

Investigación semiótica del discurso sobre la práctica de la filigrana en la comunidad  
orfebre de Santa Cruz de MompoX

Denis Senith Cabrera Anaya

Trabajo de Grado para Optar al Título de Magíster en Semiótica

Director

Francisco Espinel Correal

Diseñador Industrial y Magíster en Semiótica

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Idiomas

Maestría en Semiótica

Bucaramanga

2023

### **Dedicatoria**

A Dios, mi fortaleza, mi guía y mi refugio.

A mi familia, mi mayor riqueza, que siempre me ha apoyado incondicionalmente.

### **Agradecimientos**

A la comunidad de Santa Cruz de Mompox por su calidez, por permitirme entrar en su cotidianidad y compartir un poco de su amor por este oficio.

Al profesor Francisco Espinel por su motivación, apoyo y paciencia.

A mi familia por su apoyo incondicional, por su amor y comprensión.

A mis amigos que están en las buenas y no tan buenas.

A mis profesores por su valioso aporte en mi formación.

Al Sena Regional Bolívar, en particular al instructor Luis Carlos Saavedra por su acompañamiento y servir de enlace con la comunidad orfebre de Mompox.

**Tabla de Contenido**

	<b>Pág.</b>
Introducción .....	14
1. El problema de investigación .....	17
1.1 Santa Cruz de Mompox .....	19
1.2 La filigrana momposina como práctica significativa.....	25
1.3 Artesanía, patrimonio y herencia .....	28
1.4 La práctica pedagógica .....	29
1.4.1 La casa del artesano y la ciudad como escuela - taller .....	30
1.5 Antecedentes de las prácticas culturales como objeto de investigación.....	31
2. Objetivos.....	36
2.1 Objetivo General.....	36
2.2 Objetivos Específicos.....	36
3. Marco teórico .....	37
3.1 La práctica de la filigrana como objeto semiótico .....	37
3.2 El modelo de prácticas culturales .....	41
3.3 Los programas narrativos.....	45
3.4 Axiología y pasiones.....	45
3.5 Cultura, práctica, relaciones y aprendizaje .....	47
3.6 El discurso pedagógico .....	50
4. Metodología .....	50

4.1 Recolección de la información.....	51
4.2 Selección y clasificación del corpus .....	52
4.3 El análisis semiótico .....	54
5. Análisis de la escena práctica y los textos enunciados .....	55
5.1 La técnica .....	56
5.2 Los objetos .....	60
5.2.1 El objeto soporte .....	61
5.2.2 El objeto como producto cultural.....	68
5.2.3 El objeto y el comportamiento social.....	71
5.2.3.1 Materialidad y conocimiento táctil .....	72
5.2.3.2 Valoración del proceso sobre el producto final .....	73
5.2.3.3 Las herramientas y elementos de trabajo .....	76
5.2.4 El objeto como mediador material entre el ser humano y la naturaleza .....	80
5.2.5 El objeto como factor de identidad de los sujetos.....	82
5.2.6 El objeto como dispositivo de memoria.....	85
5.3 La producción de objetos de arte .....	91
5.4 El valor del arte.....	93
5.5 El aprendizaje de la paciencia.....	97
5.5.1 El programa narrativo de don y comunicación participativa .....	99
5.5.2 El modelo pedagógico.....	102
6. Conclusiones .....	103
7. Recomendaciones .....	105
Referencias Bibliográficas .....	107

Apéndices..... 113

**Lista de Tablas**

	<b>Pág.</b>
Tabla 1 <i>Codificación de los recursos primera fase</i> .....	52
Tabla 2 <i>Codificación de los recursos segunda fase</i> .....	53

**Lista de Figuras**

	<b>Pág.</b>
Figura 1 <i>Santa Cruz de Mompox</i> .....	20
Figura 2 <i>Mapa de Mompox</i> .....	22
Figura 3 <i>Iglesia de San Francisco</i> .....	23
Figura 4 <i>Vista al rio. Calle de la Albarrada</i> .....	24
Figura 5 <i>Iglesia de Santa Bárbara</i> .....	24
Figura 6 <i>La técnica de la filigrana</i> .....	25
Figura 7 <i>Armado de la filigrana</i> .....	27
Figura 8 <i>Jerarquía de los planos de imanencia</i> .....	44
Figura 9 <i>Tipos de valor</i> .....	46
Figura 10 <i>Nvivo Version 11</i> .....	54
Figura 11 <i>Modelo de análisis de las prácticas culturales</i> .....	55
Figura 12 <i>Categorías de análisis</i> .....	56
Figura 13 <i>Cuadrado semiótico</i> .....	59
Figura 14 <i>Pescadito de oro en filigrana</i> .....	62
Figura 15 <i>Las manos del orfebre</i> .....	73
Figura 16 <i>Aretes en filigrana</i> .....	75
Figura 17 <i>La mesa de trabajo del orfebre</i> .....	76
Figura 18 <i>Colección de insectos en filigrana</i> .....	81
Figura 19 <i>Broche Orquídea</i> .....	87
Figura 20 <i>Farola en hierro forjado frente a la iglesia de Santa Barbara</i> .....	90

Figura 21 <i>La filigrana como arte</i> .....	95
Figura 22 <i>Esquema tensivo</i> .....	97

### **Lista de Apéndices**

“Los apéndices están adjuntos y puede visualizarlos en la base de datos de la biblioteca UIS”

**Apéndice A.** Entrevistas obtenidas de fuentes secundarias

**Apéndice B.** Entrevistas obtenidas de fuentes primarias

**Apéndice C.** Codificación de los recursos

## Glosario

**Filigrana:** técnica orfebre que consiste elaborar complejas piezas de joyería utilizando hilos muy finos de metal, generalmente en oro o plata, para crear intrincados patrones miliares a un encaje.

**Joyería:** se refiere a la actividad de fabricación o comercialización de joyas o adornos fabricados en materiales preciosos.

**Ley (de un metal):** proporción en peso en que el metal precioso puro se encuentra en una aleación

**Orfebrería:** consiste en el arte de labrar objetos, adornos o accesorios a partir de oro, plata, distintos metales y sus aleaciones.

**Patrimonio cultural:** conjunto de bienes tangibles e intangibles que constituyen la herencia cultural propia del pasado de una comunidad, mantenida hasta la actualidad y transmitida a las generaciones futuras..

## Resumen

**Título:** Investigación semiótica del discurso sobre la práctica de la filigrana en la comunidad orfebre de Santa Cruz de Mompox\*

**Autor:** Denis Senith Cabrera Anaya\*\*

**Palabras Clave:** semiótica, filigrana, orfebrería, discurso, cultura.

**Descripción:** Este trabajo de investigación aborda el análisis de los discursos enunciados por los orfebres de la filigrana de Santa Cruz de Mompox para establecer las operaciones de construcción de sentido y determinar las estructuras fundamentales que subyacen en el discurso predicado acerca de su oficio y de la vida cultural en su entorno social. La filigrana es una antigua técnica orfebre que se caracteriza por la fabricación de detallados diseños que se logran al entrelazar y soldar hilos muy finos de oro o plata con variados patrones, que como práctica semiótica, se justifica desde el sentido comunicativo de la orfebrería en relación con una comunidad, al elaborar objetos cotidianos directamente relacionados con la preservación de un imaginario colectivo.

Para llevar a cabo este análisis se recurre principalmente al modelo propuesto por la Escuela de París, que a través de un recorrido interpretativo permite, a partir de las figuras registradas en el discurso enunciado, descubrir los valores y contenidos profundos encarnados en el sujeto, las acciones que desarrolla, las afectividades y modos de interacción social que establecen el sentido del oficio de la fabricación en la filigrana para los orfebres momposinos, a partir de los cuales se establecen cuatro categorías que permiten dar cuenta de la práctica del oficio de la filigrana como fenómeno sociocultural en esta comunidad: la técnica o el hacer productivo del oficio, el aprendizaje como interacción entre diferentes actores y bajo condiciones específicas, la tradición que caracteriza a una práctica cultural que ha permanecido en el tiempo y los objetos con los que interactúan los actores y que encarnan los valores de la comunidad orfebre.

---

\* Trabajo de Grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Idiomas. Maestría en Semiótica. Director: Francisco Espinel Correal. Diseñador Industrial y Magister en Semiótica.

**Abstract**

**Title:** Semiotic research of discourse on the practice of filigree in the goldsmith community of ‘Santa Cruz de Mompox’\*

**Author(s):** Denis Senith Cabrera Anaya \*\*

**Key Words:** semiotics, filigree, goldsmithing, discourse, culture

**Description:** This research paper approaches the analysis of the discourses enunciated by the goldsmiths of the filigree of ‘Santa Cruz de Mompox’ to establish the construction operations of meaning and determine the fundamental structures that underlie the preached discourse related to their job and the cultural life in its social environment. Filigree is an ancient goldsmith technique characterized by the manufacture of detailed designs that are achieved by intertwining and welding very fine gold or silver threads with various patterns, which as a semiotic practice, is justified by the meaning of communication of goldsmithing in relation to a community by making everyday objects directly related to the preservation of collective imagination.

The model proposed by the School of Paris is chiefly implemented to accomplish this analysis which through an interpretative journey allows, from the figures registered in the enunciated discourse, to discover the deep values and contents embodied in the subject, the actions that it develops, the affectivities and social interaction modes that the filigree craft manufacturing meaning establishes to the Mompox goldsmiths, from which four categories are presented which allow realizing for the practice of the filigree trade as a sociocultural phenomenon in this community: the technique or the productive activity of the trade, the learning as an interaction between different actors and under specific conditions, the tradition that characterizes a cultural practice that has remained over time and the objects which the actors interact with, which embody the values of the goldsmith community.

---

\* Degree Work

\*\* Faculty of Human Sciences. Language School. Master in Semiotics. Director: Francisco Espinel Correal. Industrial Designer and Master in Semiotics.

## Introducción

Las prácticas artesanales son manifestaciones de la cultura de los pueblos, resultado de la interacción e hibridación de técnicas y conocimientos heredados por generaciones, que a través del tiempo y a partir de estas interacciones han sufrido transformaciones, han evolucionado para ser apropiadas por cada comunidad. La producción e intercambio de sentido manifiesta en estas prácticas culturales merecen ser analizados para comprender su incidencia en la forma de vida de las comunidades y asegurar la permanencia de este conocimiento colectivo para las futuras generaciones. Es este el caso de la orfebrería en filigrana elaborada en MompoX.

Santa Cruz de MompoX, es un municipio situado al sur del departamento de Bolívar, en la isla Margarita que se encuentra rodeada por dos ramales del río Magdalena. Fundado en el 3 de mayo de 1537 por Alonso de Heredia, considerado monumento nacional y Patrimonio Histórico y Cultural de la Humanidad (UNESCO, s.f.), ha preservado la belleza de su paisaje arquitectónico, su magia temporal y gran parte de las actividades tradicionales propias de la región como es la orfebrería en filigrana, la cual le ha otorgado reconocimiento internacional a esta región. Esta técnica orfebre, heredada de sus ancestros indígenas y transformada por la influencia de los colonizadores, ha sobrevivido a través de generaciones como sustento de numerosas familias que sienten ese oficio como parte de su ser.

Tomando como punto de partida la importancia cultural de la filigrana la comunidad de esta región, el interés de este trabajo de investigación se centra precisamente en la visión que sus orfebres tienen de sí y de su oficio. En esta práctica social, que se da en el mundo de la vida cotidiana de esta comunidad, sus integrantes realizan acciones en función del significado que este oficio tiene para cada uno de ellos, se producen discursos que se manipulan y modifican a medida

que los actores intervienen e interactúan entre ellos y se relacionan con su entorno, sus herramientas y los objetos que producen. Al observar estas interacciones es posible determinar la función de cada uno de los objetos, actores y espacios en la construcción de los valores identitarios de la comunidad.

Si bien, la forma de vida de la comunidad no está representada exclusivamente por la práctica orfebre de la filigrana, no se puede desconocer su importancia identitaria y su carácter de patrimonio cultural debido a su larga tradición. Esta práctica está cargada de valores y pasiones profundas para los actores que intervienen en este oficio, de lo cual se desprende el interés por comprender de qué manera es posible establecer el significado que la filigrana tiene para la comunidad Momposina a través de la práctica del oficio y del discurso enunciado por el orfebre acerca de su propia labor como manifestación de la forma de vida de la comunidad. Para dar cuenta de esta representación se adopta el modelo semiótico descriptivo de la Escuela de París, tomando los postulados epistemológicos de Greimás, Courtes y Fontanille que a través de un recorrido interpretativo permite, a partir de las figuras registradas en el discurso enunciado, explicar las relaciones entre los actores, objetos y espacios que convergen en esta práctica cultural que encarna los valores y pasiones que corresponden a la forma de vida de la comunidad orfebre de Santa Cruz de Mompox.

Por esta razón se observa la labor del orfebre, la relación con su entorno, las herramientas y los objetos que produce, para determinar la función de cada uno en la construcción de los valores identitarios de la comunidad. No se centra en la configuración formal de los objetos elaborados, tanto como en el discurso enunciado por la práctica significativa de fabricación que escribe la historia de Santa Cruz de Mompox en donde los artesanos, artistas por naturaleza, elaboran a mano

piezas únicas e irrepetibles para seguir escribiendo “esta historia única con hilos dorados que se arraigan en una fuerte tradición en la llamada Tierra de Dios” (Cortés, 2016).

Esta investigación, se encuentra apoyada por el grupo de investigación Grupo de investigación ergonomía, producto-significado, GEPS, de la Escuela de Diseño Industrial de la Universidad Industrial de Santander, bajo la línea de investigación de Semiótica.

## 1. El problema de investigación

El oficio de la filigrana en el municipio de Santa Cruz de MompoX (Bolívar), como práctica cultural hace parte del patrimonio y herencia transmitida por generaciones, un legado de tradición familiar que permanece a través del tiempo, le ha conferido reconocimiento nacional y ha trascendido fronteras. Como práctica semiótica, este oficio se explica desde el sentido comunicativo de la orfebrería en relación con una comunidad, al elaborar objetos cotidianos que están directamente relacionados con la preservación de un imaginario colectivo en una práctica que se caracteriza por el sentido que construye y los valores que suscita.

Estas relaciones intersubjetivas y las representaciones que los sujetos hacen del mundo en una comunidad y construyen identidad son integrados por la forma de vida, definida por Fontanille (2016, p.13) como “la ‘deformación coherente’ obtenida por la repetición y por la regularidad del conjunto de las soluciones estratégicas adoptadas para articular las escenas prácticas entre sí. Pero, como por integraciones, el último nivel hereda de todas las formas pertinentes anteriormente esquematizadas, una forma de vida comprenderá también figuras, textos-enunciados, objetos y prácticas específicas”. En la forma de vida se condensan los atributos de identidad de una sociedad, los aspectos emocionales, regímenes de creencia y carácter socio- cultural, así como las manifestaciones artísticas comportamiento.

De este planteamiento surge la pregunta que sirve como punto de partida a esta investigación: ¿Cómo representar, con modelos de la semiótica, la forma de vida de la comunidad orfebre de Santa Cruz de MompoX representada en el discurso que los artesanos de esta población colombiana construyen del quehacer de la filigrana? De manera que se pueda establecer el

significado que tiene la filigrana para la comunidad Momposina a través de la práctica de la fabricación de la filigrana y de manera simultánea del discurso que el orfebre va enunciando sobre este quehacer.

Este trabajo de investigación se justifica como práctica significativa dado el sentido comunicativo que tiene esta orfebrería y su relación con una sociedad; la hace un interesante objeto de estudio, al construir “objetos cotidianos que mantienen una estrecha relación con la preservación y transmisión de un imaginario colectivo” (Cid Jurado, 2017). Se hace necesario abordar este estudio desde la interdisciplinariedad al considerar el objeto como un mediador social, estrechamente relacionado con el hombre para explicar su relación con los seres humanos (Moles, 1977, p. 11) desde el aspecto social, cultural, estético y antropológico de esta práctica que, aun cuando es un tema relevante de la cultura colombiana, ha sido poco estudiado. La riqueza cultural de Colombia en procesos artesanales, de la cual hace parte la orfebrería, hace que cada día tome mayor relevancia la preservación de estas tradiciones.

Desde la semiótica, definida por Saussure (1975, p. 66) como “una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social”, es pertinente analizar el sentido del el oficio de la filigrana en la sociedad de MompoX, en donde cobran especial relevancia el significado y la historia detrás de cada una de las piezas y de sus autores, ya que siendo un producto con un alto componente estético y emocional, es un medio de comunicación que influye en el comportamiento de las personas y de la sociedad, desde la percepción que cada individuo tiene de sí mismo y de la necesidad de identificar la alteridad en su universo.

La pertinencia de esta práctica significativa como objeto de investigación se fundamenta en la definición de semiótica como una “disciplina que estudia todos los fenómenos culturales como procesos de comunicación” (Eco, 1986, p. 23) y por tanto como un sistema de representaciones e

intercambios continuo entre los sujetos actantes. Es importante hacer énfasis en el concepto de semiótica no como una metodología sino como la ciencia que investiga los sistemas de signos a partir de los que el ser humano social da cuenta de su universo, mediante la construcción de modelos que puedan ser verificados o falseados. “La semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir. Si una cosa no puede usarse para mentir, en ese caso tampoco puede usarse para decir la verdad: en realidad, no puede usarse para decir nada. La definición de ‘teoría de la mentira’ podría representar un programa satisfactorio para una semiótica general” (Eco, 2000, p. 22).

En cuanto el objeto de investigación es una práctica cultural, de acuerdo con Eco (2000, p. 57), la cultura debe ser estudiada por entero como un fenómeno semiótico, como un fenómeno de comunicación. En consecuencia, este concepto reafirma la pertinencia del abordaje de esta práctica significativa como un problema de investigación desde la semiótica para lograr esclarecer los sistemas de significación que dan sentido a este oficio como parte importante de la vida de la comunidad, sus características identitarias y la forma de vida que se manifiesta en ella.

### **1.1 Santa Cruz de Mompox**

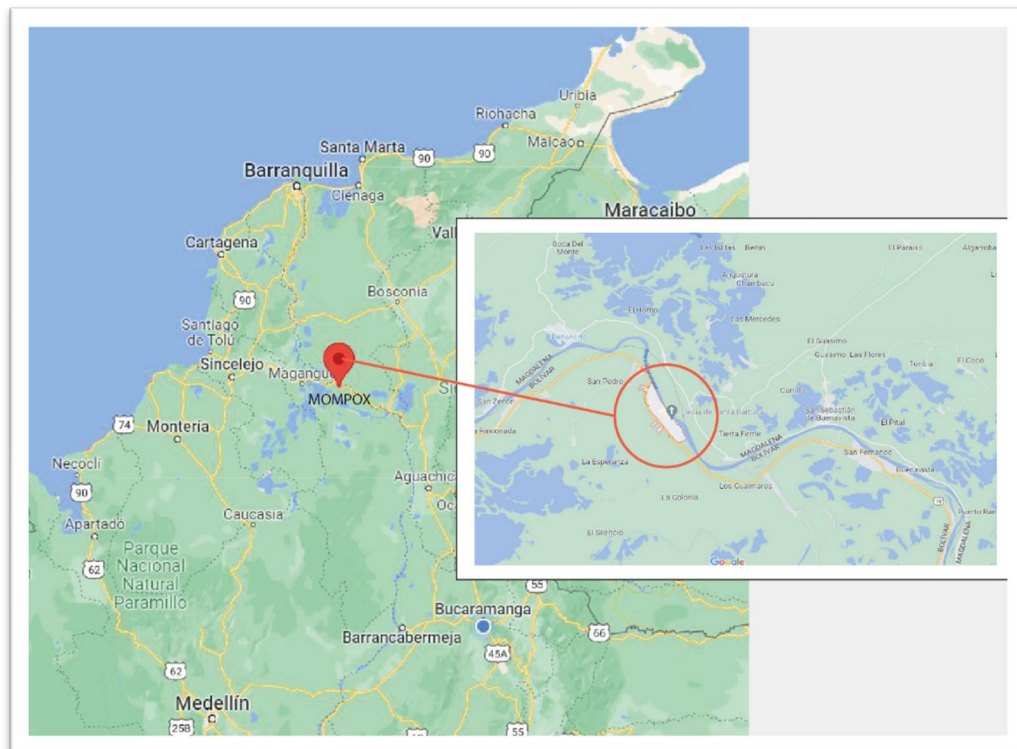
De acuerdo con Verón (1993, pág. 125) “toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar un proceso significativo sin explicar sus condiciones sociales de producción”, por eso para comprender el sentido del oficio de la filigrana momposina es necesario comprender las particularidades geográficas de la región, de sus habitantes y su relación con el entorno social y cultural.

Mompox o Mompós, oficialmente Santa Cruz de Mompox, es un municipio situado al sur del departamento de Bolívar, en la isla Margarita rodeada por dos ramales del río Magdalena, en la llamada “depresión momposina”. Fue fundada el 3 de mayo de 1537 por Alonso de Heredia,

declarada Monumento nacional en 1559 y reconocida en por la UNESCO (2017) como Patrimonio Histórico y Cultural de la Humanidad por su belleza y valor histórico. Es considerada cuna e inspiración de historias y de grandes obras de literatura debido a que conserva su tradición colonial como si el tiempo no transcurriera en ella, permanece su magia y cierto misterio tal como dice el Libertador Simón Bolívar a José Palacios en su recorrido hacia Santa Marta, según García Márquez (1989, p. 66): “Mompox no existe. A veces soñamos con ella, pero no existe”.

### Figura 1

#### *Santa Cruz de Mompox*



*Nota:* En el mapa se observa la ubicación de Mompox. Región de difícil acceso que contribuyó a su aislamiento.

Mompox fue, durante la Colonia, el principal puerto sobre el río Magdalena, un sitio estratégico en donde se guardaba el oro de la colonia española para protegerlo del ataque de los

piratas para ser transformado en joyas y posteriormente ser enviado a España; también fue la primera ciudad del virreinato de la Nueva granada en dar su grito de independencia absoluta de España y de cualquier dominación extranjera en 1810, atraído por el orgullo y la valentía de sus habitantes Simón Bolívar “El libertador” estuvo ocho veces allí, de donde partió a la “Campaña Admirable” que llevó a cabo con éxito afirmando, según la tradición oral “Si a Caracas debo la vida, a Mompós debo la gloria” (González Monroy et al, 2022, p.22). Sin embargo, la llegada del ferrocarril y las carreteras hicieron que el tráfico por el río Magdalena decreciera, sumado al hecho de que por encontrarse en una región de ciénagas los sedimentos terminaron bloqueando el brazo de Mompós y el tráfico fluvial se desvió hacia Magangué, dejando a Mompox en el aislamiento.

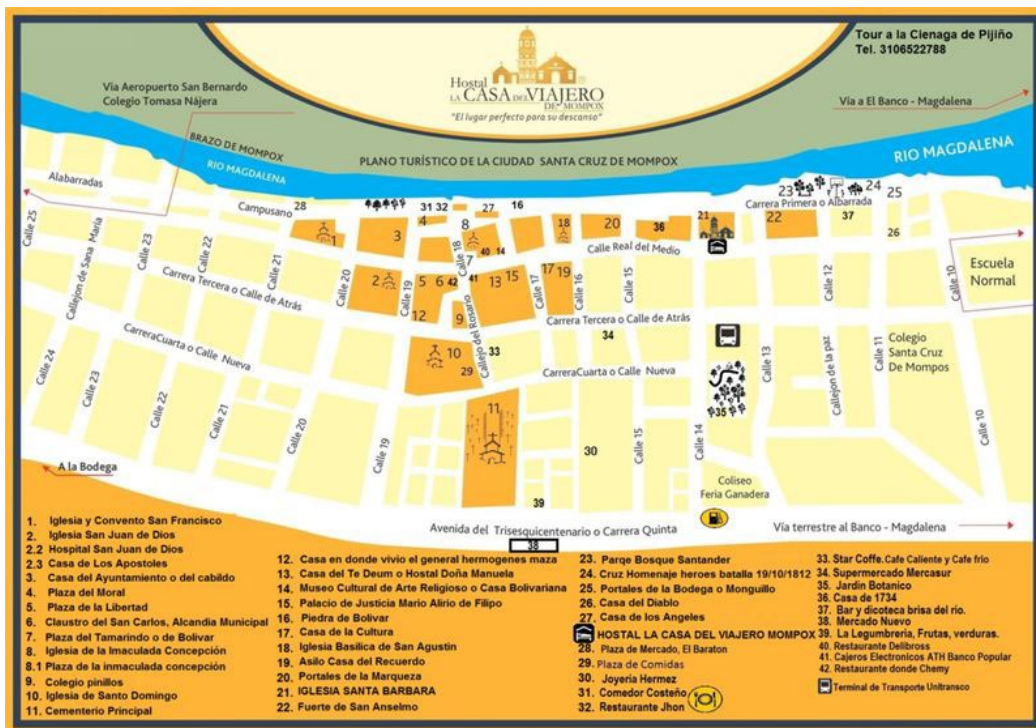
“Ya por Mompox no se pasa, a Mompox se llega” (Peñas Galindo, 1986, p. 45), expresan sus habitantes en relación con la ubicación geográfica de Mompox, y sus escasas vías de acceso que han contribuido al aislamiento en que se encuentra este municipio, el cual ha obstaculizado en gran parte su desarrollo económico y su relación con el resto del país, pero también ha facilitado, por otra parte, la preservación del legado cultural, arquitectónico y de actividades propias de la región que, como es el caso de la orfebrería, que marca una importante diferencia con la actividad joyera del resto del país. Estas condiciones de aislamiento han cambiado en los últimos años con la puesta en funcionamiento del aeropuerto San Bernardo y la construcción del puente de la reconciliación, que comunica el municipio con Magangué.

Mompox tiene una superficie de 645,35 km<sup>2</sup> y una población de 44.124 habitantes de los cuales alrededor de 25.700 habitan el casco urbano, es un municipio pequeño, de clima cálido tropical con temperaturas que oscilan entre los 24°C y los 35°C, en donde casi todos sus habitantes se conocen, y que puede ser recorrido fácilmente caminando o en bicicleta. La zona donde se asentó determinó su crecimiento urbano limitado y orientado hacia el río, en cuya ribera se

construyeron las albarradas, barreras de piedra que tiene como fin contener las crecientes, de ahí el nombre de la carrera primera que bordea río “Calle de la Albarrada”, después se encuentra la carrera principal o “Calle Real del Medio”, seguida por la “Calle de atrás”; posteriormente se construyó la carrera cuarta o “Calle Nueva” seguida por la carretera que comunica al municipio con Cartagena y con el Banco (Magdalena) llamada “Avenida del Trisesquicentenario” o carrera quinta. Entre estas calles (que hoy por nomenclatura de planeación son carreras) se construyeron las manzanas bordeadas por los callejones, de manera que Mompox se organizó a lo largo del río, a diferencia de la mayoría de las fundaciones españolas que lo hicieron alrededor de una plaza principal.

**Figura 2**

*Mapa de Mompox*



*Nota:* el mapa ilustra el plano turístico de Santa Cruz de Mompox. Cortesía del Hostal la Casa del Viajero.

A lo largo de la Calle de la Albarrada, de principio a fin se encuentran tres plazas con sus respectivas iglesias de las siete que existen en Mompox: la plaza de San Francisco, ubicada al norte de la población, la plaza central o de la concepción, contigua al mercado, y en el sur se encuentra la plaza de Santa Bárbara, este recorrido, es paso obligado de los turistas que visitan cada vez con más frecuencia esta población.

### Figura 3

*Iglesia de San Francisco*



*Nota.* En la plaza de San Francisco, al norte de Mompox, inicia el recorrido por la calle de la Albarrada. Es lugar de trabajo para algunos orfebres momposinos.

**Figura 4**

*Vista al río. Calle de la Albarrada*



*Nota.* La calle de la Albarrada está ubicada paralela al brazo del río Magdalena que pasa por Mompox.

**Figura 5**

*Iglesia de Santa Bárbara*



*Nota.* El recorrido por la calle de la Albarrada finaliza en la Iglesia de Santa Bárbara. Octubre 2018.

## 1.2 La filigrana momposina como práctica significativa

Etimológicamente, la palabra filigrana tiene su origen en el italiano filigrana, compuesta del latín *filum* (hilo) y de *granum* (hace referencia a partículas de metal) y se define como “adorno hecho con hilos de oro o plata que, entrelazados, forman un dibujo parecido a un encaje” (Oxford, s.f.). Esta técnica, como su nombre lo indica, se caracteriza por la fabricación de intrincados diseños que se logran entrelazando y soldando hilos muy finos de oro o plata con variados patrones que conservan parte del lenguaje de la época de la colonia, pero que ha evolucionado para contar su propia historia, con el sentido de pertenencia de la comunidad hacia su cultura y sus raíces.

### Figura 6

*La técnica de la filigrana*



*Nota.* Los hilos empleados tienen un calibre entre 25 y 35 micras. Tomado de la Artesanía SIART, A. de C.-S. de S. P. (s/f). <https://onx.la/8d24b>

El trabajo de estos orfebres tiene sus orígenes en el extraordinario dominio de las técnicas de la cultura precolombina Zenú, quienes en el siglo XVI ocupaban la depresión Momposina. La orfebrería Zenú se caracterizó por piezas extraordinarias de gran calidad técnica que, aunque fue

elaborada a la cera perdida, simulaba un tejido metálico muy similar al elaborado por los orfebres momposinos en la actualidad, “no fueron elaboradas en hilos, como supone la filigrana, sino fundidas a la cera perdida. Los hilos pueden tener menos de un milímetro de espesor y están dispuestos en lo que en apariencia es un complejo entramado de zigzags, triángulos y otros motivos” (Cabra, 2008, p. 13).

De acuerdo con la crítica de Heidegger al predominio de la técnica (Calvera, 2007, p. 106) basada en la disolución de la cultura por parte de la industria y las organizaciones, las técnicas ancestrales, como es el caso de la filigrana momposina, reconocida internacionalmente por el trabajo de sus orfebres, quienes elaboran intrincadas piezas de joyería en plata y oro. Esta antigua técnica orfebre, es el resultado de diferentes influencias culturales, de raíces indígenas y coloniales que conserva las formas ornamentales heredadas de los españoles, árabes, franceses e ingleses, consiste en la fabricación de piezas de joyería muy elaboradas con finos hilos de metal. La filigrana Momposina se destaca por el detalle y la destreza con el que son elaboradas estas joyas, y es por esa destreza particular para ejecutar un trabajo completamente manual, de acuerdo con Brito (2013) “la filigrana es prácticamente el único nicho de mercado que les ha quedado a los orfebres momposinos, pues es la técnica más difícil de industrializar”. La industrialización de los procesos de fabricación y la producción seriada de joyería ha afectado la actividad comercial de estos orfebres, quienes a pesar de la baja rentabilidad han persistido en mantener su tradicional labor en talleres pequeños y familiares.

El proceso inicia con la fundición del oro o la plata de alta ley<sup>††</sup> para obtener un lingote que será pasado por un laminador hasta un calibre aproximado de 17 mm, posteriormente se pasa

---

<sup>††</sup> ley en los metales preciosos se refiere a la proporción por peso en la que el metal precioso en su estado puro está presente dentro de una mezcla. En la actualidad, esta proporción se representa en milésimas, lo que significa la cantidad de partes del metal puro en cada mil partes de la aleación.

por una hilera en la cual se estira el hilo hasta un calibre aproximado de 0,2 mm. La filigrana Momposina se caracteriza por el entorchado de estos finos hilos, proceso que consiste en un trenzado que se realiza con ayuda de dos tablas para luego ser “escarchados” es decir, que se aplanan levemente con el laminador. Estos hilos trenzados son usados para elaborar un patrón dentro de un marco preparado previamente, en este proceso los espacios se van llenando con las formas características de este arte, como son los tomatillos, zig-zag, caracolitos, entre otros, dependiendo del diseño y estructura de la pieza. Según Doris Peñalosa (Revista Semana, 2021), orfebre de la filigrana, la elaboración de un par de aretes puede llevar de dos a tres días dependiendo de su complejidad del diseño.

### Figura 7

#### *Armado de la filigrana*



*Nota.* Se unen las piezas completamente a mano. Tomado de la Artesanía SIART, A. de C.-S. de S. P. (s/f). <https://onx.la/82fd3>

### 1.3 Artesanía, patrimonio y herencia

Mompox hace parte de la red de pueblos patrimonio de Colombia creada en 2010 como parte de una iniciativa del Ministerio de Industria y Comercio con el apoyo del Ministerio de Cultura y FONTUR (s/f) con el fin de fomentar y preservar el patrimonio material e inmaterial de Colombia. Este mérito se debe que Mompox ha preservado la belleza de su paisaje arquitectónico, su magia atemporal y actividades tradicionales propias de la región como es la orfebrería en filigrana que ha contribuido al reconocimiento internacional a esta región por las intrincadas piezas de joyería en plata y oro que allí se fabrican. Esta antigua técnica orfebre, resultado de las diferentes influencias culturales provenientes de raíces indígenas y coloniales, conserva las formas ornamentales de heredadas de los españoles, árabes, franceses e ingleses (Artesanías de Colombia, 2010, p.8), es considerada dentro de las propuestas fundamentales de la UNESCO que se interesa por la recuperación y preservación de estas manifestaciones significativas del quehacer de los pueblos que aún mantienen vivas diferentes prácticas artesanales con el fin de que no desaparezcan debido a la industrialización, a la globalización y al consumismo.

Por generaciones ha sido el sustento de numerosas familias que sienten ese oficio como parte de su ser porque para un orfebre momposino, como señala Luis Martínez (Caracol Radio, 2017): "esto nace, está en la sangre, uno ve y aprende, pero no existe la manera de que alguien que nació lejos de este arte pueda hacerlo". Es por esto que las prácticas artesanales se caracterizan justamente por el conocimiento y las habilidades transmitidas de generación en generación y por centrarse en el logro de la calidad como marca de identidad del artesano (Sennett, 2009, p.20). Adquirir las destrezas y habilidades para lograr un buen trabajo es la recompensa emocional del artesano, quien se siente orgulloso de los objetos que realiza con maestría, compromiso y dedicación en los que condensa parte de su ser y representa la forma de vida de su sociedad.

En Colombia, la mayoría de los oficios artesanales son resultado de la hibridación entre los saberes ancestrales heredadas de sus ancestros indígenas y las técnicas aprendidas de otras culturas, principalmente española, durante la época de la colonia, este es el caso de la comunidad momposina, reconocida en el mundo por el trabajo de sus orfebres, dedicados a elaborar intrincadas piezas de joyería en plata y oro con la técnica de la filigrana.

#### **1.4 La práctica pedagógica**

Las prácticas artesanales de muchas comunidades tradicionales en Colombia están asociadas a saberes específicos y ancestrales que involucra aspectos sociales, económicos, históricos, que hacen parte de su forma de vida. De ahí la importancia de la preservación de estos saberes que condensan la identidad de las comunidades, sin embargo, según la fundación Natura<sup>‡‡</sup>, las nuevas generaciones presentan falta de interés en aprender los oficios tradicionales de su comunidad, como es el caso de la cestería en esparto que se desarrolla en Cerinza (Boyacá), los bordados de Cartago (Valle del Cauca), el Mopa-mopa o barniz de Pasto (Nariño) e incluso hasta hace unos años, la filigrana momposina. Este desinterés es ocasionado por los avances tecnológicos, la dinámica de la economía del país, el conflicto social ha puesto en riesgo la preservación de estos saberes culturales y hace evidente la necesidad de buscar estrategias que hagan posible reactivar los valores culturales y el interés por el aprendizaje de estas técnicas para evitar su desaparición.

De acuerdo con un estudio realizado por el Grupo de Investigación de Diseño Sociocultural de la Universidad Javeriana (Portilla Portilla, 2009), las tradiciones en artes y oficios han podido resistir al tiempo y al proceso de industrialización por varios factores, entre ellos la

---

<sup>‡‡</sup> La Fundación Natura es una organización de la sociedad civil dedicada a la conservación, uso y manejo de la biodiversidad para generar beneficio social, económico y ambiental, en el marco del desarrollo humano sostenible. [www.natura.org.co](http://www.natura.org.co)

enseñanza no formal en talleres individuales y las escuelas de artes y oficios como legado colonial, así como gracias al autoaprendizaje por medio de manuales, instrumentos propios, métodos originales que dan cuenta de la apropiación de una cultura laboral y gran creatividad propias de cada comunidad.

#### **1.4.1 La casa del artesano y la ciudad como escuela - taller**

De acuerdo con la información de Artesanías de Colombia (González Ramírez, 2015), en el 2015 había en Mompox alrededor de 180 orfebres, cifra que según la información de la Asociación de orfebres momposinos se ha mantenido en la actualidad. La mayoría de estos artesanos han aprendido su oficio en los talleres familiares ubicados en la misma casa del maestro, aunque otros han recurrido a la Escuela Taller, donde además de la técnica de la filigrana se instruyen en otras técnicas de la joyería como la estampación y la fundición. También existe la Institución Educativa agropecuaria y orfebre Tomasa Nájera, colegio público en el que los estudiantes reciben clases de orfebrería en los grados novena, décima y once.

Así como las técnicas fueron heredadas de los colonizadores, también lo fue el sistema de enseñanza – aprendizaje de los oficios mediante la organización de oficiales y aprendices, sistema en el cual el maestro tenía la autoridad de escoger a sus aprendices los cuales, durante aproximadamente seis años, periodo después del cual los aprendices pasan a ser oficiales y posterior a trabajar como asalariados durante un tiempo, podían independizarse para abrir sus propios negocios. “Casi siempre predominó, la tendencia europea de vinculación hereditaria de los cargos de maestro, y se daba preferencia a los hijos o a los yernos de los maestros para el aprendizaje” (Mayor, Quiñones, Barrera, & Trejos, 2014 p. 32). Esta dinámica de aprendices y maestros se caracteriza por la disciplina, “donde el ejercicio de poder es condición de posibilidad de un saber y donde el ejercicio del saber se convierte en un instrumento de poder” (Ortega

Hurtado, 2005). Estos maestros, reconocidos por la destreza en el proceso de elaboración de las piezas en filigrana, transmitían ese conocimiento a sus aprendices quienes imitaban a su maestro hasta dominar la técnica y debían a su maestro total sometimiento y respeto, haciéndose explícita una jerarquía en la que toda la autoridad la ejerce el maestro dentro de un modelo pedagógico tradicional, un autoritarismo magistral sobre la pasividad y obediencia del aprendiz.

### **1.5 Antecedentes de las prácticas culturales como objeto de investigación**

En Colombia, el Banco de la República y Artesanías de Colombia han promovido trabajos en pro del rescate cultural de los conocimientos ancestrales y la preservación de las comunidades artesanales. Algunos de estos trabajos han sido abordados desde la historia, antropología y el diseño, pero hasta el momento, no se ha encontrado un abordaje desde la semiótica de la orfebrería tradicional en Colombia que dé cuenta de los sistemas de representación y de las prácticas culturales en las comunidades dedicadas a este oficio y menos aún de la práctica de la filigrana en Mompo, tema de este trabajo de investigación. En este apartado se han incluido algunos de los antecedentes revisados que pueden aportar en esta investigación desde diferentes perspectivas como la antropología, la filología y el diseño.

India es un país con gran tradición joyera en el que se encuentran singulares estilos como es el caso del Kunda, una de las más antiguas y tradicionales técnicas orfebres de este país que se destaca por su excelente manufactura y alto valor estético. El estudio desarrollado por Vyas y Bapat (2010, p. 59) tiene como objeto la identificación y clasificación de las unidades semánticas más pequeñas que se usan en la joyería kundan con base en la geometría de las diferentes piezas de joyería, obras de arte y trabajos en progreso, acompañados por entrevistas con expertos en la materia. La clasificación obtenida de este análisis formal sirve como base para establecer el lenguaje visual que permita la comunicación entre la joya, el orfebre y el usuario, además cumple

con el objetivo de ayudar a comprender la importancia de la joyería Kundan en India, así como sus características visuales esenciales, su uso y aplicación en el diseño preservando la identidad del trabajo tradicional.

Por otra parte, Valadés (2016, p. 101), director del museo de Cáceres, ha realizado un valioso trabajo centrado en el uso de las fuentes documentales en contraste con el discurso enunciado por los orfebres de la filigrana cacereña, lo que permite hacer el recorrido de este oficio desde sus orígenes en siglo XIX hasta la actualidad en los pueblos de esta provincia española. Esta investigación de corte etnográfico aporta las herramientas para construir conocimiento acerca de aspectos como, el origen de la tradición, el papel de la mujer en su comunidad y el aprendizaje de la técnica tradicionales de la orfebrería en filigrana que de alguna manera condensan la forma de vida la comunidad orfebre cacereña.

Diversas comunidades en Latinoamérica se caracterizan por la elaboración de piezas de orfebrería en filigrana, como es el caso de la comunidad orfebre de Yucatán, en la que se pueden observar características y condiciones culturales similares con la comunidad momposina. En el trabajo de corte etnológico realizado por Catalina Rodríguez (2013) se destaca el trabajo de las mujeres mestizas, descendientes de los mayas quienes mantienen viva la tradición orfebre a través de su identificación con las piezas de joyería; explora las implicaciones culturales, sociales y económicas de la joyería como fenómeno cultural.

Por otra parte, Marta Turok (2006) realiza un acercamiento a la artesanía y analiza la situación en que el objeto artesanal se produce, se transforma y se relaciona con su entorno cultural, social, económico, tecnológico, etc. Esta investigación, aunque no se ocupa de una práctica orfebre, analiza la situación del artesano en general, del que se pueden extraer elementos comunes que determinan la existencia de la artesanía y permite entender su pasado, su situación actual y su

futuro. La antropóloga plantea que las artesanías pueden estar en proceso de desaparición si no logran transformarse y actualizarse, ya que el artesano deja de serlo cuando en la búsqueda de mejores condiciones económicas, dejan su labor para emigrar de su lugar de origen y convertirse en obreros o jornaleros.

Con un similar enfoque antropológico, el trabajo de investigación de Laura Ana Cardini (2012, p. 101), aborda la producción artesanal de la comunidad indígena Qom<sup>§§</sup> en la ciudad de Rosario, Argentina, especialmente en la dinámica productiva socioeconómica en la práctica de su oficio. Destaca la relevancia de las características de la producción artesanal en la comprensión de la forma de vida del pueblo Qom en relación con la conservación de su tradición y los procesos transformacionales, que conducen a la construcción del significado de los objetos producidos que circulan en un nuevo entorno como condensadores de la forma de vida de la comunidad Qom, de su lucha cultural, económica y política que intentan reivindicar sus valores identitarios que reflejan su ser a través del hacer.

El trabajo de Lucía Gigena (2016, p. 159), presenta cómo el uso de la semiótica y la hermenéutica han realizado aportes a la metodología para el diseño de joyas, plantea cómo permite comprender el entorno en el que se desenvuelve en su cotidianidad, a través de las relaciones entre el hombre y los objetos con que interactúa. En este caso particular, trata de la joyería como testimonio tangible de la historia y la comunicación que los objetos establecen con el hombre para dar cuenta de ella, de cómo el diseñador logra a través de las formas el contacto con la historia y la esencia. Aun cuando este trabajo no aborda prácticas ancestrales, aborda la forma y la imagen del objeto en relación con la identificación con etnias, lugares y ecología y la identidad como “una

---

<sup>§§</sup> Se autodenominan Qom (gente) o Qomlek y la palabra Toba, de origen guaraní, significa "frente ancha", "frentones", indicando la costumbre de raparse la frente.

promesa de algo fijo, duradero, seguro, un punto de referencia” en el que el diseño juega un papel fundamental en la relación con la configuración de la cultura de los objetos.

Quiñonez y Barrera (2006), realizan un análisis de la cultura artesanal para tratar de comprender los sistemas y escalas de valores de las comunidades, analizar los fundamentos de estos juicios de valor y comprender el sentido de su forma de vida. Las autoras plantean un diálogo con la comunidad artesanal acerca de su concepción de la vida, el trabajo, la cultura, el amor, la educación, ideologías, relaciones de poder, creencias religiosas, etc. Pero también proponen un modelo de diseño participativo en el que se le pueda aportar un valor agregado a los productos elaborados por los artesanos colombianos con respeto hacia sus valores y tradiciones, se observa el acto creativo como construcción social trascendental y una búsqueda colectiva en ambientes armoniosos y de convivencia.

En “La orfebrería Momposina: el aprendizaje de la paciencia” Peñas Galindo (1996) aborda desde una perspectiva histórica la evolución de la cultura orfebre en MompoX, enlazando el conocimiento de los indígenas colombianos con el trabajo actual de los orfebres herederos de la cultura Zenú, cuyas técnicas se perdieron y tergiversaron en la colonización, mimetizándose con las técnicas hispanoárabes. Mediante la metáfora del coronel Aureliano Buendía, que en sus últimos años se dedicaba a la interminable tarea de elaborar y fundir sucesivamente pescaditos de oro “porque lo que le interesaba a él no era el negocio, sino el trabajo”, el autor describe el aprendizaje de la paciencia de los orfebres momposinos que a pesar de las dificultades siguen entregando su vida a este arte. En su trabajo destaca la importancia del legado familiar y cultural donde el maestro se encarga de transmitir el conocimiento a los jóvenes aprendices, así como la situación social de la comunidad.

Paul Brito (2013) describe una situación similar al destaca la labor de artesanos como Simón Villanueva, orfebre momposino que durante toda su vida ha dedicado gran esfuerzo y tiempo en la elaboración de joyas sin una utilidad económica representativa y que se empeña en mantener el amor por el oficio y preservar la tradición en los talleres para las nuevas generaciones, se describe la técnica y el espíritu de la filigrana que merecen ser preservados como identidad de una cultura. La labor de Villanueva también es destacada al nombrarlo el orfebre más viejo de Colombia y como “parte de la estirpe de orfebres, de artesanos con manos gruesas que producen diminutas joyas, mensajeras de otro tiempo” (Quiceno, 2017). Por su parte, en la revista *Artífices* (2016) se hace un homenaje a Luis Herrera, otro artesano reconocido de MompoX, quien narra su proceso de aprendizaje, el quehacer diario que requiere, no solo del conocimiento, sino de la paciencia precisión y concentración.

Desde una perspectiva de MompoX en el presente, Bárbara Galeano (2015) debate la realidad de la población entre el sitio que ocupa como patrimonio cultural y el turismo intermitente. La autora se vale de entrevistas para comprender la forma de vida de la comunidad momposina y su relación con carácter de monumento nacional y patrimonio de la humanidad de su ciudad. “Las nuevas generaciones reclaman su pasado, pero no lo conocen y por lo tanto no lo entienden, no se reconocen en él”.

## 2. Objetivos

### 2.1 Objetivo General

Como objetivo general de este estudio construir un modelo semiótico descriptivo de la forma de vida de la comunidad orfebre de Santa Cruz de Mompox a partir de los discursos que los artesanos de esta población enuncian acerca del quehacer de la filigrana.

### 2.2 Objetivos Específicos

Para lograr la totalidad de este propósito, se plantean como objetivos específicos:

Describir la importancia de la preservación del quehacer cultural de la filigrana como valor identitario de la comunidad momposina

Describir las valoraciones subyacentes en las manifestaciones discursivas de los orfebres momposinos a partir de la muestra acopiada

Determinar cómo la organización figurativa, transformacional, práctica y estratégica convergen en la representación de la forma de vida de Mompox

Establecer las particulares relaciones de Inter determinación entre las escenas prácticas y las estrategias enunciadas en el quehacer discursivo de los orfebres de la filigrana de Santa Cruz de Mompox

## 2. Marco teórico

### 3.1 La práctica de la filigrana como objeto semiótico

Desde la semiótica, concebida por Ferdinand de Saussure (1975, p. 66) como “una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social”, es posible conocer en qué consisten los signos, y comprender las reglas que los gobiernan. El signo es una cosa que está en lugar de otra y que, para Saussure, es una unidad lingüística que tiene dos caras, una de las cuales corresponde al aspecto sensible y material, el significante descrito como expresión y la otra cara es inmaterial, correspondiente al significado o contenido del significante, que se concibe como el concepto o representación que surge en la mente del individuo.

Tal como plantea Eco (1986, p.19), esta perspectiva de la semiótica que, si bien estableció las bases para la mayoría de estudios semióticos, es “incompleta e insuficiente” para dar cuenta de los fenómenos que ocurren en el mundo natural y social, ya que para Saussure, el uso del signo como la relación entre un significante y un significado excluye de este campo de estudio muchos fenómenos que se consideran competencia de la semiótica actual, como son las teorías de la información, la música, las artes visuales y por supuesto las prácticas culturales.

Por su parte, Peirce citado por Klinkenberg (2016, p. 34), presenta la semiótica como una “(...) doctrina cuasi necesaria o formal de los signos” vinculada al concepto de semiosis como una relación triádica en la que el signo o estímulo, está mediado por un tercer elemento, llamado “interpretante”, para producir una reacción en el destinatario. Esta definición de Peirce en la que se entiende la semiótica como una lógica que tiene por objeto el estudio de los fenómenos perceptivos que dan cuenta de la realidad, es algo más incluyente que la de Saussure en la medida

que involucra convenciones comunicativas y por ende puede usarse en el análisis de otros fenómenos que antes no se contemplaban,

En cuanto a Greimas y Courtés, definen la semiósis como “la operación productora de signos mediante la instauración de una relación de presuposición recíproca entre la forma de la expresión y la del contenido (en la terminología de Hjelmslev) o entre el significante y el significado (F. de Saussure)” (Greimas & Courtés, 1990, p. 364) es un proceso perceptivo que se da a través de los sentidos y que produce una interpretación en la mente de un sujeto. Es necesario aclarar en este punto la diferencia entre semiosis y semiótica, de acuerdo con la distinción trazada por Eco (1992, p. 240) “la semiosis es un fenómeno, la semiótica es un discurso teórico sobre los fenómenos semióticos” o, en otras palabras, la semiosis es un proceso perceptivo y representacional, mientras que la semiótica conlleva un proceso de interpretación.

A partir de las concepciones que Saussure y Peirce postulan de la semiótica, Klinkenberg (2016, p. 35) concluye que el primero “insistía en el aspecto humano de los signos y sobre su rol en la comunicación e inscribía la disciplina en el campo de las ciencias sociales; el segundo insistía sobre su aspecto cognitivo y lógico, y la inscribía más en el campo de las disciplinas filosóficas” y que por tanto no hay un claro consenso acerca de la definición de la semiótica como disciplina, también plantea que una disciplina no tiene objeto propio que la defina, lo que la determina es la metodología que la ciencia crea para el análisis de los objetos o fenómenos.

Al ampliar el alcance de semiótica, que ha evolucionado desde Saussure, el objeto de la semiótica es, como lo expresa Dorra (Greimas A. J., 1990, p. 9) el sentido como aquel factor fundante de todo proceso de comunicación, lo cual quiere decir que la semiótica proporciona las herramientas que permiten comprender el mundo desde su origen, las reglas de construcción de

sentido y la forma en las que estas operan de una manera coherente y cíclica en un itinerario desde un nivel profundo o axiológico hasta el nivel de las manifestaciones del discurso enunciado.

Según Barthes, citado por Zecchetto (2002, p. 8) “la semiología forma parte de la lingüística, porque parece cada vez más difícil concebir un sistema de imágenes y objetos ‘cuyos significados’ pudieran existir fuera del lenguaje, por consiguiente concluye: la lingüística no es una parte, aunque privilegiada de la ciencia general de los signos; es la semiología la que es parte de la lingüística”, en lo que concuerda con Hjelmslev para quien “la semiótica debería ser considerada como el estudio teórico de las relaciones que se dan en los procesos universales de significación y calcada sobre el modelo lingüístico”, procesos que se dan en el mundo cotidiano. Esto lo corrobora Greimas, añadiendo que es necesario expandir sus límites para abarcar los procesos semánticos al postular en concepto de universo semántico<sup>\*\*\*</sup>, Greimas reconoce el sentido como componente fundamental del acto de interpretación, dando lugar a la semiótica discursiva y la llamada Semiótica de la Escuela de París.

El concepto de semiótica, por tanto, ha evolucionado desde Saussure, de modo que hoy la teoría semiótica “investiga fenómenos sobre los que automáticamente interviene, codificándolos en el momento mismo en que los define” (Eco, 1992, p. 148) de manera que se puede hablar de una semiótica social que deja de centrarse exclusivamente en el signo para ocuparse de la producción de sentido en torno a las relaciones sociales y las prácticas culturales. La pertinencia de esta práctica significativa como objeto de investigación se fundamenta en la definición de semiótica como una “disciplina que estudia todos los fenómenos culturales como procesos de comunicación” (Eco, 1986, p. 23) y por tanto como un sistema de representaciones e intercambios

---

<sup>\*\*\*</sup> Greimas y Courtés definen el universo semántico como un sistema de valores en se da la significación. Este universo semántico vinculado el universo de la inmanencia y el universo de la significación a través de una relación de “presuposición recíproca”

continúo entre los sujetos que intervienen en ella. Este enfoque se actualiza en la relación entre el sujeto enunciator y enunciatario, así como el acto de enunciación y la instancia de discurso. Al definir la enunciación, de acuerdo con Benveniste (2004, p. 83) como el funcionamiento de la lengua en un acto individual de utilización, puede decirse que el discurso es se produce cada vez que se habla, es decir que el discurso “es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado”. Este concepto propone una semiótica del discurso en permanente construcción, que, de acuerdo con Fontanille (2001, p. 22) resulta de la interacción de los sujetos con su entorno a través de un cuerpo vivo que lo percibe y que toma posición como frontera entre el mundo exterior (plano de la expresión) y el mundo interior (plano del contenido) al reunirlos en un mismo lenguaje. En esta relación entre lo sensible y lo inteligible, se comprende entonces, que el sentido se condiciona y se transforma en el acto de comunicación, de manera que como propone Rastier (2005, p. 363), el sentido de un texto es inmanente a una situación de comunicación, las situaciones determinan los tipos de texto y la interpretación permite construir el sentido de este.

En esta práctica significativa cobran especial relevancia el significado, los aspectos comunicativos y axiológicos subyacentes en el discurso que estos orfebres predicán acerca de su oficio, en cada una de las piezas que elaboran y en la relación de estas con sus autores. Por ser la filigrana un producto con un alto componente estético y emocional es un medio de interacción que influye en el comportamiento de las personas y la relación con su entorno, desde la percepción que cada individuo tiene de sí mismo y de la necesidad de identificar la alteridad<sup>†††</sup> en su universo.

---

<sup>†††</sup> Alteridad es la condición de ser otro. El vocablo *alter* refiere al “otro” desde la perspectiva del “yo”. El concepto de alteridad, por lo tanto, se utiliza en sentido filosófico para nombrar al descubrimiento de la concepción del mundo y de los intereses de un “otro”. <https://definicion.de/alteridad/>

### 3.2 El modelo de prácticas culturales

Por ser el objeto de análisis de este trabajo, una práctica cultural en la que operan varios sistemas de significación y comunicación se recurre al modelo propuesto por Jacques Fontanille que reconoce “niveles de producción sociocultural integrados al objeto a manera de capas envolventes de las operaciones básicas y más internas del objeto mismo” (Rosales Cueva, 2016). Este modelo permite abarcar las relaciones culturales que se producen en los diferentes planos de inmanencia en un recorrido analítico dinámico respaldado por la semiótica discursiva y tensiva.

En el primer nivel del esquema se encuentra el signo, producto de un proceso perceptivo, es una entidad que relaciona la expresión y el contenido, la mediación entre concepto e ideas. Para Pierce (1986, p. 17) el signo es la representación o al conjunto de objetos al que se refiere. Su significado está relacionado con convenciones establecidas. Los signos se manifiestan a través de los sentidos como figuras, es decir que este es el punto de partida de todo análisis semiótico. Para comprender el mundo en el que se construye la práctica de la filigrana es necesario establecer esas manifestaciones verbales y no verbales que establecen la base de la comunicación.

El segundo nivel de pertinencia del modelo de análisis está conformado por los textos, como “conjuntos significantes compuestos, de naturaleza verbal, icónica, gestual, etc.” (Fontanille, 2013, p. 68). El texto enunciado es la materialización de una producción de sentido, puede ser preservado un archivo, un documento escrito, una pintura, etc. En este trabajo de investigación, recopilados para el análisis están conformados por muestras específicas, ejemplos y ejemplares provenientes de los orfebres a través de entrevistas y de la observación de su entorno. A través del análisis de estos textos es posible reconocer los códigos que conducen a la construcción de sentido.

Aunque el análisis no está enfocado en la configuración formal de los objetos de filigrana, estas entidades tridimensionales son objetos significantes dentro de la práctica orfebre, que tienen

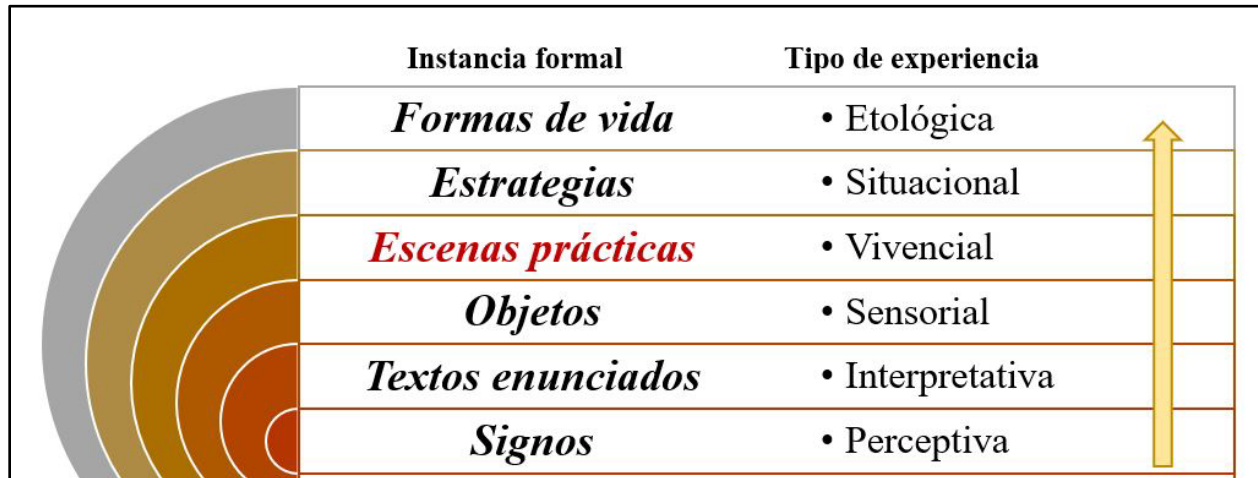
un valor estético, formal, funcional, un carácter morfológico y material, con usos identificables y propiedades que configuran la práctica y soportan los textos. Estos objetos de valor encierran la esencia de un saber y un quehacer que es fundamental para la interpretación del discurso en el recorrido interpretativo – generativo ya que son el producto de la práctica donde se puede evidenciar el modo de trabajo y la técnica que es de especial relevancia como característica identitaria de la comunidad.

Es este nivel, la práctica, el que encierra el saber, ser, hacer y querer de los momposinos es el discurso enunciado por la práctica significativa el que escribe la historia de este pueblo, una labor ancestral, llena de matices, en donde cada actor tiene un rol significativo en el curso de la acción que se desarrolla de principio a fin. La historia de MompoX, a través de la filigrana se escribe con cada diálogo entre el artesano y el metal; esta labor que requiere de paciencia, dedicación y pasión por su quehacer es el foco de este análisis que pretende a través de la observación de esta práctica establecer como se configura un modo de vida.

La estrategia, el siguiente nivel de análisis, se constituye a partir de las prácticas que se combinan y organizan para caracterizarlas y relacionarlas entre sí. Es posible que durante el proceso recopilación de información, principalmente mediante la observación, se logren identificar otras prácticas relacionadas con el quehacer orfebre y permita establecer la clave de la estrategia de la comunidad. Por ser esta una actividad que se desarrolla en torno a la familia puede darse que las prácticas laborales se relacionen con situaciones concretas de la cotidianidad de sus hogares. También se podría pensar que al ser una técnica transmitida través de generación, en una relación aprendiz – maestro, esta práctica de enseñanza – aprendizaje, incida en el estilo estratégico de la comunidad orfebre.

Los estilos estratégicos pueden manifestarse de manera influyente en todas las prácticas identificadas en la comunidad en una relación coherente y recurrente en los niveles de expresión y significación. Cuando se establece esta correspondencia desde los signos, textos, prácticas y estrategias se puede hablar de una forma de vida. Es justamente el análisis de este nivel de pertinencia el que se pretende lograr para dar respuesta al interrogante que sustenta esta investigación. En este nivel de análisis se pueden establecer los elementos que condensan la forma de vida en Santa Cruz de Mompox en el discurso enunciado por sus orfebres.

La forma de vida es definida por Fontanille (2016, p. 33), desde el punto de vista del plano de la expresión, como “la ‘deformación coherente’ obtenida por la repetición y por la regularidad del conjunto de las soluciones estratégicas adoptadas para articular las escenas prácticas entre sí. Pero, como por integraciones, el último nivel hereda de todas las formas pertinentes anteriormente esquematizadas, una forma de vida comprenderá también figuras, textos-enunciados, objetos y prácticas específicas. En la forma de vida se condensan los atributos de identidad de una sociedad, los valores, pasiones, regímenes de creencia y carácter socio- cultural. Las formas de vida, en consecuencia, encuentran sentido en la reunión entre el plano de la expresión y el del contenido que pueden ser apropiadas, transformadas, configuradas por los actores sociales.

**Figura 8***Jerarquía de los planos de imanencia*

*Nota.* Adaptado de Fontanille (2016, p. 34)

De acuerdo con Zilberberg (2011) “las diferentes formas de vida cultivan y promueven diferentes tipos de valores valiéndose de estilos y estrategias particulares” y puede decirse que los valores a su vez determinan una particular forma de vida. De ahí que la semiótica tensiva permite, al ampliar los horizontes de la semiótica, dar cuenta de estos fenómenos de sentido en términos de intensidad y extensidad, términos de los cuales los valores son tributarios para producir valores de absoluto y de universo, en relación con lo sensible (intensidad) y lo inteligible (extensidad). A partir de estos conceptos, Zilberberg (2000) aborda la problemática de la selección y la mezcla, nociones pertinentes en el análisis de la forma de vida de una comunidad artesanal como lo es la comunidad orfebre de Mompox: el operador de la selección actúa en nombre de la intensidad de la pureza, toma un estado heterogéneo e intenta llevarlo a la homogeneidad, mientras que el operador de la mezcla, por el contrario, actúa en nombre de la extensidad y la extensión al tomar un estado homogéneo y tratar de llevarlo a una homogeneidad aceptable.

### **3.3 Los programas narrativos**

El programa narrativo, considerado “como la unidad elemental de la sintaxis narrativa” (Zecchetto, 2002, p. 226) es fundamental en la organización del análisis del discurso, de acuerdo con Greimas “el sentido se estructura y se expresa en la realización de un programa narrativo (PN) que despliega la performance de actantes competentes, relacionados entre sí” (Zecchetto, 2013, p. 47) y en consecuencia es necesario reconocer estos programas dentro del texto para lograr dar cuenta de las operaciones de transformación y de significación que ocurren entre los sujetos y los objetos que circulan entre ellos, así como las competencias de los actores, los roles de los sujetos y las modalizaciones que desencadenan la acción.

Dentro de los programas narrativos se distinguen los programas narrativos de uso, y de base, entendiendo el PN de base como aquel que concierne al objetivo o fin último de la acción y el PN de uso como los medios o las acciones realizadas por los sujetos para alcanzar este objetivo (Courtés, 1997, p. 12)

### **3.4 Axiología y pasiones**

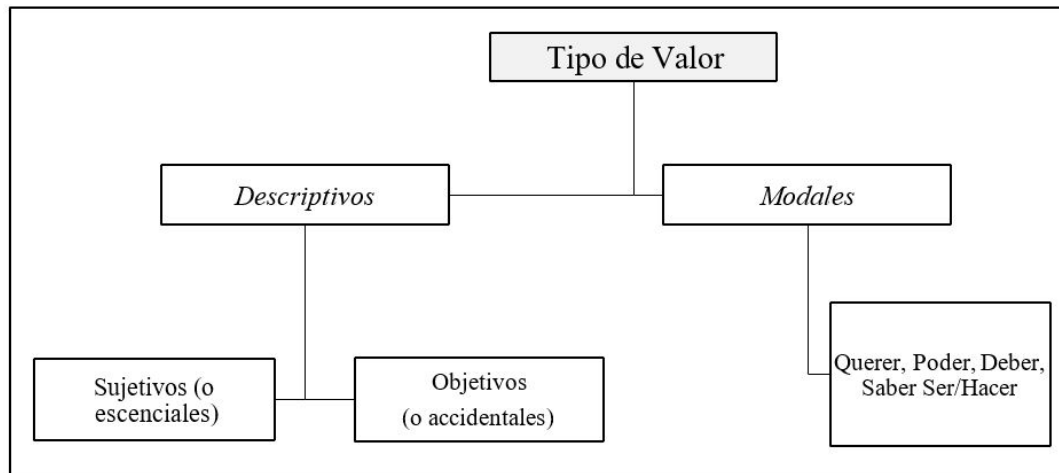
Una forma de vida es portadora de valores que actúan, a su vez, sobre el modo de actuar de los actores de una cultura, por tratarse este de un estudio acerca de los valores profundos de una comunidad, que determinan su forma de ser y actuar, es pertinente definir el valor como elemento constituyente de la axiología, entendida como el “modo de existencia paradigmático de los valores” (Greimas & Courtés, 1990, p. 44) en un grupo social en el cual se funda, según Saussure (2010, p. 254) “es la colectividad la que es creadora del valor, aunque recurra a elementos muy diversos, solamente tiene su base en el medio y las potencia sociales”.

De acuerdo con Greimas y Courtés (1990, p. 430) pueden distinguirse dos tipos de valores: los valores descriptivos que hacen referencia a los objetos consumibles y atesorables, placeres,

estados de ánimo, etc., que pueden dividirse, a su vez, en valores subjetivos o esenciales (relacionados con el “ser”) y valores objetivos o accidentales (relacionados con el “tener”); y los valores modales (querer, poder, deber, saber-ser/hacer). En la práctica significativa objeto de este trabajo son los valores subjetivos esenciales y los valores modales lo que permiten determinar la representación de la forma de vida de la comunidad momposina.

### Figura 9

#### *Tipos de valor*



*Nota.* El valor (Greimas & Courtés, 1982 p. 430)

Por otra parte, Hamon (2012, p. 23) propone cuatro relaciones privilegiadas que ponen en escena relaciones mediatizadas entre sujetos – objetos y sujetos – sujetos que dan cuenta de la manipulación de herramientas (norma tecnológica), signos lingüísticos (norma lingüística), leyes (ética) y cánones estéticos (estética) regidas por una evaluación normativa considerada como “la intrusión o nivelación e un texto, de un saber o de una competencia normativa del narrador (o de un personaje evaluador) que distribuye, en esta intersección, aspectos positivos o negativos, logros o fracasos, conformidades o desviaciones, excesos o defectos, dominaciones o subordinaciones jerárquicas, aceptaciones o negaciones, conveniencias o inconveniencias, etc. La evaluación, es

entonces, una comparación que una instancia evaluadora (actor, narrador, etc.) instaura en un enunciado entre un proceso (evaluado) y una norma (evaluadora) que actúa como referente o modelo ideal, esta norma puede ser lingüística (relacionada con el “decir”), tecnológica (relacionada con el “hacer”), ética (relacionada con el “deber”) y estética (relacionada con el “ver”).

Por otra parte, la pasión considerada como opuesta a la acción o como “una organización sintagmática de los estados del alma” (Greimas & Courtés, 1991, p. 186), es la representación de la afectividad en un discurso; la pasión moviliza la acción de los sujetos como resultado de sus determinaciones modales (modos de ser y hacer) y se caracteriza por la intensidad de la energía sensorial y afectiva, ya que el sujeto. Esta transformación de estados es representada mediante el esquema pasional canónico (Greimas & Fontanille, 2002), que propone cinco etapas: el despertar, cuando la sensibilidad del sujeto es despertada por una presencia que le afecta; la disposición en la que el sujeto identifica la pasión; el pivote pasional en el que el sujeto adopta un rol pasional identificable; la emoción como consecuencia observable del pivote pasional en el que el sujeto reacciona de manera observable; y por último, la moralización, momento en el cual el sujeto o un observador evalúa al sujeto patémico. Este fundamento emocional es de gran relevancia en el análisis de una práctica significativa como campo de producción de sentido.

### **3.5 Cultura, práctica, relaciones y aprendizaje**

En cuanto el objeto de investigación es una práctica cultural, se acuerdo con Eco (2000, p. 57), la cultura debe ser estudiada por entero como un fenómeno semiótico, como un fenómeno de comunicación. En consecuencia, este concepto reafirma la pertinencia del abordaje de esta práctica significativa como un problema de investigación desde la semiótica para lograr esclarecer

los sistemas de significación que dan sentido a este oficio como parte importante de la vida de la comunidad, sus características identitarias y la forma de vida que se manifiesta en ella.

Dado que la semiótica investiga prácticas culturales, es necesario tener claridad en el concepto de cultura. Desde la perspectiva semiótica, el concepto de cultura corresponde a “un universo semántico, relativo a una sociosemiótica dada” ((Greimas & Courtés, 1991, p. 99), es decir, al mundo posible de significaciones dentro de una sociedad. De acuerdo con el concepto que defiende Geertz (2003, p. 17) “el hombre es un animal inserto en tramas de significación que el mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones.

Lotman (2000, p. 171), por su parte, define la cultura como la memoria no genética de la humanidad o de una colectividad específica, el conjunto de expresiones y contenidos que dan sentido a su existencia, lo que implica la existencia de un universo semiótico constituido por diversos sistemas de valores que interactúan en un intercambio constante de formas culturales a través de los límites trazados por una frontera simbólica. La semiosfera es ese gran sistema que se organiza en torno a una fuerte zona central de identidad cultural, donde son más fuertes las tradiciones y las características propias de una cultura, y se va mitigando a medida que se aleja hacia la periferia en donde ocurren los intercambios culturales, de acuerdo con lo que plantea Fontanille (2013, p. 66) y fuera del cual “es imposible la existencia misma de la semiosis” (1996, p. 24).

Este trabajo aborda el análisis de una práctica social, una acción significativa como interacción en el mundo de la vida cotidiana de la comunidad momposina en la cual los integrantes de la comunidad realizan acciones en función del significado que tiene el oficio para cada uno de

ellos, que da como resultado un discurso que se manipula y modifica a medida que intervienen y se relacionan entre ellos, así como con los elementos que intervienen en la constitución del mundo vivo en su cotidianidad. Así mismo contempla la característica cambiante de la interacción de los actores que intervienen en la construcción de sentido, ya que “las relaciones sociales no son estables, idénticas, prefijadas o constantes” (Mèlich, 1994, p. 112) y esta relación del orfebre con su familia y comunidad no es la excepción.

El análisis de las relaciones que ocurren entre los sujetos involucrados en una práctica significativa es, según Landowski la mejor manera de captar el sentido, entendiendo este como consecuencia de la negociación entre estos sujetos que interactúan en la cotidianidad, plantea que, “en lugar de mirar al otro desde fuera, colocándose ante el en una relación de frente a frente – identidad contra identidad -, el sujeto se descubre al contrario a sí mismo, a condición de hacerse interiormente presente al otro, o al menos, en esforzarse en hacerlo” (2007, p. 12) esto es, el sentido que se le atribuye a la presencia del otro, que se encuentra frente a cada sujeto, a su lado e incluso en su interior.

Para resolver el cuestionamiento planteado en una comunidad como la que concierne a este trabajo de investigación, es necesario entender esta tradición como un aprendizaje cultural (Pozo, 2008, p. 97) que ha trascendido por generaciones y dar respuesta a la manera en que construyen e interiorizan ese conocimiento colectivo que evoluciona y que comunica el significado de su universo a través de representaciones como la orfebrería tradicional; cómo a través de la fabricación de los objetos de filigrana construyen el imaginario colectivo y el sentido de su comunidad para modificar su mundo natural.

### **3.6 El discurso pedagógico**

El discurso pedagógico, como define Berstein según (Ortega Hurtado, 2005, pág. 66), no es un contenido, no son los conocimientos de las materias, no tiene discurso propio, es un discurso pedagógico, es el principio por el medio del cual los discursos son apropiados y seleccionados entre sí para efectos de transmisión y aprendizaje selectivo. En el proceso de enseñanza-aprendizaje de la filigrana está presente principalmente el discurso instruccional específico (Ortega Hurtado, 2005, pág. 67) orientado a replicar los conocimientos y habilidades del maestro como modelo a seguir, por generaciones se da una transmisión/adquisición de los saberes propios de esta técnica, considerada herencia y patrimonio de los momposinos, como parte de su información genética, hay quienes dicen que "esto nace, está en la sangre, uno ve y aprende, pero no existe la manera de que alguien que nació lejos de este arte pueda hacerlo" (Caracol Cartagena, 2017).

## **4. Metodología**

La investigación desde la semiótica requiere una metodología orientada al análisis de los sistemas de representación de la realidad, así como de los elementos y los procedimientos que la construyen en un entorno sociocultural. Por esta razón, la investigación es de corte cualitativo-interpretativo, paradigma que reconoce el conocimiento como una construcción que resulta de la interacción entre el objeto de análisis y el investigador, como lo considera Sandoval Casilimas (1992, p. 29), y permite comprender la realidad, confrontándola con las experiencias de los sujetos y el significado que le dan a su actuación y a la de los otros. Este paradigma reconoce la existencia de múltiples realidades compartidas, cambiantes, heterogéneas y dinámicas que son construidas por los sujetos en su relación con la realidad social en la cual viven (Martínez 2011, p.7).

En el marco de este paradigma, la estrategia de estudio de casos permite analizar, desde la semiótica, una práctica discursiva de unos informantes para determinar cómo el discurso del quehacer de la filigrana aporta los elementos que configuran una forma de vida en Santa Cruz de Mompo. El estudio de casos es un método de investigación muy usado en las ciencias humanas y sociales que “implica un entendimiento comprensivo, una descripción extensiva de la situación y el análisis de la situación en su conjunto, y dentro de su contexto” (Murillo, 2002). Esta estrategia es conveniente para este tipo de situaciones en las que se investiga un fenómeno o práctica cultural contemporánea significativa para una comunidad.

#### **4.1 Recolección de la información**

Dentro de los métodos de recolección de información usados en esta investigación se encuentran la recolección de datos secundarios en fuentes como revista en línea y la recolección de datos primarios mediante la entrevista no estructurada y la observación participante. En el caso de la entrevista es fundamental tener claridad en los temas a tratar de manera que el informante y el investigador puedan establecer una comunicación fluida y enfatizar en los aspectos más significativos a medida que los temas se desarrollen sin caer en rodeos o divagaciones, pero permitiendo al informante desarrollar su discurso particular guiado por el investigador. Es necesario permitir que el orfebre pueda expresar sus pasiones y contar su historia sin prevenciones ni manipulaciones que puedan afectar la autenticidad del discurso.

Para una mejor comprensión de la relación de los sujetos dentro de su cotidianidad, es recomendable acompañar la entrevista con la observación participante que puede ser registrada mediante medios audiovisuales. “Las observaciones facultan al observador a describir situaciones existentes usando los cinco sentidos, proporcionando una ‘fotografía escrita’ de la situación en estudio (Erlandson, 2005) Para entender el discurso enunciado por los orfebres momposinos acerca

de su propio quehacer, es fundamental la observación del entorno e involucrarse en la fabricación, conocer la técnica, las herramientas, los materiales y de esta se tendrá un mejor panorama acerca del tema de investigación.

#### 4.2 Selección y clasificación del corpus

En la primera fase del proceso de análisis, el corpus seleccionado está conformado por los discursos de varios orfebres momposinos consignados en artículos publicados en diferentes medios (ver Apéndice A): William Vargas Montero, entrevistado por Miguel Ángel Cortés (2016); Elisa Trespacios Peñas, heredera don Guillermo Trespacios, considerado el orfebre más representativo de la historia de la filigrana momposina, como relata Laura Anaya (2016); Luis Herrera, es entrevistado por Andrés Pinzón Sinuco (2013); por su parte, Caracol Radio (2017) hace un retrato de la filigrana momposina a través de la historia de Luis Martínez; y por último, se toma el discurso de Simón Villanueva en entrevista con Laura Quiceno (2017), en artículo del Sistema de Información para la Artesanía (2017) y en artículo de Paul Brito (2013).

**Tabla 1**

*Codificación de los recursos primera fase*

<b>CÓDIGO</b>	<b>ORFEBRE</b>	<b>AÑO</b>	<b>FUENTE</b>
<b>LH01E</b>	Luis Herrera	2013	Pinzón-Sinuco, Andrés. El Universal, Cartagena.
<b>WV01E</b>	William Vargas Montero	2016	Cortés, Miguel Angel. Radio Nacional de Colombia
<b>ET01E</b>	Elisa Trespacios	2016	Anaya, Laura. Turismo por Bolívar
<b>LM01E</b>	Luis Martínez	2017	Caracol radio. Cartagena
<b>SV01E</b>	Simón Villanueva	2017	Brito, Paul. Los tesoros infinitesimales de Mompox
<b>SV02E</b>	Simón Villanueva	2017	Sistema de información para la artesanía. SIART
<b>SV03E</b>	Simón Villanueva	2017	Quiceno, Laura. Radio Nacional de Colombia

*Nota.* Esta tabla muestra la forma en que se codificaron las entrevistas seleccionadas del material recopilado en diferentes medios de comunicación.

Posteriormente, se realizó una visita a Mompox, para la recolección de la información que se compone de las grabaciones de las entrevistas a una muestra de seis informantes, todos orfebres representativos de la comunidad, acompañadas de videos y fotografías que recopilan la observación de la práctica. De esa muestra se seleccionaron los ejemplares representativos para realizar la transcripción de la información. Estos archivos fueron organizados, clasificados y codificados para llevar a cabo el análisis que permite elaborar el esquema de representación (ver Apéndice B)

**Tabla 2**

*Codificación de los recursos segunda fase*

<b>CÓDIGO</b>	<b>ORFEBRE</b>	<b>AÑO</b>	<b>FUENTE</b>
<b>AA01M</b>	Armando Acuña	2018	Propia. Mompox
<b>DP01M</b>	William Vargas Montero	2016	Propia. Mompox
<b>ER01M</b>	Eligió Rojas	2016	Propia. Mompox
<b>HM01M</b>	Hermes Manjarrés	2017	Propia. Mompox
<b>JP01M</b>	Josimar Pedrozo	2017	Propia. Mompox
<b>RV01M</b>	Roberto Villanueva	2017	Propia. Mompox

*Nota.* Esta tabla muestra la forma en que se codificaron las entrevistas realizadas a los orfebres momposinos.

Para facilitar la gestión, organización y posterior análisis de los datos acopiados se hace uso del software Nvivo versión 11, herramienta tecnológica a partir de la cual fue posible descubrir patrones entre los datos para establecer las categorías de análisis. Para cada recurso se seleccionaron referencias que se codificaron en los nodos creados a partir de las categorías (ver Apéndice C). Estos datos son el insumo para realizar el análisis utilizando los procesos de análisis propios de la semiótica.

**Figura 10***Nvivo Version 11*

El entorno particular en el cual se desarrolla esta práctica

Elementos internos			
Nombre	Nodos	Referencias	
ET01E	4	20	
LH01E	5	14	
LM01E	5	11	
SV01E	4	20	
SV02E	5	16	
SV03E	4	15	
WV01E	3	9	

Nodos			
Nombre	Recursos	Referencias	
Tradición	7	20	
Oficio (técnica)	7	32	
Objetos	6	25	
Mompox	4	5	
Aprendizaje	6	23	

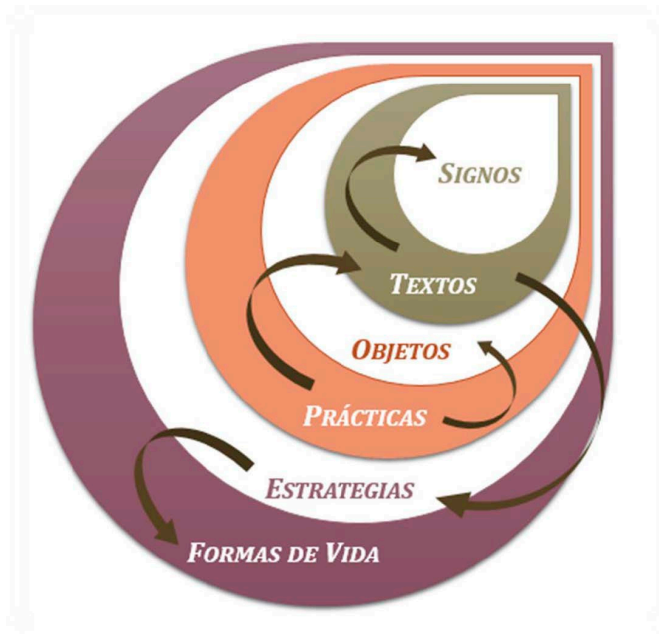
*Nota.* Uso de software de análisis de datos.

### 4.3 El análisis semiótico

Tomando como base el modelo de prácticas culturales propuesto por Fontanille (2016, p.34) el análisis es abordado desde la escena práctica, la comunidad orfebre de Santa Cruz de Mompox, en la cual se producen el objeto elaborado en filigrana y el texto enunciado por los orfebres. Los textos obtenidos a partir de la recopilación de datos y entrevistas realizadas a los orfebres son analizados utilizando el modelo de Greimas y Courtés (1997) para encontrar los signos y figuras y así finalmente comprender la estrategia cultural que permite establecer la manera en que se representa la forma de vida de la comunidad orfebre Momposina a través del quehacer de la filigrana.

**Figura 11**

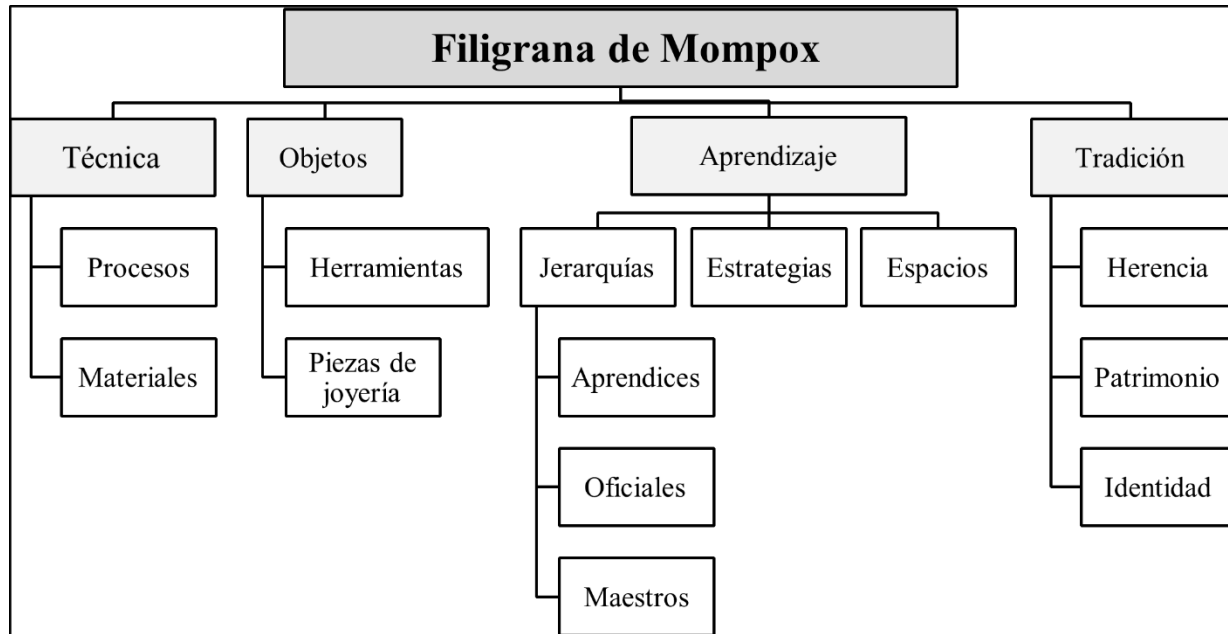
*Modelo de análisis de las prácticas culturales*



*Nota.* Adaptado de Rosales (2008)

### **5. Análisis de la escena práctica y los textos enunciados**

La muestra es organizada en cuatro categorías que permiten dar cuenta de la práctica del oficio de la filigrana como fenómeno sociocultural en esta comunidad: la técnica o el hacer productivo del oficio, el aprendizaje como interacción entre diferentes actores y bajo condiciones específicas, la tradición que caracteriza a una práctica cultural que ha permanecido en el tiempo y los objetos con los que interactúan los actores y que encarnan los valores de la comunidad orfebre, tales como las piezas de joyería elaboradas por los orfebres, sus herramientas y demás implementos de trabajo que forman parte de su cotidianidad. Se creó un nodo para Mompox, que, si bien no se establece como categoría, es importante incluirlo como el entorno particular en el cual se desarrolla esta práctica.

**Figura 12***Categorías de análisis*

### 5.1 La técnica

De los discursos de los orfebres, en relación con este oficio, es posible extraer expresiones que permiten analizar la forma en que practican su labor, las motivaciones, pasiones y valores vertidos en este oficio. Estas valoraciones que los orfebres hacen de su quehacer tanto en los materiales, la técnica y las piezas que producen, elevan su oficio a la categoría de arte, tal como lo enuncia el señor William Vargas (Cortés, 2016): “Los artesanos son artistas por naturaleza”, de su labor manual se depende que cada pieza sea ‘única e irrepetible’; “Este arte refleja lo que uno quiere expresar desde su interior (...)”. Esta valoración de la filigrana como arte es también manifestada por otros orfebres:

“No nos pueden igualar, lo que se hace en Mompox es único e irrepetible” (LM01E)

“(...) perfeccionando sus diseños, y animándolo a mostrar su arte (...)” (LM01E)

“(…) porque le tengo amor al arte, porque la filigrana es divina (…)” (SV03E)

“(…) hay que venderlos por pieza (…)” (LH01E)

“Era un joyero famoso, muy solicitado en el país y afuera. Sus joyas ganaron premios en Nueva York, incluso” (ET01E)

Estas expresiones que describen la filigrana como un arte que produce piezas únicas e irrepetibles, que expresan las pasiones de sus hacedores concuerda con la definición de arte como “actividad en la que el hombre recrea, con una finalidad estética, un aspecto de la realidad o un sentimiento en formas bellas valiéndose de la materia, la imagen o el sonido” (Oxford, s.f.), como la “actividad humana que tiene como fin la creación de obras culturales, conjunto de habilidades, técnicas o principios necesarios para realizar una determinada actividad” (RAE, s.f.). Estas características de la filigrana como obra de arte reflejan unas pasiones que modalizan la acción de los sujetos, así como unos valores vertidos en este quehacer. El arte de la filigrana requiere dedicación y paciencia por parte del orfebre para lograr la destreza en la técnica, como manifiesta Simón Villanueva (Sistema de información para la artesanía, 2017) quien “sabe, practica y repite todos los días y uno a uno, los pasos del proceso de armado de una joya mediante el tacto” ese saber hacer bien que se requiere en su labor, don Simón “con ochenta y cuatro años de edad, sigue trabajando desde las cinco de la mañana hasta las cinco de la tarde (…)” (SV01E), expresiones que concuerdan con lo enunciado por otros orfebres: “Esto no se puede imponer, esto tiene que nacerle a uno, tener la paciencia, dedicación y destreza de manos para hacerlo bien” (WV01E)

Esta práctica, realizada con paciencia y dedicación día a día para adquirir la destreza que les permite crear piezas de joyería con la perfección que las hace únicas, joyas “simétricas, con el envés idéntico al revés, los puntos de soldadura invisibles, los baños de oro homogéneos y la pureza de la pieza en exacta equivalencia al quilataje” (SV01E).

“Con solo escuchar el sonido del martillo sabía cuándo alguien estaba haciendo un mal estampado o moldeando erradamente el metal”. (SV01E)

“Trespalcios le enseñó una pieza diminuta donde reposaba una minuciosa e impresionante mosca en filigrana que parecía la misma mosca de antes tocada por el dedo del Rey Midas” (SV01E)

“Cuando no le gustaba una pieza, le mostraba los errores y aciertos al aprendiz, y le pedía que la fundiera de nuevo” (SV01E)

“En filigrana yo no puedo hacer eso, se equivocó, se le partió... hágala de nuevo porque eso se ve feo ahí, no puede echar soldadura ahí porque se nota, ¿ya?” (ER01M)

Esta perfección con la que es valorada la técnica, que hace de la filigrana un arte que produce bellos objetos, es alcanzada por los sujetos modalizados por el amor que sienten por su oficio, que los hace trabajar día a día para mejorar sus competencias, el cual se manifiesta en expresiones como:

“Yo trabajaré hasta el último instante de mi vida, ¿sabe por qué?, porque le tengo amor al arte, porque la filigrana es divina” (SV03E)

“A las joyas, hay que hacerlas con amor, porque es la única forma de que tengan vida, eso es lo que he tratado de enseñarle a mis hijos y a mis nietos.” (SV02E)

“Lo que me mantiene vivo es el amor que tengo por la joyería, por eso seguiré trabajando hasta mi último día, cuando Dios diga que es hora de levantarme de mi mesa” (SV02E)

“Hay personas que lo hacen por ganar plata, pero las personas que hacen las cosas con amor, las hacen bien y siempre van a sobresalir” (WV01E)

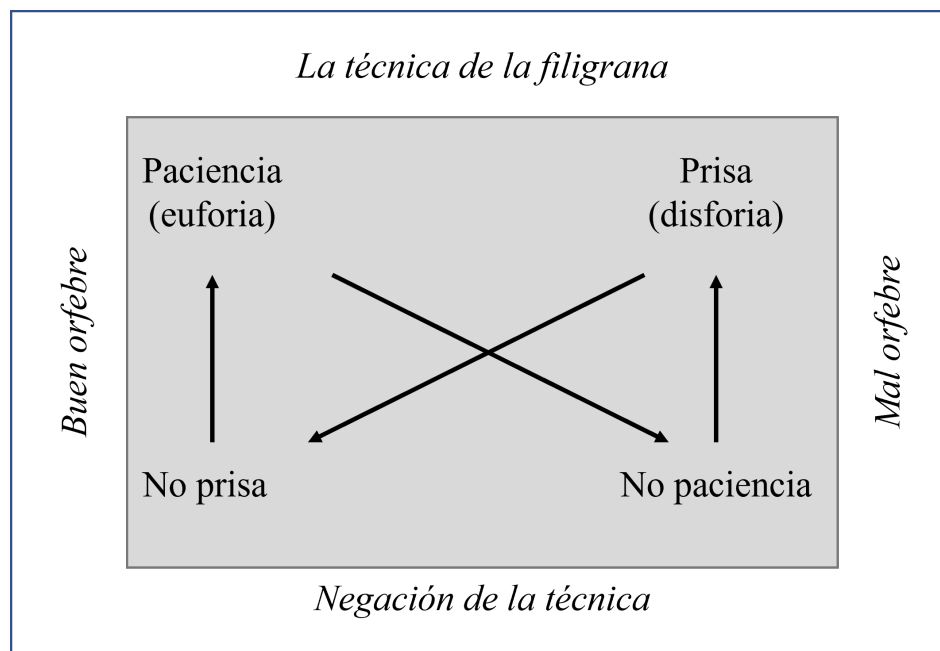
“Pero lo más importante es que ya usted puede crear” (DP01M)

“Porque en realidad ser orfebre es un don que Dios nos da” (DP01M)

“Mucha paciencia, pa’ esto se necesita mucha paciencia, porque los hilos son demasiado largos...aquí hay hilos que tira uno, usted sabe que eso da la vuelta a la manzana, largos.”  
(RV01M)

### Figura 13

*Cuadrado semiótico*



*Nota.* El buen orfebre de la filigrana se caracteriza por su paciencia, requisito para adquirir y desarrollar destreza en su oficio.

La comunidad momposina es reconocida internacionalmente por el trabajo de sus orfebres, quienes elaboran intrincadas piezas de joyería en plata y oro con la técnica de la filigrana. Esta antigua técnica orfebre, es el resultado de diferentes influencias culturales, de raíces indígenas y coloniales que conserva las formas ornamentales heredadas de los españoles, árabes, franceses e

ingleses, consiste en la fabricación de piezas de joyería muy elaboradas con finos hilos de metal. La filigrana momposina se destaca por el detalle y la destreza con el que son elaboradas estas joyas, y es por esa destreza particular para ejecutar un trabajo completamente manual, de acuerdo con (Brito, 2013) La industrialización de los procesos de fabricación y la producción seriada de joyería ha afectado la actividad comercial de estos orfebres, quienes a pesar de la baja rentabilidad han persistido en mantener su tradicional labor en talleres pequeños y familiares.

## **5.2 Los objetos**

Barthes (1990) define el objeto como una entidad material que existe independientemente de la percepción humana, sin embargo, sostiene que el objeto no tiene un significado intrínseco o fijo, sino que su significado es construido y atribuido por el sujeto que lo percibe. En ese sentido, el objeto adquiere significado a través de su relación con el entorno cultural, social e histórico en el que se encuentra, por tanto, el significado del objeto no está determinado únicamente por sus características físicas, sino que está influenciado por las connotaciones y asociaciones que el sujeto le atribuye, que pueden ser culturales, simbólicas o personales.

Los objetos son entidades semióticas tridimensionales que se caracterizan por su estructura material, su morfología y por algunas propiedades dinámicas como su peso y movimiento que les confieren una “energía” (Fontanille, 2013). Las piezas de orfebrería, así como las herramientas que se usan en su elaboración, son objetos que soportan la práctica enunciada por los orfebres en su discurso, encarnan los valores del oficio de la filigrana y por ello están ligados a las circunstancias en que se produce. El valor de estos objetos va más allá de su uso, función o valor de cambio, son objetos que están estrechamente relacionados con las pasiones manifestadas en los discursos enunciados por los orfebres acerca de su oficio.

### 5.2.1 El objeto soporte

De acuerdo con Hjelmslev (1971), la sustancia y la forma son dos dimensiones fundamentales e interdependientes en el estudio del lenguaje y la comunicación. La sustancia proporciona los elementos materiales del objeto, mientras que la forma establece las reglas y estructuras que dan significado a esos elementos. Ambos aspectos son esenciales para comprender y analizar cualquier fenómeno lingüístico o semiótico. La sustancia y la forma son inseparables y se requieren mutuamente para la existencia del objeto semiótico, la sustancia es necesaria para que haya algo que se pueda comunicar o interpretar, pero solo adquiere significado a través de la forma. Por otro lado, la forma no puede existir sin una sustancia concreta en la que se manifieste. En ese sentido, en la fabricación de la orfebrería en filigrana, la sustancia del objeto soporte, relacionada con el oro y otros materiales utilizados en su fabricación, es especialmente relevante en la configuración formal y calidad de los objetos elaborados.

La importancia del oro para Santa Cruz de Mompox tiene su origen en la época colonial por la debido a su ubicación estratégica como el más importante puerto fluvial sobre el río Magdalena, así como por la presencia de yacimientos auríferos cercanos. En aquella época se hablaba del ‘quintaje’, forma en que denominaban al oro explotado por los españoles y que era almacenado en Mompox “para poder sustentar a las familias españolas y también fabricar sus alhajas” (DP01M). El oro extraído se utilizaba para financiar expediciones, importar bienes europeos y establecer un próspero comercio con otras regiones de la colonia. Esta fue una de las razones por cuales se radicó la filigrana en esta región, de manera que estos orfebres son los “descendientes de una tradición iniciada desde los artesanos sevillanos que llegaron a América en el siglo XVIII, reconocidos por la habilidad especial que les caracterizaba para trabajar el oro, el elemento más valioso de la época” (Cortés, 2013)

La paciencia, la destreza y el amor con el que los orfebres realizan su labor se condensa en las detalladas figuras, estas piezas perfectas, únicas e irrepetibles entre las que se destacan los pescaditos de oro, inmortalizados García Márquez (1973, p. 171) en su obra. Aunque las figuras que realizan son variadas: mariposas, flores, abejas, moscas, todas son realizadas con el mayor detalle, tan como expresa simón Villanueva en relación con el trabajo de Luis Guillermo Trespacios, quien “le enseñó una pieza diminuta donde reposaba una minuciosa e impresionante mosca en filigrana que parecía la misma mosca de antes tocada por el dedo del Rey Midas” (SV01E), es recurrente la preocupación de estos orfebres por preservar la tradición de fabricar los pescaditos de oro:

“Yo necesitaba ayudarlo y él salvar a sus pescados, porque sabía que se iban a morir si no me enseñaba. Nadie más sabía hacerlos” (ET01E)

#### **Figura 14**

*Pescadito de oro en filigrana.*



*Nota.* Actualmente la mayoría de estas piezas son elaboradas en plata y se les da un recubrimiento en oro.

“Antes no se trabajaba mucho la plata- dice con voz cansada el orfebre-. Pero los pescaditos de oro ya no se hacen porque necesitan mucha dedicación y hay que venderlos por pieza y es muy caro. No tienen mucho mercado, los hago más bien por encargo”. (LH01E)

“Los pescados de oro son una especie en vía de extinción en Mompox. Primero -explica Elisa-, ella es la única de las hijas de Guillermo que aprendió el arte y nadie más en la familia los fabrica. Segundo, la plata aplasta al oro en precios y el oro está escaso”. (ET01E)

Pero la dinámica de la economía ha puesto en riesgo la fabricación de estas piezas debido al alto costo que representan, no solo por el tiempo de dedicación, respecto a los cual Simón comenta que “ el tiempo y el esfuerzo que los orfebres dedican a la elaboración de las joyas no corresponden en nada con la ganancia que extraen de cada una” (SV01E), sino también por los materiales en que son fabricados tradicionalmente: “Mientras un gramo de plata trabajado vale diez mil pesos, uno del metal dorado, sin trabajar, cuesta al menos ochenta mil pesos y trabajado 150 mil. Un pez de los Trespalacios requiere por lo menos cuatro gramos de oro, Elisa se tarda ocho días en fabricarlo y termina costando unos 400 mil pesos” (ET01E), lo que corrobora el valor de la filigrana como un objeto de arte en el que el esfuerzo de los orfebres está orientado en lograr transmitir sus emociones y sentimientos, como artistas que se consideran, más que en lograr una retribución económica.

“Yo veo que le doy y le doy, prácticamente termino el día y la veo todavía que no avanza, entonces y digo la filigrana es desagradecida en ese sentido, la trabaja uno mucho, pero la gente no valora eso.” (ER01M)

Originalmente, la filigrana momposina era elaborada únicamente en oro, metal noble de particular importancia en la fabricación de joyería, ya que por sus propiedades de maleabilidad, ductilidad y resistencia permite a los orfebres dar forma los hilos para crear detalles minuciosos y

patrones intrincados que caracterizan sus piezas de joyería. Además, la durabilidad del oro asegura que las piezas mantengan su belleza a lo largo del tiempo debido a su resistencia a la corrosión y oxidación. Estas cualidades del oro como objeto soporte son manifestadas por los orfebres en sus discursos: "(...) hace alarde de una incomparable habilidad para maniobrar hilos de plata y oro tan finos como el cabello de la mujer más hermosa de Mompox." (LM01E)

Si bien, por ser un metal noble, el oro tiene un costo elevado en el mercado y por tanto es un material exclusivo, estos artesanos lo prefieren para elaborar sus joyas debido a las cualidades antes mencionadas. Sin embargo, debido a la dinámica del mercado y el elevado precio del metal precioso, cada vez más orfebres han optado por usar la plata como alternativa para fabricar sus productos. Como menciona Brito (2013) hace quince años la orfebrería de Mompox está dedicada casi exclusivamente a la plata, aunque el oro se sigue trabajando, pero en menor cantidad y especialmente por encargo.

"Antes se trabajaba más oro, aquí se hace oro, se trabaja con oro, pero más bien mandado a hacer, por encargo, porque hay joyas en filigrana, que, como es que se llama, que las mandan a hacer." (RV01M)

"Mompox tuvo una época dorada, pero el oro se encareció bastante, después vino la inseguridad y después vino una época de la fantasía, pero uno se la pone y a los ocho días se daña. Mompox, de buena suerte, ahora es que lo están apreciando, ahora me van a condecorar de Artesanías de Colombia, por ser el joyero más viejo que hay aquí, el único que trabaja joyería de viejo soy yo" (SV03E)

"Por lo menos ahora en esta época, esta así por la plata, porque todo lo piden en plata, pero antes era en oro, antes se trabajaba una libra, dos libras de oro fino, más. Aquí hubo un señor que en la época que traía oro del bagre, de Antioquia, a veces traía hasta ocho libras de oro. Usted sabe

que por allá pesaban era en castellanos, entonces traían tantos castellanos de oro, uno tenía pesos en castellanos, ahora es que cambió a gramos, pero antes todo era en castellanos y todavía pa' allá, ellos venden así.” (RV01M)

“Ahora se trabaja más la plata, porque parece que está dando más, yo sigo trabajando el oro por encargo, pero es que, la plata la hacen por cantidad, mientras que el oro es menos. Antes como eran cantidades y el oro estaba más barato, ahora la gente quiere el precio del oro, pero no aumentan el trabajo. Siempre quieren hacerlo al mismo precio como si estuvieran comprando el oro en bruto. Y es que usted sabe que el oro es un material más noble, uno por lo menos con el oro, si es el oro que compraba uno para los lados del bagre, que es oro casi de 22 kilates compraba uno, por lo menos ese oro lo traen aquí y sale como en 120, 110 mil pesos entonces uno va a pedir siquiera 140, 150 por una prenda y no los quieren dar (...)” (RV01M)

La plata es un metal noble dúctil y maleable, aunque un poco menos que el oro, con un costo mucho menos elevado y accesible para la fabricación de la joyería, sin embargo, no tiene el mismo valor simbólico y estatus que el oro, el cual ha sido históricamente asociado con la riqueza, el lujo y el poder. En una época, según cuentan algunos orfebres, se trabajó la fantasía y también una especie de oro ‘tacado’ también llamado por la comunidad “cambumba”, una mala práctica que consistía en vender piezas de cobre recubierto con oro como si fueran fabricadas en oro de 18 kilates, lo que influyó en el decrecimiento de la demanda por la joyería momposino que afectó la economía de la comunidad durante esa época.

“(...) ¿sabes lo que es la cambumba? La cambumba es, es parecido a la tumbaga que es cobre por dentro y oro por fuera, (...) ¿Cómo hacemos pa' vender barato? La cambumba. (...) Esa gente casi no pulía eso, medio la tocaban con la lija porque la lámina de oro era bien delgada. Resulta que como que, en la época, una empresa o un tipo que le compraban a ellos, no sé si fue

que le dio desconfianza o algo y se le dio por fundir una pieza de esas y se dieron cuenta que la mayoría era cobre y eso fue duro, duro, en esa época” (ER01M)

En la actualidad son pocos los orfebres que trabajan el oro como materia prima para elaborar sus joyas en filigrana, la mayoría de ellos eligen trabajar con piezas en plata debido al menor costo del material, lo que les permite aprovechar las propiedades de este metal de manera más accesible. No obstante, continúan elaborando figuras intrincadas utilizando la técnica de la filigrana que permite a los orfebres demostrar su destreza y talento creador. Estos diseños suelen ser apreciados por su belleza artística, la precisión y el detalle con los que se ejecutan, de ahí que el valor estético de la obra prevalece por encima del precio del metal utilizado. Aunque el costo del metal es un factor que considerar, el valor estético y la calidad artística de la pieza tienen un papel preponderante en el proceso creativo.

“Somos de los pocos, si no los únicos, que trabajan el oro aquí (...)” (ET01E)

“Antes no se trabajaba mucho la plata- dice con voz cansada el orfebre-. Pero los pescaditos de oro ya no se hacen porque necesitan mucha dedicación y hay que venderlos por pieza y es muy caro. No tienen mucho mercado, los hago más bien por encargo” (LH01E)

“Los pescados de oro son una especie en vía de extinción en Mompox. Primero -explica Elisa-, ella es la única de las hijas de Guillermo que aprendió el arte y nadie más en la familia los fabrica. Segundo, la plata aplasta al oro en precios y el oro está escaso” (ET01E)

Algunas piezas icónicas, como es el caso de los pescaditos de oro, famosos por la obra de García Márquez, requieren especial dedicación y habilidad del orfebre, por ello son cada vez menos los orfebres que los fabrican, como ellos mismos mencionan, sólo los realizan por encargo. Esto ha hecho que se conviertan en piezas más apreciadas y buscadas por aquellos que valoran su

belleza artesanal y su significado cultural. Cada pescadito de oro se convierte en una pieza única y valiosa, símbolo de la tradición y el arte perdidos en el tiempo.

“La humildad en la que vive luego de setenta años de trabajo (lo suficiente para haberse jubilado dos veces) es prueba de ello. También es prueba de que uno no siempre termina untado de lo que toca. Al menos compré esta casa –se consuela–. No es riqueza tener una casa, pero es pobreza no tenerla” manifiesta Simón Villanueva (Brito, 2013)

Como señala Brito (2013) “Las personas que más contacto tienen con los metales preciosos son paradójicamente los que menos sufren de la fiebre del oro, pues los orfebres no trabajan por el oro y la plata sino sobre ellos. Están más concentrados en extraer el valor estético de la pieza que su valor monetario”. Es decir que, a pesar de estar en contacto directo con los metales preciosos, no están obsesionados con la acumulación de oro y plata en sí mismos. Su enfoque principal radica en trabajar utilizarlos como materiales para crear sus obras de arte, la atención al detalle y la calidad artesanal, buscando resaltar la belleza y el impacto visual de sus creaciones. Los orfebres se centran en el valor intrínseco y la expresión artística de sus obras, reconociendo que el verdadero valor de una pieza va más allá de su precio de mercado. Como lo explica Cortés (2013) “Allí se entrelazan los hilos de una tradición centenaria más valiosa que el mismo oro”.

En consecuencia, el metal utilizado como sustancia del objeto soporte desempeña un papel de suma relevancia en la fabricación de joyería, especialmente en la filigrana momposina. Las características que este metal proporciona son fundamentales para lograr la configuración formal y la calidad distintiva de estas piezas. Por otro lado, la forma de los objetos es el resultado de las habilidades y destrezas de los orfebres al manipular el metal. Los orfebres, con su experiencia y maestría, dan forma a los metales preciosos, ya sea oro o plata, aprovechando las posibilidades que estos brindan. Su destreza se refleja en la calidad estética y la belleza de sus creaciones.

Es importante destacar que, para los orfebres, el valor de su trabajo y su labor artística siempre prevalece sobre el valor intrínseco del material en sí. Si bien el metal es fundamental en el proceso de creación, son los orfebres quienes le dan vida a través de su habilidad y dedicación. El valor de su quehacer radica en la maestría con la que transforman el metal en piezas de arte únicas y excepcionales.

### **5.2.2 El objeto como producto cultural**

Clifford Geertz (1992) plantea que los objetos culturales son artefactos simbólicos impregnados de significado y valor en una sociedad específica. Estos objetos son creados, utilizados y transmitidos en un contexto cultural determinado, y su significado trasciende su función utilitaria. En este sentido, los objetos elaborados por los orfebres momposinos son portadores de significado, ya que son interpretados y dotados de sentido por los orfebres y los grupos sociales dentro de un marco cultural particular.

Como objetos culturales, son productos de la actividad humana que se crean y utilizan en el contexto de la vida social, reflejando y comunicando valores, creencias, prácticas y estructuras sociales de la comunidad. Para la comunidad de Mompox y aquellos que valoran esta tradición, la filigrana representa la habilidad artesanal transmitida de generación en generación, la conexión con la historia y el patrimonio cultural de la región, y la identidad cultural compartida.

La producción de filigrana implica la participación de expertos orfebres que aplican técnicas, habilidades y conocimientos específicos transmitidos a lo largo del tiempo. Estos orfebres, a través de su destreza artesanal, dan forma a los objetos y los dotan de la riqueza simbólica que los distingue como elementos culturales significativos. En consecuencia, la filigrana momposina ejemplifica la noción de objeto cultural, pues encarna tanto el proceso de creación

humana en un contexto social como la carga simbólica y cultural atribuida por la comunidad de Mompos y que la hace reconocida tanto en Colombia como en el exterior.

“Gillo Trespalacios era uno de los... él fue condecorado como uno de los mejores joyeros de aquí, familia mía, yo me llamo Roberto Villanueva Trespalacios y el, el en el taller que él tenía, tenía hasta un troquel hecho de él (...)” (RV01M)

“Yo comencé desde muy joven, no le digo que yo conocí, le conocí a ese señor Teófilo Gutierrez. Don Vicente, el que hace los pescaditos, creo que él es hijo, él es hijo de él. Ya él estaba viejo también, porque creo que él es mayor que yo.” (RV01M)

“Ese interés por la filigrana es desde siempre, y como es lo que más buscan por aquí porque la gente que viene por aquí siempre pregunta es por la filigrana, por la filigrana... y por el paseo uno que otro.” (RV01M)

“Y entonces ese reconocimiento se lo dieron fue a Roberto junior y el me lo trajo y hay una foto donde está la primera dama poniéndole la cosa esa, pero yo no acudí, es decir yo no he ido allá.” (RV01M)

“Aquí la idea es que se mantenga la tradición, porque aquí hay gente que tiene tradición de abuelos, de tíos, de primos (...)” (JP01M)

“Uno de los mejores maestros era el señor Guillermo Trespalacios. Este señor, él trabajaba filigrana, engastaba, grababa, hacía unos grabados bonitos y todo era a mano, en ese entonces aquí no había nada... todo lo hacían a mano y eran unas joyas de excelente calidad. La tradición la continuaron las hijas. Hay un museo de Don Guillermo, lo único es que no se si todavía sigue activo.” (HM01M)

“(...) acá en Mompos debería de haber un museo de toda esa herramienta con que comenzó la orfebrería en Mompos (...)” (HM01M)

“Todos esos oficios fueron traídos de España, la forja, la ebanistería, porque es que como los españoles llegaron a MompoX y empezaron a construir la ciudad y eso, ellos necesitaron herreros, ebanistas, alfareros, porque era lo principal en una casa, entonces ellos trajeron eso de España. Y también en ese entonces los indígenas fabricaban su alfarería, sabían trabajar el barro” (HM01M)

“Es que la filigrana tiene su encanto, de hecho, hay personas que ni siquiera conocen la técnica, y cuando la ven dicen, ah esto es lo que llaman filigrana, esto es muy bonito.” (ER01M)

"(...) Entonces yo digo que sí, que la filigrana en particular tiene un encanto, y de hecho he estado leyendo muchos libros de historia (...) y eso es de hace más de 3000 años en la antigua Mesopotamia cuando se inició, entonces imagínese usted” (ER01M)

En los discursos de los informantes se destaca la importancia y el profundo significado atribuido a la filigrana en el seno de la comunidad de MompoX como un objeto cultural de gran valor. A través de ellos, se observa cómo la filigrana es reconocida como un objeto cultural de gran relevancia, apreciada como algo único y valioso tanto por aquellos que están familiarizados con ella como por aquellos que descubren su técnica y estética.

Esta forma de joyería, transmitida de generación en generación, se convierte en un verdadero tesoro para la comunidad, representando tanto la herencia cultural familiar como la habilidad artesanal única que se ha desarrollado en MompoX. Su historia y tradición enriquecen su valor simbólico, y tanto los residentes locales como los visitantes reconocen su importancia y la consideran un emblema distintivo de la región. Además, se hace énfasis en la importancia de preservar y mantener vivo este legado cultural. Los informantes resaltan la necesidad de salvaguardar y promover la filigrana como parte fundamental de la identidad de MompoX, asegurando que las generaciones futuras puedan apreciar y mantener viva esta tradición única.

### 5.2.3 El objeto y el comportamiento social

Como plantea Barthes (1990) comúnmente el objeto es definido como "una cosa que sirve para alguna cosa", por tanto, a primera vista sólo se contempla una finalidad de uso, es decir por su función; esta concepción limitada del objeto lo reduce a ser percibido únicamente como un medio para satisfacer una necesidad o cumplir una tarea específica. Sin embargo, Barthes propone que el objeto va más allá de su función utilitaria y adquiere un sentido que trasciende su uso práctico; más allá del uso, el objeto sirve al hombre transformar su realidad como una especie de mediador entre la acción y el hombre, permitiendo que se produzca una relación dinámica y significativa. En este sentido, el objeto adquiere un significado simbólico y cultural que va más allá de su mera funcionalidad.

En la sociedad moderna, se ha perdido en gran medida la conexión con los objetos que nos rodean. La producción en masa y la rápida obsolescencia de los productos han contribuido a crear una cultura de consumo en la que los objetos son considerados simplemente como medios para satisfacer necesidades inmediatas, en lugar de ser valorados por su calidad y belleza intrínsecas. Sennett (2009) plantea que esta desconexión con los objetos tiene un impacto negativo en nuestra vida social. Al no tener una relación significativa con los objetos que producimos o utilizamos, perdemos la capacidad de apreciar el valor del trabajo y de desarrollar habilidades prácticas, lo cual se extiende a nuestras relaciones con los demás.

El trabajo artesanal fomenta la colaboración, la comunicación y la confianza mutua entre las personas involucradas en el proceso de creación, de ahí que la artesanía puede ofrecer una alternativa a esta cultura del consumo. En ese sentido, la orfebrería momposina, al requerir habilidades prácticas específicas, dedicación y paciencia, permite al artesano desarrollar una relación más profunda con los objetos y con los demás. El orfebre, a través de su dedicación y

maestría, puede transmitir un sentido de identidad y significado a su trabajo, lo que a su vez enriquece la experiencia de aquellos que utilizan o aprecian sus creaciones.

El proceso de crear y manipular objetos concretos ejerce un impacto significativo en nuestra relación con el mundo y con los demás. Los artesanos, entre ellos los orfebres especializados en la filigrana, se destacan por llevar a cabo un tipo de trabajo manual que demanda habilidad, conocimiento y una atención minuciosa. Estos hábiles artesanos se dedican al uso de materiales nobles como el oro y la plata, y su objetivo principal es alcanzar resultados de una calidad excepcional. A diferencia de los trabajadores de la sociedad industrializada, los artesanos se comprometen profundamente en un oficio que valora la maestría manual y la dedicación cuidadosa a su trabajo. “A menudo el artesano tiene que hacer frente a conflictivos patrones objetivos de excelencia: el deseo de hacer bien algo sólo por hacerlo bien puede verse obstaculizado por la presión de la competencia, la frustración o la obsesión” (Sennett, 2009)

### **5.2.3.1 Materialidad y conocimiento táctil**

A través de su trabajo manual, los orfebres adquieren un conocimiento profundo de los materiales, herramientas y procesos. Al comprender las propiedades de los metales y las técnicas de manipulación, logran interactuar de manera más directa y significativa con dichos elementos. Esta interacción táctil con los objetos tiene un impacto en su comportamiento social y en su relación con el mundo. Los orfebres perfeccionan su habilidad y destreza a medida que trabajan, lo cual les permite crear piezas de alta calidad y con una belleza estética excepcional.

“Con más de 70 años en el oficio, Simón Villanueva es el joyero más longevo de Colombia. Pese a que su vista a disminuido con los años, él sigue trabajando porque no necesita ver las joyas que arma, las recuerda en su cerebro, las conoce con sus manos. Él sabe, practica y repite todos los días y uno a uno, los pasos del proceso de armado de una joya mediante el tacto.

Asombrosamente incluso, puede decir cuánto hilo ha entrado en cada pieza que llega a sus manos”. (Sistema de información para la artesanía, 2017). Su destreza es tal que no necesita ver las joyas que está armando, ya que las recuerda en su mente y las reconoce a través del tacto. Este texto ilustra cómo la interacción táctil y la experiencia acumulada permiten a los orfebres desarrollar una profunda familiaridad con los materiales y procesos, llegando al punto en el que pueden crear y trabajar con ellos de manera casi intuitiva.

### Figura 15

*Las manos del orfebre*



*Nota.* Las manos del orfebre Simón Villanueva que conservan la memoria de su quehacer. SIART, A. de C.-S. de S. P. (s/f). <https://onx.la/5fcdb>

#### 5.2.3.2 Valoración del proceso sobre el producto final

Conocido como el oficio de la paciencia, la filigrana momposina demanda un elevado grado de compromiso y atención por parte del artesano. Desde la concepción del diseño hasta la finalización de cada pieza, los orfebres deben invertir un considerable tiempo y esfuerzo para asegurar que cada detalle sea elaborado con meticulosidad. Este nivel de compromiso y atención

no solo se refleja en la calidad de su trabajo, sino también en su comportamiento social, ya que los artesanos cultivan una actitud de cuidado y responsabilidad tanto hacia su trabajo como hacia los demás, mentalidad que se traduce en respeto y dedicación hacia su oficio.

Para alcanzar la excelencia en su oficio, los artesanos desarrollan habilidades y destrezas específicas a través de la paciencia y la dedicación constante. Prestan una atención minuciosa a la precisión de las medidas, la calidad de las soldaduras y el pulido de las superficies, ya que cada aspecto es fundamental en su labor. Su búsqueda de la perfección y el cuidado en cada etapa del proceso de fabricación tienen un impacto directo en la calidad y el valor de la joyería que crean.

“Esto no se puede imponer, esto tiene que nacerle a uno, tener la paciencia, dedicación y destreza de manos para hacerlo bien. Hay personas que lo hacen por ganar plata, pero las personas que hacen las cosas con amor, las hacen bien y siempre van a sobresalir” (WV01E)

“Que los orfebres momposinos vendan sus obras no por diseño o grado de elaboración sino simplemente por peso, refuerza esa impresión de arte puro y desinteresado” (Brito, 2013). Esto resalta la pureza de su oficio y el trabajo desinteresado, lo cual puede ser interpretado como una forma de valorar la artesanía por sí misma y no solo por su valor comercial.

“A las joyas, hay que hacerlas con amor, porque es la única forma de que tengan vida, eso es lo que he tratado de enseñarle a mis hijos y a mis nietos. Que nunca hagan las cosas porque sí, que siempre hagan joyas con amor”. (SV02E)

“Simón se esmera por hacer cada pieza con la mayor delicadeza posible, transmitiendo un poco de sí en cada joya. Su disciplina y dedicación son admirables: mantiene la misma rutina de hace 60 años, sentándose en su mesa a trabajar desde las 6 a.m. y terminando a las 5 p.m., siempre en la puerta de su casa, donde algunas personas se acercan para comprar lo que fabrica mientras se deleitan con sus historias de vida” (SV03E)

**“(…) yo le decía ¿cuánto se demoraba usted con eso papá?, decía: hasta que acababa... jajaja. Eso era de paciencia no medían el tiempo, sino hasta que acababan y no se preocupaban de cuánto demoraban.” (AA01M) Figura 16**

*Aretes en filigrana*



*Nota.* Formas intrincadas y patrones elaborados son representativos de la filigrana momposina. Pieza elaborada por Hermes Manjarrez. Octubre 2018.

“En la práctica del oficio, cuanto más lento y exploratorio, más fiable parecía a sus pares y a sus empleados el trabajo del orfebre con sus manos. Los resultados inmediatos a los que se llegaba con una sola prueba eran sospechosos” (Sennett, 2009, p. 44) Este es el caso de los orfebres que manifiestan en su discurso la importancia de hacer bien su trabajo por la satisfacción de lograr una pieza perfecta los motiva el placer de hacer sus obras sin importar el tiempo que tarden en lograr los resultados deseados, si no es perfecta no tienen inconveniente en fundir la pieza e iniciar de nuevo, tal como hacia el coronel Aureliano Buendía al alcanzar los veinticinco pescaditos de oro.

### 5.2.3.3 Las herramientas y elementos de trabajo

“Simón se sienta todos los días desde las seis de la mañana frente a su mesa; allí desayuna, almuerza y trabaja hasta que termina la jornada laboral sobre las cinco de la tarde” (Sistema de información para la artesanía, 2017).

#### Figura 17

*La mesa de trabajo del orfebre*



*Nota.* Mesa del orfebre Simón Villanueva. SIART, A. de C.-S. de S. P. (s/f). <https://onx.la/5fcdb>

La mesa, como elemento de trabajo también es valorada de manera positiva como una extensión del orfebre, es el sitio donde trabaja, donde come, donde pasa la mayor parte del tiempo, donde se producen el arte de la filigrana, para Simón “la mesa de un joyero es un lugar especial donde se da vida a piezas invaluable, no sólo por el metal a partir del cual están hechas, sino por toda la historia detrás de su fabricación”(SV02E), incluso enuncia que lo acompañará hasta la muerte: “Algo que sí tengo muy claro, es que esta mesa me la llevo a la tumba, pues ella ha estado conmigo toda esta vida y por eso, merece ir conmigo a la otra”. (SV02E)

La mesa del orfebre se convierte en un espacio especial donde se da vida a piezas a sus creaciones, donde se fusionan la destreza manual, la creatividad y la historia, y donde se materializan objetos que trascienden su valor material. Esta mesa es uno de los pocos objetos que conserva desde los años cuarenta y es allí donde pasa la mayor parte de su tiempo, aún para realizar sus actividades cotidianas, por tanto, se ha convertido en parte integral de su vida también como un símbolo de su dedicación, su trayectoria y su pasión por el oficio de la orfebrería.

Esta relación afectiva con la mesa de orfebre es también manifestada por otros informantes: “Ya la pequeñita la mandé transformar, es que le dije yo que hicimos a cuchillo y machete, esa no la cambio, la tengo todavía por ahí, una vez que véndeme esa mesita, y yo no, ese es un recuerdo... incluso la mesa, la cubierta de la mesa eran unas tablas de una cama de mi papá (...) es que le dije yo que hicimos a cuchillo y machete, esa no la cambio, la tengo todavía por ahí, una vez que véndeme esa mesita, y yo no, ese es un recuerdo...” (ER01M). El orfebre exterioriza un apego emocional a la mesa y sus componentes, que fueron hechos de manera manual y utilizando materiales reciclados reforzando la idea del valor que tiene los objetos más allá de su función práctica. Es así como la mesa establece un vínculo con el pasado, se convierte en un símbolo de recuerdo y herencia familiar al utilizar las tablas de la cama del padre del orfebre. Además, el hecho de que la mesa haya sido construida por sus propias manos mediante el uso de herramientas como el cuchillo y el machete resalta la importancia del trabajo manual y la artesanía en la creación de objetos cargados de significado y valor emocional.

Además de las joyas de filigrana, las herramientas e implementos de trabajo tienen un gran valor para la comunidad, ya que representan un saber hacer colectivo, son fabricadas por la misma comunidad de acuerdo con sus necesidades, de lo cual se sienten muy orgullosos, como enuncia Elisa Trespacios “(...) tendremos que vender las herramientas de mi papá, él mismo las fabricó,

Pero prefiero entregarlas al Banco de la República. Valen mucho para mí” (ET01E). Las herramientas son valoradas por los orfebres por su calidad, funcionalidad y durabilidad, al reconocer que son fundamentales para el desarrollo de su oficio y la materialización de sus creaciones, por ello cuidan de ellas meticulosamente, ya sea seleccionándolas, modificándolas o incluso fabricándolas para manipular los metales preciosos, dar forma a las piezas y crear detalles finos característicos de la filigrana.

“Pero hay otras que le toca a uno inventarse, esa curvita no la saco así con nada, la doblo con algo y la daño, entonces se hace una herramienta en hierro pa’ doblar con cuidado y darle la forma ¿ya?” (ER01M)

“Cuando me dan una cosa que es como difícil, yo digo yo tengo que hacer esto, lo hago porque lo hago, y a veces le toca a uno hacer hasta herramienta, buscar una cosa y otra, lo que sea, pero aquí armamos, como sea, pero lo armamos” (RV01M)

“En las piezas que yo hago, como hay cosas que no son las tradicionales, hay cosas que uno le toca inventarse la herramienta (...)” (ER01M)

Conscientes del impacto directo que las herramientas tienen en la precisión y calidad de sus obras, los orfebres desarrollan la capacidad de adaptarse y encontrar soluciones creativas en su oficio. A medida que son usadas repetidamente en su trabajo, el artesano establece una relación íntima con sus herramientas la cuales con el tiempo se convierten en una extensión natural de sus manos, permitiéndole realizar movimientos precisos y delicados.

“(...) por lo menos todo esto lo que usted ve, lo que es herramienta son hechas por herreros de Mompox” (RV01M)

“(...) yo propuse que acá en Mompós debería de haber un museo de toda esa herramienta con que comenzó la orfebrería en Mompós (...) Cualquiera persona que quiera fabricar filigrana en

otro lado de Colombia tiene que venir a comprar la herramienta acá a Mompox porque esa herramienta no la va a encontrar en ninguna parte.” (HM01M)

“También sería bueno de que a través de la escuela taller enseñaran a los jóvenes, o a través del Sena tal vez, porque si esas personas se mueren que es el que hace las tenacillas, la orfebrería va a tener un retroceso, porque quién va a fabricar la herramienta con la que uno trabaja. Y la herramienta se va acabando” (HM01M)

“Pero la mayoría de las herramientas, las tenacillas, los castillos... las hacían los herreros, estas las hizo un herero de aquí que trabajaba con la familia, que aprendió con la familia, una familia de 300 años trabajando en herrería de hacer ventanas, rejas y herramientas de joyería, eran dos familias acá, los más especialistas eran los Pupo y los Zúñiga, los Zúñiga se acabaron y así se van acabando las tradiciones” (AA01M)

Además de su valor funcional, los orfebres valoran sus herramientas como piezas exclusivas y representativas de su comunidad, son portadoras de conocimiento y tradición y por tanto hacen parte del patrimonio cultural y artesanal de la comunidad que merece ser preservado. No obstante, existe una creciente preocupación en la comunidad debido a que el conocimiento de la fabricación de herramientas está en manos de unas pocas personas, en su mayoría de edad avanzada, lo cual representa un riesgo inminente de desaparición. La disminución progresiva de las herramientas tradicionales y técnicas artesanales refleja un declive de la artesanía y la pérdida de habilidades valiosas en el contexto actual, donde muchos procesos artesanales están siendo reemplazados por la producción masiva. Esta situación representa un importante desafío para la orfebrería, ya que la falta de fabricantes de herramientas necesarias para este oficio podría conducir a un retroceso en su desarrollo, por lo cual es crucial que las nuevas generaciones sean formadas

para desarrollare estas técnicas y habilidades de fabricación y de este método mantener asegurar la continuidad y el progreso de la orfebrería.

#### **5.2.4 El objeto como mediador material entre el ser humano y la naturaleza**

Los objetos se construyen a partir de las asociaciones entre naturaleza y sociedad, en ese sentido, Latour (2022) propone la noción de "actores híbridos" para describir cómo los objetos técnicos y materiales, incluyendo herramientas, dispositivos, artefactos y otros objetos de la vida cotidiana, actúan como mediadores en la relación entre el ser humano y la naturaleza. Estos objetos no son simplemente pasivos o inertes, sino que tienen una agencia propia y participan en la construcción de realidades.

Como mediadores, los objetos, permiten que los seres humanos interactúen con el entorno natural de formas específicas; es el caso de la filigrana que modifica la relación del orfebre con materiales naturales como los metales preciosos, y permite la expresión artística y la creación de objetos valiosos. Estos objetos, a su vez, actúan como mediadores entre el ser humano y la naturaleza, ya que representan la belleza y la estética de los elementos naturales transformados en una obra de arte; al interactuar con estas joyas, los seres humanos establecen una relación simbólica y estética con la naturaleza, apreciando su valor intrínseco y su conexión con el entorno natural.

“Le gustaba verlo trabajando en cada detalle que configuraba los peces dorados. Y si no fuera tan costoso hacerlos ahora y hubiese más demanda de los animalitos acuáticos muy seguramente no haría tantas mariposas de filigrana, sus preferidas, y a las que sólo les falta emprender el vuelo en un arranque inusitado de vida.” (Pinzón Sinuco, 2013)

La singular geografía de Mompox, rodeada por caños y ciénagas, ha dejado una marcada influencia en el desarrollo de la orfebrería momposina y en la forma en que los orfebres se relacionan con la naturaleza circundante. Estos artesanos expertos logran plasmar y evocar la

belleza y la vida de la flora y fauna de la región en sus obras, estableciendo una poderosa conexión simbólica entre el mundo natural y el humano, relación que se ve reflejada en el realismo mágico presente en la obra de Gabriel García Márquez. Los pescaditos de oro del coronel Aureliano Buendía, quien soñaba con vivir en un Macondo pacífico y morir fabricando sus pescaditos, son ejemplos de cómo la orfebrería momposina se convierte en un medio de expresión artística que trasciende lo material y encarna la conexión profunda entre el ser humano y la naturaleza.

Así, la orfebrería momposina no solo representa habilidad artesanal y tradición, sino que también se convierte en un puente entre la realidad tangible y el mundo simbólico, capturando la esencia de la flora y fauna local y transmitiendo la magia y el encanto de la región. Los objetos resultantes de esta labor artesanal son portadores de historias, significados y sueños, manifestando la riqueza cultural y la estrecha relación entre el ser humano y su entorno natural en Mompox.

### **Figura 18**

*Colección de insectos en filigrana*



*Nota.* Colección exclusiva por Eligio Rojas Pinterest. (2017, May 6). <https://onx.la/540e8>

“¿Y después de eso una señora me dijo, por qué no me haces unos insectos? También llevaba un año diciéndome lo mismo y la primera que hice fue una mosca, y bueno ahí ya fue cuando comenzó a gustarme las cosas así y después hice el grillo, después fue una tarántula, fue la tercera, después hice una cucaracha. Llegaron a buscar ahora en Medellín, que la cucaracha, que la cucaracha, y no llevé cucarachas. En Bogotá vendí dos cucarachas... y no volví a hacer para Medellín y la buscaban. Y después de eso hice una abeja, después hice una hormiga corotera, en esa hormiga fue conde comienzo a darle movimiento, las alas se le movían, después hice una mantis, as esa si se le mueven las alas y las manos, usted coge las manos así y las tira y ellas se devuelven... con un resorte. Y después hice un colibrí, también se le mueven las alas.” (ER01M)

A este orfebre, no le basta con imitar la forma de la naturaleza en los objetos que elabora, sino que además les da vida al hacer formas volumétricas e impartir movimiento a cada una de sus partes. La creación de insectos como la mosca, el grillo, la tarántula y la cucaracha demuestra su habilidad para capturar la esencia y la apariencia de estos seres vivos y va más allá al dotar a sus creaciones de dinamismo y funcionalidad. Esta atención meticulosa a los detalles y el deseo de dar vida a sus objetos resalta la pasión y el talento de este orfebre, quien va más allá de la mera representación estética para crear piezas que cobran vida y cautivan a quienes las observan y en ese sentido el orfebre, quien como menciona Garcés Martínez (2010) se convierte en una especie de cocreador del universo.

### **5.2.5 El objeto como factor de identidad de los sujetos**

“Para ser artesano no es suficiente con ser un productor que domina una tecnología en la que se destaca el recurso humano, sus solos músculos como fuente principal de energía laboral” (Herrera, como se citó en Grisales Vargas, 2017 p. 243). Cuando se examina el objeto artesanal desde una perspectiva cultural, se descubre que está intrínsecamente ligado a la memoria, la

tradición y todos los símbolos significativos que dan forma a la identidad de una comunidad. Estas creaciones hechas a mano encapsulan la esencia de un pueblo y su legado, preservando sus valores y transmitiendo conocimientos ancestrales a través de generaciones., así se convierte en un testimonio tangible de la historia y la riqueza cultural de una sociedad, al tiempo que resalta la importancia de mantener vivas las prácticas tradicionales.

En relación con los discursos de los orfebres, se puede considerar que la habilidad para crear la filigrana momposina es innata y está arraigada en la herencia cultural y la identidad de la comunidad que la produce. Estos orfebres afirman que llevan esta habilidad en la sangre y que aquellos que no nacieron dentro de esta tradición no pueden reproducir este arte. Esta idea encuentra respaldo en el historiador momposino Arquez (como se citó en Caracol Radio, 2017), quien menciona que los conquistadores españoles reconocieron el enorme potencial comercial de estas prendas de elaboración única e intentaron reproducirlas sin éxito, ya que solo los orfebres momposinos poseían la habilidad para fabricarlas.

Barthes, (1986) plantea que los objetos cotidianos y los productos de consumo pueden influir en la construcción de la identidad de los sujetos, al convertirse en portadores de significados culturales y sociales. El autor emplea el concepto de ‘mito’ para referirse a las construcciones sociales y culturales que se crean alrededor de objetos, prácticas y fenómenos de la vida cotidiana. Estos mitos son sistemas de significados y símbolos que refuerzan y naturalizan ciertas ideologías y formas de vida en una sociedad, están presentes en el discurso cotidiano y en los objetos de consumo, así funcionan como formas de persuasión y control social, al ocultar las condiciones sociales y económicas detrás de los objetos y simplificar la realidad. En consecuencia, los objetos pueden funcionar como signos que representan y refuerzan valores, normas y creencias de una

determinada sociedad, y así mismo pueden influir en la forma en que las personas se identifican y se relacionan con el mundo que les rodea.

En ese sentido, la filigrana momposina, como objeto de arte y joyería, puede ser considerada un mito ya que, aunque tiene una base material y técnica, se carga de significados culturales y simbólicos que trascienden su aspecto físico. Estos significados y símbolos son contruidos socialmente y se convierten en parte de la narrativa cultural que rodea a la filigrana. Esta puede ser asociada con valores como la tradición, la identidad cultural y la artesanía única, además, el valor estético y la meticulosa elaboración de la filigrana momposina también contribuyen a su construcción como mito. El proceso artesanal, la atención al detalle y la dedicación requerida para crear estas piezas refuerzan la idea de que la filigrana momposina es un arte valioso y digno de admiración. Estos significados y símbolos se fortalecen a través de discursos y prácticas que se transmiten de generación en generación en la comunidad momposina. Al ser considerada un arte tradicional y exclusivo de la región, la filigrana adquiere un estatus especial y se convierte en un símbolo de la identidad y el patrimonio cultural de Mompox.

“La filigrana es mi estilo de vida, la situación de Mompox es muy dado para poder uno inspirarse y trabajar en este arte (...)” (DP01M)

“(...) nosotros siempre hemos trabajado con artesanías de Colombia, nosotros todos los años le hacemos piezas pa’ la feria, el año antepasado nosotros hicimos unas figuras grandes y ellos hicieron unos retratos, ellos hicieron la parte del cuadro y montaban la pieza encima. Y la pieza que primero se vendió fue la que hicimos aquí” (RV01M)

“(...) yo creo que eso fue hace más de dos siglos, cuando se comenzaron a referir al arte de la filigrana y en Mompox, por lo menos todo esto lo que usted ve (...)” (RV01M)

“(…) en total que me eche 28 días, un mes de trabajo, empezando de 6 de la mañana, o antes e 6 y hasta las 9 o 10 de la noche, hasta los domingos. Porque yo quería salir de esa pieza, pero era tanto... o sea fueron 20 días en las meras basecitas en donde se mueven las teclas esas, porque ya na’ más faltaba la boquilla, la cabeza. Y me eché más días haciéndole un poco de cositas. Esa pieza es como de 8 centímetros y medio armado” (ER01M)

“Es que el arte de la joyería en filigrana, eso es algo bonito. Yo ya no trabajo, pero yo aquí toda la mañana me la paso y toda la tarde mirando unas cosas y organizando y haciendo figuras” (AA01M)

En los discursos de los orfebres, se evidencia que la filigrana trasciende ser una simple actividad para convertirse en su estilo de vida. Esta conexión emocional y personal con el arte de la filigrana demuestra una identificación profunda como artistas, lo cual se refuerza con su participación en ferias, exposiciones y la combinación de su trabajo con otras formas de arte. Los orfebres describen la joyería en filigrana como algo hermoso y destacan su apreciación estética, lo cual sugiere que se identifican como artistas y valoran la creatividad y la belleza en su labor. Es así como los objetos de orfebrería adquieren un significado especial al estar cargados de connotaciones culturales y simbólicas. La habilidad de los orfebres para elaborar estas piezas se encuentra arraigada en la herencia cultural y en la identidad colectiva de su comunidad, lo que contribuye a que se identifiquen a sí mismos como artistas.

### **5.2.6 El objeto como dispositivo de memoria**

“El objeto artesanal, además de ser un elemento material en sí, es una clase de símbolo con los que se representan hechos y rasgos culturales de un grupo social específico” (Herrera, como se citó en Grisales Vargas, 2017) que representan la memoria de una comunidad. A través de su belleza estética y su singularidad, estos objetos trascienden su función utilitaria y se convierten en

expresiones artísticas que evocan emociones, creando un vínculo profundo entre el pasado y el presente.

“Los aspectos semióticos de la cultura (por ejemplo, la historia del arte) se desarrollan, más bien, según leyes que recuerdan las leyes de la memoria, bajo las cuales lo que pasó no es aniquilado ni pasa a la inexistencia, sino que, sufriendo una selección y una compleja codificación, pasa a ser conservado, para, en determinadas condiciones, de nuevo manifestarse” (Lotman, 2000, p. 109). Esto implica que las prácticas culturales, como el oficio de la filigrana, tienen la capacidad de evocar y recordar eventos pasados, significados y experiencias culturales. En ese sentido, la cultura y su desarrollo están intrínsecamente relacionados con la memoria colectiva; al igual que la memoria individual, donde los recuerdos no desaparecen por completo, los eventos, las prácticas, los objetos y los símbolos culturales son seleccionados, codificados y conservados a lo largo del tiempo, y pueden ser recuperados y reinterpretados en el presente para dar forma y significado a la cultura en constante evolución.

“Ramón Pupo, mi bronceado acompañante y consultor, miembro de una conocida familia de Momposina en la cual se han pasado los secretos de la herrería por cuatro generaciones, pero quien también creció como agricultor, cazador y pescador de las ciénagas para dominar así la especial cultura anfibia que ha distinguido esta región desde tiempos precolombinos” (Fals Borda, 2002, p.17). La cultura Momposina, como la mayoría de los pueblos ribereños puede considerarse una ‘cultura anfibia’, concepto que abarca un conjunto completo de habilidades, actitudes, comportamientos, conocimientos y tradiciones que caracterizan a los habitantes de una región específica que se reproduce tanto en el entorno acuático de los ríos y ciénagas, como en el ámbito de la tierra firme. Esta cultura anfibia se basa en la interacción constante y cercana con el ambiente natural que rodea a la región, en ese sentido, los habitantes de la región momposina han

desarrollado habilidades específicas relacionadas con la navegación, la pesca, la caza y la agricultura, adaptándose a las condiciones cambiantes de su entorno acuático y terrestre. Además de las habilidades prácticas, la cultura anfibia también abarca actitudes y comportamientos arraigados en la conexión profunda con la naturaleza. Los habitantes de la región momposina valoran y respetan el ecosistema de ríos, ciénagas y selvas pluviales que los rodea y estas actitudes se reflejan en prácticas sostenibles de explotación de los recursos naturales y en el cuidado y conservación del entorno.

### Figura 19

*Broche Orquídea*



*Nota.* Pieza en filigrana elaborada por Hermes Manjarrez. La representación de la flora y fauna son motivos recurrentes en la filigrana momposina. Octubre 2018.

“De él aprendió el oficio arduo y meticuloso de la joyería, al que asistió por primera vez cuando cursaba la primaria en la escuela de MompoX y dada la curiosidad que le producía la fabricación de pescaditos de oro” (Pinzón -Sinuco, 2013). Luis Herrera aprendió de su padre desde temprana edad el oficio de la filigrana por el interés que le despertó el trabajo minucioso y

detallado que implica la fabricación de estas famosas piezas de joyería, lo cual se convirtió en una motivación inicial para dedicarse a aprender y perfeccionar el oficio. Estas prácticas, actitudes y conocimientos son transmitidos de generación en generación, es así como las tradiciones culturales y las celebraciones también forman parte integral de la cultura anfibia momposina que refuerzan el sentido de identidad y pertenencia, transmitiendo valores y enseñanzas que han perdurado a lo largo del tiempo.

Los objetos de filigrana momposina como manifestaciones concretas de la relación entre la cultura anfibia y la creación de objetos de valor artístico que reflejan la identidad cultural y las prácticas tradicionales transmitidas a lo largo del tiempo en la región. Estos objetos pueden incorporar elementos naturales presentes en el entorno anfibio de Mompox, “la metáfora del tejido estuvo presente en la trama de los canales de drenaje, las redes de pesca, la alfarería y la orfebrería hecha en aleaciones ricas en oro. Aves acuáticas, caimanes, peces, felinos y venados fueron recursos alimenticios y a la vez elementos esenciales de su pensamiento simbólico” (Banrepcultural, 2018). De este modo los motivos decorativos utilizados en las piezas de orfebrería están inspirados en elementos como los ríos, caños, ciénagas o selvas pluviales, y es por ello por lo que predominan temas como la flora y la fauna, un ejemplo particular son los reconocidos pescaditos antes mencionados.

La tradición de la filigrana en la orfebrería de Mompox tiene profundas raíces históricas que se remontan a la época precolombina, específicamente a la cultura Zenú cuyas piezas de orfebrería se destacan por representar figuras de animales, especialmente aquellos cuyo consumo estaba prohibido. La técnica distintiva utilizada por estos diestros orfebres era la filigrana fundida a la cera perdida o ‘falsa filigrana’, que les permitía crear diseños en un tejido metálico de sorprendente delicadeza.

La conexión entre los precolombinos Zenú y la filigrana actual de Mompox se debe a varios factores. En primer lugar, la región de Mompox fue un punto de encuentro para los indígenas Malibúes y Zenúes, quienes eran reconocidos por sus habilidades orfebres. Estas comunidades realizaban intercambios de productos agrícolas y manufacturas con otras culturas indígenas de la región, lo que permitió la difusión de sus técnicas y conocimientos. Posteriormente, con la llegada de los españoles, se introdujeron nuevos artesanos y técnicas provenientes de los gremios medievales. Estos artesanos utilizaron las materias primas locales y fusionaron sus conocimientos con los existentes, lo que enriqueció aún más la tradición orfebre de la región. Además, la contribución de los africanos traídos como esclavos también influyó en la práctica de la orfebrería ya que aportaron su sabiduría ancestral, que se mezcló con las técnicas existentes, generando una sinergia única en la creación de joyas y objetos ornamentales. Todo este trasfondo histórico y cultural se vio potenciado por el tráfico de oro proveniente de las minas de Antioquia, que se depositaba en Mompox por temor a los ataques piratas en las costas. Esta abundancia de materia prima preciosa impulsó aún más la producción y el desarrollo de la orfebrería momposina.

Hoy en día, la filigrana de Mompox continúa siendo una tradición viva, preservada y transmitida de generación en generación. La delicadeza y la belleza de los diseños, heredados de los precolombinos Zenú, siguen siendo apreciados y valorados tanto a nivel nacional como internacional, convirtiendo a Mompox en un referente en el arte de la filigrana y en un testimonio tangible del legado cultural de los Zenúes. Los diseños pueden incluir representaciones estilizadas de animales acuáticos, plantas o paisajes característicos de la región, elementos naturales que se convierten en símbolos visuales, conectan los objetos de orfebrería con la cultura anfibia y su relación con el entorno y evocan las características particulares de Mompox.

**Figura 20**

*Farola en hierro forjado frente a la iglesia de Santa Barbara*



*Nota.* Las formas de la filigrana están presentes en otros objetos representativos de Mompox. Octubre 2018.

“Entre los hilos de filigrana también se trenza la relación del ser humano con la tierra firme y el río móvil en su acción complementaria de formar y fundir, de esta forma el ser Sinú teje una relación de reciprocidad con sus antepasados y la naturaleza” (Garcés Martínez, 2010, p.42), esta cultura anfibia que los caracteriza puede influir en los procesos de producción y técnicas utilizadas en la orfebrería de la región. De este modo, el conocimiento y la habilidad transmitidos a través de generaciones en la tradición de la herrería guarda relación con los procesos y formas aplicados en la creación de objetos de orfebrería, formas como los caracolitos y los espirales están presentes en

los objetos forjados como rejas de puertas y ventanas, bolardos de las calles, así como en las piezas elaboradas por los orfebres.

### 5.3 La producción de objetos de arte

En estos discursos es posible observar que los orfebres (S1), entendidos como un actor colectivo y como sujeto de hacer, ejecutan varios programas narrativos encaminados a lograr un fin último que es alcanzar la perfección en fabricación de los objetos de filigrana que configura este oficio como arte y, en consecuencia, los objetos de filigrana como piezas de arte.

El orfebre (S1) ejecuta un programa narrativo de búsqueda (PN de base), modalizado por un querer y un deber que lo impulsan a la conjunción con su objeto de deseo. El S1 inicialmente está motivado por un querer – hacer (filigrana) y tiene la intención (querer – ser) un orfebre diestro en su arte: “Yo no quise que se acabara lo que él y sus antecesores habían iniciado, quise continuar por eso, porque la filigrana es muy bella. Este arte refleja todo lo que uno quiere expresar desde su interior, uno lo esboza en joyas y piezas que se roban las miradas” (WV01E)

El sujeto adquiere la competencia (saber – hacer / poder hacer) que lo lleva a un modo de existencia realizado “ser orfebre”. En el texto de Quiceno (2017) se puede observar que el objeto en el que están vertidos valores, pasiones y afectos es el oficio de la filigrana: “Yo hacía mis cositas y vendía allá. Yo trabajaré hasta el último instante de mi vida, ¿sabe por qué?, porque le tengo amor al arte, porque la filigrana es divina”

$$H \{(S1 \cup O) \rightarrow (S2 \cap O)\} \quad S1 = A1; S2 = A1$$

El S1 (Simón Villanueva) ejecuta acciones para alcanzar la conjunción con su objeto de valor (oficio de la filigrana) para llegar a un estado de realización: “Lo que me mantiene vivo es el amor que tengo por la joyería, por eso seguiré trabajando hasta mi último día, cuando Dios diga que es hora de levantarme de mi mesa” (Sistema de información para la artesanía, 2017)

El sujeto, en este punto ya tiene la competencia (saber – hacer / poder hacer) que busca mejorar, adquirir cada vez más destreza, lo que lo lleva a un modo de existencia en constante actualización y permanente virtualización, ya que la total perfección nunca es lograda, es decir que nunca logra la realización, por eso “él sabe, practica y repite todos los días y uno a uno, los pasos del proceso de armado de una joya mediante el tacto” (SV02E).

$$H \{(S1 \cup Ov1) \rightarrow (S2 \cap Ov)\}$$

$$S1=S2=\text{orfebres}$$

$$Ov = \text{perfección}$$

Los orfebres parten del material en bruto para fabricar intrincados objetos de filigrana, transforman los hilos de oro y plata en joyas con un valor estético, simbólico y comercial. En este PN el S1 ejecuta una acción de transformación modalizado por el saber, deber, poder y querer para aumentar el valor del objeto (metal / joya) y convertirlo en un objeto de arte, en lo que se puede denominar un programa narrativo de producción de arte:

$$\{(S1 \cap Ov1 +) \rightarrow Ov2 \uparrow\} / \{(S1 \cap Ov2 -) \rightarrow S1 // Ov2\}$$

$$Ov1 = \text{metal}$$

$$Ov2 = \text{joya (objeto de arte)}$$

En cuanto el objeto pierde el valor para el sujeto, lo destruye, en este caso porque no se logró la perfección que buscaba. Sin embargo, por las características de nobleza del material de que está hecho el objeto podría pensarse en que lo transforma, ya que al fundirlo puede volver a crear otras piezas de filigrana y volver a aumentar su valor: “Cuando no le gustaba una pieza, le mostraba los errores y aciertos al aprendiz, y le pedía que la fundiera de nuevo” (SV01E).

En algunos textos se enuncia el intercambio comercial entre los orfebres y los clientes: “Gana sólo el 6% del valor final que él mismo le pone al producto, puede haber productos desde 20.000 pesos, hasta artículos lujosos como una cartera de plata en filigrana que le vendió a una francesa en más de 4 millones de pesos” (LM01E). Las piezas de joyería son vendidas obtener algunas ganancias que sirven de sustento a las familias de los orfebres, sin embargo, “Simón comenta que el tiempo y el esfuerzo que los orfebres dedican a la elaboración de las joyas no corresponden en nada con la ganancia que extraen de cada una” (SV01E). En este PN de intercambio dos objetos (joyas / dinero) se transfieren entre dos sujetos (orfebre / cliente), es decir, que cada sujeto se halla en doble relación con el objeto de valor:

$$\{[(Ov1 \cap S1 \cup Ov2) (Ov1 \cup S2 \cap Ov2)] \rightarrow [(Ov1 \cup S2 \cap Ov2) (Ov1 \cap S2 \cup Ov2)]\}$$

$$Ov1 = \text{joya}$$

$$Ov2 = \text{dinero}$$

$$S1 = A1 (\text{orfebre})$$

$$S2 = A2 (\text{cliente})$$

#### 5.4 El valor del arte

En términos axiológicos y pasionales puede decirse que el objeto valor, lo evaluado, es el arte de hacer filigrana, un objeto complejo en el que se vierten otros valores condensados tanto en la técnica como en los objetos, valores como la destreza en el quehacer, la paciencia, dedicación y amor con que los orfebres desempeñan su oficio, la belleza y perfección de los objetos producidos, el valor vertido en las herramientas y elementos de trabajo en donde dan vida a sus objetos. Desde el plano tecnológico esta evaluación es realizada por los mismos orfebres, que hacen un juicio sobre su técnica, sobre un saber hacer (bien), destreza y perfección que se hacen tangibles en los

objetos producidos; desde el plano estético existe una motivación, un querer hacer, hacia la belleza del arte, representados tanto en la técnica como en el objeto, por parte de los orfebres; también los clientes sancionan de manera positiva los objetos al adjudicarles un valor económico en relación con su belleza y exclusividad.

“A ella le pareció maravilloso, super divino, elegante. Y yo decía ¿un tomatillo? Y ella decía: es que yo no entiendo cómo es que cogen los hilos y los arman en eso que queda como una torrecita” (DP01M)

“Es que la filigrana tiene su encanto, de hecho, hay personas que ni siquiera conocen la técnica, y cuando la ven dicen, ah esto es lo que llaman filigrana, esto es muy bonito” (ER01M)

Desde el plano ético, el amor por la filigrana como un deber-hacer su oficio a la perfección, un deber-ser un artista de la filigrana y un no poder-no hacer su oficio toda la vida, como enuncia don Simón “Yo trabajaré hasta el último instante de mi vida, ¿sabe por qué?, porque le tengo amor al arte, porque la filigrana es divina” (SV03E)

“Y bueno, esto es lo que yo hago, a mi gusto desde que inicié y esto es lo mío.” (ER01M)

“Ese interés por la filigrana es desde siempre, y como es lo que más buscan por aquí porque la gente que viene por aquí siempre pregunta es por la filigrana, por la filigrana...”(RV01M)

**Figura 21***La filigrana como arte*

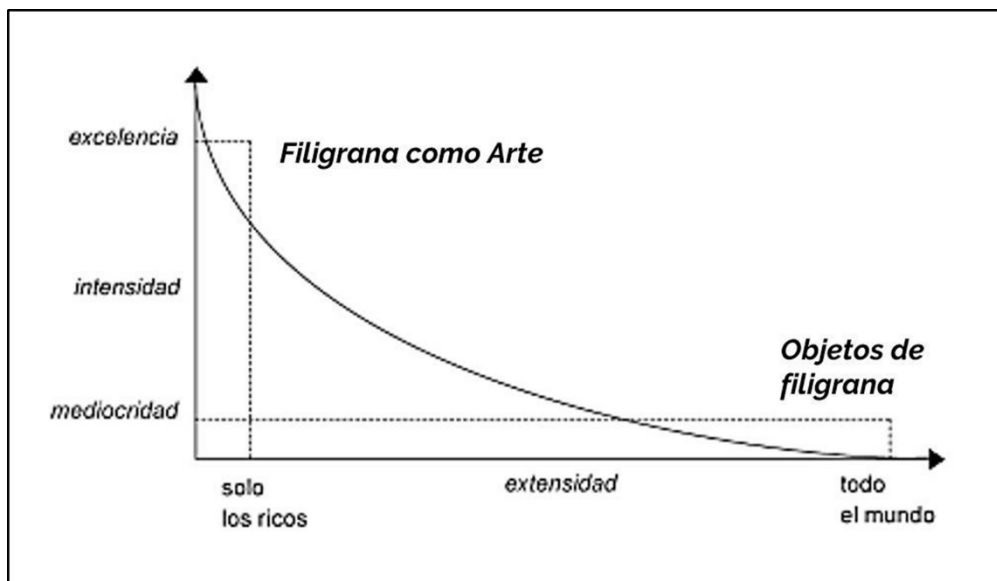
*Nota.* El gráfico muestra los valores vertidos en el quehacer de la filigrana que lo convierte en un objeto de arte.

Puede decirse, en consecuencia, que el oficio de la filigrana requiere de la dedicación y la paciencia de sus orfebres constantemente trabajan para adquirir la destreza que requiere producir con perfección y maestría bellas obras de arte únicas e irrepetibles, todo esto motivado por el amor que sienten por su oficio que lo eleva a la categoría de arte. Es así, que esta actividad la siguen realizando aún sin retribución económica, como menciona el maestro Armando Acuña: “Es que el arte de la joyería en filigrana, eso es algo bonito. Yo ya no trabajo, pero yo aquí toda la mañana me la paso y toda la tarde mirando unas cosas y organizando y haciendo figura” (AA01M)

De acuerdo con Zilberberg (2011) “las diferentes formas de vida cultivan y promueven diferentes tipos de valores valiéndose de estilos y estrategias particulares” y puede decirse que los

valores as su vez determinan una particular forma de vida. De ahí que la semiótica tensiva permite, al ampliar los horizontes de la semiótica, dar cuenta de estos fenómenos de sentido en términos de intensidad y extensidad, términos de los cuales los valores son tributarios para producir valores de absoluto y de universo, en relación con lo sensible (intensidad) y lo inteligible (extensidad). A partir de estos conceptos, Zilberberg (2000) aborda la problemática de la selección y la mezcla, nociones pertinentes en el análisis de la forma de vida de una comunidad artesanal como lo es la comunidad orfebre de MompoX: el operador de la selección actúa en nombre de la intensidad de la pureza, toma un estado heterogéneo e intenta llevarlo a la homogeneidad, mientras que el operador de la mezcla, por el contrario, actúa en nombre de la extensidad y la extensión al tomar un estado homogéneo y tratar de llevarlo a una heterogeneidad aceptable.

En relación con los objetos que circulan, los orfebres que viven en estos tiempos tratan de poner al alcance de todos los ciudadanos sus productos para mantener vivo el oficio, por ello han recurrido a uso de materiales como la plata y fabrican, en algunos casos, objetos menos complejos, tal como manifiesta Luis Herrera “Antes no se trabajaba mucho la plata- dice con voz cansada el orfebre-. Pero los pescaditos de oro ya no se hacen porque necesitan mucha dedicación y hay que venderlos por pieza y es muy caro. No tienen mucho mercado, los hago más bien por encargo” (LH01E). Se fabrican más productos de menor precio, “los artistas multiplican sus obras y disminuyen el mérito de cada una de ellas” (Zilberberg, 2011) lo que hace que los valores sean universales, tiendan a la heterogeneidad, a la mezcla, y pierdan el carácter de exclusividad, es decir, valores de absoluto.

**Figura 22***Esquema tensivo*

*Nota.* Adaptación de Zilberberg (2011)

### 5.5 El aprendizaje de la paciencia

En este análisis, no se puede dejar de lado este discurso pedagógico, ya que estas “técnicas guardadas en cofres de mediados del siglo XIX, acompañan historias de maestros artesanos que trabajaban a oscuras oros de distintos colores, descifran un oficio que mientras se resiste a desaparecer, se va cargando de historias y tradiciones que se fortalecen” (Artesanías de Colombia, 2017), de manera que el discurso pedagógico de los maestros artesanos se enriquece con el paso del tiempo y trasciende a la mera enseñanza de una técnica, o a la adquisición de una habilidad, para convertirse en la apropiación de la forma de vida de su cultura.

La historia de cada aprendiz en relación con su inicio en el oficio de la filigrana es diferente dependiendo de su edad y origen, algunos lo aprendieron desde niños en su entorno familiar, con sus tíos, abuelos, hermanos o demás familiares como maestros, otros fueron aprendices en un taller

o en institutos como el colegio o la Escuela Taller; en algunos casos complementaron sus formaciones en diversos entornos. Aunque el modelo de enseñanza en cada uno de ellos es diferente, existen valores culturales comunes y cualidades esperadas en un aprendiz como lo es la paciencia.

En la etapa de recopilación del corpus de este trabajo de investigación, se revisaron algunas entrevistas publicadas a reconocidos orfebres y se realizaron nuevas entrevistas a varios orfebres momposinos, quienes en su mayoría de ellos cumplen ese rol de maestros. A la pregunta “Maestro, ¿qué se requiere para ser orfebre de la filigrana?”, la respuesta obtenida de cada uno de los entrevistados invariablemente ha sido “querer hacer las cosas bien y paciencia”. La paciencia es la principal cualidad que debe tener un aprendiz de la filigrana, así como de otras de labores que se han mantenido gracias al “afortunado aislamiento” en que Mompox permaneció durante mucho tiempo.

“Entonces de la misma manera como el enseñaron a él, me enseñaron a mí, él decía que él se iba a un taller donde un señor que le había permitido entrar porque muy difícil en esos tiempos entrar a un taller de joyería” (DP01M)

“Él decía que entonces él se iba y hasta que no lo echaban no se iba, con tal de aprender.” (DP01M)

Esta forma tradicional de llamar a la joyería en filigrana como el “aprendizaje de la paciencia” tiene su origen en una especie de prueba que los maestros realizaban a los aspirantes aprendices hasta hace algunos años. Cuando un joven era llevado donde su maestro para iniciar su proceso de aprendizaje, la primera labor que le era asignada, antes de tomar material o herramienta alguna, era sometido a una prueba, una especie de rito de iniciación, que le permitía al maestro detectar si el futuro aprendiz tenía las aptitudes para desempeñar esta labor. El maestro llevaba al

joven hasta el patio, a pelo rayo del sol, hasta un recipiente con agua y con ademán misterioso, según cuenta Peñas Galindo (1986, p.11), sacaba del estante un frasquito con una sustancia que vertía en el agua, luego le ordenaba al joven: "Debes comenzar a menear el agua hasta que cuaje. ¡Y mucho cuidado, porque se necesita para la tarde!". El joven comenzaba su tarea con mucha energía, soportando el sol y las burlas de los oficiales artesanos; cuando la energía comenzaba a menguar por el esfuerzo y excesivo calor propio de la región, alguno de los joyeros más veteranos o el mismo maestro lo reprendían por su falta de entusiasmo y dedicación al no haber logrado cuajar el agua. Así pasaba todo el día, incluso sin almuerzo porque no se podía descuidar la importante labor. Si al final del día, el aspirante a joyero no lograba soportar la frustración al recibir la reprimenda por no lograr desempañar su tarea, jamás regresaba; sí, por el contrario, a pesar de todo regresaba al día siguiente dispuesto a continuar su labor, se consideraba digno de iniciar su proceso de aprendizaje, en ese momento el maestro y los demás oficiales le daban la bienvenida al nuevo integrante del taller exclamando: "¿Te vas a quedar ahí de pendejo? ¿Cuándo has visto que el agua cuaje? ¡Alcánzame las tenacillas y mira cómo se estira el hilo!" (Peñas Galindo, 1986, p. 12)

Esta historia era común en los talleres de joyería, como corrobora el maestro Armando "si el tipo aguantaba el día y volvía al día siguiente, si sirve pa' la joyería, ahora sí, le voy a poner una tarea, pero el que no, ni siquiera volvía a pasar por la misma calle". (AA01M) Lo cual reafirma la paciencia como unos de los principales valores que condensa esta práctica significativa.

### **5.5.1 El programa narrativo de don y comunicación participativa**

En este relato de la vida y obra de este orfebre se hace presente un actor que ayuda a Simón Villanueva a conseguir la conjunción con su Ov. Este actor, Luis Guillermo Trespacios, ejecuta un programa narrativo en el cual se da una complejización de tipo paradigmático en la circulación

de los objetos de valor que Courtés (1997, p. 135) denomina comunicación participativa. Esta es una variación del PN del don en la cual el sujeto que atribuye este don no se disjunta de aquello que otorga. Este caso particular es el del proceso de enseñanza – aprendizaje de un maestro a su aprendiz ya que el conocimiento no se agota por más que se comparta, en consecuencia, el sujeto de estado S1 guarda la misma relación con el Ov en el estado inicial y después de otorgar el don (estado final.)

$$H \{(S1 \cap O \cup S2) \rightarrow (S1 \cap O \cap S2)\} \quad S1 = A1; S2 = A2$$

Ov = conocimiento del oficio

A1 = Luis Trespalacios

A2 = Simón Villanueva

Simón Villanueva nació en la Mompox (Bolívar) de 1928 y aunque su nombre hoy es ineludible cuando se trata de filigrana colombiana, él no siempre fue joyero. Su interés por este oficio se despertó cuando conoció al gran maestro Luis Guillermo Trespalacios, quien en esa época era su vecino (Sistema de información para la artesanía, 2017).

(...) Guillermo, quien ya entrado en la conversación y en medio de la sazón caribeña de su nuevo amigo, decidió enseñarle el oficio que marcaría para siempre la vida de Simón Villanueva: la joyería en filigrana (Sistema de información para la artesanía, 2017).

Este programa narrativo de también está presente en la relación aprendiz – maestro que tiene Simón con sus hijos y nietos, a quien les enseña el oficio de la filigrana como un legado.

“Tengo 23 años. Estoy trabajando la joyería hace como dos, tres años, así constantemente, pero diría que en total son 10 años, porque eso es un proceso de aprendizaje viendo a mi abuelo, a mi papá y a mis tíos”: Luis Eduardo Villanueva (Quiceno, 2017).

“En el caso del maestro Simón, se evidencia la transmisión del saber artesanal a su hijo y a su nieta, así como a los joyeros del municipio de MompoX, lo que constituye un ejemplo de generosidad y amor por el oficio artesanal que abraza a tres generaciones vivas” (Quiceno, 2017)

Por otra parte, el otro maestro mencionado en el relato, Magdaleno Ospino, no comparte el conocimiento de la misma forma, es posible que considere que, al otorgar este don a otro, por ejemplo, a un cliente, en parte está renunciando a él, lo que equivaldría a un PN de don, ya que el sujeto de estado S1 después de atribuir el don queda disjunto de su objeto de valor:

$$H \{(S1 \cap O \cup S2) \rightarrow (S1 \cup O \cap S2)\} \quad S1 = A1; S2 = A2$$

Ov = conocimiento del oficio

A1 = Magdaleno Ospino

A2 = Clientes

Simón Villanueva tuvo dos maestros. El primero fue un amigo de su padre, Magdaleno Ospino, que era muy celoso de sus conocimientos; alguna vez rechazó un encargo porque el cliente quería mirar cómo hacía su trabajo. El segundo maestro, Luis Guillermo Trespalacios, fue quien verdaderamente lo adentró en el oficio, pues le gustaba conversar y compartir su experiencia con sus aprendices y oficiales (Brito, Los tesoros infinitesimales de MompoX, 2013).

En el texto, el objeto valor circula en doble vía, es decir del maestro al aprendiz y del aprendiz al maestro, ya que, como manifiesta Simón, el también aprende de sus hijos y nietos según los cambios que ha sufrido el oficio al incorporar nuevas herramientas y procesos.

“(…) Viene una nueva juventud, uno les explica, uno no debe ser egoísta, yo tengo 89 años y me encanta preguntarle a mi nieto. No me atrevo a decir que soy un maestro”, señala Simón (Quiceno, 2017).

“(…) a quienes antes les enseñaba todo lo que pudiera de joyería, hoy me enseñan a mí”  
 Las nuevas herramientas y procesos que facilitan el trabajo a los talleres de joyería, son materias que él recién está cursando de la mano de sus hijos y nietos” (Quiceno, 2017).

$$H \{(S1 \cap O \cup S2) \rightarrow (S1 \cap O \cap S2)\} \quad S1 = A1; S2 = A2$$

Ov = conocimiento del oficio

A1 = Aprendiz

A2 = Simón Villanueva

### 5.5.2 El modelo pedagógico

En esta práctica tradicional, cuyo proceso de enseñanza-aprendizaje ha evolucionado con los años, podemos observar una hibridación de modelos pedagógicos: el modelo tradicional y el modelo transmisionista conductista en la enseñanza no formal a través de escuelas – taller. La enseñanza en los talleres, en la dinámica aprendices y maestros, se evidencia un modelo pedagógico tradicional en el que se enfatiza la “formación del carácter” (Flórez Ochoa, 1997, p. 167) de los aprendices, con prácticas como la prueba de la paciencia, la disciplina, el reconocimiento de la autoridad y el respeto por las jerarquías. Los aprendices imitan a sus maestros en su quehacer y también en su ser, al convertirse en un modelo a seguir, por tanto, es responsabilidad del maestro artesano dar ejemplo de valores como la honestidad. En este caso, los aprendices, tal como menciona Flórez, “adquieren la herencia cultural de la sociedad, representada en el maestro, como la autoridad”.

Sin embargo, este oficio también se caracteriza por la adquisición de unos conocimientos, habilidades, destrezas y competencias relacionadas con su oficio; “una transmisión de saberes técnicos mediante un adiestramiento experimental que utiliza la tecnología educativa” (Flórez

Ochoa, 1997, p. 167), al utilizar métodos de experimentación, de prueba y error, con el maestro como intermediario ejecutor. Al aprendiz no se le está permitido crear, es un sujeto pasivo que debe seguir las instrucciones del maestro para apropiarse la técnica, observar e imitar el quehacer para adquirir la destreza.

“Un maestro cogía a un muchacho que se lo mandaban para que le enseñara y duraban seis años enseñándole. No sé si eso era egoísmo, o era un sistema, no sé por qué, pero se demoraban seis años, lo ponían a limpiar herramienta, eso era una cantidad de cosas para que al final ya en los últimos años entonces ya le enseñaban un poco pa’ ponerlos a trabajar, bueno, eso era el sistema” (AA01M)

## 6. Conclusiones

"Con su terrible sentido práctico, ella no podía entender el negocio del coronel, que cambiaba los pescaditos por monedas de oro, y luego convertía las monedas de oro en pescaditos, y así sucesivamente, de modo que tenía que trabajar cada vez más a medida que más vendía, para satisfacer un círculo vicioso exasperante. En verdad, lo que le interesaba a él no era el negocio sino el trabajo. Le hacía falta tanta concentración para engarzar escamas, incrustar minúsculos rubíes en los ojos, laminar agallas y montar timones, que no le quedaba un solo vacío para llenarlo con la desilusión de la guerra" (Cien años de soledad, pág. 171)

A partir del análisis de los discursos de los orfebres se logran identificar las valoraciones asociadas a la práctica de la filigrana, las cuales contribuyen a la construcción de la identidad de los orfebres como artesanos y miembros de la comunidad momposina. Se destaca que el oficio de la filigrana requiere dedicación, amor por su labor, paciencia y constante desarrollo de habilidades, lo cual eleva la filigrana a la categoría de arte. En esta práctica significativa, cargada de valores y

pasiones la comunidad, predominan las valoraciones tecnológicas, la destreza y la paciencia, que en relación con el oficio son evaluadas de forma positiva, un saber hacer que trasciende sobre los sentidos en constante búsqueda de la perfección y en consecuencia de la belleza del quehacer de la filigrana que se condensa tanto en la técnica como en los objetos que fabrican los orfebres.

El estudio revela cómo la organización figurativa, transformacional, práctica y estratégica convergen en la representación de la forma de vida en Mompox. Estos elementos se entrelazan en el discurso de los orfebres, reflejando no solo su oficio, sino también su relación del mismo con el entorno social y cultural en el que se encuentran inmersos. A los orfebres momposinos los motiva el amor por su oficio, un querer hacer que se convierte en su forma de vida, un saber hacer bien manifestado en objetos de gran belleza que requieren para su fabricación de una gran destreza y paciencia por encima de cualquier valor económico; aman su oficio y se dedican a él con todo su ser tan como hacía en sus últimos años el coronel Aureliano Buendía quien “encerrado en su taller, su única relación con el mundo era el comercio de pescaditos de oro (...)”

Por otra parte, en un sentido pedagógico, esta práctica orfebre tradicional, cuyo aprendizaje está cargado de valores culturales y sus conocimientos se han transmitido por generaciones preservando la técnica heredada de sus ancestros, es necesario reconocer la particularidad de su discurso y de su modelo de enseñanza-aprendizaje para que pueda evolucionar y permanecer sin perder el carácter tradicional y ancestral propio de la dinámica de este oficio que ha trascendido en el tiempo y a pesar de las dificultades.

Tanto los concomimientos y habilidades acerca de la técnica, como los valores que caracterizan este oficio merecen ser preservados como patrimonio y esto sólo se logra al incentivar y fomentar su aprendizaje mediante prácticas pedagógicas que logren combinar el pasado, el presente y el futuro, que estén acordes con el mundo global actual y la dinámica del mercado, pero

sin perder su identidad y su herencia ancestral. La filigrana como aprendizaje cultural, merece ser preservada para mantener e interiorizar, por parte de las nuevas generaciones, este conocimiento colectivo que evoluciona y que comunica el significado de su universo a través de representaciones, al construir “objetos cotidianos que mantienen una estrecha relación con la preservación y transmisión de un imaginario colectivo” (Cid Jurado, 2002, p.2).

### **7. Recomendaciones**

Así como la filigrana Momposina, en el territorio colombiano existen otras prácticas culturales enfocadas en la producción de objetos con una importante carga significativa, que merecen ser objeto de análisis desde la perspectiva semiótica para comprender el valor para la comunidad. Recopilar testimonios y conocimientos relacionados con las prácticas culturales puede proporcionar información valiosa sobre los significados simbólicos, las historias y las tradiciones transmitidas a través de las generaciones.

Es importante compartir los resultados de la investigación de manera accesible y comprensible para el público en general, lo cual puede incluir la publicación de artículos, la organización de exposiciones, la creación de contenido digital y la participación en eventos culturales y académicos para crear conciencia sobre la importancia de preservar estas prácticas culturales.

Es importante crear programas de formación que faciliten la transmisión de saberes y técnicas de la filigrana a las generaciones jóvenes, promoviendo el diálogo entre orfebres experimentados y aprendices. Además, se recomienda valorar y difundir la tradición de la filigrana mediante exposiciones, ferias artesanales y eventos culturales que resalten su importancia en la identidad de la comunidad de Santa Cruz de Mompox.

Estas prácticas culturales, como es el caso de la artesanía, en sus diferentes expresiones, son una manifestación del patrimonio inmaterial de los pueblos, de los saberes que se han transmitido por generaciones y que, debido a factores como la globalización y la producción seriada de productos similares formalmente, pero sin la misma carga simbólica, están en riesgo de desaparecer. En por ello que, considero que analizar estas prácticas significantes desde la semiótica puede contribuir a la preservación de estos oficios que de alguna forma son la expresión del sentir y la forma de vivir de los pueblos, la manifestación de su cultura y su identidad.

**Referencias Bibliográficas**

- Anaya, L. (2018). *Turismo por Bolívar*.  
<http://www.turismoporbolivar.com/cronicas/mompox/elisa-la-heredera-del-rey-midas>
- Artesanías de Colombia - Sistema de Información para la Artesanía SIART. (2017). *Él es Simón Villanueva, uno de los padres de la filigrana*. Artesanías de Colombia.  
[https://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/Noticia/l-es-simon-villanueva-uno-de-los-padres-de-la-filigrana\\_10245](https://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/Noticia/l-es-simon-villanueva-uno-de-los-padres-de-la-filigrana_10245)
- Artesanías de Colombia - Sistema de Información para la Artesanía SIART. (n.d.). *Luis Herrera: "cuando la filigrana se hace poesía"*. Artesanías de Colombia.  
[https://artesaniasdecolombia.co/PortalAC/Noticia/luis-herrera-cuando-la-filigrana-se-hace-poesia\\_7934](https://artesaniasdecolombia.co/PortalAC/Noticia/luis-herrera-cuando-la-filigrana-se-hace-poesia_7934)
- Barthes, R. (1986). *Mitologías*. Siglo Veintiuno.
- Barthes, R. (1990). *La Aventura Semiológica*. Paidós.
- Brito, P. (2013). *Los Tesoros Infinitesimales de MompoX*. El Tiempo.  
<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12946466>
- Cabra, E. S. (2008). *Zenú/Urabá*. Museo del oro. Banco de la República.
- Cardini, Laura Ana. (2012) *Producción artesanal indígena: saberes y prácticas de los Qom en la ciudad de Rosario*. Horizonte antropológico, vol.18, n.38:  
<http://www.scielo.br/scielo.php> ISSN 0104-7183
- CENTRE, UNESCO (2017), Centro del Patrimonio Mundial -. Whc.unesco.org.  
<http://whc.unesco.org/es/list/742>

Cid Jurado, A. (2002) *El estudio de los objetos y la semiótica*. Cuicuilco  
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102511>

Cortés, M. Á. (2013). *Filigrana: Hilos que tejen historias y siglos de oro en Mompox*.  
<https://www.radionacional.co/cultura/tradiciones/filigrana-hilos-que-tejen-historias-y-siglos-de-oro-en-mompox>

Courtés, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso*. Gredos.

Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. 3 ed. Editorial Lumen S.A.

Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Editorial Lumen.

Eco, U. (2000) *Tratado de semiótica general*. 5 ed. Editorial Lumen S.A.

Erlandson, D.A., Doing naturalistic inquiry: A guide to methods. Citado por: Kawulich, B.  
(2005) *La observación participante como método de recolección de datos*. Fórum Cualitativa  
Sozialforschung / Fórum: Cualitativa Social Research, mayo 2005v. 6, n. 2. ISSN 1438-5627  
<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/466/998>

Fals Borda, O. (2002). *Historia doble de la costa 1. Mompox y la Loba* (Vol. 1).  
Universidad Nacional de Colombia. Banco de la República. El Ancora Editores.

Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de desarrollo editorial  
Universidad de Lima.

Fontanille, J. (2013). *Medios, regímenes de creencia y formas de vida*. Contratexto (21),  
65-82.

Fontanille, J. (2016) *Prácticas Semióticas*. Fondo Editorial Universidad de Lima.

Galeano, B (2015) *Mompox, una victoria sobre el tiempo*. Fundación arte y ciencia.

Garcés Martínez, C. (2010). *El ser anfibio. Imaginarios acuáticos en el Sinú*. Análisis de  
la fauna mitológica en la tradición oral y la orfebrería Sinú. Universidad del Valle.

García Márquez, G. (1973) *Cien años de soledad*. Barcelona, Círculo de lectores S.A.

García Márquez, G. (1989). *El general en su laberinto*. La Oveja Negra Ltda.

Gigena, L. (2016) *Una visión retrospectiva y prospectiva del Diseño de Joyas*. Actas de Diseño. Universidad de Palermo. Año 6. Marzo, 2016. No. 12. P. 159 – 162. [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/381\\_libro.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/381_libro.pdf). ISSN: 1850-2032

González Monroy, L. A., Trespacios Navarro, A., y Esmeral Ariza, S. J. (2022). *Territorios anfibios del Caribe colombiano. Construcción de un currículo intercultural a partir de las representaciones riberanas*. Editorial Unimagdalena.

Greimas, A. J., & Courtés, J. (1991). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo II. Gredos S.A.

Greimas, A., & Courtés, J. (1990). *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Tomo I. Gredos S.A.

Greimas, A.J., Fontanille, J. (2002). *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*. Siglo XXI Editores.

Grisales Vargas, A. L. (2017). *El olvido de la cotidianidad: Artesanía, arte y territorio*. (1 ed.). Editorial Universidad de Caldas.

Hamon, P. (2012). *Texto e ideología*. Instituto Caro y Cuervo.

Hjelmslev, L. (1971). *Prolegomenos a una Teoría del Lenguaje*. Gredos.

Klinkenberg, J.M. (2016). *Manual de semiótica general*. Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

*La Historia de Luis Martínez, Un retrato de la filigrana de Mompo*x (2017) Caracol radio. [https://caracol.com.co/emisora/2017/04/13/cartagena/1492089670\\_796188.html](https://caracol.com.co/emisora/2017/04/13/cartagena/1492089670_796188.html)

Landowski, E. *Presencias del otro*. (1997) Fondo Editorial Universidad de Lima.

- Latour, B. (2022). *Nunca fuimos modernos*. Siglo Veintiuno Editores.
- Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I*. Ediciones Cátedra.
- Lotman, I. M. (2000). *La semiosfera III*. Ediciones Cátedra.
- Martínez R., Jorge. (2011) *Métodos de investigación cualitativa*. Revista de investigación Silogismos. Julio – diciembre 2011, no. 8. p. 7 ISSN 1909-955X.  
<http://www.cide.edu.co/doc/investigacion/3.%20metodos%20de%20investigacion.pdf>
- Mayor Mora, A., Quiñones, C., Barrera, G., & Trejos, J. (2014). *Las Escuelas de Artes y Oficios en Colombia 1860-1960* (Vol. 1). Pontifica Universidad Javeriana.
- Mèlich, J. C (1994). *Del extraño al cómplice: la educación en la vida cotidiana*. Editorial Anthropos.
- Moles, A. (1977) *Teoría de los Objetos*. Editorial Gustavo Gili S.A,
- Mordo, C. (2002). *La artesanía, un patrimonio olvidado*.  
[http://191.100.30.141:8080/bitstream/cidap/1465/1/La%20artesan%C3%ADa%2C%20un%20patrimonio%20olvidado\\_Carlos%20Mordo.pdf](http://191.100.30.141:8080/bitstream/cidap/1465/1/La%20artesan%C3%ADa%2C%20un%20patrimonio%20olvidado_Carlos%20Mordo.pdf)
- Murillo, J. (2002) *Estudio de casos*. Universidad Autónoma de Madrid.
- Peñas Galindo, D. E. (1986). *La orfebrería momposina: el aprendizaje de la paciencia*. (B. d. República, Ed.) Boltín cultural y bibliográfico, 23(7), 45-61.
- Pinzón - Sinuco, A. (2013). *Los pescaditos de oro del alquimista*. El Universal.  
<https://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/los-pescaditos-de-oro-del-alquimista-138918-IQeu228033>
- Pozo, J. I. (2008) *Aprendices y Maestros: La psicología cognitiva del aprendizaje*. Segunda edición. Alianza Editorial S.A

Quiceno, Laura. (2017) *Simón Villanueva: las huellas en las manos del orfebre más viejo de Colombia*. Radio Televisión Nacional de Colombia. <https://www.radionacional.co/noticia/filigrana-momposina/don-simon-villanueva-orfebre-mas-longevo-de-colombia>

Quiñones Aguilar A.C. y Barrera Jurado, G.E. (2006) *Conspirando con los artesanos*. 1 ed. Ed. Pontificia Univ. Javeriana.

Rodríguez Lazacano, C. (2013) *Joyería de Yucatán. Patrimonio e identidad de la mujer mestiza*. México, Tsimárhu. Estudio de enólogos <https://es.calameo.com/read/001827317275b4b0a0209>

Rosales Cueva, J. (junio de 2016). *Un modelo de análisis de prácticas culturales. El caso del cortometraje Los retratos de Ivan Gaona*. Signo y Pensamiento, 35(68), 102-117.

Sandoval Casilimas, C. A. (1992) *Investigación cualitativa*. Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior, ICFES.

Saussure, F., Belly C., Secheyaye, A y Riedlinger, A. (1975) *Curso de lingüística general*. Editorial Losada.

Semana. (2021) *Hecho a mano: ¿Qué hay detrás de la filigrana Momposina y de su arduo trabajo con oro y Plata?* Semana.com Últimas Noticias de Colombia y el Mundo. <https://www.semana.com/cultura/articulo/hecho-a-mano-que-hay-detras-de-la-filigrana-momposina-y-del-arduo-trabajo-del-oro-y-la-plata-en-esta-tecnica/202109/>

Sennett, R. (2009) *El artesano*. Editorial Anagrama.

Sistema de información para la artesanía. (2017). Artesanías de Colombia. [http://www.artesantiasdecolombia.com.co/PortalAC//Noticia/l-es-simon-villanueva-uno-de-los-padres-de-la-filigrana\\_10245](http://www.artesantiasdecolombia.com.co/PortalAC//Noticia/l-es-simon-villanueva-uno-de-los-padres-de-la-filigrana_10245)

Turok, M. (2006). *Cómo acercarse a la artesanía*. Plaza y Valdés.

Valadés Sierra, J.M. (2016) *El uso de las fuentes documentales en la investigación etnográfica: El caso de la orfebrería de filigrana cacereña*. Etnicex: revista de estudios etnográficos, 2016, no 8, p. 101-128.

Verón, E. (1993). *La semiósis social*. Gedisa S.A.

Vyas, Parag K, Bhat y Vijai. (2010) A Structure for Classification and Comparative Study of Jewellery Forms. En: POOVAIAH, Ravi. *Designs Thoughts*. Bombay, India: Industrial Design Centre, IIT Bombay, 2010 p. 59 – 72.

Zamora, J. (2005). *La filigrana una opción en sus manos*. IADAP.

Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general* (1 ed) Abya - Yala.

Zecchetto, V. (2013). *Seis semiólogos en busca del lector 2*: Greimas, Eco, Verón (2 ed.). Abya-Yala.

Zenú. (2018, agosto 13). Enciclopedia | Banrepcultural, . Consultado el 01:23, junio 21, 2023 en <https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Zen%C3%BA&oldid=10212>.

Zilberberg, C. (2011). *De las formas de vida a los valores*. Fondo Editorial Universidad de Lima.

Zilberberg, C. (2000). *Ensayos sobre semiótica tensiva* (1 ed.). Fondo de desarrollo editorial Universidad de Lima.

### **Apéndices**

“Los apéndices están adjuntos y puede visualizarlos en la base de datos de la biblioteca UIS”

**Apéndice B.** Entrevistas obtenidas de fuentes secundarias

**Apéndice B.** Entrevistas obtenidas de fuentes primarias

**Apéndice C.** Codificación de los recursos