero, fue para procesos judiciales del virreinato, y el cuarto, para asuntos de indios, pobres y despachos de poca solemnidad (AGN, S.A.f. r., C. y Ó., 55, cód., saa127, fol. 1-199). Los aspectos compositivos fueron sencillos y la síntesis gráfica primó en ellos; el escudo de España, presente en una orla que rodea al sello con un iconotexto ajustado a la circunferencia que, indica el uso del sello y su valor monetario. Alternó a esos gráficos, la elite criolla fue elaborando uno que otro distintivo, a su manera, en tiempos y

ambientes intelectuales ilustrados, a final de la colonia, que propiciaron el uso de la imprenta hacia sus propios asuntos; por lo menos en los que pudieron publicar sin ser juzgados por traición, como en el osado caso del símbolo en el cabezote editorial de: “El disfraz y la pluma de todos” de 1807; en plena primera página.

No obstante, a pesar de la posibilidad técnica para el uso de la imagen en grabado, no se produjeron estampas sobre los eventos políticos que caracterizaron el final de la colonia y el inicio de la primera república, particularmente, sobre los eventos santafereños del 20 de julio o el 11 de noviembre en Cartagena, o sobre las provincias granadinas donde montaron Juntas independentistas. Aunque no faltaron algunos intentos en la emblemática local.

En Nueva Granada se supo sobre la invasión de Napoleón en España; ello supone una de las leñas que avivó el fuego, en la elite americana, para buscar el poder político en 1810 (Camacho, 1882). Ello supone un rey ausente como pretexto para un elite criolla proponiendo lealtades y juras, al tiempo de gestar ideales libertarios, en pro de la independencia política. Esa ironía está abstraída en el escudo de armas propuesto el 18 de septiembre, de 1810, para el Cabildo de Santiago de Bogotá; actual Funza (Figura 3). En uno de sus símbolos, el corazón, en el cuartel izquierdo, bajo una corona imperial, se reafirmó la lealtad a Fernando Séptimo.

Eso sí, los “leales” independentistas incluyeron la firma de 17 indios en las actas levantadas, para ese Cabildo, impregnándole cierta validez popular al asunto; además, agregaron una cadenas rotas y dos flechas; el escudo es coronado por un bonete de conquistador español, símbolo del mismo “tirano” del que se estaban independizando; en el cuartel derecho, van una espada, trigo y flores como representación del valor y la agricultura,

igual europea; la orla superior portó el texto: “fidelidad, justicia y concordia”. La oliva y la palma simbolizaron la paz y el honor⁴. Fue una interesante gráfica de la “independencia” pero no se adoptó como oficial y posteriormente se relegó al olvido.



Figura 3, Anónimo. (1810). Reproducción del Escudo de Armas de la Villa de Bogotá en 1810 [Grabado en madera] *Papel Periódico Ilustrado*, No 16, año I, Imprenta de Silvestre y compañía, Bogotá, Estados Unidos de Colombia, 1882. Fuente: Biblioteca Luis Ángel Arango, Sala de Libros Raros y Manuscritos. sig., PO165.

Como la elite debió respaldar su poder con la gracia de las clases populares, tuvieron que incluirlos. Para ello se manejaron unos motivantes tácitos o conceptos metafóricos alusivos a la familia de la nación: los hijos de la injusta esclavitud de tres siglos, la hija o la patria, la madre patria, el rey o el padre de la nación, etc.; el indígena o lo indígena, quien fue símbolo de un supuesto dolor histórico del despojo territorial (digno de vengar). También, la siembra de árboles de la libertad se ejerció tal cual la tradición europea ilustrada; todo,

4- En este texto el intelectual Salvador Camacho explica que los habitantes de Santiago de Bogotá solicitaron que se les permitiera ser reconocidos como “Villa” con Secretario de Cabildo, pues en una de sus reuniones, con acta firmada por blancos, representantes indios y alcaldes de pueblos vecinos, acordaron que Funza, antigua residencia de los zipas, sería imperial y agricultora; el uniforme oficial, sería de calzón y casaca negros con espigas de oro en el cuello y en la bota, media blanca y chupa.

para avivar lo más prometedor: la ciudadanía como reemplazo del vasallaje (König, 1994) La síntesis visual, de ese discurso, no podía pasarse por alto y se llevó a las monedas republicanas, entre 1813 y 1828, con la imagen del indio como conveniente elemento identificador de la libertad. La gráfica de la legendaria india catalina también se implementó en el escudo de Cartagena en 1812. Pero esa imagen de la libertad, de la América india, fue reemplazada por la Marie Anne francesa en 1828 (Bermúdez, 2015)⁵.

Por otra parte, la pugna independentista entre las antiguas provincias granadinas, por llegar a ser estados soberanos, llevó a un interesante germen de símbolos, por así decirlo, en cuanto a la identificación colectiva; estos fueron: el escudo del Estado de Cundinamarca, 1814-1815, con el águila imperial al lado izquierdo y sosteniendo una espada en la pata zurda y la flor de Granada en la derecha; con un gorro frigio en su cabeza y unas cadenas rotas alrededor del sello que, se conservó y se tomó del escudo de armas de la Santafé colonial y capital de 1785 (ver figuras 4-5).

En el Estado del Socorro, con acta del 15 de agosto de 1810, solo se empleó la flor de Granada; en la República de Tunja, 9 de diciembre de 1811, se usó el águila mirando al lado derecho en su escudo; en el Estado de Antioquia, marzo 21 de 1811, (Figura 6), se aportó un rico grupo de símbolos en su escudo de armas utilizando la división clásica de cuartiles y en ellos, en los superiores, a la izquierda, un ave sobre un árbol; a la derecha una torre; en los segundos cuartiles: se dibujó un león a la izquierda; en el de la derecha, unos brazos cruzados y en el cuartil inferior, el tercero, seis ramas de palma y unas iniciales que parecen corresponder a nombres de ciudades del estado antioqueño: RZCSYC (Remedios,

5- La imagen de lo indígena fue reemplazada por una serie de símbolos franceses, particularmente, como la libertad con el rostro de perfil de la mariana o Marie Anne, cuya representación visual fue finalmente acogida por el Banco de la República de Colombia en 1923 como identidad corporativa.



Figura 4. Anónimo, (1785). Escudo de Armas de la capital del Nuevo Reino de Granada [Tinta sobre papel].

Fuente: Archivo General de Indias.MP-escudos, 187. Procedencia: indiferente: 661.



Figura 5, Anónimo. (1814-1815). Sello del gobierno libre e independiente de Cundinamarca de los años 1814 y 1815 [Papel sellado]. Fuente: Archivo General de la Nación, Fondos reales cédulas, depósito 4, Tomo 55, Folio 56.

Zaragoza, Cáceres, San Bartolomé, Yolombó y Cancán). En el Estado de Neiva, constituido en 1815, simplemente se usó el timbre sin gráfica para los impuestos.



Figura 6, Min TIC y 472, (2012). Estampilla conmemorativa con el escudo del Estado de Antioquia en 1812, según Manuel Arango⁶. [Timbre postal] Fuente: Colección particular.

En ese caudal de símbolos pueden comprenderse distintas filiaciones y aspiraciones gubernamentales, de varios estados que, en sí mismos, fueron naciones. Llegó la reconquista militar desde España que, habría de provocar, por así decirlo, la supervivencia y adaptación de poco de estos símbolos que bien pudieron haber constituido un bagaje cultural y sistemático de comunicación visual más amplio que el oficial. El legado que perduró fue el que perteneció a la elite dirigente, triunfante, toda vez se fundó la nación colombiana.

Como la reconquista llegó por Venezuela, en

6 -El Ministerio de Tecnologías de información para la comunicación en asocio con la 472, emitieron en 2012 un juego de 6 sellos postales conmemorativos con los escudos de algunos estados: Cartagena, Antioquia, Socorro, Cundinamarca, Tunja y Neiva.

Nueva Granada, los supuestos enemigos políticos se aliaron para intentar frenar la amenaza. A esa unión le denominaron: las *Provincias Unidas de la Nueva Granada* (García, 2000)⁷, y se formalizó un escudo de armas reglamentado, por la Ley II y III del 14 de noviembre de 1815, por el presidente Manuel Rodríguez Tórices. El escudo en mención fue remitido con cartas de Pablo Morillo a España el 13 de mayo (AGI, MP-Panamá, 233, P: Santafé 580) y el 14 de noviembre de 1815 (AGI, MP, escudos, 156. P: Santafé, 747). Pensamos que, esa remisión la hizo horrorizado por los cambios simbólicos que fueron radicales por parte de los insurgentes (Bohórquez, 1980): El águila coronada y rampante, con flores de granada en sus garras, que había sido el identificador del poderío español, desde 1548, fue reemplazada -¡por un cóndor andino!- .

También se agregó el Chimborazo, con fuego y nieves, suponemos, como parte esencial del señorío del antiguo virreinato para justificar la inclusión de los quiteños, a la Unión, en lo simbólico. Adicionalmente, al escudo de armas le agregaron el Salto del Tequendama, catarata cerca a Bogotá; otra inclusión, fue el Istmo de Panamá, con dos barcos de sable, como representación de los dos océanos del territorio y que, ahora, eran considerados una riqueza geográfica de la nueva nación. En el centro del escudo, una flor de granada abierta y repetida, por seriación, en la orla circular alrededor y rematando en una flecha y una espiga. En ese blasón, el único elemento indígena conservado fue la flecha; el conjunto fue encerrado en la bandera tricolor venezolana: amarillo, azul y rojo.

7-De acuerdo con la ley, en el primer cuartel va el Chimborazo, con fuego y nieves; su color debió ser azul, con un cerro de oro de dos cimas; a la diestra, el cóndor, sobre fondo púrpura con pico y piernas de oro, cabeza y garganta de gules, listo para volar con la pata derecha levantada; en el cuartel de abajo, izquierda, se presentó la cascada del Tequendama; en el cuarto cuartel, se dibujó en plata, con dos barcos de sable, el istmo de Panamá; el sobretodo, fue de color azul, con una granada de oro abierta; el timbre, mostró un arco y un carcaj con flechas en aspa de oro, todo ello rodeado con una guirnalda de granadas de oro.



Figura 7, Anónimo. (1815). Escudo de la Nueva Granada, remitido por Pablo Morillo, [Acuarela sobre papel, copia de microfilmado] Archivo General de Indias. MP, escudos, 156. Procedencia: Santafé, 747.

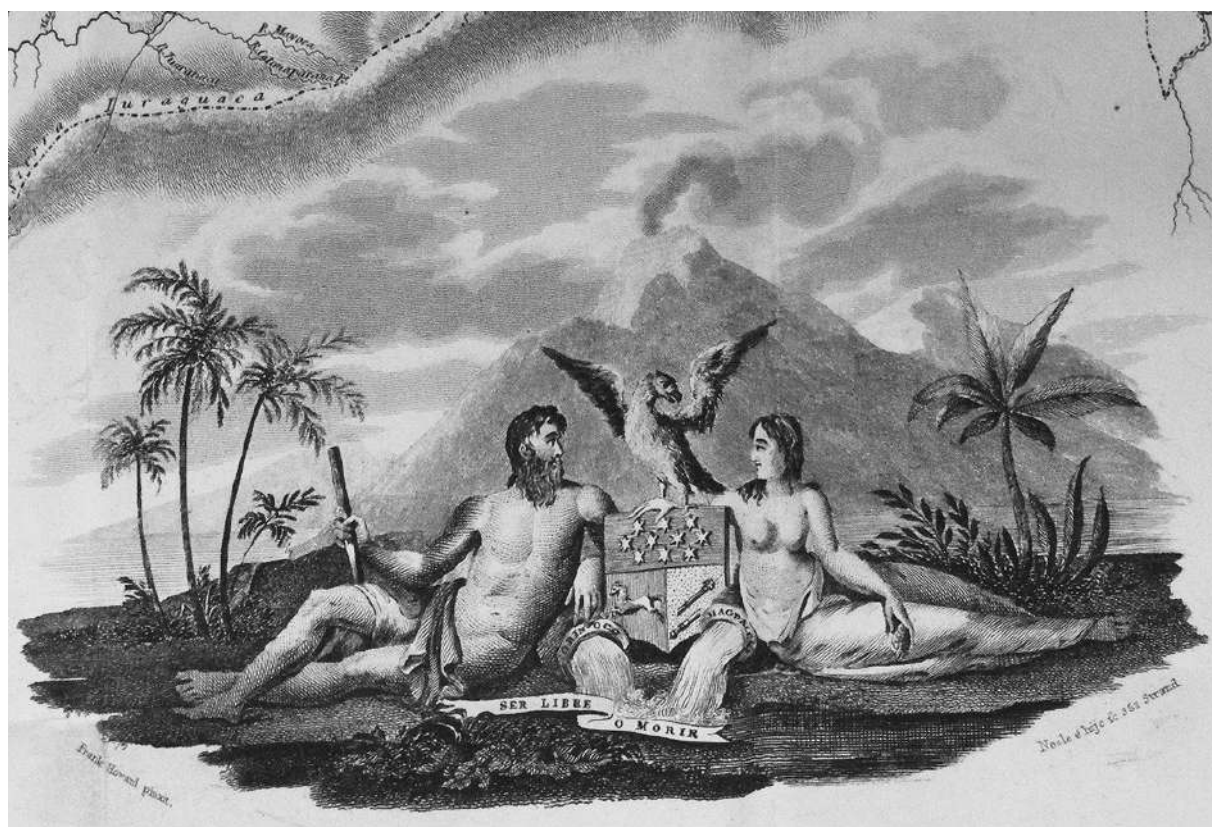


Figura 8, Grabado por Howard, Frank, Neele e hijo. (1822). Símbolo de la Gran Colombia, 1819-1821 [Impreso en mapa desplegable en la primera página del libro de Zea, 1822]. En: Zea, Francisco, *Being a Geographical statistical, agricultural, commercial, and political account of that country, adapted for the general reader, the merchant, and the colonist*, published by Baldwin, Cradock, and Joy, London, 1822. Biblioteca Luis Ángel Arango. Sala de Libros Raros y Manuscritos. Sig, 9I8.6Z3IC6.

Un siguiente acuerdo simbólico oficial, entre 1819 y 1821, cuando se fundó la Gran Colombia, fue el escudo de armas de forma inglesa con tres cuarteles: el primero, con fondo rojo y tres estrellas por Venezuela, Cundinamarca (actual Colombia) y Quito (actual Ecuador). El broquel interno incluyó símbolos venezolanos, además de la bandera, como el caballo blanco, sobre fondo azul como estandarte de los llanos donde se formó el ejército que, habría de atravesar los Andes (Bohórquez, 1980); en el cuartel amarillo de la izquierda, se presentó un cetro roto que simbolizó la realeza destruida y el triunfo sobre España.

Adicionalmente se incluyeron dos alegorías, la representación de un Zeus- Hércules al lado izquierdo, armado con una masa; a la derecha, una alegoría femenina con corona y uvas en su

mano diestra; cada uno pisa un ánfora de las que vierten el Orinoco y el Magdalena respectivamente. El valor geográfico, para esa elite, se orientó a los ríos y no a los océanos. Conservaron en el sello el cóndor con las alas abiertas; aunque, luce más como un águila; finalmente la cartela o cinta inferior porta el texto: “ser libre o morir”. Este escudo se prestó a variaciones plásticas como en el caso del mapa que Zea llevó a Estados Unidos para buscar la impresión del atlas y del reconocimiento de la carta territorial grancolombiana. En esa versión, las alegorías posan plácidamente y apostadas en el suelo rico en botánica, con un fondo de palmas y un volcán nevado que podría ser el Chimborazo. En ese escudo de armas lo indígena fue completamente anulado.

Ese escudo fue reemplazado por uno nuevo, más abstracto, el día seis de octubre

de 1821. Se trató de unas cornucopias, curvas, simulando cerrar un círculo con flores y frutos de los países colombianos, como símbolo de unión y fuerza para sustentar la independencia (García, 2000). Otro elemento incorporado en medio de las cornucopias fue un hacecillo de lanzas; sobre ello, arcos y flechas cruzados y amarrados con una cinta tricolor; en la orla, su respectivo iconotexto: “República de Colombia”; luego, con el Decreto del 11 de enero de 1826, Santander reglamentó su uso y elaboración. Tal fue el aprecio del vicepresidente al escudo que, en sus implementos personales, Santander, lució el nuevo estandarte.

En su gualdrapa para montar a caballo y en su hebilla del cinturón (ver figura 9), por ejemplo, se mostraron los símbolos del nuevo poder y ello estuvo a la par de la lujosa vajilla contramarcada con el mismo escudo gran-colombiano que Bolívar mandó a hacer en

Europa. Las monedas oficiales tenían en la cara el perfil del indio, con plumas, y en el sello el escudo de la gran nación. Aunque, tal vez, el mejor ejemplo de cómo se implementó el nuevo símbolo entre la elite y los nuevos ciudadanos, fue el antiguo papel sellado que funcionó como herramienta de recaudo ante tantas reclamaciones que aumentaron en el periodo republicano (Torres, 2008). El papel sellado con el escudo de la Gran Colombia se usó hasta 1834 aun cuando se acabó esa república en 1830. En dichos sellos, se apreciaba la diagramación circular del escudo; en círculo intermedio el texto “República de Colombia” y en un círculo exterior, el correspondiente nombre para cada departamento (ver figura 10).

Figura 9, Anónimo, (1826-1830).
Chapa del cinturón de Gala que perteneció a Francisco de Paula Santander, con el escudo de la Gran Colombia [Metal fundido]. Museo Militar de Colombia, sin registro.





Figura 10, Anónimo. (1826-1827). Sello 3ro vale dos reales con el escudo de armas de la República de Colombia [Papel sellado].AGN, fondos reales. Cédulas y órdenes. Caja 55. cód. saa127, folio51.

Después de la desaparición de la Gran Colombia, en el caso granadino, se heredó una política fragmentada y basada en la enemistad entre Bolívar y Santander (exiliado desde 1828). El Estado de la Nueva Granada, actual Colombia, se constituyó en 1831. Con un régimen centralista se aprobó una nueva Constitución en 1832, siendo vicepresidente Obando (Ocampo, 2007). Nombraron a Santander como presidente y él, aun en el exilio, desde Estados Unidos, aceptó el cargo y regresó a liderar la nación en medio de una guerra con Ecuador. Además de establecer otra vez las bases jurídicas, Santander propuso reiteradamente como debería ser el escudo de armas para representar la nación (Fonnegra, 2008) y, esta vez, lo visual, excluyó lo bolivariano dada la enemistad entre los dos prohombres.

El dibujo del nuevo escudo de armas fue presentado por Alejandro Vélez en 1833-34 y por Pio Domínguez en 1834 (Ver figura 11); ellos interpretaron las indicaciones presiden-

ciales: se retomó el cóndor, de 1815, con las alas abiertas y una corona de laurel en el pico, mirando hacia la derecha, pero esta vez, se graficó en la parte superior del escudo, aunque, en el dibujo, el ave se parece más a un águila que a un cóndor. El laurel fue elaborado como corona de la gloria romana. El escudo tuvo tres cuarteles de color: rojo, amarillo y verde (Velandia, 2007); matices que, tenían coherencia con la bandera cuadrilonga cartagenera. Era lógico utilizar los tonos de la bandera de Cartagena pero luego los reemplazaron por los de la bandera venezolana, asunto supuestamente provisional. En el primer cuartel, se retomaron las cornucopias de la “abundancia” del sello de la Gran Colombia y estas, rodean la flor de granada como símbolo coherente al nombre del país; el caballo plateado, en el segundo cuartel, supuso al aguerrido ejército llanero bajo el liderazgo bolivariano-santandereano y en el tercer cuartel, se retomaron el istmo de Panamá, con dos barcos, uno por cada océano tal cual el blasón de 1815.

Del pintoresco blasón de 1819-1821, retomaron la idea de dibujar dos alegorías a cada lado del escudo, esta vez, en túnica romana, como algo más abstracto. A la izquierda la justicia, de plata, con su balanza sostenida en lo alto de su brazo zurdo extendido y en la mano derecha, sostiene una espada. La alegoría de la paz se dibujó a la diestra del blasón, con túnica de oro y manto azul, bonete con plumas, una rama de olivo en la mano derecha y en el brazo izquierdo, levantado, con una especie de lanza-bastón que remata con un gorro frigio.

Las representaciones de la libertad y la justicia, de tez blanca, fueron abstraídas de la iconografía planteada desde el renacimiento por Cesare Ripa; a su vez, la gráfica de la justicia fue sacada por Ripa del emblema 27 del libro de Alciato; texto en cual la alegoría se llama: Némesis o Adestra, 1531; curiosamente, su significado literal, no es el de justicia sino es el de hija de la noche y del océano, “es indignarse”, no agredir a otros de actos o palabras, “Nec verbo, Nec facto quenquam laedenum” (Sebastián, 1993); su poder significaba

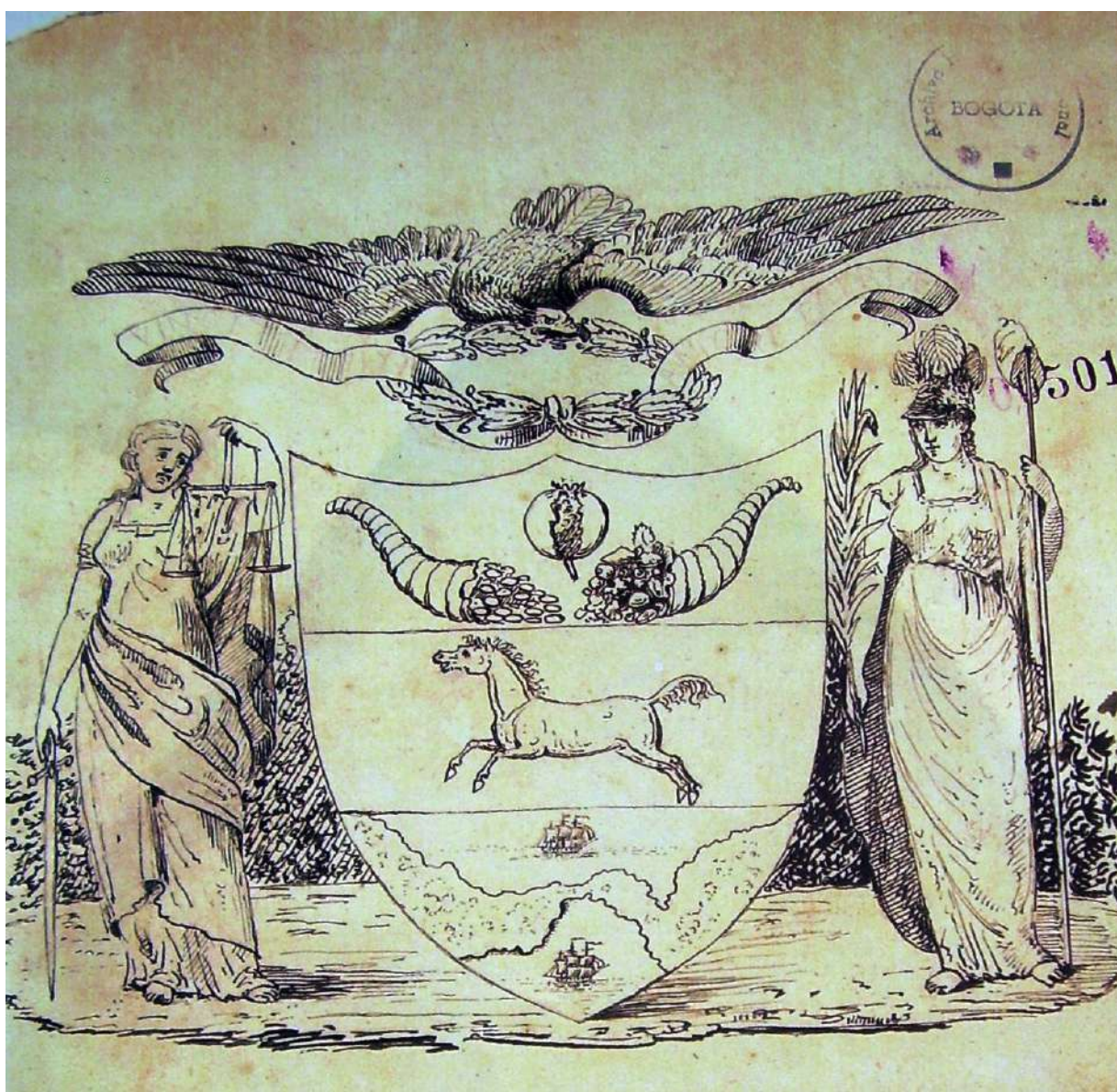


Figura 11, Presentado por Alejandro Vélez (1833-1834). Escudo de armas de la Nueva Granada [Tinta sobre papel 20x16 cm]. Fuente: Archivo General de la Nación, SMP4, ref., 551-A.

“venganza”, sin que nadie se le escapara; midió la acciones humanas y refrenó las habladurías.

Sobre la dama de la libertad, o libertas (Pérez, 1994), no hemos detectado su asociación mítica, pero planteamos su irónico uso como símbolo de libertad, aun cuando la esclavitud se estiló, en plena república, hasta mediados del siglo XIX. Suponemos que por influencia externa, esas alegorías impactaron a Santander durante su estancia en el extranjero; pues fueron utilizadas también en la revolución francesa como alusión a libertad e igualdad, y como representaciones, fueron llevadas a la escultura, de gran formato, en el siglo XX, por Bartholdi, cuando hizo el monumento obsequiado por Francia a Norteamérica y que aún es el icono más notorio de la ciudad de New York (Burke, 2001).

Los escudos de armas republicanos, creados por la elite criolla, anularon lo indígena que ya no les era conveniente; lo que denotó su necesidad de acercamiento a las naciones europeas, “civilizadas y cultas” (Lovell & Eaarle, 2008). Desde la primera república, los criollos centraron la formación de nación como expresión de sus castas de poder, siempre sobre unas llamadas razas inferiores, ante las cuales presumir su dominio patrio (Múnera, 2005). Se excluyeron los negros y los indígenas, tanto de lo simbólico como de lo político. Así que las alegorías grecorromanas fueron cierta moda en la identidad visual criolla para pasar por europeos y “civilizados”.

En 1834, por la ley del 3 de marzo de 1834, el escudo neogranadino (ver figura 12), dibujado por Pio Domínguez, se sintetizó

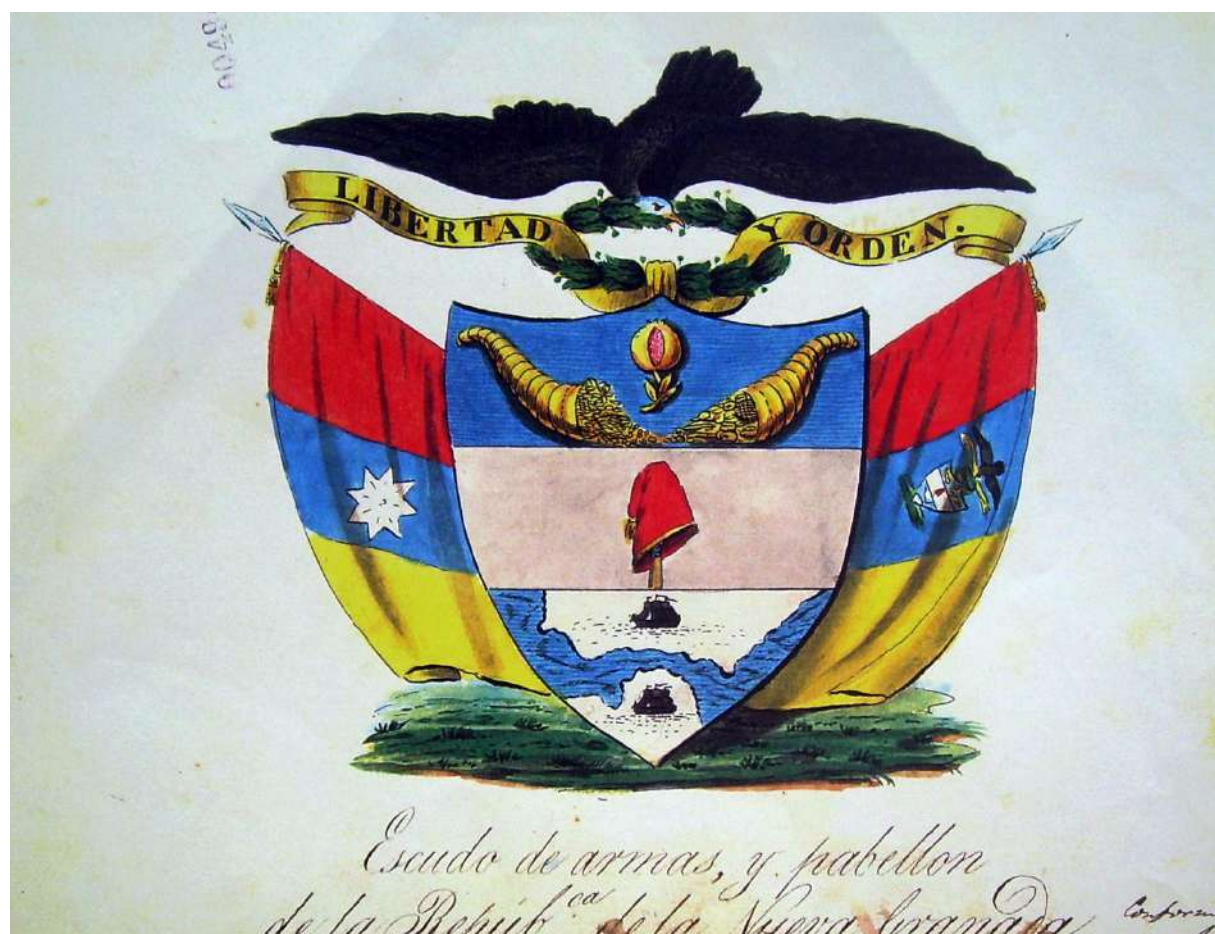


Figura 12, Domínguez, Pio (1834). Escudo de armas y pabellón de la República de la Nueva Granada, [Acuarela sobre papel 22x29cm]. Archivo General de la Nación, SMP4, ref., 578A-1.

y se presentó con una mejora en su aspecto visual; las alegorías pasaron a reemplazarse con palabras, “libertad y orden”, como mote de la cinta que porta el cóndor, (aun dibujado como águila), enlazado por la corona romana de laurel en el pico. Se conservó la estructura de cuarteles y en el primero, de fondo azul, se mantuvieron la granada y las cornucopias con monedas y frutos de la zona tórrida; en el segundo cuartel, el orgulloso símbolo del caballo, venezolano, se varió por el gorro frigio colorado, ensartado en una lanza, sobre fondo platina, como homenaje a lo francés que supuso la inspiración a las revoluciones americanas; en el tercer cuartel, se reservó el dibujo del istmo y sus dos navíos negros con velas desplegadas sobre mares ondeados de plata.

La bandera venezolana de colores: amarillo, azul y rojo, se anexó “provisionalmente” al escudo de armas, como pabellón, a izquierda y derecha. Todo el grupo simbólico reposó sobre un suelo verde de algunas “plantas menudas”.

El cóndor se interpretó como un aguilucho, además, con errores de heráldica como tener la cabeza girada a la derecha y la cola esparcida; el gorrito frigio, aparte de provenir de lo romano, (de no ser lago tradicional colombiano), y ser puesto como un homenaje a los franceses, apunta a la izquierda (Bohórquez, 1980). Igual el blasón oficial se inauguró con toda pompa el 7 de agosto de 1834 con su respectivas medallas, auto adjudicadas, “Al Congreso de 1834 por decretar las armas de la República” (Velandia, 2007), siguiendo la usanza española que, supuestamente tanto querían erradicar; eso sí, fue efectivo un señalado olvido a lo indígena como identificador nacional. Los nuevos símbolos adornaron elementos hogareños a la usanza de los virreyes y obviamente de la nueva elite; por ejemplo, los cubiertos en plata, que acompañaron las cenas de gala del General Santander, dieron cuenta del señorío presidencial, con el blasón del país y el escudo de Bogotá tallados en los mangos de los uten-

silios; además, se imprimió en el cabezote de La Bandera Nacional, periódico de Santander.

CONCLUSIONES

El escudo de armas de 1834 estuvo vigente hasta 1850, en el papel sellado de los impuestos, a pesar de los violentos sucesos y filiación política bipartidista tras la muerte de Santander. Entre 1840 y 1842, por ejemplo, la guerra de los supremos fue una de las consecuencias de los odios heredados entre familias y por dos polos; continuó la violencia y se alimentó un sentimiento de venganza entre ellos, a tal punto que, surgieron dos partidos políticos como una aspecto ligado a la nacionalidad en adelante; a los futuros conservadores se les llamó, godos, reaccionarios y serviles, y a los futuros liberales, subversivos y facciosos (González, 2007). Independientemente a las fricciones políticas, el escudo de armas se implementó, por ejemplo, en la en la educación y se continuó usando como identificador de la república (Guillen, 2005)⁸. Vino la constitución, de 1843, centralista y conservadora. Según el censo de ese año los habitantes del país fueron: 1.931.684 almas, es decir, oficialmente una cifra cercana a los dos millones de personas debió reconocer el conjunto simbólico o blasón nacional. Su difusión y pregnancia en el colectivo fue viable desde las instituciones de educación. El escudo de armas nacional no tuvo variaciones y se usó en siete tipos de sellos, en el papel de los impuestos, sin variaciones, entre 1836 (AGN, Fr, depósito 4.Tomo 55.) y 1850 (AGN, Fr. Cédulas y órdenes. Caja 55. cód. saa127 fol. 61).

8-En el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario y se exigió a los estudiantes, por el Decreto del 20 de febrero de 1843, un uniforme con el escudo de armas de la república, bordado en una cucarda sobre la copa izquierda del bonete, con el escudo constitucional, que fue, a su vez, bordado en un círculo de dos a tres pulgadas de diámetro, en negro sobre fondo blanco; además con la inscripción: “Universidad de Primer distrito”.

En 1854 acaeció el golpe militar del General Melo; fue una dictadura pasajera en la cual, entre otras cosas, se hizo una variación al escudo de armas (figura 13). El cambio en el conjunto visual nacional mostró al cóndor con el doble de tamaño que el escudo; abriendo sus alas; este cóndor sostuvo con sus garras el carcaj y tres astas de la bandera patriota, más un laurel; el ave también protege el broquel compuesto por dos partes: en la superior, la flor de Granada y las montañas andinas; en la inferior, el istmo de Panamá con sus goletas a cada lado del océano; la cinta que colgó bajo el conjunto llevó el texto: “Ab Ordine libertas”, Libertad y Orden. El dibujante del blasón fue nuevamente Pío Domínguez quien supuestamente rectificó los anteriores errores de heráldica con la dirección a la que apunta la cabeza del cóndor (García, 2000); es curioso, en este blasón, se quitó el gorrito frigio y se retomó el carcaj.

El asunto fue simple, el conjunto fue un símbolo de un supuesto interés de favorecer las clases populares y obviamente la elite reaccionó enviando acciones militares; recuperaron el gobierno y el hipotético dictador, Melo, fue deportado mientras los artesanos, clase popular, fueron llevados al recién denominado Estado de Panamá, en 1855, para realizar trabajos forzados (Vargas, 2007).

Toda vez la elite retomó el poder, se profirió el blasón nacional a su uso, ya antes aceptado, con el pabellón venezolano amarillo azul y rojo, “aun provisional” en tres banderas, tres cuarteles y, en medio, otra vez el gorrito frigio; se le agregaron dos cañones cruzados abajo, con cinco balas, y se mandó litografiar a París. El blasón fue oficial entre 1858 y 1863 por la Constitución de la Confederación Granadina, nombre transitorio de la nación de entonces (Velandia, 2007). En 1859 se difundió el escudo de armas nacional en los primeros sellos postales, de cinco centavos, para los correos nacionales por la ley de 27 de abril de

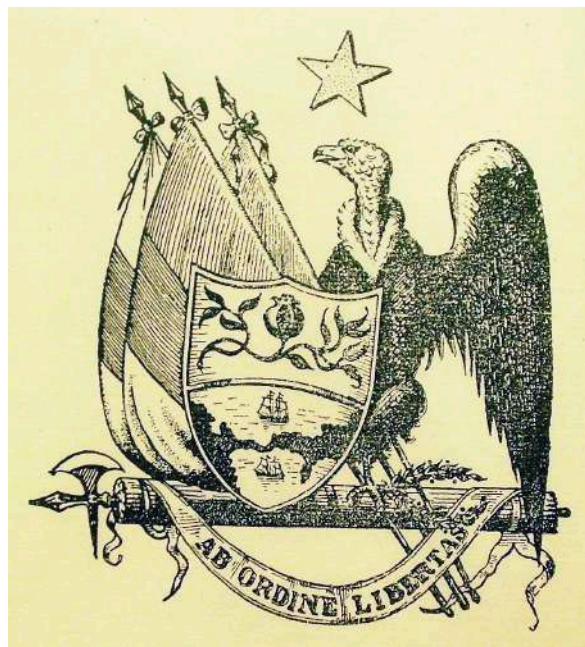


Figura 13, Anónimo. (1854). Escudo de armas de la dictadura del general Melo, 4 de abril a 17 de diciembre de 1854, Bogotá, [Reproducción mecánica]. Casa Museo de Santander, Bogotá, sin registro.

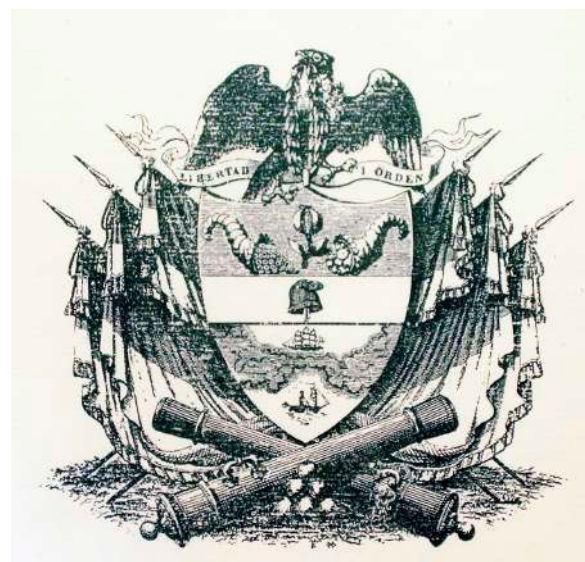


Figura 14, Anónimo. (1858). Escudo de la República de la Nueva Granada - Confederación Granadina, [litografiado en París]. Casa Museo de Santander, Bogotá, sin registro.

1859 (Club filatélico de Barranquilla, 1959); fue una estrategia efectiva en cuanto a la unificación del símbolo en la población de gran parte del territorio nacional; por lo menos, en los lugares a donde llegó el correo. Las estampillas como valor gráfico adicional, a las

cartas, circularon de mano en mano y fueron parte esencial de la vida en esos tiempos. Las primeras las imprimieron los hermanos venezolanos Jerónimo y Celestino Martínez y luego la Secretaría de Hacienda contrató a Ignacio Medrano y Daniel Ayala para la reimpresión de las estampillas (Temprano, 1977).

En 1861 el país se llamó Estados Unidos de Colombia (Lombana & Borda, 2006). Se ordenó que el escudo solo tuviese una bandera, no tres, y se agregaron nueve estrellas; una por cada estado de la nueva unión y todo el conjunto visual fue encerrando en un óvalo rojo; igual, volvió a ser, prácticamente el mismo escudo aprobado en 1834 (García, 2000). Todos los representantes de los estados fueron liberales así que ello podría explicar, en buena parte, el óvalo rojo, color de este partido político; aunque es inevitable asociarlo a la sangre que continuaba corriendo, aun cuando ya habían obtenido su supuesta libertad para gobernar. El escudo de armas se mantuvo tal cual hasta 1878 en medio de subdivisiones de los partidos políticos.

La política del país varió entre 1878 y 1898 por una tendencia llamada: la Regeneración. Una vez finalizó la guerra civil en 1877, fue electo Julián Trujillo como presidente y ello fue palanca para que el partido conservador asumiera el poder; luego Rafael Núñez, fue el presidente entre 1880 y 1882 (Urrego, 2007). Fue una política que cursó la constitución centralista de 1886 cuya materialización se dio luego de una guerra civil. Los Estados Unidos de Colombia hubieron de ser, en adelante, un tema más del complejo siglo XIX colombiano. Se acabaron (Castrillón, 1962). En cuanto a lo visual, puntualizamos en que, se reafirmó como escudo de armas el mismo conjunto visual de la Constitución de 1834 y que, desde entonces, el país se llamó República de Colombia.

Las estrellas o símbolos de cada estado se suprimieron al escudo. Posteriormente, el escudo fue reglamentado por el General Pedro Nel Ospina, con el Decreto 861 del 17 de mayo de 1924. Luego Olaya Herrera lo reglamentó por el decreto 861 de 1924, al tomar al pie de la letra, el de 1834; el escudo fue nuevamente regimentado por el Decreto 3158 del 9 de noviembre de 1949 (García, 2000); así, el cóndor debió mirar hacia la derecha corrigiendo el error heráldico de todo el siglo XIX. En 1955, Enrique Ortega interpretó el escudo con estrictas normas de heráldica, siendo el símbolo definitivo hasta la actualidad.

Ese escudo se puede analizar como una pletórica de sofismas o supuesto de símbolos “colombianos” porque fáctica y funcionalmente, hoy por hoy, se ven cuestionables. La bandera o pabellón provisional, es venezolana, el cóndor prácticamente está extinto, los cuernos son más árabes y europeos que americanos; la granada siempre significó la procedencia andaluza y es una flor cuya siembra no se estila, ni se estiló, en la actual Colombia; el gorrito rojo es francés (a su vez romano) y el istmo, que ya no tenemos, es de Panamá que se separó en 1903. En el escudo nacional, en lo gráfico, al parecer los colombianos aun no nos hemos enterado que Panamá es, -¡otro país!-. El istmo sigue en el escudo nacional actual⁹, tal cual el mismo blasón de 1834.

Fuentes

Archivo General de Indias, Sevilla.
 Archivo general de la Nación, Bogotá.
 Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá,
 Sala de Libros Raros y manuscritos.
 Hemeroteca Luis López de Mesa.
 Casa Museo de Santander, Bogotá.
 Museo Nacional de Colombia, Bogotá.
 Museo Militar de Colombia, Bogotá.

9- <http://historico.presidencia.gov.co/asiescolombia/simbolos1.htm>

Trabajos citados

Archivo General de la Nación. (siglo XIX). Impreso explicativo sobre papel sellado. Bogotá: Archivo General de la Nación.

Bermúdez, J. (2015). Objetos identificadores de la libertad en una nueva nación, de lo español a lo grancolombiano. *La Tadeo de Arte*, 116-127.

Bohórquez, L. (1980). Símbolos patrios colombianos, Colección presidencia de la república, administración: Turbay Ayala (Vol. VI). Bogotá: Presidencia de la República, imprenta nacional.

Burke, P. (2001). Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Editorial crítica.

Camacho, S. (1 de abril de 1882). *Papel Periódico ilustrado*(12).

Castrillón, A. (1962). Historia de las banderas y escudos nacionales. Bogotá: imprenta y publicaciones de las fuerzas militares.

Club filatélico de Barranquilla. (1959). Estudio de las seis primeras series de sellos de correo emitidas en Colombia. Barranquilla: Club Filatélico.

Cortés, F., & Holguín, P. (2008). La casa de Nariño. Bogotá: Presidencia, Secretaría de Prensa, República de Colombia.

Fonnegra, D. (20 de 11 de 2008). Santander. (J. Bermúdez, Entrevistador)

García, J. (2000). Himnos y símbolos de nuestra Colombia: compendio de los más bellos himnos, escudos y banderas de nuestra Patria. Bogotá: Camer Editores.

González, F. (2007). La Guerra de los supremos, 1832-1840. En *Gran Enciclopedia de Colombia*, vol. 2, historia 2 (Vol. 2). Bogotá: Biblioteca el Tiempo y Círculo de Lectores.

Guillen, M. (2005). La reforma educativa de 1842 en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. En D. Soto, M. Lucena, & C. (. Rincón, Estudios sobre la Universidad latinoamericana de la colonia al siglo XXI. Tunja: editado por RUDECOLOMBIA et al.

König, H. (1994). En el camino hacia la nación. Nacionalismo en el proceso de formación del estado y de la nación de la Nueva Granada, 1750-1856. Bogotá: Banco de la República.

Lomas, R. (2015). El poder secreto de los símbolos masónicos. Bogotá : Editorial Panamericana.

Lombana, J., & Borda, I. (2006). Directorio y Almanaque de Bogotá 1886., imprenta de Ignacio Borda, Bogotá, 1886 . Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Lovell, G., & Earle, E. (2008). The Return of the Native: Indians and Myth-Making in Spanish America, 1810-1930. *Anuario de estudios Americanos*.

Mínguez, V. (2001). Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica. Castellón: Universitat Jaume I.

Múnera, A. (2005). Fronteras Imaginadas. La construcción de las razas y de la geografía en el Siglo XIX colombiano. Bogotá: Editorial Planeta.

Ocampo, J. (2007). El Estado de la Nueva Granada, 1832-1840. En en: *Gran Enciclopedia de Colombia*, vol. 2, historia 2 (Vol. 2). Bogotá: Biblioteca el Tiempo y Círculo de Lectores.

Pérez, J. (1994). Diccionario de símbolos y mitos. Madrid: Editorial Tecnos, S.A.

Restrepo, J. (1999). Monedas coloniales circulares. Santa Fe de Bogotá: Subastas Asociadas.

Sebastián, S. (1993). Alciato emblemas. Madrid: ediciones Akal S.A.

Temprano, L. (1977). Catálogo de estampillas de Colombia. Bogotá: Filatelia Temática.

Torres, M. (23 de Septiembre de 2008). Sellos. Archivo General de la Nación. (J. Bermúdez, Entrevistador)

Tunja, A. d. (19 de 08 de 2011). Tunja. Obtenido de <http://www.tunja.gov.co/?idcategoria=651>

Uricoechea, E. (1859). Numismatología. El Mosaico(35).

Urrego, M. (2007). La regeneración, 1878-1898. En Gran enciclopedia de Colombia, historia 3, vol., 3 (Vol. 3). Bogotá: Biblioteca el Tiempo y Círculo de lectores.

Vargas, G. (2007). En U. d. 1849-1860, Gran Enciclopedia de Colombia, vol. 2, historia 2 (Vol. 2). Bogotá: Biblioteca el Tiempo y Círculo de Lectores.

Velandia, R. (2007). los símbolos patrios. En Gran enciclopedia de Colombia, Instituciones 1 (Vol. 1). Bogotá: Biblioteca del Tiempo y círculo de lectores.

Wuffarden, L., & Majluf, N. (1999). La piedra de Huamanga: lo sagrado y lo profano. Lima: Museo de Arte de Lima.

Cómo citar este artículo:

Delgado Osorio, C., & Bermúdez Castillo, J. A. Diseño gráfico para la nación. Escudería Colombiana del siglo XIX. HISPADIS, 2(02). Recuperado a partir de <http://hispadis.poetophiaandsciencecorp.com/index.php/hispadis/article/view/90>

<https://doi.org/10.59989/hispadis.v2i02.90>

HisPaDiS
2023-02

Escuela de emprendimiento de padres, como
respuesta de optimización de los procesos de
manufactura con responsabilidad socioam-
biental y económico en
Barranquilla – Colombia.

Parents entrepreneurship school, as a res-
ponse to optimizing manufacturing processes
with socio-environmental and economic res-
ponsibility in
Barranquilla – Colombia.

Por,

ASTRID BARRIOS BARRAZA
Doctora en Ciencias de la Educación
Directora de investigación
Corporación Universitaria Taller 5
astrid.barrios@taller5.edu.co

HELVER PIRACHICAN
Diseñador de alta costura,
Joven investigador,
Corporación Universitaria Taller Cinco.
helver.pirachican@taller5.edu.co

DOI: 10.59989/hispadis.v2i02.116
Fecha de envío: junio 18 de 2024
Fecha de aceptación: julio 29 de 2024

Páginas: 69-86

RESUMEN

La Escuela de Emprendimiento de padres, como respuesta de optimización de los procesos de manufactura con responsabilidad socioambiental y económico en la ciudad de Barranquilla, considerada la Puerta de Oro de Colombia, es el resultado de un proceso investigación creación, donde Minciencias, la Corporación Universitaria Taller 5, la microempresa Trenzamada S.A.S BIC y la IED María Cano, localizada en Barranquilla, Colombia, desarrollaron el diseño de una escuela en donde los padres de los menores que se encuentran matriculados en la IED María Cano se capacitaron en competencias laborales para el troquelado de piezas en el arte del Mosaico Artístico sobre el lienzo del textil reutilizado, con el objeto de brindar oportunidades laborales a una población que necesita adquirir competencias blandas y específicas para desarrollo y ejecución de un oficio.

Palabras Claves:

Escuela de Emprendimiento, Responsabilidad Socioambiental, Padres de familia, transformación e innovación.

ABSTRACT

The Parent Entrepreneurship School as a response to the need to optimize manufacturing processes with socio-environmental and economic responsibility in the city of Barranquilla, considered the Golden Gate of Colombia, is the result of a process of research-creation, where Minciencias, Corporación Universitaria Taller 5, the micro-enterprise Trenzamada S.A.S BIC and the IED María Cano, located in Barranquilla, Colombia, developed the design of a school where the parents of minors who are enrolled in the IED María Cano were trained in job skills for die-cutting of pieces in the art of Artistic Mosaic on the canvas of reused textile.

Keywords:

Entrepreneurship School, Socio-environmental Responsibility, Parents, transformation and innovation

OPTIMIZACIÓN DE LOS PROCESOS DE MANUFACTURA CON RESPONSABILIDAD SOCIOAMBIENTAL Y ECONÓMICO

Recuperar el tejido social es sin duda uno de los procesos que demandan un gran esfuerzo a nivel gubernamental. En Colombia, en su lucha por mitigar los niveles de pobreza, desigualdad e inseguridad, han realizado gestiones que conlleva a una labor prospectiva que contribuyan a la disminución de estos factores críticos, carentes de oportunidades para una formación en competencias de calidad, desde un contexto laboral digno que permita contribuir en una sociedad más justa y equitativa. En la figura 1, se evidencia el índice de pobreza de Colombia, factor identificado como uno de los más críticos en el país:

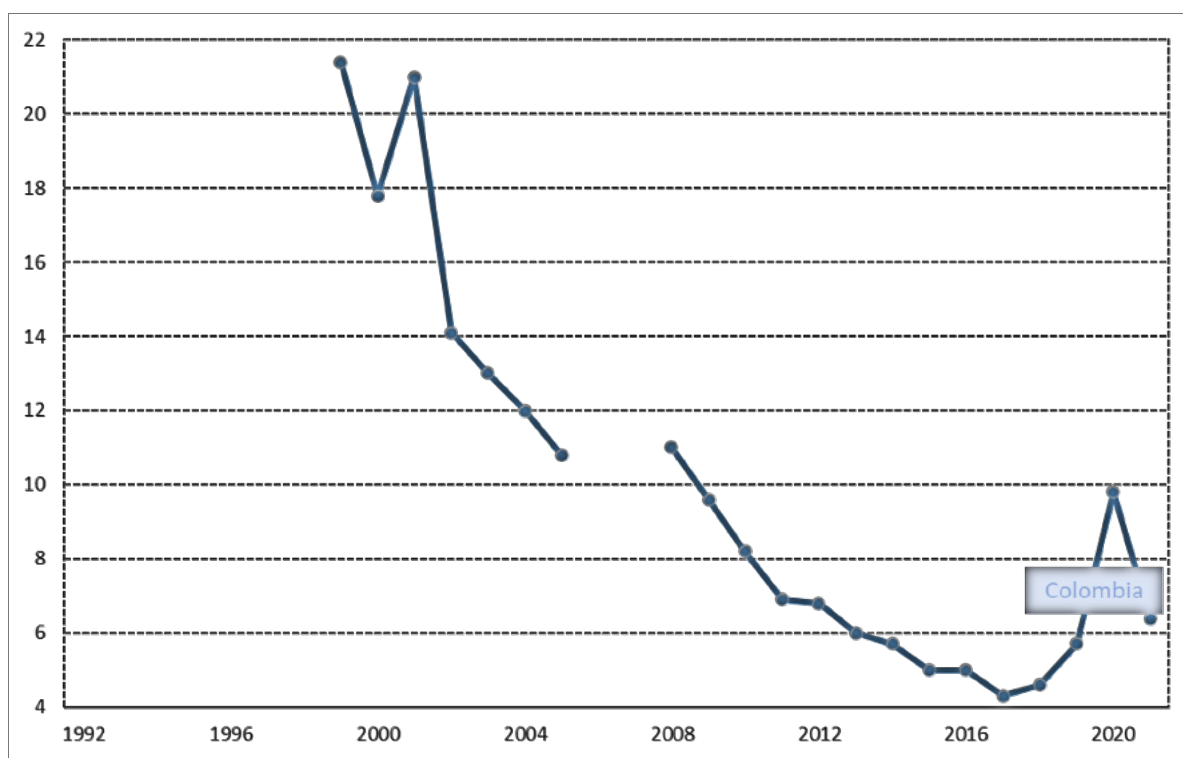


Figura 1. Índice de pobreza en Colombia. Fuente: Elaboración de Banco Mundial, 2021.

Se observa que, en 2021, Colombia tuvo un índice de pobreza de 6.6 % equivalente a 1,90 dólar por persona a diario. Lo que refleja los altos niveles de pobreza si comparamos con otros países de la región como Argentina (1,0), Costa Rica (0.9), Ecuador (3,2), México (3,1). (Banco Mundial, 2021). Por otra parte, está el índice de Gini, el cual mide hasta qué punto la distribución del ingreso (o, en algunos casos, el gasto de consumo) entre individuos u hogares dentro de una economía se aleja de una distribución perfectamente equitativa (Banco Mundial, 2021). La figura 2, muestra el detalle de este índice en Colombia:

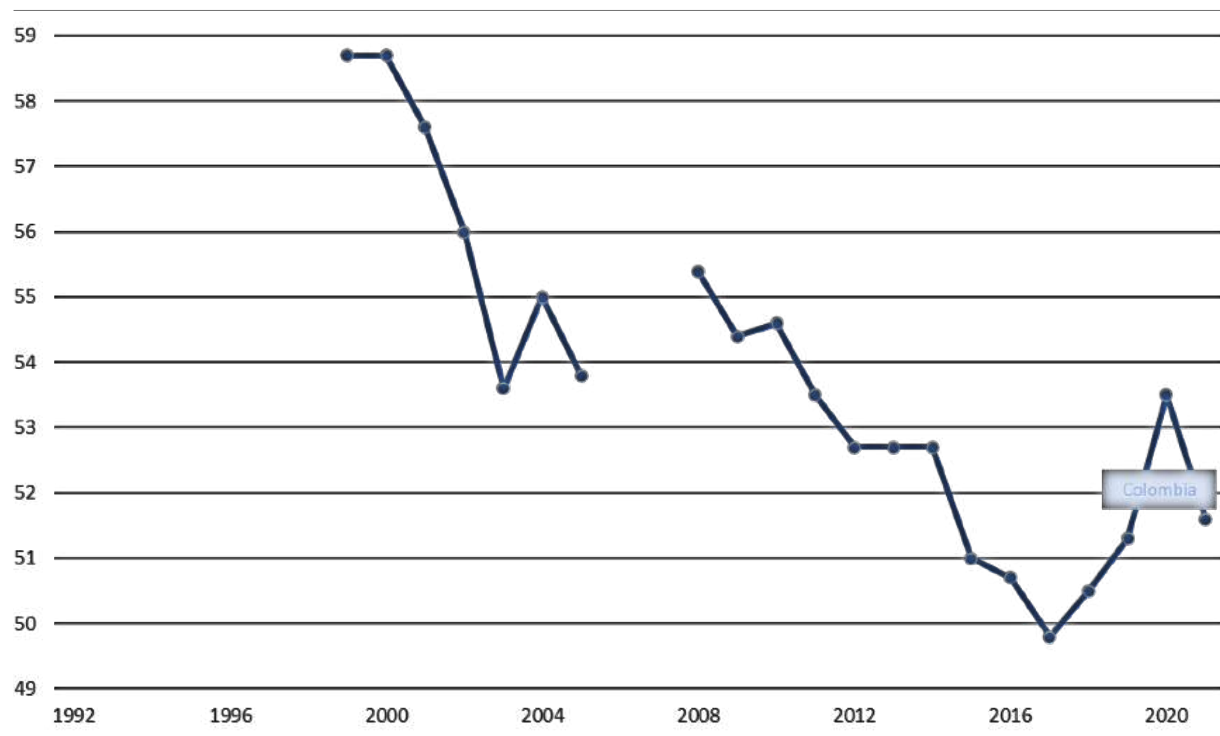


Figura 2. Índice de Gini en Colombia. Fuente: Elaboración de Banco Mundial, 2021.



Figura 3. Tasa de homicidios intencionales de Colombia. Fuente: Elaboración de Banco Mundial, 2021.

La figura 2, evidencia que desde 1992 Colombia ha bajado los índices de desigualdad en general. Sin embargo, este se encuentra en 51.5% en 2021, siendo todavía el nivel alto al igual que los otros países de la región como Argentina (42.0), Brasil (52.9), Bolivia (40.0) y Ecuador (45.5) (Banco Mundial, 2021). En ese sentido, otro de los factores críticos que se evidencian en el país es la criminalidad. La figura 3, revela el porcentaje de Colombia en este tipo de factores:

En la figura 3, se observa como Colombia posee una tasa del 27% de homicidios intencionales siendo una de las más altas no solo de la región, sino a nivel internacional, viéndose reflejado gracias a otros factores como el conflicto interno armado y el narcotráfico.

Todas estas estadísticas mencionadas anteriormente, hacen constatar que el camino hacia la recuperación del tejido social en Colombia necesita ser erradicado desde varios sectores, es allí donde la empresa privada entra a jugar un papel esencial en la recuperación del tejido social, no solo por la simple labor altruista que debe tener toda organización privada, sino, por devolverle a la sociedad circundante, bienestar, progreso económico y social.

Las características principales del proyecto de Escuela de emprendimiento de padres, como respuesta de la optimización de los procesos de manufactura con responsabilidad socioambiental y económico en Barranquilla-Colombia, es la inclusión laboral para el fortalecimiento competencias laborales en la formación inclusiva y de transformación social desde el sector ambiental, específicamente en la mitigación de la contaminación producida por el sector textil/marroquinería local y regional, sustentado en el Bajo en Carbono, que busca el aprovechamiento del residuo para convertirse en materia prima. Es un proceso artístico de cocreación ecosistémica que transforma el residuo del cuero, en piezas para el proceso

creativo del Mosaico Artístico, utilizando el textil como lienzo, para producir productos en el arte manual.

El objetivo de la propuesta es la cohesión entre sector productivo representada por la microempresa Trenzamada S.A.S BIC y la academia desde la fusión de la Institución Educativa Distrital María Cano y la IES, Corporación Universitaria Taller 5. Es una unión que contribuye a dignificar la labor social, económica y ambiental de las comunidades menos favorecidas de Barranquilla, por medio del reciclaje creativo a partir de la reutilización de cuero y textil en la creación de Mosaico Artístico, que impacta positivamente en el contexto regional y nacional.

La población objetivo esta identificada por los padres de familia de la Institución de Educación Distrital para el Desarrollo Humano María Cano, ubicado en el barrio la Palmas en la Cra. 8G #35A-83, Sur Oriente de Barranquilla, Atlántico, de Calendario: A, Sector: oficial, Zona EE: urbana, Jornada: mañana, nocturna, tarde, Género: mixto y Carácter: académico. Padres de familia cuyo entorno natural y socio económico oscila entre el estrato 1 y 2, deseos de oportunidades de formación que les permitan adquirir competencia para el trabajo, el buen vivir, cuidado del medio ambiente y preservar lo cultural.

El proyecto en la caracterización de la población objetivo identifica a 15 padres de familia de la Institución de Educación Distrital para el Desarrollo Humano María Cano, para que asistan a los talleres de creación de elaboración de los Mosaicos Artísticos a partir de la reutilización del cuero y textil a manera de capacitación. Los Mosaicos Artísticos creados serán comprados por la empresa Trenzamada S.A.S BIC., atendiendo a la filosofía del buen vivir y beneficio común.

Las etapas necesarias e importantes para el cumplimiento de la propuesta de formación inclusiva y de transformación social a los padres de familia de la Institución de Educación Distrital para el Desarrollo Humano María Cano a través de los Talleres de Creación, se desarrolló en una duración, equivalentes a 20 horas de formación en la praxis, sustentado en el Ciclo PHVA (Planificar-Hacer-Verificar-Actuar), en sinergia con el pensamiento del diseño en sus cinco fases, como resultado de un proceso de acciones dinámicas secuenciales e inclusivas en espiral permanente, que buscan mejorar los procesos de formación atendiendo la ruta de las acciones descritas en los objetivos de la propuesta.

Los alcances obtenidos del proyecto de optimización de los procesos de manufactura con responsabilidad socioambiental y económico, se evidencian como respuesta a necesidades de formación inclusiva y de transformación social, a modo de una oportunidad para que a partir del Reciclaje Creativo desde la reutilización de cuero y textil en la creación de Mosaico Artístico, se fortalezcan las competencias laborales que contribuyan a los padres de familia de la Institución de Educación Distrital para el Desarrollo Humano María Cano, ser resilientes, que reconozcan la cultura, el buen vivir y cuidado del medio ambiente desde la creación de Mosaicos Artísticos en la sustentabilidad y sostenibilidad en la reutilización del cuero y textil para transformarlo y darle una nueva vida, evitando ser enviados a los vertederos de basura.

El alcance obtenido en el desarrollo del proyecto logró mejorar la eficacia en la articulación sistémica de los procesos de diseño y fabricación a partir de la reutilización del excedente textil y marroquinería como materia prima, en la producción de bolsos y accesorios, mediante el desarrollo de actividades de capacitación por competencias, inclusión y seguimiento en la implementación

de una cultura innovadora en consideración a una producción limpia que impacte directamente en la creación de valor social, ambiental y económico en el ecosistema empresarial de Trenzamada S.A.S BIC. Con dichos hallazgos se presentó en el Evento IFLS+EICI, Hall de Innovadores, stand 213, pabellón B, del 06 al 09 de febrero de 2024, evento ferial que organiza la Asociación Colombiana de Industriales del Calzado, el Cuero y sus Manufacturas - ACICAM, en Corferias – Bogotá. Participación que hace evidente un producto de nuevo conocimiento por ser expositores en calidad de productor de bolsos creados a partir de la reutilización de cuero y textil.

El resultado del proceso investigativo se evidencia en función a un proceso de cultura y buen vivir, que contribuyó al crecimiento de la comunidad en la Institución de Educación Distrital para el Desarrollo Humano María Cano a través de los Talleres de Creación, desarrollados en el Reciclaje Creativo a partir de la reutilización de cuero y textil en la creación del Mosaico Artístico. Igualmente, los objetivos del proyecto se desarrollaron con relación a los recursos necesarios para su ejecución, respondiendo a los tiempos descritos en el cronograma, donde se describieron las actividades y sus acciones en coherencia con su alcance, las apuestas y propósitos del fomento de procesos creativos sobre la relación entre el arte y la naturaleza, con relación a la cultura, el buen vivir y cuidado de lo común en la sustentabilidad y sostenibilidad.

El Apoyo de índole formativo bajo la metodología de aprender haciendo en la fase de diseño de estrategias ágiles propias de la Corporación Universitaria Taller Cinco, permitieron identificar en el contexto de la organización en la fase de empatía, a través de la aplicación de instrumentos en la misma fase de empatía a los padres de familia. Es importante señalar que el hallazgo significativo en esta fase, por su componente de inclusión y transformación

social innovador, es el desarrollo de habilidades y competencias para inspirar, guiar y alcanzar metas al servicio de una comunidad, y en especial de los padres de familia de la Institución de Educación Distrital para el Desarrollo Humano María Cano, poblaciones vulnerables en competencia laborales, una propuesta de oportunidad para crecer individual y colectivamente.

La responsabilidad socioambiental hace parte de las actividades misionales de la microempresa Trenzamada S.A.S BIC que como empresa de sociedad de Beneficio e Interés Colectivo (BIC), propende por acciones orientadas a contribuir por la equidad social del país y protección del medio ambiente, desde el fortalecimiento de las competencias laborales en la formación inclusiva y de transformación social a través del Reciclaje Creativo a partir de la reutilización de cuero y textil en la creación del Mosaico Artístico. La articulación con las IED y IES, propende por brindar una formación acorde de las tendencias nacionales y mundiales en educación, con visión al desarrollo social del departamento con impacto en toda la región Caribe.

La responsabilidad socioambiental

Los orígenes de la responsabilidad socioambiental se remontan a teorías y enfoques de administración a comienzos del siglo XX en trabajos como *Border Social Responsibilities of the Businessman* de Howard Bowen (1953) y “Cristalizando la opinión pública”, de Edward Bernays (1923), donde se resalta la capacidad de la opinión pública en el sector empresarial.

Esta opinión va ligada a las aceptaciones que formalizaron los empresarios de finales de siglo XIX, en donde se tenían en cuenta algunas consideraciones para el desarrollo empresarial (Bowen, 2013, pág. 19): Observar las leyes de propiedad, Honrar los contratos, Abstenerse del engaño y fraude, Ser eficiente y

promover el progreso económico, Proteger la vida, los miembros, la salud, los trabajadores y la sociedad en general, Competir vigorosamente y en caso de faltas en la competición, actuar con restricción, Aceptar y respetar las libertades económicas de los consumidores, trabajadores y propietarios y velar por los derechos humanos de los trabajadores.

En ese sentido, la responsabilidad socioambiental desde lo histórico, propende por los derechos humanos y laborales dentro del sector empresarial, referida a la contribución de ambientes de trabajo favorables, es por ello que en la década de los setentas, la OCDE se encarga de dar unas normativas a sus miembros sobre la responsabilidad empresarial, afirmando que “garantizar que las operaciones de las empresas multinacionales se desarrollen en armonía con las políticas públicas del país en el que se instalan, así como, fortalecer la base de confianza mutua entre las empresas y la comunidad” (Vásquez, 2017, pág. 23).

Lo anterior, se articula con la Declaración Tripartita de Principios Concernientes a Empresas Multinacionales y la Política Social, de la OIT, que las empresas multinacionales pueden contribuir al progreso económico y social para minimizar y resolver las situaciones que pueden dar lugar las operaciones nefastas al entorno empresarial, sin alejarse y teniendo “en cuenta las resoluciones de las Naciones Unidas que preconizan el establecimiento de un nuevo orden económico internacional”. (Vásquez, 2017, pág. 23).

Siguiendo la misma línea de tiempo, aparecen estudios relacionados con la responsabilidad social como los de (Freeman, 1984), en donde rescata el término “gestión de los interesados”, el cual establece que “cualquier grupo o individuo que se ve afectado o puede afectar el logro de los objetivos de una organización” (p. 5). La gestión de los interesados es una terminología construida desde la base de que una organización puede verse afectada por su entorno (y viceversa), de manera positiva o

negativa. Por esta razón, las organizaciones deben trabajar en conjunto con su entorno para no verse afectadas en su desarrollo productivo.

Mas adelante, a la responsabilidad social se le agrega la gestión sostenible. Con la llegada de la globalización en los noventa, las organizaciones se vieron en la tarea junto con los gobiernos a nivel internacional, de gestionar normativas que garantizaran el desarrollo sostenible y el cuidado del medio ambiente. organizaciones como las Naciones Unidas, la OCDE y otros organismos internacionales adoptaron normativas para reducir el impacto ambiental.

Dentro de las teorías de administración se construyó la terminología responsabilidad social medioambiental corporativa, la cual es “...un concepto sobre el esfuerzo adicional de las empresas por integrar las preocupaciones medioambientales en sus operaciones comerciales y en su interacción con sus stakeholders. Se considera la contribución que hacen las empresas a la sostenibilidad y el desarrollo, equilibrando y mejorando los impactos ambientales sin dañar el desempeño económico” (Williamson et Al, 2006, p.317).

La mayoría de las empresas cuentan con un departamento que se encarga de gestionar la responsabilidad socioambiental, con el objetivo de trabajar con las comunidades, organizaciones sociales, fundaciones, gobiernos locales en la reducción de factores críticos como la pobreza, la desigualdad, los derechos sociales, laborales y humanos, además del desarrollo sostenible de sus producciones mediante un formato de economía circular.

Dentro de la gestión corporativa de las organizaciones encontramos referentes teórico-prácticos que, impulsados dentro de la responsabilidad empresarial, puede dar soluciones en este campo de la administración. El termino fue desarrollado por Tim Brown,

CEO de IDEO y publicado en Harvard Bussines Review. Lo define como “Una metodología para resolver problemas, centrada en las necesidades de los usuarios que, de forma colaborativa, aplica herramientas de diseño para encontrar la solución óptima” (Pierce, 2022). El Design Thinking es crear funcionalidad en las organizaciones mediante el uso de nuevas tecnologías, nuevas formas de pensamiento crítico, creativo y sostenible, a su vez que generen rentabilidad.

En el caso de la responsabilidad socioambiental, el Design Thinking en una metodología que dinamiza la innovación en los procesos en cuanto a la inmersión, ideación y el prototipo, En ese sentido, la primera fase es la empatía, donde se indagó sobre qué piensa , qué oye, qué ve, entre otros aspectos del sentir y pensar en el trabajo con las comunidades, fundaciones, gobiernos locales, entre otros, que se dinamizan en la segunda y tercera fase para definir e idear los procesos que contribuyan al desarrollo de las comunidades y el cuidado del medio ambiente. Una cuarta fase, que consolida la puesta en práctica del proceso es a través del prototipado, y de esta forma darle paso al testeo, quinta fase.

La inclusión, transformación e innovación con enfoque de responsabilidad socioambiental, es una estructura formativa direccionada también por la agenda 2030 de las Naciones Unidas, sustentada a partir del Reciclaje Creativo, se evidencian las practicas del objetivo doce (12) del ODS, que pretenden garantizar modalidades de consumo y producción sostenibles.

En el Objetivo 4 se indica: garantizar una educación inclusiva, equitativa y de calidad y promover oportunidades de aprendizaje durante toda la vida para todos, los padres de familia de la Institución de Educación Distrital para el Desarrollo Humano María Cano, con el desarrollo de competencias laborales en

la formación inclusiva y de transformación social, a través de Talleres de Creación para la elaboración de los mosaicos artísticos.

ACTORES DEL PROYECTO ESCUELA DE PADRES EMPRENDEDORES

El proyecto para la realización de la escuela de padres emprendedores cuenta con tres actores fundamentales, los cuales presentan características y funciones que, entre ellas, podrán generar el proyecto que fortalezca el tejido social de los barrios menos favorecidos de la ciudad de Barranquilla.

En primera instancia, está la Corporación Universitaria Taller 5, una institución de educación superior con dos sedes, en Bogotá y una segunda ubicada en Chía Cundinamarca, que se constituye como una Institución de Educación Superior que desde su legado como centro de Diseño, se apropia del componente cultural y artístico, que consagra el humanismo como el componente que enlaza estos vínculos históricos con un concepto renovado de educación; fundamentado en los principios de ciencia, innovación, emprendimiento, liderazgo, sostenibilidad ambiental y ética social que impulsan la competitividad mediante el Pensamiento, desde el Diseño como cimiento generador de dinámicas de inclusión y transformación.

Dentro de los objetivos de la Corporación Universitaria Taller Cinco, se encuentra la responsabilidad social “Comprendiendo la importancia de formar ciudadanos que aportan desde sus campos profesionales de acción al desarrollo social, económico y cultural de la nación colombiana”. Por otra parte, dentro de sus objetivos está el “Participar en la transformación social y organizacional desde los campos de formación profesional de la Institu-

ción, abordando la investigación y los espacios creativos constructivos, para contribuir activamente a la mejora productiva del planeta hacia la competitividad, equidad y sostenibilidad (página web Taller 5).

la Corporación Universitaria Taller Cinco, en su desarrollo formativo, acompañó la capacitación a los padres de familia de la Institución de Educación Distrital para el Desarrollo Humano María Cano, en desarrollo sostenible, gestión organizacional, uso y reutilización y diseño de materiales textiles y de cuero, además de un trabajo psico emocional para el desarrollo práctico en valores humanos y corporativos. Es un ejercicio que impactó a la comunidad al impulsar nuevos conocimientos dentro de la labor del diseño, creación e innovación de los procesos productivos, al volverlo más humanizado al contribuir en el estilo de vida de estos padres de familia.

En segunda instancia, otro de los principales actores será la Institución Educativa Distrital Para el Desarrollo Humano María Cano. Esta institución educativa que cuenta con más de 50 años de experiencia en el sector público educativo, es una de las únicas instituciones dentro del distrito de Barranquilla que cuenta con programas de inclusión, en donde se manejan metodologías flexibles como los grupos juveniles creativos, la nocturna, y el Sistema de Responsabilidad Penal para Adolescentes. Es una IED María Cano, que organiza una oferta dirigida a desarrollar estrategias, modalidades diferenciadas e implementación de modelos educativos de acuerdo con la edad y grado académico, en el marco del respeto por los derechos humanos, la resolución pacífica de conflictos, el desarrollo de competencias ciudadanas, todo orientado a un resultado en la praxis como parte del proceso pedagógico.

La IED María Cano, dentro del proyecto escuela de padres emprendedores presento los padres de familia para la respectiva capa-

citación, aprendizaje y gestión de emprendimientos sostenibles y de economía circular. Es una institución educativa de carácter pública que, en atención a las disposiciones legales, funciones, y demás aspectos jurídicos, actuó de conformidad en coherencia con las normativas nacionales en cuanto a la conformación de proyectos de esta índole.

Trenzamada SAS BIC, dentro de los actores del proyecto, tiene su domicilio en la ciudad de Barranquilla, y tiene como misión empresarial la producción de bolsos y accesorios en material reutilizables de cuero y textil donado por la industria del sector textil/confección y marroquinera de la ciudad de Barranquilla. Trenzamada S.A.S BIC, se encargó del montaje y preparación del espacio físico en donde se realizó el proyecto, además de la ejecución y producción de este, en sus resultados finales.

Los tres actores se conjugaron para dar cumplimiento a la optimizar los procesos de diseño y fabricación de bolsos y accesorios a partir de la reutilización del excedente textil y marroquinería generado por el sistema moda, para el fomento de la innovación desde la producción limpia, que permita la creación de valor social, ambiental y económico en el ecosistema empresarial, resultando en una experiencia significativa para la sociedad colombiana en general, que a través de la utilización de metodologías ágiles en un ecosistema cocreado, permite reutilizar el excedente textil y marroquinería generado por el sistema moda para el diseño y fabricación de bolsos y accesorios, de forma sostenible e innovadora, en la empresa Trenzamada SAS BIC.



Figura 4. Logo de la empresa Trenzamada.
Fuente: Trenzamada 2023.

ESCUELA DE PADRES EMPREENDEDORES, COMO RESULTADO DE PROCESOS DE INCLUSIÓN, TRANSFOR- MACIÓN E INNOVACIÓN CON ENFOQUE DE RESPONSABILIDAD SOCIOAMBIENTAL.

Una escuela es un espacio de formación en donde las personas ingresan para tener un proceso de aprendizaje teórico práctico para la praxis en competencias básicas, genéricas y específicas, en un campo del conocimiento, acorde a las necesidades y habilidades individuales y grupales al servicio personal, familiar y del contexto.

Como resultado de este proyecto y apropiando las normativas del gobierno de Colombia a través de la ley 205 de 2020, artículo 2, se sustenta en la declaratoria:

Las instituciones educativas públicas y privadas implementarán de manera obligatoria las Escuelas de padres y madres de familia y cuidadores, en los niveles de preescolar, básica y media, y deberán fomentar la participación activa de los padres, madres y cuidadores en las sesiones que se convoquen, como una de las estrategias para fortalecer sus capacidades como responsables de derechos, con el fin de apoyar la formación integral de los educandos, y cualificar su respuesta para la detección, atención y prevención de situaciones que afecten el desarrollo físico, mental, sicosocial y sicosexual de los niños, niñas y adolescentes, como sujetos activos de derechos. Cualquiera de los integrantes de la comunidad educativa o un grupo representativo de padres y madres de familia, docentes, administrativos y estudiantes de la institución educativa podrá diseñar campañas para el fortalecimiento de los valores democráticos y solidarios; los cuales serán sometidos a aprobación por parte de la institución educativa y el Consejo Directivo de cada Establecimiento Educativo con especial atención a sus derechos de conformidad con los principios constitucionales dispuestos en los artículos 42 y 67 de la

Constitución Política de Colombia y lo establecido en la Convención de los Derechos del Niño de las Naciones Unidas. (Unidas, 1989).

La Escuela de Padres Emprendedores, como resultado de la optimización de los procesos de diseño y fabricación de bolsos y accesorios a partir de la reutilización del excedente textil y marroquinería generados por el sistema moda, para el fomento de la innovación desde la producción limpia, permite evidenciar la creación de valor social, ambiental y económico en el ecosistema empresarial de inclusión, transformación e innovación y desarrollo en los acudientes o responsables de los estudiantes de la IED María Cano, una oportunidad para el buen vivir, mejorando sus ingresos para sus familias. Son padres que en muchas ocasiones están inmersos en la violencia física y psicológica, la criminalidad, los abusos, el microtráfico de sustancia ilegales, la falta de oportunidades laborales, la falta de educación, la poca afectividad, la pobreza y con afectación en la salud mental.

La Escuela de Padres Emprendedores, propende por el apoyo a la comunidad de padres de la IED María Cano para que tengan un cambio de vida, y que puedan a sí mismo, cambiar el contexto socioambiental, económico y cultural de los estudiantes de esta institución y a su vez, es un espacio que iniciar un proceso de restructuración del tejido social de los barrios menos favorecidos de la ciudad de Barranquilla. Para ello, el proyecto se desarrolló en cinco (5) etapas, que contribuyo a la Escuela de Padres Emprendedores, como resultado de procesos de inclusión, transformación e innovación con enfoque de responsabilidad socioambiental, orientado por el desarrollo de metodologías ágiles en un ecosistema cocreado que permitió reutilizar el excedente textil y de marroquinería generado por el sistema moda para el diseño y fabricación de bolsos y accesorios de forma sostenible e innovadora en la empresa Trenzamada SAS BIC.

La Escuela de Padres Emprendedores se sustenta en la búsqueda de mejorar la eficacia en la articulación sistémica de los procesos de diseño y fabricación a partir de la reutilización del excedente textil y marroquinería como materia prima, en la producción de artes y oficios como en el Mosaico Artístico para la fabricación de bolsos y accesorios, que se lograron mediante el desarrollo de actividades de inclusión, transformación e innovación con enfoque de responsabilidad socioambiental en coherencia con una producción limpia que impacte directamente en la creación de valor social, ambiental y económico en el ecosistema empresarial de Trenzamada SAS BIC, y todo su entorno regional y nacional con proyección internacional. Todos los resultados obtenidos productos de esta investigación trascendieron donde el equipo investigador participó en un evento científico con producto de nuevo conocimiento.

El problema y/o oportunidad central que motivó el desarrollo del proyecto se sustenta en las industrias creativas y culturales, en la actualidad consideradas como una de las principales exponentes de los procesos de innovación y desarrollo para la competitividad de las regiones. En este sentido, es importante mencionar que el área textil y marroquinería es uno de los principales exponentes de esta industria para naciones como Colombia, país donde cuentan con una participación importante en la generación de empleo y aportes al PIB.

La industria textil y marroquinera, genera un elevado porcentaje de desechos que impactan negativamente en el medio ambiente y a ello, se le suman las tendencias mundiales del sector de la moda como el Fast Fashions, que por su alta demanda genera preocupaciones socioambientales de alto impacto. Es por ello que, desde esa mirada, se evidenció que la reutilización del excedente textil y marroquinería generado por el sistema moda,

fomenta acciones hacia la innovación desde la producción limpia, otorgándole valor en el ecosistema empresarial. En la actualidad, a nivel mundial se ha evidenciado la necesidad de asumir la sostenibilidad como una política institucional en el sector empresarial.

De esta manera, desde el área del conocimiento del campo de las humanidades, las artes y el diseño, a través del eje temático de las industrias creativas, se configuro en cinco (5) momentos, con objetivos claros que definieron el alcance para de los resultados del proceso investigación, desarrollo tecnológico y/o innovación, realizado por el equipo investigador y los actores del proyecto escuela de padres emprendedores:

En el primer momento, se aplicaron estrategias fundamentadas en las metodologías ágiles para la aplicación de un sistema de aprovechamiento del excedente textil y marroquinería generado por el sistema moda en la empresa Trenzamada SAS BIC, se desarrolló con actividades como apoyo de índole formativo bajo la metodología de aprender haciendo, en la fase de diseño de estrategias ágiles, para la identificación del contexto de la organización, con la aplicación de instrumentos en la fase de empatía, obteniendo como resultado el informe de identificación del contexto en el proceso de diseño y producción textil. Bases de datos mixtas relacionadas al proceso de fase de empatía.

Dentro de las metodología ágiles identificamos al Design Thinking como “Una metodología para resolver problemas, centrada en las necesidades de los usuarios que, de forma colaborativa, aplica herramientas de diseño para encontrar la solución óptima” (Brown, s.f. British Industrial Designer & President IDEO).

En virtud de lo anterior, se realizó un diagnóstico de los procesos con los usuarios y sus resultados, y que en su comportamiento histó-

rico, la empresa Trenzamada S.A.S BIC, ha desarrollado procesos de identificación de lo que piensa, siente, oye ve el usuario de Trenzamada S.A.S BIC, además a través de las técnicas de encuestas y entrevistas, se identificó que las usuarias son del concepto de moda consciente, las cuales, según la WGSN se caracterizan por ser personas nacidas en 1995, actualmente jóvenes adultos que han ingresado al mercado laboral, convirtiéndose en el 40% de consumidores mundiales, con una característica específica: buscan productos sostenibles ambientalmente, que les permitan cuidar el planeta, en especial a aquellas entre 35 a 18 años, que en Colombia equivalen al 5.437.565 mujeres (DANE, 2018), y en el atlántico aproximadamente a 253,842 (21,12%) de las 1.201.908 mujeres del departamento (DANE, 2018).

Por medio de entrevistas virtuales que se realizaron, una a una, a 30 mujeres, se logró identificar su gusto por los artículos reutilizados con acabados de calidad, así mismo, a través encuestas virtuales a 41 personas por medio de Instagram se obtuvo una estadística en la cuenta de la marca, encontrando el 85% de aceptación de los productos, y el 32% de compra bimensual. Según esta investigación que se realizó juntamente con en la empresa, el segmento de mercado de mujeres entre 18 a 35 años, están interesadas en realizar compras de productos ecológicos, y amigables con el medio ambiente, al ser productos que reducen el maltrato animal, generarían menos desechos, y son realizados con procesos éticos.

Del mismo modo el segmento de mujeres entre 40 a 50 años, buscan productos de calidad con diferentes combinaciones, que les permita retribuir a la sostenibilidad ambiental, y lucir a la moda. La información hallada optimiza los procesos de diseño y fabricación de bolsos y accesorios a partir de la reutilización del excedente textil y marroquinería, permitiendo perfeccionar el concepto de producto e identificando en el consumidor sus prefe-

rencias desde la usabilidad, estética y funcionalidad del producto, como una mejora en el portafolio de productos de la marca. con el fin de contribuir de la reducción de la contaminación ambiental.

Son mujeres entre los 18 a 35 años, solteras o con pareja, residen en Barranquilla, se encuentran cursando una carrera universitaria y trabajando en su primer empleo, el cual es permite obtener como ingreso mensual \$1.200.000.

Entre sus intereses se halla salir con sus amigos, hacer ejercicio y tener una dieta saludable. Respecto a su estilo, ella prefiere prendas básicas y casuales, las cuales suelen adquirir por precios entre \$50.000 a \$150.000 por prenda, en tiendas como similares de índole nacional e internacional, que están dispuestas a pagar un 20% más por productos ecológicos. Entre los trabajos que ellas realizan esta movilizarse en transporte público y con apps de transporte privado, cargar todas sus pertenencias en un solo bolso y verse a la moda. Según estos trabajos, a ellas les frustra el hecho que sus bolsos no perduran en el tiempo y en algunos casos, les es difícil almacenar todos sus objetos dentro de estos. Razones por las cuales, quisieran una prenda sencilla de combinar con su estilo de vestir, resistente, y con materiales perdurables en el tiempo.

Finalmente, en este primer momento del proceso, la filosofía de la marca se sustenta en la utilización completa de los residuos de cuero y textiles, para contribuir a la reducción de la contaminación al medio ambiente. Desde las potencialidades y capacidades del residuo identificando, su utilización en productos de moda, marcando diferencia en cada bolso y accesorio, los cuales son productos únicos, dada las características del residuo, la empresa Trenzamada S.A.S BIC, por tanto, apunta a una organización desde una filosofía circular, sostenible y responsable y que su usuario es consciente de las necesidades de contribuir en

mitigar la contaminación ambiental.

En el segundo momento, se sustenta en la aplicación de las fases de definición e ideación, desde el pensamiento del diseño, para la propuesta del ecosistema de aprovechamiento de excedente textil y marroquinería en la fabricación de productos, los actores del proceso e investigadores hicieron uso de instrumentos como la matriz de análisis de la definición problémica, mapas de ideas y posibles productos aplicados para la generación de valor en el aprovechamiento de excedente textil y marroquinería para el diseño y fabricación de productos.

En la etapa de Definición, se debe depurar la información recopilada en la fase de Empatía, Ver figura 5, donde se permitió apropiarse de los componentes que aportan valor para una visión a nuevas perspectivas que resuelvan e identifiquen un proceso hacia el resultado innovador. Igualmente, en la etapa de ideación, se orientó a la generación de ideas primarias, que incentivan y favorecen el pensamiento creativo en dos fases: Bocetea: es la primera representación gráfica en papel. Se hacen las ideas primeras que permite realizar mayor número de cambios, y Bocetea en detalle: se centra en el diseño. Es ver los bocetos anteriores más detallados, es la parte más visual y por tanto estará más detallada que la anterior. Incluye tipografías, contenido, colores, entre otros.

La matriz de análisis de la identificación problémica, figura 6, se concluye que las marcas de marroquinería actualmente carecen de una fabricación de bolsos a través de una producción limpia, más aún, utilizando los procesos en la reutilización, y se define claramente que los clientes puedan lucir bolsos que se adapten a su estilo de vida a partir de la utilización materia de prima 100% reutilizada o reciclada, resultado de los desechos de las empresas de cueros, estableciendo una estrategia preven-

5 formas diferentes de cómo resolver el problema, diferentes a su solución.

- 1 Utilizando materia prima 100% reutilizada o reciclada resultado de los desechos de las empresas de cueros.
- 2 Estableciendo una estrategia preventiva en los procesos productivos que permita reducir los riesgos socios ambientales.
- 3 Implementando un balance entre la materia prima reutilizada, el proceso de diseño y producción y los accesos a los nuevos mercados “verdes”.
- 4 Customizando bolsos a través de un atelier de sensibilidades
- 5 Establecer un leasing del producto que garantice el mantenimiento del bolso.

Figura 5. 5 formas diferentes de resolver el problema. Fuente: elaboración propia.

tiva en los procesos productivos que permita reducir los riesgos socios ambientales, implementando un balance entre la materia prima reutilizada, el proceso de diseño y producción y los accesos a los nuevos mercados “verdes”, customizando bolsos a través de un atelier de sensibilidades y estableciendo un leasing del producto que garantice el mantenimiento del bolso y accesorios.

En el tercer momento, se toman todos los hallazgos del momento anterior, para el desarrollo y evaluación del proceso de prototipado y testeado en la generación de un producto mínimo viable aplicable al sistema de aprovechamiento, de excedente textil y marroquinería, en la fabricación de bolsos y accesorios, se identificaron otros materiales sostenibles que acompañan el proceso de troquelado,

armado de mosaicos, armado del bolso en correspondencia con la filosofía de la marca.

En el cuarto momento, se logró identificar la cohesión de los actores de la Escuela de Padres Emprendedores, que permitió orientar las actividades para los dos momentos siguientes.

La colaboración de la Instituciones de Educación Básica Secundaria Media, IED María Cano, la Corporación Universitaria Taller Cinco y la empresa Trenzamada S.A.S BIC, impulso el desarrollo de la inclusión, transformación e innovación con enfoque de responsabilidad socioambiental, desde la producción limpia, que a través de la escuela de padres logró identificar habilidades laborales en una población que necesita oportunidades para adquirir competencias blandas y específicas para ejecutar un oficio que conso-

USUARIO	+	Necesidades	+	Insight
	Necesitan	Elegir	Porque	Prefieren Bolsos sobre Accesorios
	Necesitan	Lucir	Porque	Desean proyectar una imagen propia
	Necesitan	usar	Porque	Les interesa que sean cómodos en su función de color, textura y tamaño
	Necesitan	Comprar	Porque	Les atrae un bolso practico e innovador
	Necesitan	Sentir	Porque	Que portan un producto innovador
	Necesitan	percibir	Porque	Les importa la filosofía de la marca
	Necesitan	Pensar	Porque	Desean productos de excelente calidad
	Necesitan	Mitigar	Porque	Quieren tener responsabilidad ambiental
	Necesitan	Conocer	Porque	Les interesa tener producto ecoamigable
	Necesitan	Involucrarse	Porque	Quieren ver y conocer la vida del producto
	Necesitan	Percibir	Porque	Desean bolsos de apariencia sofisticada y ecoamigable
	Necesitan	Comprar	Porque	Les interesa que la marca tenga un proceso limpio y responsables en su producción

Figura 6. Matriz de análisis de la definición problémica. Fuente: elaboración propia.

lide la inclusión en actividades laborales en la formación para la transformación social, creando valor social, ambiental y económico en el ecosistema empresarial.

Como resultado del cuarto momento, en apoyo al proceso de implementación del prototipo con el objeto de aplicar instrumentos para su testeo, la bitácora describe las acciones en la implementación de los resultados para el testeo. Se trazó a través del plan de actividades la participación del equipo en el proceso de acopio del residuo y la forma de clasificación que permita agilizar el proceso de armado del mosaico, que anteriormente empleaba más de dos horas y permitió identificar y optimizar el diagrama de flujo coherente para el proceso de elaboración del bolso, desde los talleres realizados a los padres de familia IED María Cano,

se optimizó en tiempo y espacio en el proceso de troquelado y armado.

Además, la clasificación del residuo por color y textura para la selección, permitió agilizar el troquelado, corte del textil con el patrón base para el armado de los bolsos y accesorios, de ahí, definir los requisitos, aprobación del diseño y las respectivas modificaciones, selección de materiales e insumos, trazado de la planimetría o patrón para el corte del textil, que conlleva al ensamblaje o armado del bolso manual e industrial, control de calidad, embalaje, para la entrega final y definición del proceso de la venta.

Finalmente, el quinto momento, consolida en este artículo científico que evidencia las acciones logradas a partir del objetivo trazado,

la presentación de ponencia para evento científico y el informe que cierra el proceso de implementación del sistema de aprovechamiento de excedente textil y marroquinería en la fabricación de bolsos y accesorios, que a partir del diagrama de flujo en el proceso del armado del mosaico, las acciones para generar la innovación y desarrollo en el proceso permiten optimizar los tiempos productivos. Con la Escuela de Padres Emprendedores, se logró un sistema de pegado que dinamiza la fusión de las piezas de cuero sobre el textil, a través del adhesivo textil doble cara, disminuyendo significativamente los tiempos de armado del bolso y accesorios.

La Escuela de Padres Emprendedores, orienta la estructura del artículo por su impacto en la optimización del procesos de fabricación de bolsos y accesorios, a partir de la reutilización del excedente textil y marroquinería, generado por el sistema moda, para el logro de la creación de valor social, ambiental y económico en el ecosistema empresarial, esto permitió la producción de la colección de bolsos y accesorios cuya presentación de la propuesta fue en calidad de ponentes y/o expositores que se realizó en el marco del evento internacional de la Feria de ACICAM, en Corferias, Bogotá, del 5 al 10 de febrero del 2024, con los productos de la Empresa Trenzamada S.A.S BIC, dando cumplimiento al alcance de la estancia corta de investigación, desarrollo tecnológico y/o innovación.

CONCLUSIONES

La responsabilidad social empresarial es una gestión administrativa necesaria para la comunión entre organizaciones y comunidad. Esta basa sus ideales en la construcción de bienestar social y medioambiental en concordancia con las políticas públicas locales. Las empresas deben aportar a la construcción social de las comunidades, al tener la responsabilidad como bien dice la palabra, de fortalecer en conjunto con los gobiernos el desarrollo de las sociedades.

Esa responsabilidad lleva consigo el desarrollo sostenible, debido a que el entorno también hace parte de la construcción de sociedades, y de su funcionamiento. Por ende, el cuidado del medio ambiente también es un factor trascendental para el bienestar social. Toda esta responsabilidad genera productividad, confianza, retribuciones fiscales, y demás oportunidades a las organizaciones, para crecer y desarrollarse empresarialmente.

El combinar los esfuerzos de la academia, el sector público y la empresa privada para generar un proyecto de esta investidura, acarrea una responsabilidad importante, no solo porque es un proyecto estructurado con una base económica circular, social y medioambiental, sino por lo que generará en el tejido social de las comunidades menos favorecidas de Barranquilla, al incluirlas en este proceso que, de una u otra manera, afectará de manera positiva a sus familias, y en especial a los jóvenes que se encuentran dentro del Sistema de Responsabilidad Penal para Adolescentes.

Este proyecto de escuela de padres emprendedores no solo buscará profundizarse en las problemáticas sociales y medioambientales de la ciudad, sino también buscará que muchas otras empresas, instituciones educativas públicas y de educación superior de Barranquilla, busquen sumarse a este esfuerzo por la construcción social de la ciudad.

En la optimización en el proceso de Armado del Mosaico se identificaron acciones para

generar la innovación y desarrollo en el proceso de fabricación, que permitieron optimizar los tiempos productivos en el diagramado para el armado del diseño del bolso sobre el textil. Es por ello, que como dificultad se detectó que en Barranquilla no se logró encontrar a los proveedores de los adhesivos y como plan de contingencia, nos trasladamos a la ciudad de Medellín a la Feria de Colombia Tex 2024, realizado del 23 al 25 de enero, para hacer la búsqueda de todos aquellos proveedores de adhesivo doble cara, y optimizar el proceso.

En la postulación del Artículo científico se realizará en la revista internacional: Actas de Diseño de la Universidad de Palermo Argentina, el cual tiene sus protocolos para su publicación. Proceso editorial de artículo y Proceso de registro ante ministerio de interior cumple sus tiempos administrativos para su presentación. La ponencia del joven investigador donde evidencia los hallazgos y aprendizajes del proceso de estancia, se realizará en la Semana Internacional de Diseño 2024 del 31 de julio al 4 de agosto 2024 virtual en la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, Argentina, cuya finalidad es plantear temáticas relevantes destinadas a enriquecer la formación de los diseñadores del continente e impactar favorablemente en la calidad del ejercicio profesional de todas las áreas del Diseño y la Comunicación, en el área y temática: Sustentabilidad y Ecodiseño en la Enseñanza.

La optimización de los procesos de fabricación de bolsos y accesorios a partir de la reutilización del excedente textil y marroquinería, generados por el sistema moda, para el fomento de la innovación desde producción limpia, concedió la creación de valor social, ambiental y económico en el ecosistema empresarial, permitió la producción de colecciones de bolsos y accesorios con innovación en proceso que reducen tiempo y espacio para la presentación de los productos, en calidad de ponentes y/o expositores, en el marco del evento internacional de la Feria ACICAM, en Corferias, Bogotá, del 5 al 10 de febrero del 2024, con los productos de la Empresa Trenzamada SAS BIC, dando cumplimiento a los objetivos trazados.

BIBLIOGRAFIA

- Banco Mundial (2021). Índice de pobreza de Colombia. Tomado de <https://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.PSRC.P5?locations=CO>
- Banco Mundial (2021). Índice de Gini de Colombia. Tomado de <https://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.PSRC.P5?locations=CO>
- Banco Mundial (2021). Índice de Homicidios de Colombia. Tomado de <https://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.PSRC.P5>
- Bowen, H. (2013). *Border Social Responsibilities of the Businessman*. University of Iowa Press. Tomado de https://books.google.com.co/books?id=ALIPAwAAQBAJ&pg=PT32&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false
- Corporación Universitaria Taller 5 (2024). ¿Quiénes somos? Tomado de <https://institucional.taller5.edu.co/quienes-somos/>
- Decreto 2383 (2015). Por el cual se reglamenta la prestación del servicio educativo en el marco del Sistema de Responsabilidad Penal para Adolescentes y se adiciona al Decreto 1075 de 2015 Único Reglamentario del Sector Educación. Tomado de <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=66614>
- <https://www.dane.gov.co/files/censo2018/informacion-tecnica/presentaciones-territorio/180719-CNPV-presentacion-Atlantico.pdf>
- Ley 2025 (2020). por medio de la cual se establecen lineamientos para la implementación de las escuelas para padres y madres de familia y cuidadores, en las instituciones de educación preescolar, básica y media del país, se deroga la ley 1404 de 2010 y se dictan otras disposiciones. Tomado de <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=136893>
- Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación (2023). Anexo 3: propuesta de estancia corta de investigación, desarrollo tecnológico y/o innovación.
- Vásquez, C. (2017). Responsabilidad social y empresarial: una propuesta para su promoción e implementación en México. Tomado de <https://repositorioinstitucional.buap.mx/items/0f3790cd-b70d-4e53-9bdf-2db7546a0453>
- Williamson, D., Lynch-Wood, G., & Ramsay, J. (2006). Drivers of environmental behaviour in manufacturing SMEs and the implications for CSR. *Journal of Business Ethics*, 67(3), 317–330.

Cómo citar este artículo:
Pirachican Sanchez, H. A., & Barrios Barraza, A. I. Escuela de emprendimiento de padres, como respuesta de optimización de los procesos de manufactura con responsabilidad socioambiental y económico en Barranquilla – Colombia. HISPADIS, 2(02). Recuperado a partir de <http://hispadis.poetophiaandsciencecorp.com/index.php/hispadis/article/view/116>

<https://doi.org/10.59989/hispadis.v2i02.116>

HisPaDiS

2023-02

HisPadis



Poetophia & Science Corp.
Investigación en Artes y Humanidades

HisPadis

Revista Hispadis: Historia, Patrimonio, Diseño.

Año II, Vol 02. Julio-Diciembre 2023. ISSN: 2954-5382 (En línea).

Grupo de investigación poetophia & Science Corp.