

**LA MECEDORA ARTESANAL MOMPOSINA: TRADICIÓN Y VALORES DE  
TRANSMISIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL**



**SAMIR SALAS CONTRERAS**

**Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Historia del Arte**

**Asesora**

**LUZ ANALIDA AGUIRRE RESTREPO**

**Magíster en Historia del Arte**

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA EN CONVENIO CON LA UNIBAC**

**FACULTAD DE ARTES**

**DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES**

**MEDELLÍN/CARTAGENA**

**2019**

**LA MECEDORA ARTESANAL MOMPOSINA: TRADICIÓN Y VALORES DE  
TRANSMISIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL**

**SAMIR SALAS CONTRERAS**

**Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Historia del Arte**

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA EN CONVENIO CON LA UNIBAC  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES  
MEDELLÍN/CARTAGENA**

**2019**

## **AGRADECIMIENTOS**

A Dios por guiarme en cada paso que doy; a mis padres Edilberto Salas y Ana Benita Contreras, quienes me inculcaron la preparación diaria para enfrentar nuevos retos cada día; a mi esposa Hellen Lopera, por brindarme su apoyo incondicional y estar siempre en el momento indicado. También quiero darle las gracias a la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar (UNIBAC) y a la Universidad de Antioquia por darme la oportunidad y el privilegio de hacer parte de este proceso formativo; a los docentes que nos acompañaron durante la formación y a mis compañeros quienes me motivaron una y otra vez para seguir adelante. De la misma forma a mi asesora Luz Analida Aguirre por su atención, compromiso y responsabilidad siempre; a Juvenal Miranda, por brindarme el enlace para vivir la experiencia con los artesanos en Mompox; a Eda López y Nilson López, Hémel Polo, Orlando Vega, César Gutiérrez y Brenda Galera.

Finalmente, y no menos importante, a los artesanos del Distrito Especial, Turístico, Histórico y Cultural de Santa Cruz de Mompox, los señores Segundo Cortés Granados, Jairo Cortés Jiménez y en especial a Jairo Cortés Mejía (Jairito), por su hospitalidad y amabilidad, por regalarme un pedacito de sus vivencias y su experiencia. Sin ellos no habría sido posible este trabajo.

# TABLA DE CONTENIDO

<b>RESUMEN</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>7</b>
<b>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b>	<b>11</b>
<b>JUSTIFICACIÓN</b>	<b>13</b>
<b>OBJETIVOS</b>	<b>15</b>
<b>OBJETIVO GENERAL</b>	<b>15</b>
<b>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</b>	<b>15</b>
<b>1. MARCO TEÓRICO</b>	<b>16</b>
<b>1.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS</b>	<b>16</b>
<b>1.2 EL CONCEPTO DE ARTESANÍA</b>	<b>18</b>
<b>1.2.1 EL ARTE POPULAR Y LA ARTESANÍA</b>	<b>20</b>
<b>1.2.2 EL ARTE POPULAR</b>	<b>24</b>
<b>1.2.3 LA MECEDORA COMO OBJETO ARTESANAL</b>	<b>26</b>
<b>1.2.4 ESTÉTICA EN LOS OBJETOS ARTESANALES</b>	<b>28</b>
<b>1.3 LAS DELIMITACIONES DE LO ARTESANAL</b>	<b>30</b>
<b>1.4 RELACIÓN ENTRE EL ARTESANO Y EL ARTISTA</b>	<b>33</b>
<b>1.4.1 EL ARTESANO COLOMBIANO</b>	<b>35</b>
<b>1.4.2 LOS PROCESOS ARTESANALES EN COLOMBIA</b>	<b>38</b>
<b>1.5 EL CONCEPTO DE ARTE DECORATIVO Y EL MOBILIARIO COMO ARTE DECORATIVO</b>	<b>42</b>
<b>2. METODOLOGÍA</b>	<b>51</b>
<b>3. LAS GENERACIONES DE ARTESANOS DE LA FAMILIA CORTÉS. SU LEGADO</b>	<b>55</b>
<b>3.1 HISTORIA DE VIDA</b>	<b>55</b>
<b>3.1.1 PRIMERA GENERACIÓN: SEGUNDO CORTÉS GRANADOS Y EL TALLER PARA LA MULTIPLICACIÓN DEL CONOCIMIENTO EN EL OFICIO DE LA CARPINTERÍA</b>	<b>56</b>
<b>3.1.2 SEGUNDA GENERACIÓN: JAIRO CORTÉS JIMÉNEZ Y LA CREACIÓN DE LA MECEDORA LAURANA</b>	<b>60</b>
<b>3.1.3 TERCERA GENERACIÓN: JAIRO CORTÉS MEJÍA (“JAIRITO”) ENTRE LA TRADICIÓN Y LA TECNIFICACIÓN DE LOS PROCESOS ARTESANALES CON LA MADERA</b>	<b>66</b>
<b>3.2 LA HERENCIA DEL PADRE AL HIJO Y DEL HIJO AL NIETO</b>	<b>69</b>
<b>3.2.1 EL PROCESO ARTESANAL CON LA MADERA</b>	<b>70</b>
<b>3.2.2 LOS BAÚLES Y LAS SILLAS MECEDORAS</b>	<b>72</b>

3.2.3 EL NACIMIENTO DE LA MECEDORA <i>LAURANA</i>	76
3.3 FORMACIÓN Y ENSEÑANZA	83
3.3.1 LA EXPERIENCIA DE LA ESCUELA TALLER DE MOMPOX	84
3.3.2 LA EXPERIENCIA CON ARTESANÍAS DE COLOMBIA	86
3.4 PARTICIPACIONES Y RECONOCIMIENTOS	87
4.1 EL DESPLIEGUE FUNCIONAL DE LA SILLA MECEDORA: PRODUCTO DE LA TÉCNICA Y SU IMPACTO EN EL COLECTIVO MOMPOSINO	93
4.1.1 LA SILLA MECEDORA <i>CLÁSICA</i> MOMPOSINA	96
4.1.2 LA SILLA MECEDORA <i>LAURANA</i> : FUNCIÓN, INSPIRACIÓN Y TÉCNICA	101
4.1.3 LA SILLA MECEDORA <i>REINA</i> : INCURSIÓN EN EL DETALLE Y SU PAPEL EN LAS CELEBRACIONES	105
4.2 EL SÍMBOLO DE UNA CULTURA Y LA TRANSMISIÓN DE SU MEMORIA	108
4.3 LA SILLA MECEDORA “EL POSICIONAMIENTO DEL OBJETO-SÍMBOLO MOMPOSINO”	116
4.4 EL RECONOCIMIENTO DE LA SILLA MECEDORA COMO <i>MONUMENTO</i> MOMPOSINO	124
<b><u>5. LA PRESENCIA DE LA MECEDORA MOMPOSINA COMO SÍMBOLO CULTURAL COLOMBIANO PRESENTE EN EXPRESIONES ASOCIADAS CON LAS ARTES PLÁSTICAS, LA LITERATURA Y EL TEATRO</u></b>	<b>129</b>
5.1 <i>CANOA-MECEDORA</i> O <i>EL BRAZO DE MOMPOX</i> : ENTRE EL ARTE Y LA ARTESANÍA	131
5.2 <i>BALANCE</i> . LAS VICISITUDES DE LA NATURALEZA Y DE LOS FENÓMENOS CLIMÁTICOS	138
5.3 <i>MECIENDO EL CARIBE</i> . “AUGURIOS”	146
5.3.1 LA ESCENOGRAFÍA EN LA GALA DE <i>TODAS LAS FORMAS DEL MUNDO</i>	155
5.4 EL OBJETO EN EL TIEMPO, ESCENOGRAFÍA DE <i>TRESPALACIOS</i> . <i>EL PROPIO</i>	157
<b><u>6. CONCLUSIONES</u></b>	<b>166</b>
<b><u>BIBLIOGRAFÍA</u></b>	<b>170</b>
<b><u>ANEXOS</u></b>	<b>176</b>
ANEXO 1. CONSENTIMIENTO INFORMADO DE LOS PARTICIPANTES DE LA INVESTIGACIÓN	176
ANEXO 2. FORMATO ESTRUCTURA DE LA ENTREVISTA	179

## RESUMEN

La presente investigación tiene como finalidad destacar el valor artístico y cultural de la mecedora momposina, uno de los objetos artesanales más importantes dentro de las tradiciones del ajuar mobiliario y decorativo del Distrito Especial, Turístico, Histórico y Cultural de Santa Cruz de Mompox en el departamento de Bolívar. Esta silla es elaborada y producida por artesanos de la región como es el caso de las generaciones de artesanos de la familia Cortés quienes, a través de su legado, desde la técnica y del hacer con las manos, procuran transmitir e influenciar a otras, haciendo perdurar el oficio artesanal de la carpintería y la ebanistería. Aproximarse a sus vidas, motivaciones y estilo de producción permitió comprender las características estéticas, funcionales que la destacan como un objeto de transmisión artística, cultural y simbólica, no solo en la región momposina y el Caribe colombiano, sino también en todo el territorio nacional. Con esto se demuestra que la historia del arte, desde el factor social, puede ocuparse del estudio de los procesos artesanales como otro eje relevante dentro de sus pesquisas teóricas.

**Palabras claves:** artesanía, artesanía momposina, silla mecedora momposina, arte decorativo, arte popular, cultura, familia Cortés, función estética y simbólica del objeto, transmisión y memoria colectiva desde el objeto.

## INTRODUCCIÓN

La historia y el avance de una cultura o de una región particular es el resultado de todas las ideas y construcciones conceptuales y materiales que los grupos sociales elaboran y transmiten a futuras generaciones. En cada uno de ellos se distinguen elementos particulares, trazas y huellas que en un análisis consciente y detenido permiten comprender todo el despliegue de su identidad cultural. Lo anterior resulta pertinente, puesto que al explorar las distintas expresiones de esas culturas nos reconocemos en ellas y tal vez así podemos indagar de dónde provenimos y hacia dónde nos dirigimos para construir el legado de nuestra propia historia.

Gracias a esta inquietud es que, precisamente, surgió el presente trabajo de investigación, en el que desde una pesquisa entretenida y sustanciosa asociada con los intereses comunes de historiadores y lectores interesados en descubrir los procesos artísticos en las regiones y poblaciones del Caribe colombiano (en muchas ocasiones desconocidas o poco exaltadas) se fortaleció el interés por atender a los temas asociados con el arte popular y dentro de éste lo concerniente al mundo de la artesanía.

Este es específicamente el asunto central del presente trabajo de grado para optar al título de Magíster en Historia del Arte. Aquí recojo las experiencias de uno de los grupos de artesanos más importantes y reconocidos en el Distrito de Santa Cruz de Mompos localizado en el departamento de Bolívar. Se trata de una destacada generación de carpinteros y ebanistas tradicionales creadores de productos artesanales enfocados en el mercado del mobiliario doméstico y la producción de objetos decorativos. En la actualidad, son considerados los máximos exponentes y creadores de uno de los muebles más sobresalientes de la región: la silla mecedora tradicional momposina.

Cabe recordar que estos artesanos y aquellos objetos producidos por ellos son la salvaguarda de la cultura momposina, la cual debe ser enriquecida y preservada en medio de un mundo globalizado asociado con el auge de los avances tecnológicos, y que con el paso de tiempo se debe reconocer la producción del mueble artesanal (caso mecedora), el oficio, la utilización de materiales autóctonos de la región, la técnica, los aspectos estéticos y

simbólicos cargados de hábitos y costumbres que se han vuelto patrimonio cultural del Caribe colombiano y de nuestra nación.

Los objetos útiles y artefactos han estado ligados, desde siempre, a la historia y la evolución del hombre. En nuestro contexto geográfico la mecedora momposina y el impacto que ha tenido en las dinámicas sociales y culturales de la región fijaron mi interés (desde hace mucho tiempo) por las variantes que ha sufrido, por el valor de transmisión artístico en el que se ve implícito un saber artesanal que se da en la región momposina y en la región Caribe con la producción de un mueble de uso doméstico como este.

*La mecedora artesanal momposina: tradición y valores de transmisión artística y cultural* pretende una mirada reflexiva del saber artesanal de las generaciones de carpinteros y ebanistas de la región momposina y por ello se buscó reconocer el valor artístico de la mecedora tradicional producida por los artesanos del Distrito de Santa Cruz de Mompox, como parte del arte decorativo mobiliario que se genera en esta región del Caribe colombiano. Para ello, fue necesario realizar un proceso de búsqueda de documentación y archivos, y, además dirigirse a la localidad para concretar entrevistas claves con las generaciones de artesanos que sirvieron de apoyo para el desarrollo del trabajo. Esto me permitió consolidar y trabajar con base en los datos arrojados por los artesanos de este lugar y así cruzarlos con otros aspectos relativos a la mecedora.

En el proceso de investigación se hicieron varios descubrimientos que, confrontados con otras fuentes complementarias, alteraron el rumbo del proyecto en distintas ocasiones. Ello ayudó a depurar la ruta del trabajo a tal punto que se prestó mayor atención al entorno y todas las fuerzas internas y externas que afectaron a los artesanos y la producción de sus objetos artesanales, puntualmente la mecedora momposina. Las indagaciones me dieron licencia para entender sus motivaciones, sus pensamientos, y su incursión en el oficio artesanal. Por ello fue muy importante la construcción de una semblanza generacional de los artesanos que integran la familia Cortés conformada por Segundo Cortés Granados, Jairo Cortés Jiménez y Jairo Cortés Mejía, quienes dieron cuenta de aquellos aspectos generales y particulares respecto a la producción del arte decorativo y mobiliario en madera en el entorno momposino, además de su impacto en los procesos artesanales actuales. Es preciso señalar



que dicha semblanza resolvió el primero de los tres objetivos específicos para conocer un poco de la historia de las tres generaciones de artesanos implicadas.

El paso siguiente, luego de la construcción de la semblanza consistió en destacar el valor artesanal y funcional de la mecedora como un arte decorativo identitario de la comunidad momposina, la intención fue realizar un análisis práctico, estético y simbólico del objeto de estudio en el entorno momposino; y para esto se utilizó como soporte teórico los tres aspectos fundamentales del análisis objetual propuesto por el historiador Joselyn Létourneau asociadas con las características morfológicas y estilísticas, los elementos descriptivos de los productores del objeto, el contexto y el espacio de significación de los mismos. Para reforzar estos tres niveles se complementó el análisis con la experiencia del oficio de la carpintería de la generación de artesanos de la familia Cortés teniendo como recurso teórico el análisis de la estética funcional propuesto por André Leroi Gourhan, los procesos técnicos establecidos por Bernard Stiegler y los elementos de transmisión enunciados por Régis Debray y el teórico colombiano Juan Diego Parra. Este fue el epicentro para el desarrollo del segundo objetivo específico de la investigación.

Posteriormente, desde el trabajo mismo, se propuso resaltar la presencia del objeto mecedora como un recurso simbólico del Caribe colombiano y del país, haciendo uso de la silla como referente y mediador en distintas expresiones artísticas asociadas con las artes plásticas, la literatura y el teatro, tanto en el entorno caribeño como a nivel nacional. Este análisis dio respuesta a las intenciones del tercer objetivo específico del trabajo.

Por último, este trabajo de investigación perteneciente a la historia del arte tiene la intención de agradar a lector con aquellos hallazgos y resultados obtenidos de tal manera que pueda sumergirse en una parte del mundo artesanal colombiano y su correspondencia con lo que se ha denominado “Arte”, entendiendo que es posible y además necesario mantener esas relaciones estrechas entre los procesos artesanales emparentados con lo que se considera como un “arte bajo” y las manifestaciones artísticas reconocidas dentro de lo que aún se denomina “arte alto” permitiendo la ruptura de esta barrera histórica y haciendo un llamado a la historia del arte en Colombia para que incluya este tipo de investigaciones dentro de sus estudios de rigor.

El documento recoge los pasos para el informe final de un trabajo de grado dando cuenta del problema, la justificación, los objetivos, el marco teórico, la metodología y los resultados de la investigación que son recogidos en las unidades temáticas de desarrollo que, como se señaló anteriormente, equivalen a la solución de los tres objetivos específicos que dan respuesta al objetivo general. Así mismo, se incluyen las respectivas conclusiones.

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El planteamiento del problema que se formuló para el presente trabajo fue el siguiente:

El territorio colombiano se caracteriza por ser un lugar producto de la mezcla de muchas formas culturales. Esto se refleja en las distintas regiones y departamentos que conforman el país. Es de destacar que existen grupos étnicos, pueblos raizales que se dedican a la realización de actividades disímiles que permiten su subsistencia, y, que, al mismo tiempo, se convierten en costumbres y formas de expresión artísticas propias de la comunidad. Dichas formas son, en buena medida, las evidencias de un desarrollo social, político, económico y cultural en crecimiento, diferente a las que se podrían percibir en ciudades con una organización o infraestructura más desarrollada.

En toda la evolución humana, el hombre ha visto la necesidad de transformar y adaptar los elementos propios de la naturaleza con el fin de suplir sus necesidades por medio de la fabricación de objetos. En este proceso de transformación de la materia comienza a distinguir, reinterpretar y establecer parámetros del *saber-hacer* que se transmiten en generaciones de comunidades y familias. Un ejemplo de ello son las habilidades y las destrezas, así como la técnica con la que se ejecuta la actividad productiva representada en el arte del mobiliario que son reproducidas por grupos de individuos dentro de una sociedad determinada.

Puntualmente, en la región Caribe colombiana y en municipios como San Jacinto, San Juan, Mompox, Sampués y El Carmen de Bolívar, sus comunidades son reconocidas, a nivel nacional, como cuna de producción y fabricación de objetos o enseres de carácter artesanal elaborados en materiales como madera, metales, textiles, piedras, fibras naturales, animales y, vegetales. Si se piensa en este quehacer desde la historia del arte, se puede ver que esta disciplina ha reconocido dichas formas dentro de la producción del “arte decorativo”. Muchos de los objetos que se incluyen en este ámbito son de uso esencialmente utilitario, ornamental y cotidiano. Además, hacen parte de los intereses estéticos de quienes deciden acceder a ellos.

Los objetos de carácter decorativo son la muestra de la práctica y la implementación de técnicas y oficios específicos en su manufactura pues implican factores que van desde la

utilización de materiales e insumos que se han desarrollado, mantenido y perfeccionado a través de las generaciones, hasta la configuración de la pieza final. Pero quizás el punto central radica en el valor estético, formal, funcional y simbólico que cada pieza construida aporta para el reconocimiento y la identidad de una población o grupo cultural.

De acuerdo con lo anterior, el trabajo de investigación *La mecedora artesanal momposina: tradición y valores de transmisión artística y cultural* quiere atender especialmente a la producción artesanal que se desarrolla en el Distrito Especial, Turístico, Histórico y Cultural de Santa Cruz de Mompox y para ello se sustentó en las siguientes preguntas ¿Cuál es la incidencia de la trasmisión de un saber artesanal como el que se da en la región momposina del Caribe colombiano a través de la producción de muebles domésticos? ¿por qué la producción artesanal que se realiza en Mompox (concretamente la producción de mecedoras) puede ser reconocida como un “arte decorativo”? ¿Qué tipo de variantes ha sufrido la fabricación de este objeto de valor mobiliario representativo de la transmisión artística y cultural de la región? ¿Qué impacto tiene o ha tenido esta mecedora en las dinámicas sociales y culturales de la región?

Hoy en día, sigue siendo pertinente rescatar y preservar aquellas actividades que tienen relación con los oficios artesanales. Estos también dan cuenta de unos valores visuales dentro de las dinámicas culturales de una sociedad, y, además, son muestra del carácter de inclusión social en grupos o poblaciones que son considerados minorías en el contexto específico del Caribe colombiano (puntualmente en departamento de Bolívar) pues además son parte del patrimonio que identifica una cultura capaz de reconocer la importancia de preservar sus tradiciones representadas en la labor artesanal del carpintero y ebanista.

## JUSTIFICACIÓN

La producción artesanal ha estado arraigada en las tradiciones ancestrales que de alguna manera reviven la memoria de una nación. Es la expresión plástica de una cultura y por tanto tiene una importancia dentro del constructo de la misma. Este tipo de producción representa además un capital de autoestima de la comunidad debido a la revalorización que se hace del trabajo realizado manualmente. Los artesanos y sus objetos, se convierten en las salvaguardas del legado cultural que debe ser enriquecido y preservado, incluso dando cuenta de la evolución de acuerdo a las necesidades de la sociedad contemporánea.

La justificación de este trabajo de investigación parte de la necesidad de preservar algunos valores y condiciones formales propuestos por los artesanos de la región Caribe colombiana, sobre todo porque existen poblaciones representativas que todavía producen artículos que —en medio de la globalización— están cargados de memoria, hábitos y costumbres que son patrimonio cultural de la nación. Se busca generar un trabajo que reconozca en la producción artesanal de mobiliario (caso mecedora) las técnicas y oficios y el uso de materiales autóctonos que son utilizados por las comunidades caribeñas. Aunque existen varias localidades que se destacan en este oficio artesanal como San Jacinto, San Juan Nepomuceno, Mompox, El Carmen de Bolívar y Sampués (este último, en el departamento de Sucre), el presente trabajo se concentrará en el Distrito de Santa Cruz de Mompox dado que allí hay un grupo de artesanos carpinteros que prevalecen y están encarados de transmitir sus conocimientos. A partir del reconocimiento de los procesos artesanales desarrollados en esta localidad se realizará toda la pesquisa sobre los procesos de producción artesanal concentrado en la mecedora y lo que ha significado su permanencia en el tiempo y la enseñabilidad de su construcción a partir de unas generaciones de familias dedicadas a su elaboración.

Con este trabajo también se reconocerán los materiales autóctonos que se utilizan en las prácticas productivas humanas, que representan aspectos simbólicos de un grupo cultural y generan diferenciación y legitimidad con respecto a otros. En otro sentido, sus procesos de manufactura específicos guiados por la habilidad y la destreza del artesanado, resumidos en el “oficio” y la “técnica”, son el insumo principal para la enseñabilidad individual y colectiva

que logran las distintas generaciones que se establecen dentro del territorio y que además han recibido influencias de otros contextos producto de la transculturación.

El último aspecto que justifica este trabajo hace alusión a la pertinencia dentro del campo de la historia del arte, pues el oficio y la técnica, así como el tema de la artesanía y el arte decorativo han sido tratados por esta disciplina bajo la lupa de un “arte menor”. Pero, desde finales del siglo XIX y durante el siglo XX, con el surgimiento de distintos movimientos, ha estado vinculado con momentos de producción artística asociados con caminos que fueran abiertos por *Arts and Crafts*, *Art Nouveau*, *Art Decó*, y *Bauhaus*. No en vano, es recurrente que en los libros de historia del arte existan apartados dedicados a estos asuntos. Sin embargo, la historia del arte occidental se concentra en un arte que considera “alto” y aunque trabaja lo concerniente a las comunidades y sus desarrollos desde la sociología del arte concibe también la existencia de un arte “bajo” o popular que asocia con dinámicas ancestrales. Por ello es recurrente la existencia de títulos asociados al tema del arte decorativo y lo ancestral de la siguiente manera: *La escultura y las artes decorativas en Mesopotamia*, *Los mixtecos artífices de la filigrana en piedra*, *Los tejedores de la costa: Paracas y Nazca*, entre muchos otros. Para el caso colombiano, la relación con las manifestaciones artísticas de comunidades ancestrales y populares ha sido tratada por autores como Francisco Gil Tovar y Barney Cabrera. Por otra parte, existen investigaciones que se han ocupado de la filigrana y la orfebrería en Mompo, las mochilas Wayu y sus telares, y las hamacas de San Jacinto, pero con respecto a la producción de la *mecedora momposina* como un objeto de valor cultural dentro del campo del mobiliario en Colombia, esto ha sido poco explorado.

En este trabajo hay una preocupación por las creaciones de las comunidades del Caribe colombiano y los factores identitarios que se evidencian en su producción rescatando el diseño y funcionalidad de la mecedora en sus distintas formas, que, aunque no es originaria de estos territorios se instauró como elemento representativo de la cultura. Por consiguiente, aunque se trate de un objeto netamente funcional es elaborado con un alto grado de valor estético y adquiere una fuerza simbólica que exalta el trabajo manual, y que por generaciones ha constituido un sello original de la región momposina.

## **OBJETIVOS**

Los objetivos formulados fueron los siguientes:

### **Objetivo general**

- Reconocer el valor artístico y cultural de la mecedora tradicional producida por los artesanos del Distrito Especial, Turístico, Histórico y Cultural de Santa Cruz de Mompos como parte del arte decorativo mobiliario sobresaliente del Caribe colombiano.

### **Objetivos específicos**

- Elaborar una semblanza generacional de los artesanos que conforman la familia Cortés y su aporte en la producción del arte decorativo mobiliario en el entorno momposino, así como el impacto en los procesos artesanales actuales.
- Destacar el valor artesanal y funcional de la mecedora como un arte decorativo de identidad propio de la comunidad momposina transformado en patrimonio nacional con su carga simbólica y de tradición.
- Resaltar la presencia del objeto mecedora como recurso simbólico colombiano presente en manifestaciones y expresiones artísticas como las artes plásticas, la literatura y el teatro.

# 1. MARCO TEÓRICO

## 1.1 Antecedentes históricos

Aun en el siglo XXI ha sido fundamental y pertinente construir un puente conceptual entre la familiaridad, el distanciamiento o las relaciones existentes entre lo que se considera arte y lo que es artesanía. Ello supone un cambio a través del tiempo en el quehacer con las manos como epicentro de la habilidad, sumado a los medios industrializados y tecnológicos que han dado como resultado la generación de diferentes prácticas para la ejecución de las labores artesanales en las que sigue vigente la labor manual asociada con nuevos medios de tecnificación.

Se puede hablar de un preámbulo del legado de la producción artesanal y su concepto a través del tiempo. Por ello, mirar cómo se han dado los procesos del artesanado a través de la historia resulta relevante. Esto implica remitirse a la antigua Grecia, la Edad Media, el Renacimiento, hasta llegar a la Modernidad, donde la relación entre lo que es llamado arte tradicional creció de tal manera que desencadenó en un vínculo entre lo material y la mano de obra en el período conocido como Revolución Industrial. Por ello se afirma que “El artesano creativo postindustrial, parte de un objeto realizado con su procedimiento u oficio característico, al que añade los logros técnicos actuales y con agudeza e imaginación, obtiene un resultado. Este proceso en la realización de la obra le permite al artesano desarrollar su idea desde la materia, sin cuestionar esta, pensando que es un vehículo y no un lastre para la creación plástica”.<sup>1</sup> Hoy es posible encontrar que muchas de las técnicas u oficios del *saber-hacer* en la artesanía siguen presentes en los modos productivos artesanales, incluso de poblaciones como las que representan la región Caribe colombiana. Asimismo, sigue presente (aunque no parezca) en el quehacer del artista.

La relación entre arte y artesanía se han abordado desde distintas perspectivas conceptuales, al punto que se hacen distinciones en conceptos como “arte”, “artesanía”, “técnica” y “conocimiento tradicional”. Como esta investigación está ligada a una

---

<sup>1</sup> GARCÍA, Manuel Blas. Arte-Artesanía, interacción histórica. Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona, Vol. X, n°599, 2005. <http://www.ub.es/geocrit/b3w-599.htm>. [ISSN 1138-9796].



producción objetual esto permite establecer un proceso de identificación con lo que actualmente se considera “objeto artesanal”. Por ende, es posible encontrar aportes desde disciplinas como la antropología, la sociología, el diseño industrial, la teoría del arte, la teoría estética, pues cada uno de estos campos ha indagado en ello. Por ejemplo, el diseñador industrial Enrico Roncancio alude a los tipos de productos artesanales de alto valor cultural, y su incidencia en el comportamiento económico de ciertas poblaciones. En su pesquisa realiza un análisis sobre la importancia intrínseca de un producto artesanal y el conocimiento tradicional utilizado para su producción, además apunta a la certificación de las artesanías y a la protección desde aspectos políticos y ecológicos, que resguardan y generan exclusividad en las comunidades encargadas de generar este tipo de productos. Roncancio se refiere a estos temas en sendos documentos académicos producidos para la Universidad de Pamplona que titula *Artesanía: certificación del producto artesanal* y *El estado del arte del sector artesanal en Latinoamérica*. Este último cuenta con un apartado que titula *Las Artesanías: El arte popular que se hace con las manos*, donde alude a la importancia de los simbolismos inmersos en el producto artesanal, identificados como grupo de factores que consciente o inconscientemente nutren la carga cultural de una población o región determinada.

Los procesos artesanales han estado asociados con el arte decorativo el cual ha tenido presencia en todos los momentos históricos de la humanidad. Esto permite ver, por ejemplo, una evolución en la configuración del mobiliario como elemento funcional y formal que se desarrolló con un carácter utilitario, pero con valores visuales para deleitar el gusto de sus consumidores. El arte decorativo, desde la antigüedad, condensa el comportamiento, los hábitos de una sociedad específica, evidencia el carácter visual, simbólico y estético, pero además muestra el desarrollo de los estilos producto de la manufactura de un individuo que adquirió ciertas habilidades. Esto ha sido así desde el período Neolítico, pasando por el Antiguo Egipto, Roma, Renacimiento, Barroco, y como resultado de la función y de la utilidad diaria en una sociedad. Esta dinámica funcional es presentada precisamente por Carlos Gómez<sup>2</sup> en su estudio sobre la *Historia del mueble*.

---

<sup>2</sup> GÓMEZ, Carlos. *Historia del Mueble*. Trabajo de pregrado para optar al título en Ingeniería e Industrias Forestales. Upata: Universidad Nacional Experimental de Guayana. 2003.

El foco central del presente trabajo se soporta en el mobiliario construido y elaborado por artesanos del Distrito Especial, Turístico, Histórico y Cultural de Santa Cruz de Mompox para estudiarlo como un elemento de transmisión en términos de cultura, identidad, intelectualidad y dinámica social. Por esta razón, se recurre a elementos conceptuales propuestos por Régis Debray en su libro *Introducción a la mediología*, especialmente en el capítulo *El tiempo de la transmisión. El ángulo de ataque* donde el autor indica cómo la producción de los objetos, en este caso el mobiliario artesanal (objeto/mecedora), puede ser un elemento que permite transmitir dentro de una sociedad o comunidad ciertos comportamientos, ligados a una actividad productiva única mediante el uso de materiales que identifican a una región. Así, se busca resaltar aquellos detalles estéticos y simbólicos de la pieza artesanal conocida como la *mecedora momposina* convertida en vehículo de transmisión cultural y la importancia del quehacer de sus creadores y productores.

## **1.2 El concepto de artesanía**

En el transcurso de la historia el concepto «artesanía» se ha ido mimetizando entre los factores y modos de producción de las sociedades. Desde la prehistoria, pasando también por la época precapitalista, las «artes menores» se distinguieron de otras manifestaciones productivas como el teatro, la música y la danza por estar concentradas en el objeto y no ser producción efímera. Desde la antigüedad, las artesanías han sido objetos materializados por el hombre. Constituyen un sistema de producción especializadas de la cultura, son derivaciones sensitivas de tecnologías de lenguajes previamente existentes, lo que indicaría que las artesanías son ulteriores a los objetos tecnológicos y los lenguajes.<sup>3</sup> Siempre hubo la necesidad de diferenciar aquellos objetos bellos y útiles, aun cuando el individuo se valía de elementos gráficos y materiales para representar la realidad visible mediante una forma plástica.

Al distinguir un objeto útil de un objeto bello el ser humano se vio en la necesidad de justificar dicha separación hasta el punto de establecer una distinción entre un «bello arte o artes mayores» y las «artes menores» como aquellos objetos de carácter ornamental que

---

<sup>3</sup> ACHA, Juan. *Introducción a la teoría de los diseños*. 4ª edición. México: Trillas, 2009, p. 42.

estaban destinados al uso práctico y cotidiano. Los sistemas sociales, la agricultura, la caza, la pesca e incluso las celebraciones políticas y religiosas, vincularon elementos tecnológicos manuales para resolver situaciones de carácter de supervivencia. Muchos de estos elementos improvisados estaban representados en utensilios, platos, cubiertos, vasijas, construidos por imitación que recreaban patrones técnicos sin negar sus cualidades estéticas. De igual manera se dio la prohibición en el uso de algunos objetos de producción artesanal, asociados con la jerarquía social. Se trataba de objetos artesanales ornamentales que solo podían ser utilizados por clases sociales altas como la iglesia y los señoríos, y se diferenciaban de otros objetos artesanales de uso tecnológico catalogados vulgarmente como populares.

En el contexto colombiano contemporáneo los organismos reguladores y fomentadores de las prácticas artesanales son el Ministerio de Cultura y la empresa Artesanías de Colombia. Estos entes se han apropiado y tomado como referente el concepto de “*producto u objeto artesanal*” definido previamente por la UNESCO. Esta última vincula la artesanía con el quehacer de un individuo conocido como artesano que crea objetos con características de usabilidad, un alto contenido estético y simbólico en un entorno definido, y que son producto de su actividad manual:

Los productos o también llamados objetos artesanales son los producidos por artesanos, ya sea totalmente a mano o con la ayuda de herramientas manuales o incluso de medios mecánicos, siempre que la contribución manual directa del artesano siga siendo el componente más importante del producto acabado. Se producen sin limitación por lo que se refiere a la cantidad, utilizando materias primas procedentes de recursos sostenibles. La naturaleza especial de los productos artesanales se basa en sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a la cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, simbólicas y significativas religiosa y socialmente.<sup>4</sup>

Es un hecho bastante común querer enlazar consciente o inconscientemente el concepto «artesanía» con aquello que denominamos «arte popular». Esta circunstancia está manifiesta en los discursos que se han tejido en variados contextos a través de la historia. Así, es posible referirse al resultado obtenido de las expresiones culturales (producto artesanal-objeto artesanal) originadas por un sector minoritario de la sociedad, quienes tenían un impacto significativo en la vida social. Al atender al concepto *producto u objeto artesanal* también es necesario auscultar en el término «artesanía» desde el punto de vista de la forma de

---

<sup>4</sup> UNESCO/CCI. La artesanía y el mercado internacional, comercio y codificación aduanera, definición adoptada por el Simposio, Manila: 1997.

producción objetual con técnicas que rescatan las tradiciones anteriores a la industrialización del objeto que está bajo las consideraciones del patrimonio popular inmaterial, puesto que requiere de la transmisión de un conocimiento que se pasa del maestro al aprendiz y donde el material, y los vestigios físicos permiten formar, en una comunidad, el concepto de identidad.

Teniendo en cuenta esta definición de la UNESCO es claro que, en el territorio colombiano, y concretamente en el Distrito Santa Cruz de Mompox existe un foco de artesanos que se dedica al diseño y fabricación de enseres, a través de oficios de tradición como la carpintería, la ebanistería, la orfebrería, la herrería, y la joyería. Esta comunidad sobresale por su habilidad, el gran potencial creativo y su alto nivel técnico para la producción de objetos de mobiliario valorados dentro y fuera de la región.

### **1.2.1 El arte popular y la artesanía**

En el extenso campo del arte se han podido comprender y reconocer diversas características y cualidades de las obras de arte, pero aún sigue siendo un comportamiento marcado el hecho de nombrar el arte popular como algo distinto, exótico, y particular, perteneciendo incluso a lo que también es catalogado como un “arte bajo”. En la formación artística colombiana se relega el conocimiento de los procesos artesanales y sus creadores hacia actividades de tipo informal o asuntos que deben ser tratados por campos disciplinares como la sociología y la antropología. Estos últimos los reconocen como actividades de valor que involucran el quehacer doméstico y ornamental humano en las dinámicas socioculturales. Por ello, valoran la tarea artesanal como un patrimonio de la cultura. En cuanto a la historia del arte, parece ver a la artesanía como una expresión menor dado que no necesariamente se habla de artífices que se distinguen. La realidad, es que en el quehacer artesanal hay un modo de expresión no solo del sujeto si no de un entorno social y cultural que también da cuenta de la práctica artística de una comunidad, y, en consecuencia, a esta disciplina también le compete.

Esta situación se pudo constatar, por ejemplo, en una exposición de artesanías que se llevó a cabo en el Museo de Arte Popular instaurado en Tonalá, Guadalajara-México en 2010, donde se exhibían obras artesanales con otros objetos elaborados de gran calidad y sofisticación. En dicha muestra se dificultaba distinguir si lo que se percibían eran piezas

artísticas o artesanías. Por consiguiente, la concepción “Arte” se vio afectada, cuanto se identificaban las piezas con formas expresivas individualizadas, aunque la exposición claramente presentaba los productos como arte popular.

Si bien la artesanía hace parte del arte popular, y aun cuando todavía existan contraposiciones respecto a su participación en el ámbito artístico es importante comprender el punto en el que se puede separar de las convenciones tradicionales que determinan qué puede denominarse “arte” y que no, como una producción autónoma dentro de la historia. Lo que es cierto es que los objetos elaborados manualmente —de forma tradicional— con fines utilitarios o de carácter decorativo por comunidades de artesanos que luego son exhibidas en museos o en centros artísticos (hoy considerados como arte popular), no da lugar a que exista un conflicto entre lo que puede pertenecer o no al espacio del museo.

Desde el pasado, los objetos han sido construidos desde lo artesanal e incluso algunas obras consideradas en el tiempo actual como obras de arte no eran nombradas y catalogadas de esa manera, aun cuando se perciben linderos entre producciones artísticas versus producciones artesanales que se pueden introducir dentro de la clasificación de un arte menor, e inclusive visto como un arte decorativo. Arte y artesanía tienen un vínculo más común de lo que se piensa, sin importar que se haya generado una división entre las consideraciones de la antigüedad con su sistema arte y artesanía, cada vez más complejo e integrado. Con el tiempo fue cambiando hacia nuevos sistemas que incluyen la interacción de formas expresivas como lo menciona Larry Shiner en su texto *La invención del arte* al defender la postura en la cual los griegos no tenían una categoría de arte y tampoco una palabra para poder denominarla. La palabra *Techné* se traduce con frecuencia como *arte*, pero en Grecia esta definición significaba diversidad de actividades que hoy se pueden contemplar como oficios. Por consiguiente, *Techné* se entendería en un sentido más amplio como la capacidad para ejecutar determinado oficio con una habilidad.<sup>5</sup> Esta misma concepción es la que hoy en día se podría tener según la idea de un hombre de oficios, entendido como un sujeto que junta sus capacidades y destrezas con los elementos prácticos e intelectuales, efecto que sucede en el paso de la historia desde la antigua Grecia hasta el Renacimiento.

---

<sup>5</sup> SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós. 2010, p. 46. ISBN. 84-493-1640-5.

Esta concepción de lo artesanal y el arte ha manifestado un proceso gradual de cambio entre el antiguo sistema y el nuevo permitiendo la regulación de las prácticas y las actitudes artísticas de los grupos sociales. El siglo XVIII, por ejemplo, marcó las pautas de la división entre la artesanía y el arte; y como lo expresa Shiner,<sup>6</sup> todo el carácter de nobleza, imaginación y creatividad del artesano-artista se delegaron solo al artista, mientras que el artesano se encargó de la destreza o la habilidad para trabajar de acuerdo con las reglas establecidas a cambio de una retribución económica.

Si bien el concepto de arte aún no se encontraba desarrollado plenamente en el Renacimiento, tampoco la idea de la capacidad de expresión y libertad del artista como un sujeto autónomo a través de su trabajo, evidenciando las vivencias, los sentimientos, sus pasiones y rebeldías, fue el reflejo de la realidad de los procesos humanos entendiendo que de alguna forma el arte estaba vinculado intrínsecamente con todos los aspectos de la vida, manifestándose desde los tiempos más remotos. Estudiar el arte con relación a movimientos artísticos, épocas y artistas y la relación con sus producciones, estilos generó la división con lo popular en una vía opuesta que limita la visión del arte, restringiéndolo y regulándolo. Esto trajo como consecuencia, las constantes preguntas sobre lo que se entiende por artesanía, cuál es la relación que tiene con el arte popular y qué diferencias pueden existir entre conceptos como arte y artesanía.

Las dos primeras inquietudes se resuelven con el otro extremo de las producciones del arte culto o de elite. Pareciera que tanto artesanía y arte popular significaran lo mismo; pero su concepto ha ido cambiando según los contextos. A nivel general es un concepto utilizado para nombrar expresiones artísticas culturales producidas por un determinado círculo social, un arte producido por etnias que tienen un valor y una presencia contundente en el contexto social; sus expresiones se pueden reconocer en campos como la danza, la música y la plástica, incluyendo a los grupos indígenas considerados por la burguesía, como elementos de apropiación histórica, como legítimos herederos de las formas de vida prehispánicas, por ejemplo.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 34.

<sup>7</sup> NOVELO, Victoria. La expropiación de la cultura popular. En: Guillermo, BONFIL. *Culturas populares y política cultural*, 1era Edición, México: CONACULTA, 1995. pp. 77-85. ISBN 968-29-8590-0.

Por arte popular se distinguen aquellas manifestaciones artísticas y culturales que se traducen en lenguajes de expresión como la música, la danza, la artesanía, la gastronomía, y las tradiciones y costumbres. Siguiendo esta última definición la artesanía se asocia a la producción de objetos plásticos producidos por comunidades de artesanos que en su clasificación se refieren al carácter funcional y también a sus rasgos estéticos. Dentro de estos se distingue la joyería en maderas, piedras preciosas y metales, objetos utilitarios como sillas y bancos, vestuario como sombreros, objetos rituales, de adorno y decoración. Pero es necesario aclarar que no siempre se debe pensar en el objeto artesanal como la aplicación del trabajo repetitivo y utilitario tal como lo indica la siguiente afirmación propuesta por Victoria Novelo:

Si tratamos de ser precisos, la calidad de artesanía se confiere a un producto plástico por provenir de un proceso de trabajo fundamentalmente manual y calificado en relación a los patrones industriales. Así, el artesano, como conocedor de un oficio que se desarrolla históricamente antes de la industria, puede producir objetos artísticos, pero no necesariamente puede producir objetos en serie a los que no añade ningún valor socialmente establecido como estético. Pero esto depende de las condiciones generales de producción. En México, se elaboran en forma artesanal una serie de objetos sin ninguna intencionalidad estética (materiales de construcción u objetos domésticos) sea porque la industria no los ha incorporado a su producción, o porque las condiciones de subdesarrollo reproducen sistemas de trabajo arcaicos que por su inversión social pueden producir a bajos precios objetos para los consumidores más pobres. Y hay, por otro lado, objetos que la sociedad considera artísticos y que también requirieron en su factura el despliegue de las habilidades artesanas y donde incluso en el lenguaje existen conceptos para distinguir jerarquías en la especialidad del artesano.<sup>8</sup>

Pero para la historiadora Juana Salas<sup>9</sup> las artesanías son importantes para la identidad de un grupo, ya que se convierten en el medio de expresión popular de éste. No solamente tienen la capacidad de cubrir las necesidades básicas de los individuos, sino que también se vuelven útiles para la vida diaria, producen emoción cuando evocan lo bello de un lugar o cierta cultura determinada que está distanciada de un receptor, y se convierten en arte porque son producto de la creación humana.

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 77-85.

<sup>9</sup> SALAS HERNÁNDEZ, Juana. *La cestería y la jarciería en Zacatecas, urdiendo una tradición*. México: IDEAZ: Instituto del Desarrollo Artesanal de Zacatecas 2010 p. 18. ISBN: 978-607-7889-26-7

### 1.2.2 El arte popular

El concepto *arte popular* ha sobresalido en la historia del arte por su constante oscilación entre su significado y el espectro que lo caracteriza. Entre las discusiones de investigadores y analistas este término se ha globalizado de tal manera que encierra una multiplicidad de especificaciones o manifestaciones artísticas, entre lo que es y no es catalogado como arte. Por consiguiente, incluye diferentes aspectos dentro de cada periodo como, por ejemplo, la consideración del arte medieval, renacentista, o las expresiones contemporáneas como lo *kitsch*, los *ready mades* o el *Pop Art*.

El arte popular encierra diversas instancias en su concepto clasificado desde lo técnico, lo artesanal, lo étnico, lo social, lo cultural e incluso desde lo psicológico. Por esta razón, también alcanza su puesto dentro de lo que se podría denominar el *arte del saber-hacer*. Diagnóstico básico, incluso, para un artista de “élite”. De esta manera el arte popular más que una conducta del consumo de objetos por una comunidad determinada, o un sentido de populismo político, se refiere a la condición de algunos grupos sociales que se dedican a la fabricación y producción de aquellos objetos que tienen relación con la cultura (objetos culturales) como sucede con lo que produce un artista.

En el proceso de englobar el concepto de arte popular, se ha visto la intensión de especificar y dividir los modos de expresión que se contraponen entre sí, puesto que en el amplio territorio de las artes también suceden manifestaciones producidas por grupos de campesinos, indígenas, obreros, entre otros, que sin tener en cuenta su procedencia o su distinción en razas o etnias, son relegados y excluidos. Esto último se vuelve en un elemento identitario que comparten entre sí los diversos grupos.<sup>10</sup>

El concepto de arte popular se ha ido desplazando por una serie de calificativos que en sí encierran ciertas dificultades o menosprecio con respecto al «gran arte» o el «arte alto». Habitualmente se vincula con un arte *primitivo* por su parecido con las primeras expresiones del hombre arcaico o como un arte *ingenuo* como lo afirma Da Antonio,<sup>11</sup> cuando dice que

---

<sup>10</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo, 1990, p. 191. ISBN: 958-419-954-6.

<sup>11</sup> DA ANTONIO, Francisco. El arte ingenuo en Venezuela. Caracas: Litografía Tecnocolor. 1974, p. 5-6. ESB: 82599762.



el artista ingenuo es un individuo aislado que posee una visión elemental, maravillada y candorosa, y establece que se debe rescatar lo más valioso de su abstracción espiritual y su fantasía. En otro orden de ideas, es un *arte del común* según el sector en el que el artista o productor se desempeña. El calificativo de arte primitivo en relación con el arte popular se entiende como el aprendizaje y producción de un arte que no es aprendido en academias. Este posee un matiz espontáneo que no se adquiere por formación académica, si no en talleres artesanales, en procesos de convivencia social o como labor autodidacta. De cierta forma, la pintura primitiva que menciona Da Antonio, no tiene tradición, y si la tiene se convertiría, según su apreciación, en folklore o artesanía, pero no en un «gran arte».

Está claro que para el tiempo actual el arte “primitivo” posee una complejidad técnica en cuanto al proceso de fabricación de objetos artísticos, aunque en estas producciones las características físicas de los objetos parecieran deficientes y toscas. Si bien la belleza técnica difiere entre arte “primitivo” y “popular” según la idea de aquella persona capaz de dominar los elementos de manera correcta, en el arte popular hay un dominio que podríamos llamar “academicista”, pero con una complejidad distinta a la de lo que se ha denominado «gran arte».<sup>12</sup>

El *folklor* es una visión de más amplio espectro frente a lo que se consideraría como arte popular. Se distingue de los artistas de academia porque su aprendizaje es heredado y se hace a partir de la experiencia con la familia, por lo tanto, existe un vínculo de grupo o gremio que no puede volverse individual. En otro sentido, incita al vínculo, al apego, al sentido de pertenencia y nostalgia.<sup>13</sup>

Como recurso de preservación y conservación en la historia del arte, los regímenes y poderes culturales han constituido patrimonios de aquellos bienes que tienen un valor incuestionable. Es el caso, por ejemplo, de pinturas reconocidas a nivel internacional, lugares y/o monumentos. De igual forma dentro de esa clasificación se han introducido los bienes populares que son denominados como tal. Estos conservaban su identidad y se diferenciaban

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 6.

<sup>13</sup> GARCÍA. Op. Cit., p. 199.

del resto de objetos artísticos observados por la mirada culta y elitista que reconocía en aquellos objetos los valores que comportan al ser humano.<sup>14</sup>

En últimas, el arte popular se concibe como una expresión del individuo que cumple una función social y cultural, que trata de dar equilibrio y moderar el aumento y la invasión de elementos tecnológicos en el campo de las artes. Es un arte de defensa, creador de identidad.

### **1.2.3 La mecedora como objeto artesanal**

Cabe mencionar la posibilidad que tienen distintas tipologías de objetos de ser reconocidos como objetos artísticos u objetos artesanales, por lo cual son parte del arte popular. En este sentido, sirve de apoyo el aporte que al respecto menciona Hans Georg Gadamer en su libro *La actualidad de lo bello* cuando expresa que el arte y su experiencia transmiten e intensifican nuestros sentimientos del conjunto de nuestra vida. De acuerdo con esta idea, la producción de obras de arte implica un crecimiento en el ser, esto es lo que la distingue de todas las realizaciones productivas humanas. Dentro de ellas están la artesanía y la técnica, con las que se desarrollan los aparatos y las instalaciones de nuestra vida económica y práctica. Claramente, lo propio de esto es que cada cosa que construye el ser humano sirve también como medio y como herramienta. De este modo, desde la artesanía se puede acentuar el reconocimiento y la existencia de objetos de producción artística y artesanal con función decorativa (puntualmente el mobiliario) para destacar sus valores estéticos y simbólicos sin que pierdan su funcionalidad dentro de la vida cotidiana y como reflejo de las costumbres de una comunidad determinada. Las piezas artesanales también engrandecen, regocijan y resaltan la producción humana que se transmite a generaciones futuras como valores de cultura.

Para seguir nutriendo este marco teórico se toman en cuenta algunas definiciones y conceptos claves vinculados con el mobiliario artesanal del Distrito de Santa Cruz de Mompo, prestando especial atención a la silla *mecedora* y sus diversas tipologías. Para ello hay que revisar datos históricos de su procedencia pues se afirma que este objeto fue creado

---

<sup>14</sup> GARCÍA. Op. Cit., p. 150-151.

por Benjamín Franklin.<sup>15</sup> Y, aun cuando no se tiene un registro histórico preciso, su historia se remonta al siglo XVIII en Norte América donde se usaba como silla ordinaria con balancines en la parte inferior. Era común en los jardines, y se conocía popularmente como *wicker rockers*. Sin embargo, las primeras sillas mecedoras se dieron a conocer en Inglaterra en 1725, producidas bajo una línea artesanal caracterizada por la producción manual de piezas robustas en madera, de las cuales se conformaba su estructura básica, compuesta por una superficie de reposo y dos piezas de apoyo de apariencia curvada en su base inferior, existe la probabilidad que su forma proviniera de la fusión entre las cunas, que se remontan al siglo XVI y al caballo mecedor del siglo XVIII en Europa, su popularidad pasó de las terrazas y los pórticos, para convertirse en un mueble para el interior de los hogares, a menudo simbolizaban el estatus y la clase social de las familias.

Entre las conocidas por su particular estructura de *balancines* se destacaba la *Windsor*,<sup>16</sup> que fuera fabricada en la próspera ciudad del condado de Berkshire en Inglaterra que lleva su mismo nombre. Esta mecedora constaba de los elementos básicos que se encuentran en las tipologías de mecedoras en las que está presente un aro estructural en forma de espalda, el apoyabrazos con soportes verticales que le dan una apariencia de peine o de espacio enjaulado en madera. Posteriormente, hubo una variación de la *Windsor* denominada la mecedora *Boston*, creada en Nueva Inglaterra hacia 1840. Esta fue la primera silla mecedora producida en serie y con maquinaria especializada.

Se afirma que fue Michael Thonet,<sup>17</sup> un artesano alemán, quien en 1860 construyó el primer modelo *Bentwood rocking*. Esta era una silla en madera curvada al vapor. Este tipo de mobiliario ha estado influenciado por diseños de periodos históricos anteriores, como los griegos y los romanos, también estuvieron presentes en el Renacimiento y en la época colonial; pero hoy en día se encuentran influencias de diseños más contemporáneos como las

---

<sup>15</sup> MECEDORAS.ES: Historia de las mecedoras. [Sitio web]. España. [Consultado: 20 agosto 2018]. Disponible en: <http://www.mecedoras.es/historia-de-las-mecedoras/>

<sup>16</sup> ÁLVAREZ, Patricia. Big Ben Antigüedades y Coleccionismo, Mecedora: el mueble tradicional por excelencia. [Sitio web]. Perú. [Consulta: 15 junio 2020]. Disponible en: <https://bigbenantiguedades.wordpress.com/2017/07/20/mecedoras-el-mueble-tradicional-por-excelencia/>, párr. 4.

<sup>17</sup> VILLACON MUNDIAL. La mecedora un mueble que está desapareciendo, su historia. [Sitio web]. República Dominicana. [Consultado: 20 agosto 2018]. Disponible en: <http://www.villaconmundial.net/2017/01/23/la-mecedora-un-mueble-que-esta-desapareciendo-su-historia/>

llamadas sillas mecedoras al aire libre *Adirondack*, por otra parte, las llamadas *Shakers* y las sillas mecedoras *Amish*.

La mecedora ha sido un mueble de gran ayuda, especialmente utilizado por madres con recién nacidos para facilitar el sueño y el descanso. Y hoy esta silla hace parte del mobiliario tradicional de la costa Caribe colombiana, puntualmente, como objeto mobiliario tradicional de la comunidad momposina. Pero además se encuentra en todo el territorio nacional como aquel objeto que evoca las épocas de tertulias y reuniones familiares, factores de integración e interacción humana.

#### **1.2.4 Estética en los objetos artesanales**

Los objetos artesanales tienen una gran particularidad y es que son el resultado del colectivo que se reafirma en la expresión de lo diferente. Estos grupos recrean las experiencias de su propia vida en formas propias de su tradición, asumiendo de esta manera los desafíos de la cotidianidad. Con las distinciones que se establecen (siendo o no necesarias) algunos son catalogados como productos del arte popular y otros como artesanía.

Es de suponer que la teoría del arte establece que la humanidad produce hechos artísticos, y más allá de hacer una confrontación entre lo que puede ser arte o no, manifiesta que dentro del concepto de arte está implícito el dominio de la estética. El arte se encuentra implícito en la estética, y cuando hay referencia hacia el arte popular se puede tratar desde una perspectiva social. A pesar de algunos malos entendidos y conflictos conceptuales es casi que imposible evadir el uso de estos términos para referirse a “La producción simbólica de aquellos sectores sociales y de minorías que reimaginan sus memorias y la explicación del universo de una forma totalmente distinta a como las plantean las culturas hegemónicas”.<sup>18</sup> Aun cuando no es posible escapar de los modelos universales establecidos en occidente, y de su planteamiento de que lo artístico viene de la posibilidad de “Expresar un genio individual y la capacidad de desligar la forma estética de otras culturales”,<sup>19</sup> se requiere un giro en la

---

<sup>18</sup> ESCOBAR, Ticio. Estética de las artes populares. Cuestiones sobre el arte popular, Citado por XIRAU, Ramon y SOBREVILLA. David. Estética. Madrid: Ed Trotta S.A, 2003. p. 282.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 283.

mirada hacia modelos que rompan con el discurso clasista y paradigmático universal, y que además asuman distintos rasgos de acuerdo con las circunstancias que los condicionan.

De esta manera las artesanías y el arte popular realizan un trabajo conjunto entre las formas, el significado y su significante para fortalecer los contenidos o las razones de su creación, básicamente lo mismo que aparentemente profesaba occidente y que permiten evidenciar aquellos flujos de significación social: 1.) el estético, en el que se encuentran implícitas las formas simbólicas, físicas, contenidos materiales, entre otros, y 2.) El poético, que les da sentido a esas expresiones.

Cabe mencionar que dentro del concepto que se tiene de estética, se han considerado definiciones como, lo bello o el gusto, la contemplación, el juicio, quizás no se alejan del compromiso de la estética pero que con el paso del tiempo han adquirido nuevas reinterpretaciones y discusiones debido a los niveles y calificaciones como, por ejemplo, en las artes mayores, donde se invitaban a reconocer una belleza genuina; y, en las artes aplicadas que dependen de otras condiciones que interfieren para que sus formas puedan ser valoradas.

El arte popular y las artesanías expresan simbólicamente los mundos que imaginan y que viven las comunidades, en las cuales sus objetos (formas estéticas) enuncian significados, configuran acciones y comportamientos dentro de un colectivo. Los objetos artesanales tienen su propio lenguaje establecido por las condiciones de su materia, su forma y funcionalidad. La gran mayoría de las producciones artesanales constituyen y armonizan los contextos y espacios de la cotidianidad de pueblos, refuerzan los comportamientos de una sociedad, comportamientos que se pueden catalogar como lo establece Leroi Gourhan<sup>20</sup> en objetos, productos y útiles que el hombre ha utilizado en toda su evolución histórica, desde su origen, su forma y su función, como respuesta a las emociones estéticas, percepciones y sentimientos. Además de ser individual, el hombre se convierte en un ser social que se reconoce en una etnia, en ella se reproducen comportamientos, ritmos y prácticas que se conducen y vehiculan a través de formas materiales (objetos).

---

<sup>20</sup> MESA, Mauricio. Estética en el objeto doméstico. Tesis de Maestría. Medellín: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias humanas, 2015. p. 8

Ahora bien, es preciso observar que la condición estética también es posible dentro de los contextos cotidianos, y que no depende solo de una categoría particular del objeto, ni a lo bello o artístico que este sea. Esto tiene que ver con la condición que tiene el sujeto de ser sensible y de percibir dentro de un entorno “La fascinación o repugnancia que le suscita un objeto, persona o situación como sujeto estético”,<sup>21</sup> un sujeto expuesto a la vida y abierto al contexto en el que se encuentra inmerso que, como lo manifiesta Katya Mandoki<sup>22</sup> en *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica uno*, en ella, por medio de la percepción el ser humano absorbe constantemente como si se tratara de una esponja las condiciones estéticas de una situación de prendamiento, en la cual se constituye una afinidad morfológica entre un sujeto y un objeto, como si se tratara de una adherencia o apego. Desde esta óptica, los objetos artesanales adquieren unas características formales y funcionales percibidas por los individuos. Estos objetos son la evidencia de las normas, los comportamientos y los roles sociales de un colectivo.

En el Distrito de Santa Cruz de MompoX las producciones artesanales, particularmente la producción del mueble tradicional (La silla mecedora momposina) evidencia y exterioriza la humanización de una sociedad. Este objeto simboliza lo fisiológico, lo técnico, lo social y lo figurativo, además, posibilita la identidad construida y proyectada por el sujeto, capaz de trascender al exterior, visto por otros, más allá del territorio momposino.

### **1.3 Las delimitaciones de lo artesanal**

En la cultura nacional, concretamente en la región Caribe colombiana, los objetos artesanales son elementos tradicionales y de uso cotidiano al servicio de lo social. Uno de estos fines en esa tradición es la producción de objetos para el uso personal y doméstico. De esta manera se busca la relación, el vínculo emocional, simbólico y funcional, que dicho objeto puede transmitir desde una carga afectiva.

La construcción o el establecimiento de lo que abarca lo doméstico, entendido como lo próximo, conjuga factores de múltiples disciplinas que atienden a sus funciones utilitarias, a

---

<sup>21</sup> MANDOKI, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*: México. Siglo XXI, 2006. p. 50. ISBN-968-23-2653-2.

<sup>22</sup> *Ibíd.*

pesar del paso del tiempo, pues se trata de objetos que se heredan. No es algo al azar entonces, que los objetos artesanales configuren el espacio y los nuevos hábitos cotidianos. Con estos operan los aspectos fundamentales en los procesos de construcción de una cultura determinada. Esto quiere decir que dan cuenta de cómo vivían individual y colectivamente, sus costumbres y sus creencias, sus gustos, sus temores, entre otros aspectos que convierten el objeto artesanal en un reflejo de la identidad patrimonial y material de una cultura.

El objeto artesanal de uso doméstico es una alternativa válida y económica que, como los objetos nacidos desde el diseño industrial, resuelve problemas utilitarios o simplemente simbólicos. También caben dentro de las artes decorativas y tienen un valor intrínseco dentro de la sociedad. En el caso del Caribe colombiano el departamento de Bolívar es foco de una alta producción de este tipo de objetos y dentro de este departamento, lo que significa la producción artesanal momposina.

Profundizar en el conocimiento del mobiliario artesanal momposino, facilita el reconocimiento de unas categorías y la posibilidad de una clasificación según sus tipologías de los bienes muebles que se producen en este lugar: mueble colonial, rústico o contemporáneo. Dentro de estas categorías está presente el caso particular de la *mecedora momposina* y otros objetos alternos como bancos y taburetes, sillas, mesas, baúles que son susceptibles de ser estudiados en su configuración. El valor de la forma y su función, la relación con los materiales y el lenguaje estético presente permite considerar el valor decorativo y de transmisión cultural que desde la interpretación que hace André Leroi-Gourhan<sup>23</sup> se muestra como respuesta de la percepción estética desde lo biológico y lo natural de un conglomerado humano.

Para Leroi la existencia de unas *emociones estéticas* corresponden a los códigos para establecer los sentimientos o percepciones, gracias a los cuales los seres humanos se manifiestan. Con ello se refiere a la constitución de un código de emociones en el tiempo y el espacio que les permiten vincularse afectivamente dentro de una sociedad. La producción artesanal da como resultado objetos tangibles que son construidos y producidos con atributos

---

<sup>23</sup> GOURHAN, Leroi. El gesto y la palabra. Caracas, Venezuela: Publicaciones Universidad Central de Venezuela, 1971. p: 267. ISBN: 969-1-45514-502-4.

morfológicos de usabilidad y funcionalidad. Dichos objetos despiertan emociones y sensaciones, y, por tanto, condicionan el comportamiento de los individuos.

El mobiliario que está catalogado dentro de las prácticas productivas como arte decorativo se inserta en un entorno determinado. Sus detalles físicos como el color, la forma, los patrones de diseño, volumen, estructura y configuración de los materiales son el resultado de la toma de decisiones, por un lado, desde el punto de vista del artesano quien condiciona estas características formales y, por el otro, del entorno en el que se encuentra, la motivación, la experiencia y la perfección en la técnica que utiliza. Adicionalmente, el objeto artesanal mismo que recibe el individuo exterior en quien reposa el gusto y la aptitud de recepción de las formas y símbolos es capaz de conectar, como lo hace la música, la arquitectura y la poesía desde la significación en el seno de una cultura determinada.

La “percepción basada en los sentidos” de la que habla Leroi-Gourhan es fundamental, pues la entiende como la reacción celular de todo ser vivo que le da su carácter de individuo. No obstante, si bien la estética se origina en los sentidos, está claro que es una manifestación de una cultura determinada. Una manifestación dada por unos comportamientos, ritmos o “prácticas particulares” que, por una parte, están condicionadas tanto por el “aparato fisiológico” (aquel que permite la supervivencia a cualquier ser humano, sin importar dónde se encuentre), como por el ‘aparato social’ (el que posibilita la reproducción). Y, por otra, siempre se producen por la búsqueda del *bienestar o la comodidad material*. En consecuencia, la producción artesanal de muebles en el Caribe colombiano —en sus diferentes regiones y tipologías— tiene cualidades formales, funcionales, simbólicas y estéticas que influyen la percepción y la reacción del individuo creador y el individuo receptor, y que además resaltan la producción de objetos artesanales (Arte decorativo mobiliario) con diferencias y semejanzas entre las distintas etnias. Con respecto a lo anterior, la Licenciada en Artes Plásticas y Especialista en estética Juliana Bedoya Restrepo afirma que “La forma como lenguaje estético, la forma y su carácter estético, la influencia de la ‘etnia’, como lo plantea Leroi-Gourhan, es factor diferenciador que, a partir de las emociones estéticas de su grupo determinado, se sitúan en un tiempo y lugar preciso”.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> BEDOYA RESTREPO, J. Estética, forma y transmisión. Graffías Disciplinarias de la UCPR (12), 2010. pp: 57-60. ISSN-e 1900-5679.



Las producciones del mobiliario en Mompox-Bolívar se reconocen como una herencia proveniente de países como Italia y España, incluso de las propias experiencias de antepasados de la región a partir del oficio y el trabajo que han permitido una transmisión a través de distintas generaciones. En el presente se identifican familias de artesanos dedicadas a la producción de enseres con funciones utilitarias y decorativas como es el caso de Segundo Cortés,<sup>25</sup> Hernán Cortes,<sup>26</sup> Magdalena Cortés, José Trespalacios, Neila Alvarado, Irina Vergara, Alfonso Martínez, entre otros, quienes transmiten sus saberes y prácticas artesanales a pesar del desarrollo de nuevas tecnologías. El saber en su oficio como carpinteros y ebanistas todavía sigue vigente en sus descendencias.

#### **1.4 Relación entre el artesano y el artista**

El productor de piezas artesanales recibe el nombre de artesano, pero siempre ha existido la controversia de hasta qué punto este individuo deja de convertirse en artesano para pertenecer al grupo de los artistas. En el pasado, el artesano tenía la habilidad y el juicio en la producción de elementos que se transmitían de generación en generación, y con ello obtenía reconocimiento y un grado de maestría en un oficio con el que demostraba disciplina. En la actualidad lo que diferencia al artista del artesano es la metodología con la que aprende su trabajo, bien sea en academias o como autodidactas, todo está determinado por el grado estético de sus producciones, lo que comunican al espectador, y el lugar de exhibición de las obras producidas. Esta última característica es una determinante para diferenciar un trabajo artesanal de otro perteneciente a las “élites” del arte que distinguen el quehacer del artesano de quien es considerado artista.

Para reconocer el trabajo de un artesano o un artista no es suficiente con determinar los rasgos o características estéticas. Además de ello hay que tener en cuenta el lugar y el contexto de inserción de sus objetos artísticos, el reconocimiento y la trayectoria frente a la

---

<sup>25</sup> MINISTERIO DE CULTURA. El Arte y las tradiciones familiares momposina. [Sitio web]. Bogotá. [Consulta: 19 de agosto 2018]. Disponible en: <http://www.elcolombiano.com/cultura/mompox-en-una-silla-LL3195973>

<sup>26</sup> QUINTERO RESTREPO, Mónica. Mompox en una silla. En: *El Colombiano*. [Sitio web]. Cartagena. [Consulta: 19 de agosto 2018]. Disponible en: <http://www.elcolombiano.com/cultura/mompox-en-una-silla-LL3195973>

sociedad. Estos son aspectos que sobresalen y que ayudan a corroborar las diferencias, incluso, entre arte y artesanía.

Todo depende del campo artístico en que el artista se desempeña para que sea catalogado como tal. Según Bourdieu, es un juego en el que se busca legitimar quien tiene la razón en denominar artista a alguien. Como si se tratara de una virtud o credencial en la que se forman los individuos y profesan una religión. Así mismo, sus creencias legitiman la relación del hombre con las obras de arte; por tanto, se vuelve una creencia y el lugar religioso se convierte en el museo<sup>27</sup> o la galería sumado al juicio de un crítico, curador o galerista. La mirada cambia según el contexto socio cultural en el cual están integrados los objetos. Dentro del museo hay objetos cotidianos que también pueden existir en los hogares y son de uso doméstico. Todo está por la forma de verlos y el modo de difundirlos. En un mundo en el cual hay disputas sociales, relaciones de equilibrio y desequilibrio entre fuerzas sociales, culturales, políticas y económicas se introduce el mundo del arte, ya sea desde la familia, la escuela, o por la actividad laboral que se ejerce. Esto influye en el modo en que se reconoce la producción artística humana ya sea como arte o artesanía. La manera crítica en la que se observa es fundamental pues es la que determina las formas de apreciación de los objetos y su respectivo juicio de valor.

El papel que juegan las instituciones es sustancial pues son las que se encargan de aprobar las prácticas artísticas y culturales que están ligadas al nivel educativo y su origen social. Este vínculo ayuda en el fortalecimiento de la mirada hacia la artesanía de una manera más constructiva y menos excluyente, dando cuenta de las cualidades y diferencias de la producción artesanal dependiendo de los lugares de procedencia y de los grupos productores.

Como afirma Néstor García Canclini,<sup>28</sup> las investigaciones sociológicas y antropológicas sobre la forma en la que se transmite el saber de las sociedades a través de las escuelas y los museos demuestran que diversos campos se apropian en formas diferentes y desiguales de la herencia cultural. Según el autor, aunque la educación por sí sola no garantiza

---

<sup>27</sup> BOURDIEU, Pierre. El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura. Buenos Aires: Siglo XXI. 2010, p. 22.

<sup>28</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. Ni folklórico ni masivo, ¿qué es lo popular? [En línea]. España: Fundación Dialnet, Universidad de la Rioja, 2001 No. 17, [Consultado 4 agosto 2019]. ISSN 1813-9248. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2701186>

una apropiación del conocimiento y reconocimiento de la importancia cultural de los objetos artísticos y artesanales, quizás pueda ser la base para el primer acercamiento al arte visual, antecedido por las artesanías.

Las artesanías están presentes en el diario vivir. Aparecen en los hogares, hacen parte de los espacios sociales cotidianos, por consiguiente, se puede tener un contacto visual permanente con ellas que a la vez es muy humano. Aquí reside el problema desde el punto de vista del arte: la obra de arte está recluida en espacios como museos y galerías totalmente sacralizados y protegidos en los templos de arte, alejados de los individuos comunes dentro del campo. La artesanía está en la vida misma. Al remitirse a Bourdieu,<sup>29</sup> el arte también es un campo del saber en el que se construye socialmente una cultura, refleja ideologías, experiencias y valores propios desde distintas formas expresivas, incluyendo el quehacer artesanal. Tanto el artesano, como el artista participan de esa construcción.

#### **1.4.1 El artesano colombiano**

En el contexto americano y europeo se han manifestado ciertas formas de producción relacionadas con el trabajo manual a las cuales se suma la producción de objetos por parte de un individuo que ya, a lo largo de esta primera parte, se ha denominado artesano. Estos sistemas de producción previos a la revolución industrial eran reconocidos propiamente en distintas sociedades, organizaciones y gremios que pertenecían a regímenes más antiguos.

Si bien se podía observar que el desarrollo de estos gremios (al ser introducidos en las metrópolis) era bastante desigual aunque compartían algunas similitudes en cuanto al fin de su producción comparada con las que se encontraban en las grandes ciudades, en algunas de éstas las manifestaciones artesanales tuvieron éxito pero en otras, el conflicto, las reformas económicas y políticas generó un impacto significativo en su producción hasta el punto de la desarticulación total de los gremios dejándolos libres y desamparados. Así, “Los artesanos tuvieron que vincularse a condiciones laborales jornales, sin mecanismos legales de

---

<sup>29</sup> BOURDIEU, Pierre. La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Taurus: Argentina. 1979, p. 63.

contratación y negociación, en tanto que el maestro se convertiría en la mayoría de los casos el patrón capitalista”.<sup>30</sup>

La llegada a Colombia de manufacturas de Norteamérica y Europa inundaba la capacidad de producción artesanal del país. Esta situación dejaba al artesanado colombiano por fuera de competencia puesto que no se encontraban en condiciones de participar con las condiciones de cantidades y precios de la producción. En respuesta a esta discordia, en Chile, por ejemplo, desde el año 1826 hasta 1829 se presentó la necesidad de proteger ciertas industrias nombradas nacionales que se conformaban por artesanos de distintos gremios. El resultado trajo consigo la creación de ramas como la producción de cuero y zapatos, ebanistas, fabricantes de muebles, entre otras labores. Esto hizo que se fundara la sociedad de artesanos que propendían por “La unión en Santiago de Chile (1862) ampliando un programa de protección, instrucción para los trabajadores y fortalecimiento del mutualismo”.<sup>31</sup>

Para el caso colombiano, los artesanos siguen siendo un sector significativo en la población de las grandes ciudades del país. Luego de la crisis colonial que significó un sin número de dificultades para este gremio, esto los condujo hacia el desarrollo de múltiples estrategias para buscar un lugar de influencias en el poder. En consecuencia, esto los benefició en la obtención de derechos para consolidarse como ciudadanos y elegir sus dirigentes: “Algunos pertenecieron a la guardia nacional en la Nueva Granada, lo que estrechó el vínculo de su participación social, política y militar, constituyendo sociedades democráticas, que se destacaban por su participación activa y su autonomía en la creación de alianzas con otros sectores lo que significa una inclusión masiva en la práctica de participación popular”.<sup>32</sup>

Hay que señalar que posteriormente a las formaciones gremiales europeas que se habían soportado hasta el siglo XVIII, predomina la necesidad de incentivar el fomento de las artesanías que en contraste con la academia establecían un rechazo y una conciencia de

---

<sup>30</sup> BERETTA Curi, Alcides. Del artesanado a los gremios industriales. Liberalismo y tensiones en la constitución de las primeras asociaciones patronales. El caso de la Liga Industrial (1879-1888), *Revista de Ciencias Sociales*, segunda época, año 5, No. 24. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, primavera de 2013, pp. 87-88.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 88.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, p. 90.

regeneración que propugnaba por el regreso del aprendizaje en los talleres. Es así como el artesanado sin caer en discusiones con los artistas plásticos de la época en el ámbito artístico, reclamaban cierta importancia de la maestría del artesano sobre los métodos de formación en las academias. Cabe mencionar que el concepto de artesanado hoy en día se encuentra rehabilitado, llevando a cabo la inclusión, la creación y organización de leyes que promulgan la protección de su integridad y su trabajo; por esto en lo que atañe al patrimonio nacional, en Colombia se dicta la reglamentación de la profesión del artesano (Junta Nacional de Artesanías), respaldado por la Ley 36 del 19 de septiembre de 1984 y decretada por el Congreso de la República y la Ley General de Cultura 397 de 1997 y 1185 de 2008.

En el Artículo primero de la Ley 36 se afirma que “Se considera artesano a la persona que ejerce una actividad profesional creativa en torno a un oficio concreto en un nivel preponderantemente manual y conforma a sus conocimientos y habilidades técnicas y artísticas, dentro de un proceso de producción. Trabaja en forma autónoma, deriva su sustento principalmente de dicho trabajo y transforma en bienes o servicios útiles su esfuerzo físico y mental”.<sup>33</sup> De la misma forma, y con el objetivo de propiciar la profesionalización de la actividad artesanal, en el Artículo dos se reconocen cuatro categorías de artesano, así: aprendiz, oficial, instructor, y maestro artesano.

El artesano colombiano procura la obtención de sus materiales al igual que produce objetos de uso o decoración. Es ante los ojos del mundo un agente cultural encargado de producir objetos que representan un entorno determinado. Toma como recurso el diseño para demostrar a través de este un despliegue estético. Generalmente se desenvuelven individualmente o en pequeños grupos de familias. Pero su modo de producción se ha visto a veces intervenido ya que el concepto del oficio ha sido mal interpretado en algunas sociedades como mercadería. Esta situación distorsiona su contenido cultural y creativo vinculante con la elección y forma de vida propia de quien se asume como artesano. Pero esto hace parte de las batallas constantes dentro de la construcción cultural de una nación.

---

<sup>33</sup> COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPÚBLICA. Ley 36. (19, noviembre, 1984). Por la cual se reglamenta la profesión de artesano y se dictan otras disposiciones. Bogotá D.C. En: *Diario Oficial*. Noviembre, 1984. Nro. 36797. p. 745.

### 1.4.2 Los procesos artesanales en Colombia

En Colombia los procesos artesanales tienen características bastante particulares entre las cuales predomina el trabajo a través de la fabricación manual. En ciertos casos la fabricación tiene fines comerciales, venta e intercambio, e incluye el consumo de grupos familiares. Básicamente el artesano realiza la selección de la materia prima que es clasificada y detallada otorgándole a sus productos un estilo propio en el que plasma su personalidad. Todas las operaciones realizadas en la manipulación de los productos y en el detalle de las formas comprende un alto nivel técnico y de desarrollo, una fuerza laborar altamente especializada en el diseño, en las operaciones de manufactura y en el proceso final de armado o conformación de sus productos. De igual forma, sus asentamientos y ubicación son descentralizados en zonas y corregimientos lo cual permite que cada artesano se concentre en un componente o producto detallado totalmente distinto. Es importante resaltar que, aunque la especialidad y la técnica son altamente desarrolladas, el volumen de producción a nivel general no es alto.

En el territorio nacional, dentro de las dinámicas propias de los procesos artesanales se han dispuesto normativas que promueven el desarrollo social, económico y cultural del país ya que se integran como productos culturales de las distintas regiones que enlazan tradiciones, culturas populares, riquezas, diversidad, modos de vida, creencias, costumbres, y expresiones.

En el gremio de los artesanos que pertenecen a sectores populares más vulnerables se resalta el compromiso de entidades gubernamentales ya mencionadas como la UNESCO o para el caso de Colombia como el Ministerio de Cultura y Artesanías de Colombia. Estos entes brindan atención especializada y los proveen de capacitación e información que sirve de ayuda en la organización de su producción y en la protección de los derechos de autoría e intelectualidad de sus creaciones en las condiciones del mercado actual.

Como se expone en la *Revista de Cultura y Desarrollo* de la UNESCO,<sup>34</sup> se reconoce en la producción y en los procesos artesanales en Colombia una plataforma de gran interés

---

<sup>34</sup> BENÍTEZ Aranda, Surnai. Dinámica de la artesanía latinoamericana como factor de desarrollo económico, social y cultural. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. *Revista de*

para proyectos de desarrollo humano. De esta manera lo referencia la Licenciada Surnai Benítez Aranda quien señala que “Estos [los procesos artesanales] tienen la cualidad de articular en su producción elementos de carácter simbólico asociados con la identidad y la preservación de las tradiciones culturales con la capacidad real de producción y reproducción de bienes altamente apreciados en mercados locales y simbólicos.”<sup>35</sup> Los métodos y las dinámicas de producción de las artesanías en las cuales se tejen una red sinérgica entre elementos económicos, técnicos, productivos, comerciales, estéticos y sociales se pueden considerar como estrategias en la interminable lucha por la eliminación de la pobreza y el enriquecimiento del patrimonio de la región.

El resultado de los procesos artesanales evidencia una diversidad cultural desde las distintas expresiones de una comunidad, y esto comprende la mayor de las riquezas humanas puesto que son un motor de desarrollo en el cual el patrimonio debe resguardarse y valorarse. Así lo estableció la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales en el año 2005 al señalar un contexto amplio de democracia de cada una de las expresiones culturales que deben ser reconocidas:

La Convención sobre La Protección y Promoción de La Diversidad de Las Expresiones Culturales se refiere a la multiplicidad de formas en que se expresan las culturas de los grupos y sociedades. La diversidad cultural se manifiesta no sólo en las diversas formas en que se expresa, enriquece y trasmite el patrimonio cultural de la humanidad mediante la variedad de expresiones culturales, sino también a través de distintos modos de creación artística, producción y difusión, distribución y disfrute de las expresiones culturales, cualesquiera que sean los medios y tecnología utilizados.<sup>36</sup>

Cabe señalar que los bienes y servicios culturales transitan por dos caminos paralelos: el económico y el cultural. Esto quiere decir que guardan y soportan identidades, valores y significados. Al mencionar el ejemplo de las artesanías y lo que de ellas comprende el arte decorativo, se manifiestan productos con calidades morfológicas tangibles que expresan un comportamiento estético. A su vez, estos objetos poseen una cualidad de función pues sirven para aquello que fueron creados y en la cadena de valor se convierten en elementos de intercambio, por tanto, no debe tratarse solo de su valor de comercialización.

---

*Cultura y Desarrollo*. Publicación de la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe. La Habana. 2005, nro. 6-2005, pp. 3-18.

<sup>35</sup> *Ibíd.*

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 6.

En el campo de la producción artesanal existen variedad de productos que son de tipo utilitario para ser producidos en ciertas cantidades; y otros que se limitan a producciones restringidas a las que se les otorga el carácter de pieza única. Más allá de su dimensión económica y su distinción frente a la industria, se refiere a la posibilidad de transmisión, a la incorporación de factores como la mano de obra, elementos históricos, artísticos, simbólicos y estéticos que le dan un lugar categórico como obra de arte. Al ser una actividad de producción especializada entra en el rango de lo que se llamará *oficio artesanal* por ser un trabajo productivo. En Colombia se resaltan particularmente una diversidad de especialidades lo que ha dado lugar a que se destaquen “52 oficios determinados por Artesanías de Colombia y según los diversos espacios sociales en los que se desarrollan dichos oficios se encuentran clasificadas como artesanía indígena, artesanía tradicional, y artesanía contemporánea”.<sup>37</sup> Así aparecen desde 1989 en el *Listado general de oficios artesanales* producido por Artesanías de Colombia y el Ministerio de Desarrollo Económico.<sup>38</sup> En este punto, es importante reconocer la diferenciación entre ellas.

La *artesanía indígena* está enfocada netamente en las etnias actuales donde el proceso de aprendizaje y materialización son el resultado de la transmisión de generación en generación; sus diseños son exclusivos debido a la limitada producción de las comunidades y su oferta reducida y, además, “Está condicionada por el medio ambiente físico y social, que constituye expresión material de la cultura de comunidades con unidad étnica y relativamente cerradas”.<sup>39</sup> Por otra parte, la *artesanía popular o tradicional*<sup>40</sup> está influenciada por inmigrantes europeos o de otros contextos culturales como el americano y africano, de quienes se aprendió la complejidad técnica y el uso de materiales. Este tipo de artesanía es producida por poblaciones mestizas y negras. Su producción es alta y compiten con productos de niveles industriales. Por último, cabe mencionar que la *artesanía contemporánea o neo-*

---

<sup>37</sup> URIBE, Adriana. BLANCO, Ana. MESSINO, Alexis y ORTIZ, Luis. Estado del Arte del Sector Artesanal en Latinoamérica. Colombia Caribe. Barranquilla: Universidad Simón Bolívar. 2012. p: 57-58. ISBN: 978-9588715-23-0

<sup>38</sup> NEVE E., HERRERA R. Listado general de oficios artesanales. Bogotá: ARTESANÍAS DE COLOMBIA. MINISTERIO DE DESARROLLO ECONÓMICO. Centro de Investigación y Documentación CENDAR, 1989.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 4.

<sup>40</sup> *Ibíd.*



*artesanía*<sup>41</sup> se enfoca en la producción artesanal desde los oficios donde se mezclan procesos técnicos y tecnológicos y se usan elementos estéticos provenientes de distintos grupos sociales, culturales y económicos. Se preocupa por los procesos de transformación tecnológica y por la incorporación de una buena calidad en los productos y la creatividad. Adicionalmente, tienden a la producción de piezas únicas y comercialización en ferias de impacto.

Esta clasificación es modificada en el libro *Estado del arte del sector artesanal en Latinoamérica* al separar la *artesanía tradicional* de la *popular* y la *contemporánea* de la *neo-artesanía* para definir las de otra manera. Allí se afirma que la *neo artesanía*<sup>42</sup> se caracteriza por la elaboración de productos mediante el uso de medios de producción industriales. Como ejemplos están la vitro fusión, talabartería, marroquinería, joyería, entre otras. Y, la *artesanía popular*,<sup>43</sup> hace referencia a la producción de objetos tradicionales de eventualidades o celebraciones nacionales como carnavales, pesebres, imágenes de santos populares, máscaras y representaciones simbólicas de grupos comunitarios. Es decir, una variación en las tecnologías utilizadas, pero manteniendo la caracterización de los productos venidos de la tradición.

En este estudio también se presenta el estado general de los procesos artesanales del territorio nacional y cómo ha sido caracterizado por Artesanías de Colombia. Este ente que funciona con recursos mixtos (hay intervención de recursos públicos y privados) ha realizado censos de carácter socio económicos desde 1998 para determinar el comportamiento de sector artesanal en el país. En 2007 propuso un plan estratégico para determinar la productividad y el desarrollo competitivo del sector artesanal y establecieron las zonas artesanales productoras del país de la siguiente manera: Nariño, 14.3%; Sucre, 10.06%; Córdoba, 9.34%; Boyacá, 8.43%; Cesar, 6.95%; Atlántico, 6.52%; y, Tolima, 5.15%. En el mismo estudio identificaron situaciones de impactos social y económico que determinaban el crecimiento y desarrollo de estos territorios artesanales. A esto se sumó que para Artesanías de Colombia<sup>44</sup> era importante la participación de la mujer en los oficios artesanales en

---

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 5.

<sup>42</sup> URIBE, BLANCO, MESINO y ORTIZ. *Op. Cit.*, p. 59.

<sup>43</sup> *Ibíd.*

<sup>44</sup> *Ibíd.*

departamentos como Córdoba, Sucre, Bolívar, lugares con bajo nivel de estudio y donde los oficios son aprendidos por la tradición familiar y la experiencia. Así quedó registrado en el documento maestro de *Política y Artesanías*:

En nuestra nación el oficio artesanal vincula aproximadamente 350.000 personas las cuales representan el 15% del empleo en la industria manufacturera, se destacan jefes cabeza de hogar integrados por un 60% de mujeres y 40% hombre. Por oficios, un 57,5% se dedican a la tejeduría en sus diferentes modalidades. El resto se ocupan en el trabajo en madera (13,5%), en la alfarería y la cerámica (9,8%), en la marroquinería (3,5%) y en la joyería-orfebrería (2,4%). Los principales mercados para la producción artesanal son los municipios en los que habitan los artesanos. Sólo 1,3% de los talleres artesanales censados exporta y, además, lo hacen de manera ocasional. El 85% de las ventas en el ámbito nacional se realizan en el municipio de origen, un 8%, en otros municipios y un 3%, en otros departamentos.<sup>45</sup>

Otro aspecto fundamental es la estructura simple de producción que utiliza el artesano en Colombia ya que presenta ciertos problemas asociados con el abastecimiento de la materia prima, el proceso de producción, el diseño y la comercialización; estos han determinado las condiciones de abandono, marginalidad e informalidad social y económica del gremio. Una cualidad importante es que la mayor cantidad de materia prima (73%) es de origen silvestre —cada vez más escasa—, por lo tanto, no es raro que los asentamientos y artesanos y grupos productores asocien su origen con el de las materias primas que utilizan y construyan la propia historia productiva de sus regiones. Tal es el caso de San Jacinto, con la producción de tejidos, mochilas y hamacas; Sampués, con la producción de artesanías y muebles en madera; y Mompo, con la producción de joyería y mueblería. Aunque en Mompo se producen variados tipos de muebles, es del interés para el presente trabajo concentrarse, más adelante, en la silla mecedora que allí se produce.

### **1.5 El concepto de arte decorativo y el mobiliario como arte decorativo**

En la historia del arte, el arte decorativo perteneciente a las «artes aplicadas» se ha tratado de integrar y consolidar en instituciones, en contextos artísticos de creación como un estilo propio que, en la mayoría de los casos, ha tenido una atención parcializada y de poco interés para las sociedades. Aun cuando se han desarrollado con el paso del tiempo con los procesos de creación y manufactura, los adelantos tecnológicos de la era industrializada en academias

---

<sup>45</sup> SÁNCHEZ y PÉREZ. Op. Cit., p. 4.

y con movimientos precursores como *Arts and Crafts*, *Art Nouveau*, *Art Déco* y otros movimientos, nacen nuevas culturas y sociedades dedicadas a la creación de obras que comparten ciertas particularidades en su producción en las que se vincula la maquinaria, la producción de objetos conforme al progreso del capital y la economía, más la condición del artista y el artesano versus la relación entre la mano de obra, los procesos creativos, la implementación de técnicas y otros factores, que se vuelven foco de atención y discusión puesto que no han sido tratados sistemáticamente dentro de la historia del arte.

El intento por distinguir y demostrar las particularidades de cada proceso artístico se evidencia una vez más en la consolidación de las bellas artes, la segmentación y la clasificación según el nivel de pensamiento, actividad técnica, entre otras cualidades que, como lo menciona Shiner<sup>46</sup> en su texto *La invención del arte. Una historia cultural*, aunque el estudio de las artes se haga de manera fraccionada es posible generar vínculos y relaciones estrechas entre los dos terrenos —el artístico y los oficios— pese a que existen profesiones orientadas a la ejecución de una técnica que se encuentran relegadas en una posición inferior a aquellas que manifiestan un conocimiento abstracto.

Es común que se intente identificar y diferenciar el tipo de producción artística de acuerdo con su autor lo cual genera un contraste entre aquello que es netamente utilitario y lo artístico, es decir y como lo señala Williams,<sup>47</sup> al distinguir entre el artesano, el trabajador manual o el artista se colabora en la separación de la producción cultural y otra más general ligada a las producciones; a la vez resalta que el lugar de donde proviene la una y la otra dependen del mercado.

De igual forma, en la diferenciación del trabajo artístico y de aquel que es desarrollado a mano o artesanalmente, es posible pensar que las artes decorativas fueron relegadas a una categoría menor según Shiner<sup>48</sup> con relación a las Bellas Artes. Si bien las artes decorativas se distinguen por su modo de producción manual y artesanal, las artes aplicadas introducen además de las producciones anteriores un desarrollo técnico mayor en relación con la máquina.

---

<sup>46</sup>SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. México: Paidós. 2010, pp. 57-61.

<sup>47</sup> WILLIAMS, Raymond. *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós. 1994. p. 41- 42.

<sup>48</sup> SHINER. *Op. Cit.*, p. 124.

La concepción de arte decorativo ha tenido ciertos cambios manifiestos y traídos al contexto por la cultura moderna y la revolución industrial europea afectando aquellas prácticas artísticas dedicadas a los objetos manufacturados y de carácter utilitario. Esta situación permite la ampliación del horizonte ya que prestan atención a los avances técnicos. Por este motivo en el proceso de producción, el objeto artístico, el artesano y el artista serán ejes fundamentales de nuevas discusiones dentro de las artes utilitarias. La técnica de las artes decorativas se inscribe asimismo en el concepto de arte pues es una “Manifestación artística del ser humano, cualquier actividad o producto, llevada a cabo con un propósito estético y a su vez comunicativo por medio del cual, las ideas, las emociones y la forma en la que se observa el mundo pueden ser expresadas a través de distintos recursos y materiales”.<sup>49</sup> Con respecto a esto, está claro que el arte en general refleja en su concepción características de una cultura, aspectos económicos, sociales, ideas, transmisión de valores inmersos del ser humano en un contexto y tiempo determinado que, por tanto, también se da desde el mundo artesanal.

En palabras del pintor Derain citado por Francisco Gil Tovar, lo decorativo es en una obra de arte, el valor más grato para los sentidos. Si bien, aunque el valor que se le da no es puramente un valor estético y no se podría catalogar el objetivo principal de un cuadro, sí se pueden rescatar sus valores expresivos y cómo se nutren y llenan de cualidades que son agradables para nuestros ojos. Es un comportamiento y una exigencia en el ser humano relacionar el buen gusto con aquellos elementos que lo satisfacen. En este punto existen dos caminos a partir de los cuales el hecho decorativo es secundario en un conjunto de cosas que hacen valioso un hecho artístico: el primero es el placer ligero que proviene de la armonía de los atributos físicos de los objetos y el segundo, que tiene que ver con cuestiones de satisfacción moral e intelectual. Desde este concepto se centra su interés en lograr efectos y sensaciones superficiales que son aún más importantes para los seres humanos.

Es pertinente aclarar que cuando se hace referencia a aquello que es decorativo en el arte, más allá de lo bonito en una obra, de aquello que se trata de bondad física y que deriva de lo bueno, también se establece el otro lado del asunto, lo bello como aquello que procura

---

<sup>49</sup>ART ESTILO. Artes decorativas. [Sitio web]. España. [Consulta: 19 de agosto 2018]. Disponible en: <https://hisour.com/es/decorative-arts-21012/>, párr. 7.

satisfacción intelectual, que plantea problemas de la inteligencia y que ahonda en cuestiones específicas. Es en este proceso de conjugación de elementos que se disponen y la interrelación de efectos y gracia donde se coloca la obra enmarcada en ciertos valores, como se indica a continuación:

Los colores con los que se hace una pintura artística y una decorativa son los mismos; pero cambia el modo de trabajarlos y el valor que quiera o que pueda dárseles: un pintor que esté impregnado de contenidos espirituales –y que por su puesto, sepa hacerlo– tomará esos pigmentos para disponerlos en el lienzo en una composición expresiva, dejando en ellos una seña de su alma; en cambio otro que carezca del sentido del drama o de cualquier otro contenido pero que tienda a crear formas gratas usará esos mismos pigmentos para lograr una composición bonita, haciendo de ella signo de buen gusto, aun cuando el tema de la obra por sí mismo, invite a tratamientos profundos.<sup>50</sup>

No es posible lanzar juicios en los cuales se determine que el valor decorativo disminuye el valor general de la obra que lo contiene. Por el contrario, cuanto mayor sea la consistencia interna de una obra de arte, es posible que permita en sí misma el carácter de lo decorativo. En el otro caso, entra en el mundo de la decoración y deja de pertenecer al más allá del carácter de fenómeno inherente a las obras de arte, con un valor distinto al estético que, como sugiere Gil Tovar<sup>51</sup> se debe interpretar como una actividad *paraartística* autónoma y con una finalidad propia. El sujeto o decorador autónomo no construye las formas de una obra expresiva propia, sino que busca hacer más grata una obra ya existente. Cuando se habla de arte, el decorador y la decoración se vuelven entes que hacen posible que esos elementos que presentan las obras demuestren formas agradables, ámbitos o espacios que satisfagan a su espectador y que propicien sensaciones gratas.

Las artes decorativas aún siguen presentes en el siglo XXI y siguen siendo valoradas y resaltadas por museos que se dedican a su conservación y preservación en distintas categorías como la joyería, la moda, los mosaicos, la metalistería, los trabajos en madera y ebanistería, entre muchos otros, aunque existen algunos problemas para transferir algunos métodos utilizados anteriormente en el estudio de las artes decorativas, en los cuales la producción era artesanal en comparación con los métodos de producción actuales que están enfocados desde una perspectiva industrializada, y se prefiere hablar de problemas de estilo

---

<sup>50</sup> GIL TOVAR, Francisco. Introducción al Arte. Bogotá: Plaza y Janés Editores, 1988, pp. 103-104. ISBN: 958-14-0203-9

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 107.

o gusto. Los grandes museos procuran hacer visible este tipo de manifestaciones a través de exposiciones como es el caso del Museo de *Victoria & Albert* de Londres<sup>52</sup> en las que sus exhibiciones museográficas encierran varias dimensiones: la estética, la técnica, la comercial y la sociológica; y evidencia en familias de objetos como muebles, vajillas y joyas una continuidad a través del tiempo sin que existan fracturas de carácter histórico.

Dentro del arte decorativo se encuentran inmersas la artesanía y el diseño que apuntan a una nueva disciplina que debe ser desarrollada. Su tradición inició, como ya se dijo, con el movimiento *Arts and Crafts* a través de uno de sus máximos exponentes William Morris quien propuso vincular una artesanía culta, renovada y moderna en una historia independiente.

El mobiliario es reconocido dentro del arte decorativo como el conjunto de muebles que se disponen en un lugar y con una funcionalidad específica. En él está presente la forma y su relación con los elementos estéticos, la función y su relación con la práctica y por último las relaciones simbólicas que se pueden desprender del mismo en un lugar determinado. En la fabricación del mobiliario artesanal la técnica siempre va ligada a la función para la cual se destina el objeto. Es decir que siempre existe un “matrimonio” entre la forma y su funcionalidad, aun cuando sea netamente simbólica como elemento que trasmite alguna experiencia a través de los sentidos. La forma o el proceso como dicha adaptación logra ser lo más eficaz para algo, es decir, ‘la mejor forma posible’, es un proceso de invención que no es figurativo sino imaginativo, como lo señala Leroi Gourhan. No es más que el transcurso natural de adaptación del hombre con el medio, bajo la premisa de la supervivencia. En esa adaptación del objeto no natural, la estética se plantea como un velo que envuelve por completo la técnica, es decir: “La belleza funcional se percibe examinando grupos de objetos de una misma función pertenecientes a culturas diferentes, o de objetos con funciones diversas en una misma cultura. Bien sea que consideremos escudos, telares, azadas anzuelos o máquinas de escribir, se percibe que la función, más o menos satisfecha, se abre paso a través del velo decorativo que envuelve las formas”.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> CAMPI, Isabel. La idea y la materia. El diseño de producto en sus orígenes. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. p. 232. ISBN:978-84-252-2140-8.

<sup>53</sup> GOURHAN. Op. Cit., p. 296.

Las formas y presentaciones de los distintos tipos de mobiliario artesanal y decorativo en las municipalidades de la región Caribe colombiana, puntualmente en el Distrito de Santa Cruz de Mompo están determinadas por una serie de materiales (lo que se denomina materia), los estilos, las características formales y los patrones geométricos. Todo esto conforma un repertorio de elementos que dependen del proceso de fabricación. Entre estos cabe destacar la carpintería y la ebanistería junto con sus técnicas como la talla y el torneado. Al lado de estos procesos de ornamentación, también aparecen las incrustaciones y el chapado. En la producción del mobiliario decorativo se manifiesta un diálogo constante entre el fabricante y la materia misma, bajo el estadio técnico determinado en una relación espacio-temporal.

El valor objetual de una pieza se explica en la expectativa de esperar que haga lo que se espera que sea. Esto quiere decir que cada parte, insumo y elemento con el que se construye el mobiliario decorativo debe posibilitar el uso del objeto artesanal de manera apropiada, aun cuando los procesos de transformación de los materiales en la producción sean complejos y el diseño formal presente una alta carga simbólica. Por último, las soluciones materiales desde la aproximación funcional, según el estadio técnico y la técnica presente se dan desde la configuración formal del objeto, la lectura y el análisis del estado del arte que permiten trascenderlo mucho más allá de la sola solución funcional.

La funcionalidad se puede desplazar entre lo figurativo y las formas racionales, estas son maneras en las que se logra transformar y dar características morfológicas a la materia, pero en algunos casos para llegar a esta aproximación funcional, las formas estéticas o llamadas bellas, se valen de la misma física básica de funcionamiento para responder a esa aproximación. Esto obedece a lo siguiente: por ejemplo, si la función de un objeto es rodar y desplazarse, su forma estética y/o racional debe acercarse al principio básico de la física (movimiento). Por lo tanto, una de las formas que más obedece a esta propiedad sería una figura circular (círculo-circunferencia) que posibilita ese movimiento. En cambio, si la función del objeto es volar, las formas más cercanas que responden a esta propiedad deben estar fundadas en geometrías o formas aerodinámicas.<sup>54</sup> Lo anterior va de la mano con la

---

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 300.

capacidad de transformación de la materia. El individuo canaliza esta compatibilidad de la función y la forma más adecuada en una tecnología (verbigracia la madera, el metal o la piedra) y posibilita describir ese objeto desde el punto de vista para lo cual sirve. Como lo expresa Ezio Manzini en las siguientes palabras: “El material del que están fabricados los objetos se nos aparece así cada vez más indefinible en categorías simples y adquiridas de una vez por todas. La única forma de describirlo consiste en considerarlo como un operador dotado de prestaciones: esto es hablar del material, no definiendo qué es, sino explicando qué hace”.<sup>55</sup>

Aunado a esto se puede rescatar la integración de los procesos socio-culturales a través de la relación que existe entre el desarrollo de la técnica y el contexto en el que se encuentra el individuo. Como lo indica André Leroi Gourhan al referirse al “Periodo neolítico como el momento exacto en cual la expansión oral de la memoria propició el nacimiento de la técnica”,<sup>56</sup> en toda población se da el proceso de transmisión del conocimiento de generación en generación y proviene de la tradición oral y por experiencia del núcleo familiar: bisabuelos, abuelos, padres e hijos. Esto es en un primer momento y se sigue dando en la actualidad, como sucede en la región momposina del Caribe colombiano.

Un segundo momento correspondería a la era industrial porque genera una mnemotécnica mecánica, a partir de la cual se establece que “Para esa época se entiende como la ficha de producción, el plano técnico, y el paso del artesanado a la ingeniería, como ejes fundamentales para la consolidación de la técnica y, a la vez, de la disciplina de la profesión”.<sup>57</sup> La era industrial ha permitido que el arte decorativo se vuelva más sólido dentro de su clasificación gracias al desarrollo industrial y se vincula con la fabricación de los objetos artesanales decorativos, muebles, lampistería, objetos ornamentales, objetos religiosos, elementos de vestuario y arquitectónicos. A nivel local, el desarrollo económico, el ingreso de maquinaria y herramienta industrial, permite que las habilidades y los saberes

---

<sup>55</sup> MANZINI, Ezio. La materia de la invención. Barcelona: Ediciones CEAC.1993, p. 29. ISBN: 978-8432956218.

<sup>56</sup> MEZA, Mauricio. El objeto doméstico y su estética. Medellín: Fondo Editorial ITM, 2017, p. 82. ISBN: 978-958-5414-15-0

<sup>57</sup> *Ibíd.*



se consignen en compendios, manuales y sistemas de registro mecanizados ratificando un mejoramiento en el desarrollo de la técnica.

Y, un último y tercer momento es aquel en el cual se reconoce la cibernética “El paso de la técnica, por su memoria, a una memoria electrónica, lo cual representa un gran avance porque establece unos ritmos más indeterminados, pero más cercanos con respecto a las corporalidades y comportamientos de situaciones humanas, generadas por las nuevas formas de representación, de comunicación y de lenguaje”.<sup>58</sup> En este proceso el conocimiento del artesano, toda la información, habilidades, técnica y desarrollo a partir de los productos y objetos artesanales incluyendo el mobiliario como objeto de estudio, se sistematizan como una memoria electrónica colectiva que la hace visible a nivel nacional e internacional. Si bien se puede resaltar los procesos y la visión sociocultural en los cuales según Gourhan “La sociedad establecida, amparada en una *techne*, enfrenta, entonces, con la escritura, el mito cosmogónico, antropológico y escatológico, y es con ella que el hombre asume una ‘postura’ frente a lo que lo rodea, pues ya no profesa el mito único de un dios que todo lo nombra. Esa nueva mirada poli dimensional, enfrentada a ese mito único (logocentrista) le permite hacer una exploración más amplia de sus múltiples contextos y tener una visión poli funcional y una verdadera tecno cultura”.<sup>59</sup> Así, es posible reconocer en las prácticas y oficios artesanales momposinos la construcción de un mobiliario capaz de destacarse dentro del arte decorativo, siendo este el resultado de la exploración técnica del artesano junto con la designación de las relaciones que existen entre la forma, la función y la materia, además de toda la carga estética y simbólica que propone su estructura morfológica. Este mobiliario se presenta como el soporte técnico que un individuo produce y es capaz de configurar en una cultura. Su postura ahora depende del contexto social que lo rodea e involucra una mirada distinta del ser humano, y como se expresa en la cita anterior, promueve una nueva postura frente a lo que rodea al hombre incitándolo a la exploración de sus nuevos contextos.

Aunque los procesos de comunicación humano dependen todavía de una fase de transmisión oral, el hombre adquiere sus propios ritmos y gestos estableciendo una identidad

---

<sup>58</sup> *Ibíd.*

<sup>59</sup> GOURHAN, Leroi, Citado por ACOSTA, B. E, y ORREGO, N. Inventario y análisis de la representación tipográfica popular: imagen de la tecnología -Doxografía-. Medellín: Fondo editorial ITM. 2013, p. 34. ISBN: 978-9588743370.

de grupo. Este proceso de comunicación posibilita universalizar un conocimiento. Esta dinámica se ve en la cultura momposina en la que el artesano habilidoso del oficio de la carpintería y ebanistería, transforma la madera según su hacer, para la construcción de sus muebles (soporte material), dispone la mejor relación posible entre la funcionalidad y la forma, en la que refuerza y potencia la memoria cargándola de simbolismos y elementos estéticos que configuran el espacio e identifican su cultura.

## 2. METODOLOGÍA

La presente investigación hace parte de los trabajos académicos adscritos dentro del área de las ciencias sociales humanas y artes de la Universidad de Antioquia. Es una investigación básica y de enfoque cualitativo que desde un ejercicio exploratorio y mediante el trabajo de campo y la revisión de fuentes documentales primarias y secundarias, se apoyó en la observación del valor estético y simbólico del arte decorativo mobiliario producido por los artesanos del Distrito Especial, Turístico, Histórico y Cultural de Santa Cruz de Mompos proponiendo una mirada desde la disciplina de la historia del arte para resaltar los procesos artesanales de esta región del Caribe colombiano, especialmente representada en la producción de la *silla mecedora momposina*. También es un trabajo de investigación que se basa en la descripción y análisis pues da cuenta de las formas y características de este mobiliario y su importancia en las dinámicas sociales y culturales de la región.

De acuerdo con los objetivos específicos formulados para el proyecto se desarrollaron tres fases que dieron lugar a los resultados de las unidades temáticas que, sumadas al marco teórico, quedaron perfiladas de la siguiente manera:

La primera fase recogió el insumo de lo que se definió como *Las generaciones de artesanos de la familia Cortés. Su legado*. Aquí se construyó una semblanza de las tres generaciones de artesanos momposinos de la familia Cortés, conformada por Segundo Cortés Granados (Abuelo), Jairo Cortés Jiménez (Hijo) y Jairo Cortés Mejía (Nieto). Se recopilaron los aspectos más significativos de sus vidas, así como las experiencias más importantes en la ejecución del oficio artesanal en la región momposina, el trabajo de taller, la producción de mobiliario decorativo en madera, la enseñanza y la transmisión de saberes a las futuras generaciones de artesanos, quienes hoy los catalogan como los más representativos de la localidad.

Para el desarrollo de esta unidad fue necesaria la recopilación de información, artículos y documentales audiovisuales asociados a la familia, además se utilizó la entrevista dirigida y abierta como herramienta metodológica de apoyo para entablar una conversación con cada uno de los artesanos en mención. Por ende, se tuvo en cuenta el consentimiento informado

que permitió hacer uso de este material como insumo para la construcción escrita (**Ver anexo 1. Consentimiento informado y Anexo 2. Formato estructura de la entrevista**).

En la segunda fase correspondiente a *La silla mecedora: Un análisis de su despliegue práctico, estético y simbólico en el entorno momposino* se aludió a los elementos puntuales en la conformación del objeto mobiliario artesanal momposino representado en la silla mecedora desde sus distintos modelos, incluyendo la versión más actual conocida como *Laurana* que ahora se integra a las formas tradicionales de la silla momposina. De igual forma se recogió el impacto cultural y el fenómeno de estetización cotidiano que convierte a la silla mecedora en un símbolo del colectivo social.

Como apoyo para el análisis objetual se recurrió al sistema de comprensión propuesto por el historiador Joselyn Létourneau, quien propone una metodología de análisis del objeto desde tres niveles de lectura: el primero, corresponde a las características morfológicas y estilísticas del objeto en sí mismo (mecedora tradicional momposina), sus técnicas, su función y su uso; el segundo, a los elementos descriptivos de los productores y propietarios del objeto para determinar los sentidos que se le atribuyen en el contexto momposino; y el tercero, al contexto de significación para determinar el espacio, los medios sociales, las temporalidades y los valores culturales en los que se introduce el mobiliario (mecedora tradicional momposina). Así mismo, se tomaron aspectos que se podían entretrejer desde la obra de André Leroi Gourhan, referentes al lenguaje de las formas, la estética funcional y los símbolos en la sociedad. Como complemento se retomaron conceptos propuestos por el autor Mauricio Sánchez en su texto *Morfogénesis del objeto de uso* para complementar lo concerniente a las formas y el lenguaje objetual como hechos sociales de convivencia en el contexto momposino.

Además de las fuentes secundarias antes mencionadas se utilizaron referencias conceptuales de Régis Debray y su texto *Traza, forma o mensaje* para obtener una perspectiva de la silla mecedora momposina como un objeto que transmite un mensaje de monumentalidad en el lugar donde se concibe; por último, se complementó con el texto de Juan Diego Parra, *Linajes técnicos. Tradiciones culturales. Breve excursión por las transversalidades entre técnica y cultura*, para señalar cómo la mecedora puede identificar una cultura a través de su técnica. Las herramientas metodológicas para el desarrollo de esta

parte de la investigación fueron apoyadas con registros fotográficos y el análisis descriptivo de la forma física y funcional de la mecedora.

La tercera fase aludió a *La presencia de la mecedora momposina como símbolo cultural colombiano presente en expresiones asociadas con las artes plásticas, la literatura y el teatro*. En esta última se hizo una pesquisa por diversas expresiones artísticas como pintura, escultura, literatura y teatro donde utilizan el objeto mecedora como recurso simbólico para resignificar asuntos ligados con la sociedad y la cultura. Como fuente secundaria para esta unidad también se usaron referentes conceptuales del libro *Morfogénesis del objeto de uso* de Mauricio Sánchez Valencia, del cual se retomó el campo significativo de la forma (la mecedora) como elemento semiótico en distintos contextos culturales.

Como fuente primera se siguió apoyando en las generaciones de artesanos carpinteros y ebanistas momposinos y en las influencias del pasado en las expresiones artísticas en las cuales se pueda identificar la participación de la mecedora como recurso objetual. Y aquí fue pertinente valerse de textos como *Dinámicas de Uso, Poder y Significación* de María de los Ángeles González Pérez, *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I* de Katya Mandoki y *Los orígenes de la forma* de Christopher Williams.

Las herramientas metodológicas utilizadas para el desarrollo de esta parte de la investigación se soportan en el análisis de algunas obras de artistas seleccionados que utilizan la mecedora como un recurso en sus expresiones artísticas, es el caso de Víctor Muñoz (Escultura-Instalación), Alexa Cuesta Flórez (Escultura-Instalación), Gustavo Tatis Guerra (Pinturescultura-Instalación), y Darío Morales (pintura).

Por otra parte, se incluyó la vinculación de la mecedora momposina en espacios escenográficos como el uso que le dio Gustavo Tatis en la puesta en escena para la presentación del recital de libros de poesía en el marco del 9° Festival de las Artes realizado por la UNIBAC en la ciudad de Cartagena del 17 al 27 de Mayo de 2016, y la presencia de la silla dentro del escenario en el performance del artista escénico Víctor Hugo Trespalacios en su función *La nota Bacana*, y en *La historia del pandequeso de don Emel Rodríguez*, en la obra de teatro *País paisa* del grupo Águila descalza.

Cada uno de estos resultados se fueron hilvanando desde la consolidación del marco teórico, el reconocimiento del grupo de artesanos momposinos que son destacados por la

elaboración de la silla mecedora, los distintos modelos existentes y su lectura en clave cultural, hasta llegar a la fuerza simbólica que dicho objeto puede adquirir no solo como elemento identitario sino de comunicación y expresión artística.

### 3. LAS GENERACIONES DE ARTESANOS DE LA FAMILIA CORTÉS. SU LEGADO

#### 3.1 Historia de vida

En la siguiente unidad de resultado se pretende abordar el transcurrir de los acontecimientos y anécdotas de las tres generaciones de artesanos de la familia Cortés conformada por el señor Segundo Cortés Granados, Jairo Cortés Jiménez y Jairo Cortés Mejía. Los tres artesanos en su orden (abuelo, padre e hijo) conforman una de las familias más reconocidas de la región momposina dedicadas a la producción de objetos en madera a través del oficio de la carpintería y la ebanistería. En esta parte del texto el lector se hará a una idea de las historias de vida de cada uno de los personajes; los comportamientos ante situaciones sociales, económicas y culturales que les sirvieron de motivación para incursionar en el trabajo artesanal con la madera, en algunos casos como sustento ante sus necesidades y, en otros, como la expresión de habilidades propias adquiridas por la experiencia y el *saber-hacer* en sus labores.

En su historia se podrán destacar situaciones radicales que promovieron en cada uno intereses enmarcados en una sola dirección: la producción de objetos artesanales en madera y la conformación del primer taller de la familia denominado *Taller Laurana* resultado del trabajo que ya había hecho Segundo Cortés (Abuelo). También se resalta el vínculo familiar que incluye la participación de la mujer como cabeza de hogar y sustento. Esto demuestra su inclusión en la tarea artesanal hecha con honestidad y responsabilidad; labor encomendada a la señora Ana de Jesús Jiménez de Cortés, quien además se ha encargado de difundir —en las siguientes generaciones— el amor y la energía requeridas para el oficio, del cual viven en la actualidad.

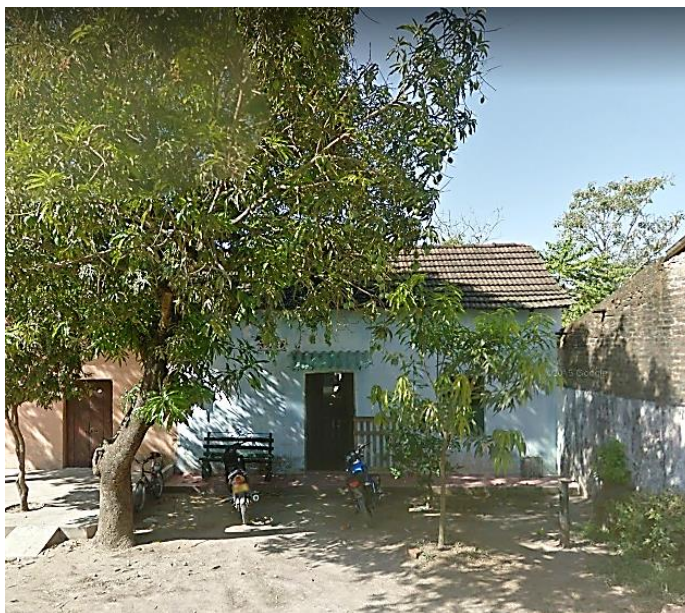
En el mismo camino se encontrará la segunda generación con Jairo Cortés Jiménez, quien a través de lo que él llama “la experiencia creativa del artesano” adquirida y desarrollada en el taller de su padre Segundo Cortés, da vida a su pieza artesanal conocida como la mecedora *Laurana* (nombre del taller) un objeto dotado de una carga estética, simbólica y funcional producto de su inspiración más profunda, el amor por sus hijas.

Por último, la generación más joven que ha seguido con la tradición artesanal está en manos de Jairo Cortés Mejía, quien, a partir de la experiencia proyectada por su abuelo y su padre, decidió incluir elementos técnicos en el trabajo con el fin de fomentar la seguridad y la calidad de cada pieza modelada dentro del oficio de la carpintería y la ebanistería. Él agrega nuevas dinámicas productivas artesanales que son el resultado de la formación académica adquirida en instituciones como el SENA, la Escuela Casa Taller de Mompox y la empresa Artesanías de Colombia. No obstante, la tradición sigue viva y perdura gracias al reconocimiento de la comunidad y de las instituciones dedicadas a la preservación del patrimonio material e inmaterial de la región momposina.

### **3.1.1 Primera generación: Segundo Cortés Granados y el taller para la multiplicación del conocimiento en el oficio de la carpintería**

Diagonal al monumento del “Sagrado Corazón de Jesús”, ubicado en la Carrera Segunda, en el Distrito Especial, Turístico, Histórico y Cultural de Santa Cruz de Mompox (Bolívar), está ubicado uno de los más de 30 talleres en los que se entretajan sueños y se da vida a las creaciones artísticas más representativas provenientes del trabajo en madera que existen en esta localidad. Dicho taller pertenece al hogar de Don Segundo Cortés Granados. Él hace parte de la primera generación de artesanos de la familia. A sus 86 años de edad aún se dedica a la producción de trabajos derivados de la carpintería, oficio que se encuentra presente en el desarrollo de este municipio y como parte de su cultura asociada con las edificaciones arquitectónicas, en los encofrados de los cimientos para la delimitación de algunos territorios, en los mástiles que conforman los muros y las cubiertas de las viviendas, las puertas y ventanas, así como en el mobiliario y los artículos de uso cotidiano que tienen que ver con las habilidades y temas de trabajos relacionados con la carpintería y ebanistería.





*Imagen 1. Casa y Taller de Don Segundo Cortés Granados (2003). Captura de imagen tomada de google maps. Febrero 2003. Disponible en internet: <https://www.google.com/maps/place/Parque+Sagrado+Coraz%C3%B3n+De+Jesus/@9.2305053,-74.4165292,3a,78.4y,232.3h,90.51t/data=!3m6!1e1!>*

Don Segundo Cortés nació el 30 de enero de 1933 en Mompox (Bolívar); desde niño estuvo influenciado por su padre “Segundo Cortés” quien también era ebanista. Desde pequeño fue formado en este oficio y como dice en sus palabras jocosas “Yo me metía en los talleres desde pelao [sic.], siempre me gustó entrar a los talleres por ahí y aprender del oficio; de aquellos que me enseñaron me acuerdo del maestro Miranda, del maestro Carlos Dávila y del señor Rafael Tres Palacios quienes me motivaron a seguir en esto”.(\*)

A los diez años se fue trabajar con su padre al municipio de Magangué en busca de nuevas y mejores oportunidades laborales, pero la relación entre ambos desmejoró producto de la incapacidad de ambos para congeniar. El mal genio y la poca paciencia de su padre lo hizo tomar la decisión de marcharse a Sincelejo. En ese lapso de tiempo atravesó varias regiones y corregimientos como el Carmen de Bolívar y Ovejas (Sucre) donde realizaba trabajos en talleres que tenían que ver con la carpintería y la ebanistería, la producción de artículos de uso cotidiano, decoración y enseres en general. Luego de esto, decidió radicarse en Zambrano por un periodo de cuatro años. No obstante, luego de su paso por este municipio sintió la necesidad y el impulso de regresar a su natal Mompox.

---

(\*) ENTREVISTA con Segundo Cortés Granados. Artesano carpintero. Mompox (Bolívar), 24 de agosto del 2019.



**Imagen 2.** Don Segundo Cortés Granados, Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C.

Con escasos 19 años, don Segundo intentó vincularse nuevamente en el contexto laboral artesanal de su localidad en los dos oficios antes mencionados, pero las condiciones de trabajo y los salarios tan precarios no justificaban el gran esfuerzo que realizaba. Por ello, tomó la decisión de independizarse, y en 1962, consiguió el dinero para pagar la casa en la que hoy habita. Al respecto cuenta con orgullo y en un tono heroico que: “Me prestaron dinero para poder pagar la casa; el taller y las herramientas las fie; pero las pude pagar completamente. Hasta llegué a trabajar en él [el taller] junto con mi hermano Magdaleno. Ese era un berraco para el trabajo. Hoy en día son mi hijo y mi nieto, junto a otros trabajadores, quienes disfrutan de él [el taller]”.<sup>(\*)</sup>

En la historia de la carpintería de la región momposina, se destaca el culto por la enseñanza y el aprendizaje desde la experiencia entre integrantes de una familia, o incluso de aquellos grupos sociales movidos por el amor al *saber-hacer* con sus manos. Allí es posible encontrar hombres y mujeres que aprenden diariamente el modelado de piezas, la pintura, el

---

<sup>(\*)</sup> *Ibíd.*

pulido, el tejido, la conformación de objetos de uso cotidiano con gran despliegue estético-funcional situación que lo hace característico de esta región del país.

En algunos casos, mediante la artesanía expresan los sentimientos más arraigados de sus ancestros y, en otros, como parte de la manera de solventar su economía diaria de una forma digna y honesta. Para Segundo, el proceso que lleva a cabo un artesano depende del constante coqueteo entre la enseñanza y el aprendizaje, y es de esta manera como también aprendió su señora esposa Ana de Jesús Jiménez. Desde 1970, ya consolidados en su taller propio, empezaron a comercializar productos en madera. Ella se volvió experta en la selección de maderas, aprendió a resanar superficies, pintaba y tejía, y a ello se sumaban otras habilidades. Para don Segundo, su compañera ha sido una mujer trabajadora y disciplinada en sus quehaceres.

En cierta ocasión, Segundo tuvo que ausentarse y salir de Mompox y dejó el taller en manos de su esposa. En su ausencia, llegó una cliente conocida como Ignacia Serpa, proveniente del municipio de Magangué. Su visita estaba concentrada en la búsqueda de muebles y enseres en madera. Este contacto entre Ana y la señora permitió la venta de una serie de productos, y trajo consigo la formalización y la contratación de sus servicios hasta el 2004,<sup>60</sup> proveyéndole de mecedoras, camas y juegos de comedores que eran de todo el interés de la clienta. Este acontecimiento permitió la expansión y el reconocimiento de sus creaciones artesanales en Magangué, Cartagena, Barrancabermeja, Banco Magdalena, entre otros municipios de la Costa Caribe colombiana.

Hoy en día, este artesano se dedica a actividades y oficios menores en el mismo taller que con sudor y esfuerzo levantó. Ahora le corresponde la tarea del cepillado y rebajado de las tablas de madera que sus clientes día a día le traen. Esta actividad la ha desempeñado por los últimos años; no obstante, aún se puede percibir el vigor y la energía con la cual ingresa la tabla de cedro, tolúa o cañaguante en los rodillos de su máquina cepilladora. Con la ayuda de su hijo Jairo Cortés, desbasta una a una las piezas que harán parte de algún ajuar de la región momposina.

---

<sup>60</sup> PLAZAS CONTRERAS, Tatiana, HERRERA ZAPATA, Juan y BUENO ROJAS, Gustavo. Apropiación social del patrimonio Mompox. Bogotá: Ministerio de Cultura. Olé producciones, 2018, p. 47. ISBN 978-958-59338-0-4.

El saber de este maestro artesano ha servido para consolidar la tradición de carpinteros en el Distrito de Santa Cruz de Mompox y esto se ve reflejado en la continuidad que, en el oficio, le dio su hijo Jairo y luego su nieto “Jairito”.



*Imagen 3: Don Segundo Cortés cepillando una tabla de madera. Tomada el 24 de agosto del 2019. Foto. Samir Salas C.*

### **3.1.2 Segunda generación: Jairo Cortés Jiménez y la creación de la mecedora *Laurana***

A Jairo Cortés Jiménez lo entusiasmaba ver a su mamá trabajar. Juntos tenían la responsabilidad de sostener el taller de carpintería mientras su padre (Segundo Cortés) se hacía cargo de otras tareas que, muchas veces eran fuera de la región momposina. Este artesano nació el 5 de enero de 1954 en Mompox y desde muy pequeño manifestó interés por el oficio de la carpintería mientras veía a sus padres en este menester.

Con escasos nueve años realizaba trabajos asociados con la fabricación de mecedoras, camas pequeñas y objetos de decoración, todos hechos en madera. Además, colaboraba en la aplicación y el resane de la superficie de objetos utilizando sus propias manos. Jairo se enorgullece cuando recuerda a su mamá en las labores propias del taller, y frente a ello expresa lo siguiente: “Yo aprendí de mi mamá que la mujer momposina es responsable y



trabajadora. Ella pintaba y resanaba la madera, le aplicaba masilla; pero ella no lo hacía con un palito como algunos, ella se untaba la mano por completo y la aplicaba en la pieza. A mi madre le tocó encargarse del taller cuando mi papá no estuvo. Fue en el año 62 cuando la señora “Ignacia” nos hizo un pedido de camas y muebles para la casa [El señor Segundo afirma que fue desde 1970]”.<sup>(\*)</sup>

En la actualidad, el taller es un predio comprendido entre el lote de la casa y su patio de aproximadamente de 10 metros de frente por 20 metros de fondo, y ha tenido algunas modificaciones en el transcurso de los años. Por ejemplo, para ampliar la vivienda se recortó el área del patio donde hoy funciona el taller. Al ingresar a éste se encuentra una antesala con techo que se utiliza para el bodegaje de los productos acabados; siguiendo por el pasillo, en frente a la sala, se ubican a lado y lado las máquinas de la línea de producción, (cepilladora, ruteadora y mesa de ensamble); en el fondo del patio se encuentra la sierra circular, el torno, herramientas de mano, guías e insumos para la realización de los procesos. En el centro del taller se almacenan los trozos y tablones de madera que utilizan para la fabricación de muebles, estructuras y piezas decorativas.



**Imagen 4.** Interior del Taller Laurana.  
Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C.



**Imagen 5.** Interior del Taller Laurana.  
Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C.

El Taller Laurana está ubicado en la Carrera Segunda, frente a lo que hoy se conoce como el monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Mompox. Así, y de la misma forma en la que colaboró con su madre lo sigue haciendo en el presente. Fue en este taller creado por

---

<sup>(\*)</sup>ENTREVISTA con Jairo Cortés Jiménez. Artesano carpintero. Mompox (Bolívar), 24 de agosto de 2019.

su padre donde adquirió su formación y donde sigue perpetuando su saber artesanal: “Aquí fue donde aprendí, además del oficio de la carpintería, lo que es la disciplina, algo que le inculco a mi hijo y a mi nieto hoy en día”.(\*)



*Imagen 6: Jairo Cortés Jiménez en su taller de carpintería. Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C.*

La ubicación geográfica de Mompos durante los tiempos de la conquista y la colonia, así como el río Magdalena fueron elementos idóneos para la formación de grupos sociales y urbanos con unas características particulares. Este río sirvió de puente de comunicación entre la costa norte de Colombia, el interior y el exterior del país. Su identidad ha estado ligada a los cambios en el vaivén de las crecientes. Esta situación permitía la navegabilidad de grandes embarcaciones en algunos meses del año, las cuales traían consigo mano de obra, la parafernalia objetual y comercial desde los países europeos. Pero toda esta dinámica a través de este fluvial también entró en decadencia. El desbordamiento y el cambio del cauce del río Magdalena que ocasionaron la desviación de las embarcaciones a puertos fluviales en el brazo de La Loba y la región del Banco, sumado a la destrucción de espacios arquitectónicos, la pérdida de la actividad portuaria sobre la ribera, situaciones sociales y culturales como la

---

(\*) *Ibíd.*

inseguridad en los campos, debido a las contiendas violentas durante las campañas de independencia, las guerras civiles, la disminución de las dinámicas económicas y agrarias, el exilio de gran parte de la burguesía y la desaparición de los comerciantes, fueron detonantes que poco a poco aislaron a la región. Solo hasta finales del siglo XX —en aras de restaurar y recuperar la región por ser cuna de asentamientos y contener parte de la historia colonial, urbanismo, arquitectura y costumbres— el Estado colombiano optó por el fortalecimiento de otras vías y puertos fluviales que permitieron el intercambio y la comunicación entre las regiones, no solamente aledañas, como San Fernando, Pinillos, San Zenón, Pijiño, Talaigua, Santa Ana y Barranco de Loba, sino también con el resto del país. A ello se sumó que en 1994 su Centro Histórico fue declarado por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad.

El constante asentamiento de españoles durante la época colonial en lo que hoy se conoce como la Depresión Momposina del Departamento de Bolívar trajo consigo la utilización de objetos domésticos y decorativos pertenecientes al diario vivir de la burguesía europea, elementos constructivos y estructurales de las edificaciones en madera que con el paso del tiempo se fueron afectando y deteriorando. Luego de las guerras y del posterior exilio, a falta de mano de obra, la mayoría de los individuos (indígenas) de los asentamientos poco a poco fueron mejorando su experiencia, preparándose y entrenándose en aptitudes como la construcción y el trabajo civil. De esta manera, vieron la necesidad de recuperar, reparar, restaurar y conservar lo que aún quedaba (Muros de plazas, ventanas, columnas y puertas de iglesias, casas antiguas coloniales, muebles clásicos coloniales, ente otros). La gran mayoría de los elementos anteriormente mencionados dependían del quehacer del oficio de la carpintería y fueron mantenidos hasta ser proclamados como patrimonio material de la región. En la actualidad se puede contar con el legado de grupos y familias tradicionales que se dedican a estos oficios y siguen transmitiendo y resaltando la labor del trabajo del artesano.

Uno de estos grupos está conformado por las tres generaciones de la familia “Cortés” quienes vieron en el trabajo de la carpintería y la ebanistería (aparte del sustento económico) la posibilidad de realizar sus propias creaciones fruto de sus manos, de la inspiración de sus vivencias y de la experiencia adquirida por padres y abuelos. Este es el caso de don Jairo Cortés Jiménez, quien a sus 65 años de edad todavía produce objetos artesanales en madera propios de la localidad y se caracteriza porque su trabajo es variado en formas, texturas,

colores, entre otros aspectos. Jairo Cortés Jiménez (Padre) junto a su hijo Jairo Cortés Mejía —conocido popularmente como “Jairito” — se han destacado como un equipo de artesanos representativos y reconocidos a nivel regional, nacional e internacional.

Los objetos en madera que más producen son baúles y cofres coloniales, pero sin dejar de lado el mercado de piezas y enseres domésticos más contemporáneos como es el caso de la construcción de puertas, ventanas y cocinas. En estas producciones reposa la misma disciplina que los identifica y ese factor de valoración del diseño de cada pieza artesanal que distingue sus productos de otros de la región, donde se destaca el proceso de selección particular de las maderas, el secado especial, el trazado de piezas en su cuerpo, los procesos de conformación y la deformación del material para esculpir un objeto típico.

En el proceso de creación de los productos artesanales, Jairo (Padre) confía en su propia metodología llamada por el mismo “la experiencia creativa del artesano”<sup>(\*)</sup> y la resume como una mezcla de inspiración personal, sentimental, emocional asociada con el ambiente del entorno en el que vive y mezclado con las destrezas y técnica adquiridas en la práctica del día a día dentro de la escuela o en el taller. De ese sentir que profesa se desprende un comportamiento estético en el cual se incorporan unos valores cualitativos y cuantitativos frente a los objetos que produce. Por ejemplo, el artesano señala con una anécdota importante de su trasegar, que su creación más significativa ha sido la fabricación de una silla mecedora que bautizó con el nombre de *Laurana*. Esto lo hizo en honor al gran amor que tiene por sus hijas Laura y Ana Cortés.

---

(\*) *Ibíd.*





*Imagen 7.* Silla mecedora *Laurana 1*. Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C.

En el proceso de diseño y fabricación de esta silla, así como en su forma y en el material, se incorpora lo que se puede catalogar como la “estetización de la vida” mencionada por autores como Guillo Dorfles<sup>61</sup> en varios aspectos de la cotidianidad. Esto quiere decir que en el proceso de la práctica artesanal el artesano dota al objeto de ciertas funciones serviles, pero más allá del uso primario para el cual fue diseñado y producido, en su forma o su apariencia de usabilidad toma decisiones en la configuración del objeto en las que se vinculan sensaciones, experiencias, valores y signos de su imaginación. Es decir que la silla momposina además de su carácter funcional como dispositivo mobiliario hecho para sentarse, está provista de una dosis de los estilos de vida del artesano, su identidad y sus aficiones que definen lo que una persona puede hacer y vivir dentro de una sociedad. Y esto se identifica en la silla *Laurana* creada por el artesano Jairo.

Es una costumbre de la sociedad momposina tener sillas mecedoras como objeto doméstico en varios lugares de la vivienda. Sumado a ello, hay que decir que en todo el territorio caribeño colombiano se reconocen como uno de los artefactos más característicos

---

<sup>61</sup> DORFLES, Guillo, Citado por CALVERA, Ana. De lo bello de las cosas: Materiales para una estética del diseño. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2007, p. 19.

presente en las salas, patios y terrazas interiores y exteriores. El artesano Jairo cuenta que la región momposina se caracteriza en su ambiente “por ser muy caliente”<sup>(\*)</sup> dadas las características geográficas, pues está ubicada en una depresión al lado de río Magdalena, por eso, en el diario vivir de los residentes del pueblo se manifiesta una conducta propia: tomar aire fresco en las terrazas y los patios de las casas. Siendo así, las mecedoras sirven para recibir ese aire fresco de las tardes momposinas. Por otra parte, se convierten en artefactos claves dentro de un escenario de tertulias y conversaciones matutinas y/o vespertinas, en donde las señoras mecen a sus niños de brazos mientras contemplan y ven pasar a los transeúntes, mientras los señores se dedican a divisar o leer el periódico del día. Jairo se encuentra inmerso en esta dinámica social donde él es un agente activo dentro de la producción artesanal que ratifica estos comportamientos propios de la cultura a la que pertenece.

### **3.1.3 Tercera generación: Jairo Cortés Mejía (“Jairito”) entre la tradición y la tecnificación de los procesos artesanales con la madera**

La niñez de Jairo Cortés Mejía la recuerda en el juego diario dentro del taller. Junto con sus hermanos se subía encima de pilas de leña amontonadas en el patio que con gran esfuerzo cortaba su padre y su abuelo. Ahí retiraban la corteza de la madera, la clasificaban y contaban. También organizaban la paja entramada para luego salir a venderla o a repartirla en distintos sitios del pueblo; y, si por algún motivo le iba mal en la escuela, el castigo era lijar y realizar los oficios de limpieza en el taller.

A este joven artesano lo conocen cariñosamente como “Jairito”. Desde muy temprana edad ya ganaba dinero para ayudar económicamente a la familia. Frente a sus experiencias de niño afirma que “A pesar de los castigos que mi abuelo me colocaba [sic.], que era pelar y descortezar la madera en bruto con un hacha, porque antes se hacía de esa manera para luego aserrarla, eso me hizo aprender, hoy en día, y después de haber estudiado, que descortezar la madera [así] era el peor error”.<sup>(\*)</sup> Esa vieja costumbre era el motivo de muchas

---

<sup>(\*)</sup> CORTÉS JIMÉNEZ. Op. Cit.

<sup>(\*)</sup> ENTREVISTA con Jairo Cortés Mejía (Jairito). Artesano carpintero. Mompox (Bolívar), 24 de agosto del 2019

amputaciones de las manos de trabajadores puesto que en el proceso de aserrado, después de descortezar la madera, la savia “respira” y la que queda en la superficie exterior se vuelve aceitoso. De esta manera, sostener con las manos la madera para aserrarla resultaba complejo por estar resbalosa, y ello impedía sostenerla adecuadamente. Así, las manos del trabajador quedaban expuestas a la máquina.

Jairo (hijo) tiene actualmente 38 años de edad. Su experiencia en la carpintería, el trabajo artesanal con la madera y la ebanistería han sido la sumatoria de los procesos de aprendizaje que vivió con su abuelo y con su padre. A todo ello se suma la tecnificación y control de calidad del producto y aprendizaje que adquirió en el SENA (Servicio Nacional de Aprendizaje). Con estos saberes afianza y refuerza las técnicas de carpintería, ensamble de muebles y la fundamentación en los sistemas de gestión de calidad. Con las nuevas dinámicas productivas desarrolla guías y plantillas para la realización de piezas con mejores acabados estéticos y funcionales tales como uniones, ensambles, prensados, juntas, entre otros. Además, implementa procesos metodológicos que salvaguardan la seguridad y salud del artesano en cuanto a la manipulación de las herramientas y la materia prima dentro de su labor. Con todo esto ha tratado de preservar y conservar los procesos tradicionales de fabricación de productos en madera, incluyendo los baúles coloniales y sillas mecedoras antes mencionados, y a los que les incluye desarrollos técnicos por medio de herramientas y maquinaria más renovada. Este artesano recalca que su intención es mejorar la producción y generar productos de alta calidad sin perder la esencia de la labor artesanal que siempre ha caracterizado a su familia.



*Imagen 8. Jairo Cortés Mejía “Jairito”. Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C.*

Para Jairo, tanto su abuelo como su padre son artesanos de corte tradicionalista, quienes mantienen el uso de herramientas manuales como serrucho, martillo y formón. En su caso, ha decidido mezclar estos instrumentos con otros eléctricos para combinar rapidez y tecnificación, sin evadir o quitar absolutamente nada que modifique formal, funcional o estructuralmente cada pieza realizada desde ese carácter artesanal que los representa.

En 1998, cuando terminaba su formación secundaria en la Institución Educativa Tomasa Nájera de Mompox, Jairito se dedicó de lleno a trabajar con su padre en el taller quien para ese entonces tenía un contrato de carpintería con la entidad Compañía de Jesús. A esta entidad debían producirle toda clase de muebles, entre armarios, camas, puertas, ventanas y otros objetos. Inicialmente la producción se realizaba directamente en Mompox, pero muchos de estos productos debían ser llevados e instalados en Armero (Tolima). Por lo tanto, padre e hijo tuvieron que trasladarse a ese municipio por un periodo aproximado de dos años para realizar la instalación de los productos que habían fabricado y en los cuales se habían especializado en su taller. Posteriormente, Jairito regresó a Mompox y con 19 años continuó su experiencia laboral en la remodelación y fabricación de sillas, pupitres, tableros,

ventanas y todo lo relacionado con el mantenimiento de la infraestructura del colegio del cual se había graduado como bachiller. Con el apoyo de la directora del colegio, quien se convertiría en una persona muy allegada a su casa y a su familia, fue recomendado en el año 2002 para vincularse como instructor en un proyecto de educación para fomentar el aprendizaje de prácticas artesanales dentro de la institución y a través de la Fundación Santo Domingo. Junto a las prácticas artesanales se impartirían clases de orfebrería, joyería y carpintería a jóvenes de la localidad. Esta fue su primera prueba como instructor de carpintería. Allí enseñaba y compartía su experiencia como carpintero y las técnicas que se requerían para trabajar y producir una amplia variedad de objetos entre los cuales se destacaba el mobiliario.

Desde hace más de quince años, se ha preparado y capacitado en diversas especialidades. Muchas de sus competencias profesionales y laborales del oficio de la carpintería las ha potenciado con estudios y capacitaciones ofrecidas, como se dijo antes, por entidades como el SENA, la Escuela Taller de Mompo, y entes del gobierno que promueven el desarrollo económico y social como el Ministerio de Cultura y Artesanías de Colombia. Su preparación, la responsabilidad y la disciplina, sumadas al alto grado de calidad estética que tienen sus creaciones le han abierto las puertas en exposiciones, ferias regionales y nacionales, resaltándolo no solo a él sino a toda la familia Cortés, a su abuelo Segundo y a su padre Jairo como los mayores exponentes artesanos productores del mobiliario tradicional en madera del Caribe colombiano.

### **3.2 La herencia del padre al hijo y del hijo al nieto**

Es clave reconocer que la permanencia de los procesos artesanales hoy en día depende de la transmisión de los conocimientos de una generación a otra. En el caso de la familia Cortés la herencia de los procesos artesanales en la carpintería se asocia a las didácticas y a los procedimientos intrínsecos en la enseñanza y aprendizaje de un *saber-hacer* dentro del taller. La observación, el análisis, la experimentación, la repetición, junto con las motivaciones de carácter psicoafectivos de la vida diaria inculcadas por Segundo Cortés a su hijo Jairo Cortés Jiménez, y este último a Jairo Cortés Mejía (Jairito) son los fundamentos para el desarrollo

de artefactos que se proyectan en un principio como una solución productiva y económica, pero más allá de eso, gracias a su carácter estético único, son reconocidos dentro del contexto momposino como objetos de valor cultural. Esta es una condición que se mantiene a través de la historia y que permite la continuidad de dinámicas sociales, económicas y culturales que la consolidan.

### **3.2.1 El proceso artesanal con la madera**

Las tres generaciones de artesanos de la familia Cortés comparten un mismo sentimiento y pasión por el oficio de la carpintería y la ebanistería, sumados son más de 70 años de experiencia trabajando a diario, formando y dejando huella con sus manos en cada silla, cofre, baúl o ventana que construyen. El proceso artesanal requiere de unas actividades con las cuales es necesaria la utilización de herramientas y maquinarias que permiten la manufactura de la variedad de objetos que realizan. Cabe mencionar que, con el paso del tiempo, como lo expresa Jairo Cortés (padre) y Jairo Cortés (hijo), se han visto en la necesidad de tecnificar los procesos para que los objetos tengan mayor calidad. Es así como la generación del señor Segundo, en la que utilizaban el serrucho o el formón; y la generación de Jairo (padre), donde era común el martillo, el cepillo o el escoplo; trasciende hacia la utilización de sierras eléctricas, dispositivos y cuadros de corte empleados por Jairo (hijo). Pero esto no quiere decir que haya una pérdida de la labor manual y la discontinuación con formas de tradición. Éstas siguen perviviendo en los procesos de producción artesanal desarrollada por la familia. Lo que se da en la actualidad es una cualificación de la labor con procesos técnicos que ayudan en el fortalecimiento de la calidad de los productos. La mano que manipula la herramienta eléctrica sigue cumpliendo su función manual, pero además de ello una serie de prácticas enseñadas y aprendidas.



**Imagen 9.** Herramientas de mano para carpintería (Martillo, Serrucho, formón, falsa escuadra, escuadra, mazo). Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C.

La producción y el trabajo de la familia Cortés esta resumida en una serie de pasos que han perdurado por años en su taller. Primero seleccionan el insumo de base representado en la madera. Esta la consiguen en los playones de la isla de Mompox y, en otros casos, es traída de la región del Magdalena. Por lo general abundan tipologías madereras como el Roble, el Cedro, el Campano, el Trébol, el Carreto, el Cañaguate y la Tolúa. Estas se presentan en bruto, es decir son trozos grandes de madera que aún poseen su piel exterior (Corteza), la cual se corta longitudinal y transversalmente en tablas y listones según el tipo de productos que se quieran elaborar.



**Imagen 10.** Trozo de madera campano con su respectiva corteza.  
Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C



**Imagen 11.** Tablas y listones de madera después del corte.  
Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C.

Padre e hijo concuerdan en que una vez cortada la madera esta debe secarse naturalmente (al ambiente) aproximadamente por 45 días. Mientras la madera va madurando va escurriendo el agua al exterior. Si se utilizan maderas verdes que aún no están secas, al momento de armar y pintar el mueble la savia sale expulsada y daña el acabado de la superficie. Por último, se realiza un proceso de inmunización con un producto llamado “Lorsban” para evitar plagas de insectos que la dañe. Estos procesos se han mantenido a lo largo del tiempo como regla y tradición de la familia. La madera destinada para los procesos de tronzado y de secado se sigue almacenando hoy día en el patio del taller.

### **3.2.2 Los baúles y las sillas mecedoras**

De los productos artesanales que más se destacan en la producción de la segunda y la tercera generación de la familia Cortés están los cofres, baúles y sillas mecedoras. Todos estos enseres se distinguen por su calidad visual, funcional y simbólica. Los baúles surgen de la adaptación que Jairo (padre) y Jairo (hijo) realizan de los baúles clásicos coloniales que se caracterizan por su estructura formal cuadrada y rectangular, con base y tapa de estructura robusta y pesada y, en algunos casos, en sus laterales con tallados de formas y referentes naturales. En sus inicios, MompoX recibió gran diversidad de objetos mobiliarios traídos de España asociados con su arquitectura y parafernalia doméstica. Los mismos han sido reproducidos y variados desde sus materiales, formas y modo de uso en el contexto local, hecho que se convierte en inspiración para los diseños propuestos por estos artesanos momposinos.

En cuanto a la fabricación y construcción de los baúles de tapa rectangular, o redondeada, dependen de un volumen formal conformado por seis caras superpuestas y estructuralmente ensambladas entre sí para lograr una unión. En su parte superior cuentan con una tapa tipo cofre que permite la contención de objetos varios. Cabe resaltar que, como lo dice Ana Calvera “En el proceso de diseño [...] existen elementos que participan en la decisión del producto desde su misma esencia”<sup>62</sup> es decir que, para el caso de estos artesanos

---

<sup>62</sup> CALVERA, Ana. De lo bello de las cosas: Materiales para una estética del diseño. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2007. p. 19. ISBN 978-84-252--2223-8.



no solo producen objetos dotados de uso y función, sino que también imprimen en ellos una carga de sensaciones, experiencias personales, y aficiones; un carácter mucho más social, que implica sus usos y costumbres.

En su proceso de producción incorporan elementos técnicos con los que Jairo (hijo) explica los avances que mejoran el proceso y embellecen mayormente la pieza. Por ejemplo, en el ensamble del cuerpo del baúl para unir todas las caras (láminas) utiliza el procedimiento llamado “cola de pato” o “cola de milano”.<sup>63</sup> Este es un ensamble conformado por una punta macho y un ranurado hembra ligeramente cónico (diente) que al unir las piezas se pueden intercambiar entre sí sin generar holgura. Por otra parte, la presentación del ensamble no lleva uniones por clavos, solamente pegamento y se fija con una banda elástica durante 24 horas para su secado.



**Imagen 12.** Baúles hechos en madera de Campano.  
Tomada el 25 de agosto del 2019.  
Foto. Jairo Cortés Mejía



**Imagen 13.** Ensamble y unión “cola de milano o cola de pato”.  
Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C.

La técnica para diseñar el ensamble de “cola de milano” es desarrollada por el propio Jairo (hijo), quien al respecto señala: “Yo construyo el *dispositivo*, que no es una plantilla, es un artefacto que yo diseño en madera, como si hiciera un molde para desplazar la pieza por la sierra circular, así ella corta solo el espacio que tiene el molde [...]. Mientras uno antes hacía una pieza en un día hoy hacemos 11”.<sup>(\*)</sup> El proceso de manufactura de los baúles inicia

<sup>63</sup> BIERLING, Philippe. Bricolaje paso a paso: Conocer y trabajar la madera. Ed. Susaeta, Madrid, p. 82. Estas son formas de ensamble de muchos siglos atrás.

<sup>(\*)</sup>CORTÉS MEJÍA. Op. Cit.

con la realización del dibujo de la pieza a partir de una plantilla; el segundo paso consiste en el proceso de enderezado y engrosado; luego viene el ranurado con el *dispositivo* y, por último, el ensamblado de las piezas. Actualmente, estos enseres se pueden encontrar exhibidos en la Carrera Segunda, lugar de tiendas artesanales de Mompo, y en hostales ubicados en el sector de la iglesia de Santa Bárbara, de la municipalidad.



*Imagen 14.* Dispositivo artesanal para cortar dientes del ensamble *Cola de milano*. Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C.

Además de los baúles, tanto Jairo como su padre mantienen en su tradición la fabricación de un tipo de mobiliario doméstico reconocido popularmente en la región. Se trata de la silla mecedora que, de acuerdo a los conceptos de Jairo (hijo), en sus variaciones y modelos provino de España. Y para fortalecer su idea señala que “Hace más de 18 años cuando Escuela Taller comenzó a funcionar, trajeron unas mecedoras que gustaron mucho, tenían el nombre de “kits” eran mecedoras de balancines”.<sup>(\*)</sup> De estas sillas se tomaron plantillas y se empezaron a fabricar en las maderas propias de la región. Este modelo es una de las que más se ha modificado, pero el principio básico estructural sigue siendo el mismo. La plantilla funcionó tanto que los artesanos de la localidad se la fueron apropiando hasta el punto que la popular *silla mecedora momposina*, fue el resultado de varias modificaciones. Por ejemplo, la *Clásica* momposina, conocida como “la 450”<sup>64</sup> fue fabricada para conmemorar los 450 años de fundación de la ciudad, y en su proceso artesanal se incluyeron

---

(\*) *Ibíd.*

<sup>64</sup> PLAZAS, HERRERA y BUENO. *Op. Cit.* p. 48.

el torno y la talla. Jairo (padre) destaca la autenticidad de esta silla por el tipo de materiales utilizados y la forma adquirida: “Lo que la hace auténtica de nosotros es la utilización de maderas y algunos cambios en la estructura que han quedado por mucho tiempo”,<sup>(\*)</sup> como por ejemplo la implementación de la bolillería que algunas presentan en los soportes laterales de los balancines o patas que son producto de la estilización de la forma.



**Imagen 15.** Silla mecedora Clásica momposina, “450”.  
Tomada el 25 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C.



**Imagen 16.** Sala de mecedoras clásicas.  
Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C.

En su proceso artesanal Jairo (padre) destaca la creatividad que ha desarrollado con la experiencia del trabajo, y los consejos de su papá, el señor Segundo, quien siempre lo motivó a proponer mucho más de lo habitual. Él, hace más de 30 años, pensaba en elementos que hoy serían importantes a la hora de diseñar cada pieza de las mecedoras, imaginaba la portabilidad y la movilidad hasta el punto de considerar la utilización de pernos y la

---

<sup>(\*)</sup> La estructura principal de la silla momposina corresponde a piezas solidas extraídas de plantillas, su forma se compone de un espaldar hueco con perforaciones en las que se realiza un entretejido. Cuenta con un asiento llamado también “fondo”, brazos que se conocen como “costillas”, dos balancines que conforman la base de sustentación y que efectúan el movimiento de la mecedora los cuales están sujetos a bolillos torneados.

conformación por piezas individuales que permitieran armarla y desarmarla para su posterior transporte.

Hoy es posible reconocer la variación que ha tenido la mecedora *Clásica* momposina que va desde los cambios en los espaldares hasta las faldas de los fondos (asiento) que son tallados y enaltecidos para dar una mayor imponencia a la silla. En el presente es conocida también como la “Reina” o la “Reinita”, de acuerdo a su tamaño. Un rasgo distintivo es la combinación de torno y tejido en su espaldar, además de las formas tipo corona de ajedrez que tiene en el borde superior del mismo. Por otra parte, la conformación del tejido del fondo y el espaldar dependen de la consistencia de la paja, esta se trabaja con material artificial o natural; su proceso de tejido lleva tiempo y le otorga en cuestiones visuales mayor calidad y valor.



**Imagen 17.** Silla mecedora *La Reina*.  
Tomada el 25 de agosto del 2019.  
Foto. Jairo Cortés Mejía.



**Imagen 18.** Tallado de formas naturales en cabecera.  
Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C.

### **3.2.3 El nacimiento de la mecedora *Laurana***

Las creaciones y los logros más importantes del ser humano son motivo de alegría y satisfacción. Esta es la manera como Jairo Cortés Jiménez (padre) define lo que sería el objeto más valioso de toda su producción artesanal. Fue precisamente una variación de la estructura y de la conformación de una silla mecedora antigua proveniente de Asia a la cual llamaban popularmente la *Taiwanesa*. Esta le permitió dar origen a su propia silla. El cuerpo de la silla asiática estaba formado por un esqueleto curvado y cada curva conformaba pequeñas



laminillas que se pegaban unas con otras (enchapado) para darle el grosor. Viendo esto, el artesano Jairo tomó la iniciativa de rediseñarla porque había algo que le gustaba del modelo. Así, se afirma que “la figura de esa mecedora es pura vuelta”,<sup>65</sup> esto quiere decir que las formas geométricas utilizadas en el diseño de su estructura se basan en arcos y curvas y lo que él denomina “costilla” son los lados de la mecedora que conforman el sostén del fondo (asiento). Durante un buen tiempo meditó en cómo podría mejorarla o apropiarse de esas formas para diseñar una que fuera netamente de Mompos utilizando, además, las maderas que ellos tenían en la región y con los procesos artesanales que aun en día conservan.

Si bien en el proceso del diseño Jairo tuvo como referencia otra silla, su más grande creación es la mecedora *Laurana*. Siempre estaba pensando en hacer algo nuevo, que estuviera en consonancia con la silla tradicional momposina. Como se dijo antes, *Laurana* resultó, de la mezcla de los nombres de sus hijas Laura y Ana. El artesano se tomó más de un mes para decidir cómo nombrarla y en una noche de meditación en su casa decidió que así se llamaría su nueva silla, producto de su creación artesanal.

La estructura de la mecedora está definida por dos costillas laterales, izquierda y derecha que reciben un ensamble realizado por tuercas y tornillos en el fondo (asiento) y el respaldo (espaldar). Su forma comprende bordes y esquinas curvadas y redondeadas en las que traduce y referencia el movimiento orgánico o de elementos de la naturaleza. Los balancines proporcionan el vaivén constante al momento de sentarse, lo que se resume en una experiencia funcional totalmente distinta a la experimentada en las sillas convencionales (sin balancines). En este aspecto se puede observar que esta silla se convierte en todo un discurso formal; una idea clara del comportamiento de una cultura artesanal que comparte un poco la idea que plasma Mauricio Sánchez en su texto *Morfogénesis del objeto de uso* cuando señala que “El objeto se puede entender como cultura material o como un discurso formal que surge para representar determinadas condiciones culturales y para mediar situaciones sociales. Este vínculo entre cultura y objeto ha constituido a este último en un recurso

---

<sup>65</sup> PLAZAS, HERRERA y BUENO. Op. Cit., p. 48.

relevante de la permanencia y estabilidad de la primera, haciendo que la forma brote como representación de una ideología”.<sup>66</sup>



*Imagen 19.* Jairo Cortés (padre) realizando el proceso de armado de su mecedora *Laurana*. Tomada el 24 de agosto del 2019. Foto. Samir Salas C.

El artesano explica que en su creación se entrelazan tres elementos importantes: la madera (que en este caso puede ser Roble, Cedro, Corazón de campano o Tolúa); el acabado de la superficie, esmaltada o coloreada; y, por último, la distribución de la paja. Este material le da el acabado particular, pues de éste depende si la mecedora es genuina o no. Igualmente, el mimbre natural es el que se utiliza para realizar el entramado. Al respecto, Don Segundo Cortés<sup>(\*)</sup> afirma que hace más de treinta años se traía la paja de Asia. Esta entraba por Estados Unidos e ingresaba a Colombia por los puertos de la costa Caribe hacia Bolívar y Magdalena, hasta llegar a la Depresión momposina.

Existe una gran diferencia entre la forma como don Segundo tejía este material y como se hace hoy en día. De hecho, el sistema que implementa su hijo “Jairo” y su nieto “Jairito” se caracteriza por la estandarización de las dimensiones de los espaldares y los fondos de las

---

<sup>66</sup> SÁNCHEZ VALENCIA, Mauricio. Morfogénesis del objeto de uso. La forma como hecho social de convivencia. Bogotá D.C: Universidad Jorge Tadeo Lozano. 2005, p. 20.

(\*) CORTÉS GRANADOS. Op. Cit.

sillas, en los cuales utilizan tiras de mimbre natural ya entretejido, que vienen estandarizadas de 60 cm lineales para cubrir con un solo rollo tanto el espaldar como el fondo. Es necesario señalar que mientras que en la época de Don Segundo estos tejidos se hacían de manera individual, por tiras de paja de mimbre y se realizaba una trama entrelazando vertical, horizontal y diagonalmente para conformar el panel, en el barrio Santa Fe ubicado justo detrás del taller, la costumbre era salir a repartir los fondos y espaldares (aproximadamente 50) que se distribuían en, por lo menos, 12 familia que vivían de elaborar tejidos. Esta actividad generaba ingresos y el sostenimiento de la comunidad. Don Segundo<sup>(\*)</sup> expresa que esto decayó. La escasez del mimbre, los altos costos y la incursión de mimbre artificial hizo que el trabajo se redujera, por lo menos, en un 80%.

En el proceso de instalación de las tiras de paja de mimbre natural, éstas se deben remojar por lo menos cinco minutos con el fin de ablandar y suavizar su consistencia para poder introducirla en los acanalados del fondo y del espaldar de la silla. Dichas tiras provienen de un rollo tejido que oscila entre los 15 metros de largo y 60 centímetros de ancho. El tamaño del orificio del espaldar y fondo determinan la cantidad necesaria. Luego de ser remojadas se insertan con pegamento para madera “Colbón” en las ranuras que tiene la pieza de madera (solo en la *Laurana*), se golpea suavemente hasta que el borde de la malla ingrese en su totalidad, y nuevamente se aplica pegamento en todo el ranurado.

Una vez ha secado se incrusta en la misma ranura el “bejuco” que es una tirilla o fibra natural que cumple la función de presionar la paja contra la ranura del fondo o el espaldar impidiendo que se salga; en algunos casos se debe esperar de una a cuatro horas puesto que la paja húmeda tiende a salirse. Por lo tanto, hay que encajar con paciencia varias veces más. El proceso completo de secado dura hasta 72 horas, en las cuales no se pueden sentar ni recostar en las piezas. Algunas de estas sillas llegan a durar hasta 12 años antes de romperse o reemplazarse.

---

(\*) *Ibíd.*



**Imagen 20.** Mimbre natural tejido.  
Tomada el 24 de agosto de 2019.  
Foto. Samir Salas C.



**Imagen 21.** Ranurado del fondo(asiento) de mecedora *Laurana*  
para colocar tejido de mimbre.  
Tomada el 24 de agosto de 2019. Foto. Samir Salas C.

La problemática que se evidencia actualmente es la escasez de este insumo. El evidente remplazo por paja sintética influye también en la modificación del ranurado, y a diferencia de la mecedora *Laurana*, la *Clásica* momposina posee perforaciones (huecos) en el borde de la superficie del fondo y espaldar en los que se entreteje la fibrilla sintética, disminuyendo el costo y la calidad de la pieza.

A partir del desarrollo de la mecedora *Laurana* la familia Cortés decidió que era hora de renovarla, y la nueva generación de sillas fue el resultado de trabajos realizados en conjunto por medio de gestores de Artesanías de Colombia quienes en el en el año 2014 comenzaron a coordinar proyectos y “Laboratorios destinados al fortalecimiento de la competitividad y el desarrollo de la actividad artesanal en el departamento de Bolívar”.<sup>67</sup>

Este proyecto se realizó por fases y con la guía de profesionales enfocados en el área a través de la Fundación Gestión por Colombia (FUNGESCOL). La finalidad era encontrar grupos de artesanos que se dedicaran a un oficio específico para explotar sus capacidades creativas en búsqueda de su sostenimiento económico, a la vez que serían visibilizados a nivel regional.

---

<sup>67</sup> ARTESANÍAS DE COLOMBIA. [Sitio web]. Bogotá. [consultado: 31 agosto 2019]. Disponible en: <http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/General/proyectosSubmenu.jsf>



El resultado de ese trabajo en conjunto fue la creación de la mecedora *Laurana 2*. En la forma de esta silla se dio un cambio sustancial a partir de las costillas laterales, donde los apoyabrazos fueron simplificados en formas rectas y el espaldar estuvo más recortado. Con el apoyo y las sugerencias de los diseñadores se pretendía una mezcla entre el concepto tradicional de la mecedora *Laurana* y formas más contemporáneas (lograr un equilibrio visual entre lo orgánico y lo rectilíneo). El proceso de fabricación se hizo exactamente igual, con los mismos pasos, creando una nueva plantilla de dibujo para extraer las formas, realizando procesos de conformación y deformación, corte, pulido, armado, tejido y acabado de pintura. De este nuevo prototipo se envió a la ciudad de Santa Marta, Bucaramanga y Bogotá, teniendo buena acogida, pero quizás no tanto como la *Laurana* tradicional.



**Imagen 22.** Mecedora *Laurana 1*  
Tomada el 24 de agosto del 2019  
Foto. Jairo Cortés Mejía.



**Imagen 23.** Mecedora *Laurana 2*.  
Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Jairo Cortés Mejía.

En agosto de 2019 Jairo Cortés y “Jairito” trabajaron en el diseño de la mecedora *Laurana 3* o *La renovación* como Jairo la ha nombrado. Este diseño se exhibirá y comercializará en la Galería de Oficios en Mompo con el apoyo de entidades como Artesanías de Colombia quienes sugieren en el proceso de diseño unos requerimientos que los artesanos llevan a cabo en el proceso de la carpintería. Así, para *Laurana 3*, proponen tres

cambios fundamentales: un apoyabrazos más ancho y estilizado que sigue la línea orgánica general que la caracteriza; la intervención del espacio cuadrangular inferior que tienen las costillas laterales por soportes inspirados en el movimiento del río; y la abstracción geométrica del caparazón de los caracoles.

Todos los detalles formales que corresponden al proceso de creación tienen su apoyo en la relación entre signos y símbolos asociados con asuntos de la comunidad momposina. Por ello, en esta nueva propuesta se ve “Una colectividad o grupo social, que toma el entorno natural y los convierte en un entorno artificial, el artesano participa de este proceso de transformación, cuando los dos entornos y el colectivo se relacionan entre sí es posible que se origine la comunicación, condiciones psicológicas, afectivas, la pertenencia y todas las condiciones sociales producto de sus relaciones sintácticas”.<sup>68</sup>

Sentir, pensar, imaginar, actuar, son acciones formalizadas que se catalogan como cultura. Estas pueden, al mismo tiempo, ser aprendidas, comprendidas y compartidas por un grupo de individuos de manera signífica y simbólica con el fin de definir a ese grupo de individuos en una colectividad particular.

En la comunidad momposina es posible reconocer estas relaciones en la sociedad por medio del objeto material, el cual se convierte en un vehículo que estructura valores y sentimientos, y a través de una red simbólica se puede leer su cultura. La mecedora momposina tradicional, sus variaciones y la *Laurana* son objetos que generan la identidad de la generación de artesanos de la familia Cortés.

---

<sup>68</sup> SÁNCHEZ. Op. Cit., p. 21.



**Imagen 24.** Armado de la mecedora *Laurana 3*.  
Tomada el 25 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C.



**Imagen 25.** Mecedora *Laurana 3* en la *Galería de Oficios 2019*.  
Tomada el 6 de septiembre del 2019.  
Foto. Jairo Cortés Mejía.

### 3.3 Formación y enseñanza

Los procesos de enseñanza y aprendizaje de la generación de artesanos de la familia Cortés se han enmarcado en instituciones reconocidas a nivel regional y departamental. Esto ha sido beneficioso para el desarrollo de sus aptitudes y las competencias que se demandan en el oficio de la carpintería y el trabajo con la madera, y ha permitido visibilizar al artesano y resguardarlo como un vehículo portador de conocimiento y de tradición dentro da la región momposina. Entre las instituciones que promueven la conservación de los oficios artesanales cabe mencionar el trabajo para el desarrollo humano que realiza la Escuela Taller de Mompox, el SENA (Servicio Nacional de Aprendizaje), y Artesanías de Colombia. Todos estos entes propician la preservación, el reconocimiento y la promoción de las capacidades que tienen las comunidades del artesanado de la región momposina y la familia Cortés ha tenido que ver, de manera cercana, con cada uno de estos.

### 3.3.1 La experiencia de la Escuela Taller de Mompox

En su larga trayectoria como artesanos y como transformadores de la madera, las tres generaciones de la familia Cortés han tenido protagonismo y un vínculo estrecho con los procesos de enseñanza y aprendizaje que se han llevado a cabo en la que se conoce como la Escuela Taller de Mompox, en otrora Escuela Taller Santa Cruz de Mompox.<sup>69</sup>

Esta escuela se fundó hace más de 18 años y aunque ha cambiado de nombre y ubicación jamás ha variado su objetivo principal: buscar la proyección social, el rescate y la salvaguarda de los patrimonios materiales e inmateriales de la ciudad de Mompox. Se creó en 1996 a través de acuerdos con la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), la Gobernación de Bolívar, el Ministerio de Cultura y la Alcaldía de Mompox. Antiguamente las labores de docencia, administración, coordinación académica y parte administrativa se encontraban en el claustro de San Agustín, así como los salones de clases en los cuales se impartían talleres para los sectores más fuertes de la región: la joyería, la talla en madera, la carpintería, la ebanistería, la forja y la alfarería.

Jairo Cortés (hijo) comenzó su proceso como instructor docente en una institución promovida por la Fundación Santo Domingo en la ciudad de Mompox. Allí se desempeñó como instructor de carpintería cuando aún era bachiller y, al mismo tiempo, estaba haciendo el curso para ser docente certificado. En esta actividad duró aproximadamente un año. Para ese entonces su abuelo Segundo Cortés daba clases de carpintería en la Escuela Taller. Con sus estudiantes llegó a fabricar más de 40 sillas que debían ser enviadas a España. La población estudiantil oscilaba entre los 14 y los 22 años, edad máxima permitida para permanecer en la escuela. El director de aquella época, don Álvaro Luis Castro Abuabara, al revisar las sillas consideró que estaban mal hechas. Don Segundo quiso defender el trabajo de sus estudiantes afirmando que era imposible producir esa cantidad de sillas en condiciones perfectas, más si el oficio de carpintero requiere de muchos años de experiencia. Un año de

---

<sup>69</sup> SISTEMA NACIONAL DE INFORMACION CULTURAL (SINIC). [Sitio web]. Bogotá. [consultado: 17 septiembre 2019]. Disponible en: <http://escuelas.mincultura.gov.co/sinic/Secciones/PaginaDireCulDetalle.aspx?AREID=2&SECID=4&SERID=14&Id=43327>

formación aun no era suficiente para la responsabilidad que les habían delegado. A los jóvenes aún les faltaba práctica.

Al acabar su labor con la Escuela Taller, el nieto de don Segundo decidió viajar a las ciudades de Barranquilla y Cartagena para capacitarse, pero encontró una oportunidad laboral en la empresa de muebles “Arlon” hoy conocida como “Jamar”. Allí trabajó durante cuatro años, y, al mismo tiempo, decidió estudiar y capacitarse en el SENA. En esta institución se especializó en el ensamble de muebles (2008), realizó el curso de mecanizado de piezas de madera y láminas de aglomerado (2008); otro sobre rectificación de piezas de madera (2009); estudió los principios y fundamentos de los sistemas de gestión de calidad ISO-9001(2008-2009) y se formó como técnico en carpintería (2009).

Después de este proceso de trabajo y formación en dos de las ciudades más grandes del Caribe colombiano, regresó a Mompox de vacaciones por unos días y el director de la Escuela Taller, Álvaro Vásquez, le ofreció dictar unos cursos. El artesano, ya con una formación académica adquirida, decidió aceptar el trabajo y, junto con su padre, se convirtieron en los instructores de carpintería desde el 2010 hasta 2013. En ese periodo de tiempo los proyectos de gestión en la escuela se realizaban en convenio con el Departamento del Magdalena. Sus motivaciones para asumir este reto se soportaron en la insuficiencia de instructores en Mompox para cultivar el oficio de carpintero y ebanista, situación que los alertó y los impulsó a seguir el camino como formadores en el oficio. Para 2014, “Jairito” partió hacia San Zenón (Municipio Magdalena) y allí continuó como profesor en la Institución Educativa Departamental José de la Luz Martínez donde se desempeñaría como docente del taller de artesanías, manejando el área de ebanistería hasta 2015.

El artesano regresó a Mompox en ese año, pero en esta esta ocasión ya lo hizo para radicarse luego de que se diera apertura a la nueva Fundación Escuela Taller Cartagena. Esta escuela tenía su extensión y sucursal en Mompox. En este lugar trabajaría entre 2015 y 2016. Ahora estaba con los suyos, continuaba en el trabajo de la carpintería en el taller de la familia produciendo sus propios productos, estaba vinculado con la escuela y en el suministro y asesorías de proyectos dedicados a los procesos artesanales en el oficio de la carpintería.





*Imagen 26. Escuela Taller Santa Cruz de Mompox, antiguo mercado, localizada en la Plaza de la Concepción. Tomada el 25 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C.*

Desde 2018 se vienen haciendo ingentes esfuerzos para incluir los oficios de la carpintería y la ebanistería dentro de los cursos y talleres dictados por la Escuela Taller pues éstos se encuentran en una etapa de receso luego de la última actualización y simplificación de la escuela como independiente de Cartagena, que hoy se conoce como “Escuela Taller de Mompox”.<sup>70</sup>

### **3.3.2 La experiencia con Artesanías de Colombia**

Desde hace más de cinco años la familia Cortés ha tenido excelentes vínculos laborales, culturales y sociales con Artesanías de Colombia. Cabe resaltar que también ha sido un vínculo de constante aprendizaje gracias a los Laboratorios de Diseño e Innovación para la Actividad Artesanal que se desarrollan en el Departamento de Bolívar.

Estos laboratorios funcionan desde 2014 y fueron creados en asocio con la Gobernación. Tiene como finalidad “El rescate de las tradiciones y la vocación artesanal que se ha ido perdiendo a través de los años por distintos motivos de carácter social, político y económico”.<sup>71</sup> Jairo (padre) y Jairo (hijo) resumen la experiencia dentro de este proyecto

---

<sup>70</sup> INSTITUTO DE CULTURA Y TURISMO DE BOLIVAR (ICULTUR). [Sitio web]. Cartagena. [consultado: 17 septiembre 2019]. Disponible en: <https://icultur.gov.co/wp/escuela-taller-mompox/>

<sup>71</sup> ARTESANÍAS DE COLOMBIA. Op. Cit.

como un proceso de capacitación y de aprendizaje mutuo, en desarrollo humano, emprendimiento, diseño, producción y comercialización de productos artesanales.

En sus vivencias durante el proceso tuvieron contacto con diseñadores como Alexandra Caicedo y Juvenal Miranda,<sup>(\*)</sup> con quienes realizaron un trabajo colaborativo que consistía en la producción de muestras de mobiliario y otros artículos en madera.<sup>72</sup> En ese periodo Carlos Ramos, director encargado de la Casa de la Cultura en Mompo, trajo un instructor del Departamento del Tolima con quien se llevó a cabo el curso de calidad a través de la Escuela Taller y el SENA. Con ello, buscaban certificarse y el propósito era vincularlos como productores de artesanías en madera certificada que pudiera ser comercializada en asocio con Artesanías de Colombia. Esta situación se pudo dar debido a un error que cometió otro artesano de la localidad quien tuvo malos acabados en los objetos que producía. Dicho artesano envió sus productos para ser exhibidos en la ciudad de Bogotá, pero no contaban con la misma calidad de los presentados por la familia Cortés.

A partir de ese momento se creó un lazo de amistad y reconocimiento por el esfuerzo, la disciplina y la calidad con la que Jairo (padre) y Jairo (hijo) elaboraban sus piezas. Gracias a ello, hasta la actualidad, sus líneas de producto han hecho parte del laboratorio de Artesanías de Colombia y han participado en ferias nacionales como *Expoartesano*, ferias locales como *Festimaría*, *Festijaaz*, *Expomompox*, entre otras, donde se reconoce la calidad de sus enseres domésticos.

### **3.4 Participaciones y reconocimientos**

El mayor reconocimiento de un artesano es la acogida y la aceptación de sus creaciones e incluso de su propio sello personal que se destaca dentro de una comunidad establecida. Este reconocimiento es la suma de años de trabajo, de la experiencia y la construcción de un legado con disciplina y responsabilidad que con el paso del tiempo sigue vivo mediante distintas formas de difusión como artículos, entrevistas, cortometrajes, participaciones en

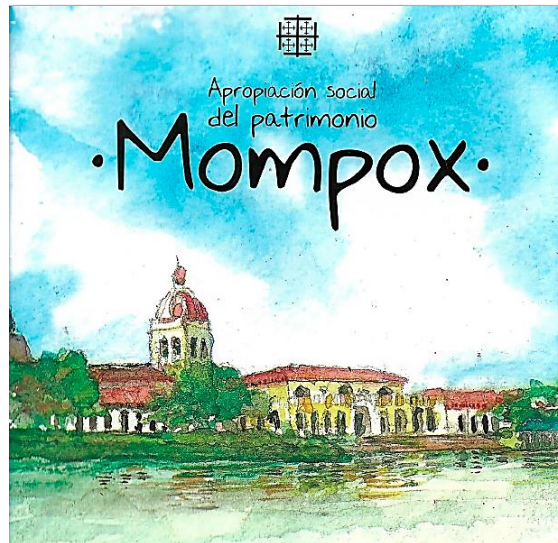
---

<sup>(\*)</sup>CORTÉS MEJÍA. Op. Cit.

<sup>72</sup> En estos trabajos se inició el proceso de transformación y una nueva propuesta para el rediseño de la mecedora *Laurana* en el año 2014.

ferias nacionales, entre otras. Por esta razón, los artesanos de la familia Cortés (junto a sus creaciones artesanales más destacadas) se han convertido en un símbolo de patrimonio que salvaguarda las tradiciones culturales de Mompo.

Entre los reconocimientos más importantes que ha recibido la familia Cortés se encuentran el otorgado por la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura y la Escuela Taller Cartagena en el año 2018 en el marco del *Festival de Jazz*. La labor de estos artesanos fue incluida y exaltada en el libro *Apropiación social del patrimonio Mompo*. El objetivo principal de este texto es hacer que los habitantes cuiden y salvaguarden su patrimonio. Allí se hace una radiografía de cuáles han sido los artesanos que se destacan en los diferentes oficios que todavía perduran y se recogen los testimonios de las mismas personas que cuentan y construyen su propia historia. En el mismo se destaca a la familia Cortés por su labor como carpinteros de oficio tradicional, como transmisores de un saber lleno de disciplina y responsabilidad hacia generaciones futuras y como dueños de un ingenio creativo para transformar la materia prima que brinda la naturaleza. Además, se exalta la calidad de sus producciones artesanales como los baúles coloniales reformados con paja de mimbre natural, las mecedoras clásicas momposinas y su creación más importante la silla *Laurana*.



**Imagen 27.** Portada del libro *Apropiación social del patrimonio Mompo*. Tomada el 10 de septiembre de 2019.  
Foto. Samir Salas C.



Por otra parte, el audiovisual *Memoria viva* dedicó uno de sus capítulos al quehacer de los carpinteros en Mompox rindiendo homenaje a estas prácticas artesanales y destacando la tarea que como carpinteros realizan los Cortés. Dicho capítulo se tituló *La corteza de los Cortés*. El programa fue emitido el 23 de septiembre de 2016. Allí se presentó el árbol genealógico de la familia, con más de cien años de perdurabilidad. El quehacer de estos artesanos se resumió en la siguiente afirmación: “La familia Cortés está compuesta por carpinteros momposinos que continúan talando la madera con la nobleza y la pasión que han heredado de don Segundo Cortés Granados. Hoy el legado es transmitido a jóvenes ebanistas en la Escuela Taller de Mompox por Jairo, el más joven”.<sup>73</sup>



**Imagen 28.** *La corteza de los Cortés*. Captura tomada del programa *Memoria Viva*. Tomada el 19 de septiembre de 2019. Foto. Samir Salas C. Disponible en internet: <https://www.youtube.com/watch?v=lwy3DUMfCaE&feature=youtu.be>

Los Cortés también han participado en ferias a nivel local y nacional, entre esas se encuentra el *Festjazz* versión 2018 y *Festijazz* 2019. Estos eventos se llevan a cabo en el municipio de Mompox. Por ejemplo, en el marco de la última versión que fue entre el 5 y el 8 de septiembre, y mediante el Ministerio de Comercio y Cultura, en compañía de FONTUR y avalado por Artesanías de Colombia, en la Galería de Oficios se recogieron las tareas

---

<sup>73</sup> LA CORTEZA DE LOS CORTÉS. Audiovisual *Memoria Viva*, Colombia: Ministerio de Cultura. 2016.minuto 05:40.

artesanales asociadas con la ebanistería, el bordado, el frivolité,<sup>(\*)</sup> la alfarería y la forja. Para esta versión la familia Cortés participó con la exhibición de su nueva creación: la mecedora *Laurana 3* y una colección de cofres tejidos en paja de mimbre natural. Estos productos son certificados por Artesanías de Colombia y se hacen bajo pedido para enviarlos a distintos lugares del país y al exterior como es el caso de México, Estados Unidos y España.



**Imagen 29.** Galería de oficios en el Festijazz 2019.  
Tomada el 6 de septiembre del 2019.  
Foto. Jairo Cortés Mejía.



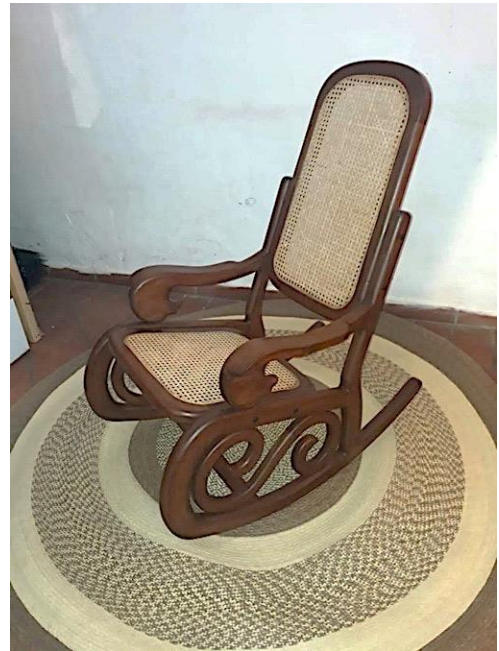
**Imagen 30.** Stand de exhibición de productos en galería de oficios 2019.  
Tomada el 6 de septiembre del 2019.  
Foto. Jairo Cortés Mejía.

---

<sup>(\*)</sup> Se trata de encajes y tejidos muy finos con los cuales se realizan una serie de nudos y amarres utilizando una lanzadera, en esta se amarra el hilo y se va tejiendo motivos con los dedos; se utiliza para tapetes y manteles. Es una labor ejecutada principalmente por mujeres.



**Imagen 31.** Exhibición de Baúles Galería de oficios.  
Tomada el 6 de septiembre del 2019.  
Foto. Jairo Cortés Mejía.



**Imagen 32.** Exhibición de mecedora Laurana 3 en Galería de oficios.  
Tomada el 6 de septiembre del 2019.  
Foto. Jairo Cortés Mejía.

#### **4. LA SILLA MECEDORA. UN ANÁLISIS DE SU DESPLIEGUE PRÁCTICO, ESTÉTICO Y SIMBÓLICO EN EL ENTORNO MOMPOSINO**

La presente unidad temática, resultado de la investigación, pretende acercarse al valor cultural de la silla mecedora momposina como un objeto mobiliario artesanal que pertenece a unas dinámicas y experiencias de vida cotidianas dentro del entorno social del Distrito de Santa Cruz de Mompos. La mecedora momposina, en sus diversas tipologías, puede ser entendida como un medio de comunicación objetual desde distintos aspectos. Aquí se hará una descripción de su condición funcional desde la transformación de la materia pasando por el proceso técnico que vehicula y canaliza la forma final, así como las expresiones, necesidades, deseos, emociones y sensibilidades de un colectivo socio-cultural que gira en torno a dicho objeto. A partir de las teorías propuestas por André Leroi Gourhan en su estudio sobre la estética funcional se examinaron aquellos rasgos que convierten a la silla mecedora en un artificio que, desde su utilidad, presenta formas estéticas que determinan su adecuación y su función.

Los objetos útiles, y en este caso la silla mecedora momposina, son una forma de exteriorización que demuestra la tradición cultural de hacedores carpinteros, ebanistas, y a la vez artesanos pertenecientes a una localidad. En la primera unidad temática se hizo énfasis en los procesos de tradición artesanal y en el trabajo con la madera realizados por los señores Segundo Cortés, Jairo Cortés Jiménez y Jairo Cortés Mejía. Con esta tradición de generaciones se reconoce una memoria colectiva, la cual ha sido administrada por sus linajes técnicos que dan cuenta de la manera de pensar el quehacer artesanal de la sociedad momposina desde distintas épocas de su desarrollo.

Es claro también que, desde el estudio de los objetos y la técnica como soporte de memoria y transmisión establecidos por Bernard Stiegler, y, además, en consonancia con André Leroi Gourhan, es viable mostrar la silla mecedora momposina como un útil que posibilita la transmisión de experiencias y hace posible el proceso de exteriorización y la posterior validación de lo que se reconoce como parte de la cultura del Distrito de Santa Cruz de Mompos en el Departamento de Bolívar.

A través de la mecedora como ese utillaje técnico (soporte y objeto), constituida como un sistema de signos reconocidos en la región momposina se puede visualizar el comportamiento del ser humano ya no solo como creador (Artesano/Carpintero) sino también como individuo perteneciente a un colectivo social (ciudadano momposino), que según sus hábitos colectivos definidos en un entorno geográfico ha sido modelado y legitimado por la institución del hogar y la familia. Este mobiliario artesanal representado en la mecedora momposina es un dispositivo “mnemotécnico” que revive la figura de muchas generaciones en esta comunidad.

#### **4.1 El despliegue funcional de la silla mecedora: producto de la técnica y su impacto en el colectivo momposino**

El arte popular y las producciones artesanales son el resultado de los quehaceres de algunos sectores sociales. Muchos de ellos son considerados minorías. Estos sectores imaginan y reinventan sus realidades desde la expresión de lo diferente, recrean las formas de sus tradiciones y de sus labores para enfrentar los desafíos de los tiempos modernos. Sus producciones simbólicas están constituidas por objetos de carácter técnico que solucionan las necesidades básicas y las expectativas a través de una “morfología” que se adecua a diversos principios y leyes de la física. De su resultado surgen los primeros indicios y respuestas objetuales ante las necesidades y luego se catalogan como útiles, utensilios y herramientas.

El mobiliario momposino actual ha sido el resultado de la apropiación y la reinterpretación de la herencia objetual y de la hegemonía, en torno a las dinámicas de la conquista y la colonia en América que posteriormente marcaron una identidad en el ajuar de Santa Cruz de Mompox. Entre revueltas, conflictos armados que se suman al desbordamiento del cauce del río Magdalena, la infraestructura arquitectónica junto con su parafernalia objetual doméstica, se fueron configurando los asentamientos que, además, con el tiempo, cayeron en la destrucción y el deterioro. Pero allí también se consolidaron grupos de artesanos conformados por indígenas y esclavos quienes en unas condiciones sociales particulares se vieron en la necesidad de restaurar y remplazar algunos de los objetos que

hacían parte de la memoria de aquel lugar para así recuperarlos y mantenerlos en su funcionalidad.

Puntualmente uno de estos objetos que se ha preservado y se sigue produciendo de manera artesanal hasta la fecha es la silla conocida como la mecedora momposina, la cual hace parte del mobiliario de uso cotidiano utilizado por más del 70 % de la población.<sup>(\*)</sup> La presencia de este objeto es común en las viviendas domésticas, y las instituciones públicas y privadas de los espacios de Mompos.

La mecedora momposina como objeto práctico y útil que resuelve una necesidad cotidiana se destaca por la adaptación de sus formas de acuerdo a las funciones que los artesanos y carpinteros le imprimen, estructurando las cualidades estéticas que lo constituyen como mediador de una actividad y usabilidad. Los valores estéticos del objeto están directamente relacionados con la manera eficaz de adecuar la forma con la función. Tiene que ver directamente con el desarrollo de la tecnología, pero no debe emplearse este término como una técnica que transporta saberes científicos, sino más bien en el sentido que manifiesta André Leroi Gourhan<sup>74</sup> cuando se refiere a la evolución técnica, la cual forma un sistema que está atrapado en unas leyes que permiten traspasar a través de los recuerdos (mnemotecnia) la memoria en todos los aspectos sociales, políticos, religiosos, económicos y que reflejan nuestra identidad como seres humanos.

Con respecto a esta silla se puede hablar de la existencia de un progreso en el desarrollo de las formas del objeto técnico. Esto es evidente en la medida en que dicho objeto se vuelve más equilibrado en tanto se busca su perfección y eficacia. A través del tiempo se van separando de la figuración y las necesidades antropológicas que estas formas pueden solucionar y comienzan a proyectarse, en lo “posible” a la búsqueda de lo “ideal”. Por ello se entiende que “La cultura material se enfoque hacia una perspectiva en la que el objeto florece como un discurso fundado en lo social, haciéndose representación de la esperanza del mismo, ya no surge necesariamente por una necesidad básica y la suple, sino porque existe una expectativa y la intenta colmar, ahora este es su origen siendo la satisfacción su

---

(\*) CORTÉS MEJÍA. Op. Cit.

<sup>74</sup> GOURHAN. Leroi. Lo inorgánico organizado, Citado por STIEGLER, Bernard. Traducciones Historia de la Biología. No 17. Seminario Permanente de Historia de la Biología (Profesor. Luis Alfonso Palau). Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Universidad Nacional de Colombia. Medellín: 2001. p.2.

preocupación actual”.<sup>75</sup> Esto quiere decir que para el caso de la silla mecedora momposina surge como respuesta a unos comportamientos sociales de unos individuos donde la calidad funcional va mucho más allá de la figuración. Dicho de otra manera, que la aproximación de su forma depende de los comportamientos del ser ante la necesidad y la expectativa de colocar su cuerpo en posición de reposo (sedente). Ahora bien, al realizar una descripción y análisis de su estructura física objetual, se reconocen unos códigos comunicativos (Calidades, cualidades y accidentes) dispuestos y organizados en una materia transformada.

En el proceso de transformación de la materia se designa y se emplea el sistema técnico más adecuado que hace parte del conocimiento y de las competencias que dominan los artesanos carpinteros. Cada una de las decisiones en las variaciones morfológicas de la materia propuestas por ellos pueden ser percibidas y deben ser entendidas por los usuarios receptores, en quienes reposan varios interrogantes como ¿Por qué ese objeto tiene cambios en su forma? y ¿Cómo se ve afectada esta forma por la funcionalidad? Al combinar estos dos conceptos de forma y funcionalidad florece una propuesta, tal vez no la definitiva, pero la más aproximada para resolver las acciones y dinámicas del comportamiento estético en un entorno determinado. En esta oportunidad la praxis que genera el hecho de adoptar una posición sedente y aptitud de descanso (propio de las personas del contexto regional momposino) está mediado por las características del entorno geográfico, urbano y doméstico de su lugar de procedencia (del objeto). En este se designa por medio de un sistema técnico en el que participa la inventiva de los artesanos carpinteros aspectos que el usuario puede percibir para entender el porqué de los cambios de su forma y cómo se afecta por la funcionalidad el resultado final de esa combinación. En otro sentido, es la propuesta para resolver las dinámicas de funcionalidad del objeto, la praxis con todas las demandas del micro entorno geográfico rural y urbano de la localidad.

Es por esto que dentro de las formas de sillas mecedoras creadas por los artesanos momposinos se puede establecer una caracterización de las tres más visibles: la silla *clásica*, la *Laurana* y la *reina*. A continuación, se hará un seguimiento por cada una de estas

---

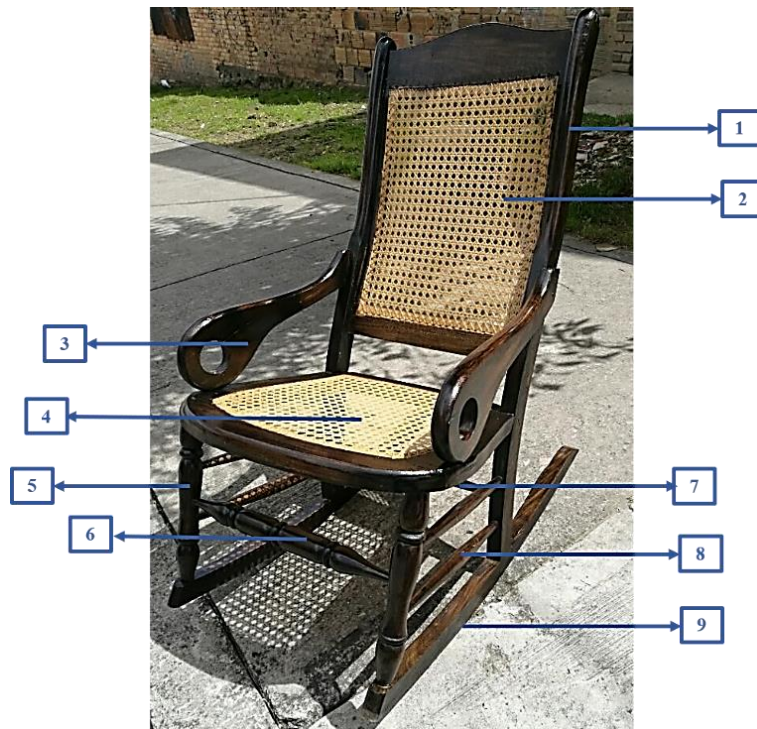
<sup>75</sup> SÁNCHEZ, Mauricio. Morfogénesis del objeto de uso. La forma como hecho social de convivencia. 2 ed. Cuadernos de Diseño Industrial. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2005. p. 9-10.

mecedoras y sus particularidades para cerrar con el carácter de símbolo que adquieren dentro de una cultura y como parte de la transmisión de la memoria de la misma.

#### **4.1.1 La silla mecedora *clásica momposina***

Dentro de la gran variedad de sillas mecedoras, la *clásica momposina* tiene su punto de partida en el diseño de las formas heredado de la hegemonía colonial española, sumado a la materia proporcionada por la flora momposina. Allí se da una transición técnica como un medio para que el artesanado modifique las cualidades plásticas de los objetos de acuerdo a la madera que puede utilizar. En su estructura general esta mecedora se encuentra conformada por nueve piezas principales de madera (puede ser de cedro, corazón de campano o tolúa). Algunas piezas que la conforman se repiten en pares con el fin de generar una simetría bilateral cuando se observa de frente, y se distribuyen de la siguiente forma: [1] *Costilla de espaldar*, son dos piezas izquierda y derecha que sujetan el espaldar y los balancines; [2] *Espaldar*, tiene perforaciones en su perímetro para el tejido de la paja; [3] *Apoya brazos*, son dos piezas izquierda y derecha sujetas a las costillas del espaldar y al asiento; [4] *Fondo o asiento*, es el soporte intermedio entre el espaldar, las costillas y los balancines; [5] *Bolillos verticales delanteros*, son dos estructuras cilíndricas torneadas que soportan el asiento desde su borde delantero; [6] *Bolillo horizontal delantero*, es una estructura cilíndrica torneada que soporta las fuerzas laterales para que la silla mecedora no se abra hacia los lados; [7] *Bolillo horizontal trasero*, cumple la misma función que el anterior pero sostiene las costillas del espaldar; [8] *Bolillos horizontales laterales*, se componen de cuatro unidades en total: dos ubicados en el costado inferior derecho y dos en el costado inferior izquierdo de la mecedora; [9] *Balancines*, son dos piezas laterales, izquierda y derecha conformadas por formas curvas que permiten el movimiento oscilatorio del vaivén característico de este tipo de mobiliario artesanal (Ver imagen 33).





**Imagen 33:** *Mecedora clásica momposina.* Tomada de: <https://bogotacity.olx.com.co/silla-mecedora-momposina-nueva-iiid-908530292>

La adecuación funcional relativa a la que ha llegado la mecedora *Clásica* momposina tiene distintas vertientes. La primera corresponde a las condiciones de las cuales depende la actividad de sentarse. Estas dinámicas van cambiando con el tiempo. Ahora la funcionalidad intentará colocar la estructura ósea y biológica del ser humano en un objeto material que no solo se acomode a su necesidad básica de levantarse y estar distanciado del suelo; más allá de eso ahora debe responder a las expectativas de sentarse experimentando el desplazamiento oscilatorio del cuerpo sobre una estructura que se inclina constantemente en vaivén. Este desplazamiento se produce para satisfacer las expectativas de algunas acciones humanas y comportamientos sociales muy particulares en el colectivo (propios también de una comunidad como Mompo), el primero dentro del núcleo familiar cuando las madres con sus hijos de brazos los adormecían y sosegaban a partir del movimiento que posibilitan los balancines de la mecedora,<sup>(\*)</sup> sus formas funcionales aparecen a través de su estructura las cuales pueden ser o no figurativas en el sentido que están inspiradas y tiene un vínculo directo

---

(\*) CORTÉS JIMÉNEZ. Op. Cit.

con los símbolos extraídos y utilizados en su tradición oral, por ejemplo en sus narraciones, en sus mitos y en las historias, hacen alusión a elementos de la naturaleza, de la flora y la fauna, de sus fantasías e imaginación. El segundo tiene que ver con las condiciones geográficas y climáticas. Jóvenes, adultos y ancianos se balancean en las mecedoras para percibir las corrientes de aire dentro y fuera de sus casas. El aumento de la velocidad oscilatoria de la silla permite una mayor fuerza de rozamiento de las corrientes de aire que impactan con la estructura anatómica del cuerpo, de esta manera pueden refrescarse en el intenso calor que caracteriza la depresión momposina.

La forma y la función siempre han conversado mutuamente en el lenguaje objetual. Leroi Gourhan<sup>76</sup> trata de describir la dualidad en el momento en el que la función ha sido medianamente satisfecha y lograda, y se abre paso por medio de una especie de velo decorativo que envuelve la forma. Si esta se despojara de ese velo decorativo quedaría solo una fórmula funcional tal como lo indica en la siguiente cita:

Es posible imaginarse, en cuanto a objetos de función satisfactoria, un Sillón Luis XIII y un trono de rey zulu africano con pies en forma de personajes: las formas funcionales aparecen en ellos a través de la envoltura figurativa, decorado de inspiración vegetal o antropomórfica, traducción directa de símbolos ligados al lenguaje. Que se despoje al objeto del envoltorio y entonces no queda más que una fórmula funcional: la del asiento propio a asegurar el reposo de una actitud llena de dignidad. El porte en una actitud digna es una consecuencia de la estética social y figurativa de un rango por asumir; que se despoje los asientos de ello y no queda más que sacar el molde del personaje sostenido en una posición de reposo y obtener un volumen negativo que materializa la función pura, una especie de cascarón con apéndices de sostén juiciosamente orientados, el cual volverá a encontrar por resonancia formas de concha marina.<sup>77</sup>

La segunda vertiente tiene que ver con las posibilidades tecnológicas, las leyes de la materia y el desarrollo de la técnica que permiten una mayor satisfacción de la función de la mecedora. Ya se ha dicho reiteradas veces que una de las maderas con la cual se construye es el cedro, en algunos casos según la temporada o escasez de este tipo de madera se emplea la tolúa o el corazón de campano. La similitud entre estas maderas deviene de sus propiedades físicas. Son maderas duras que no se deforman con facilidad luego de haberlas manufacturado; su superficie permite mayor adherencia de pigmentos, esmaltes y pinturas; son difíciles de corroer por plagas o insectos; y, no se astillan con facilidad. Esto permite

---

<sup>76</sup> GOURHAN. Op. Cit., p. 292.

<sup>77</sup> *Ibíd.*

lograr un mejor acabado estético en su superficie. Por otra parte, son suaves al tacto, mantienen su temperatura ambiente, son resistentes a la humedad y al calor de la intemperie. Para su manufactura es necesaria la utilización de utensilios técnicos básicos, como el formón, gubias y el martillo, pero para generar las formas cilíndricas que posee la mecedora en su estructura inferior, la complejidad de la materia con la cual se construye requiere de procesos de transformación y de un sistema de tecnificación que de un momento de mutuo acuerdo permita destapar el velo formal y funcional de la imagen reconocida como mecedora *clásica* momposina. Es por esto que la generación de artesanos de la familia Cortés, por ejemplo, en el ejercicio libre de su saber práctico artesanal en el oficio de la carpintería trascienden el uso de las herramientas básicas e implementan el uso del torno. Este es un instrumento mecánico de giro que permite realizar piezas cilíndricas talladas longitudinalmente y que ayuda en la construcción de piezas estructurales como la “bolillería” que sostiene la estructura inferior de este tipo de mecedora.



**Imagen 34:** Torno para tallado de piezas cilíndricas en madera “fabricación de bolillería”. Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C.

De esta práctica se mantiene como tradición colectiva, entre los artesanos momposinos y entre la población, el prototipo de silla mecedora *clásica* momposina caracterizada por tener su estructura inferior construida en bolillería torneada. Tanto el espaldar como el asiento de la mecedora dependen del tejido de la paja de mimbre. Esta permite que el soporte de la espalda sea flexible al recostarse pero que al mismo tiempo sea resistente a la fuerza ejercida hacia atrás y se teje entre perforaciones pasantes distribuidas alrededor del perímetro

del espaldar y del fondo (Bastidor). Aquí, la belleza funcional de la que habla Gourhan,<sup>78</sup> por ejemplo, se puede evidenciar en el tipo de entramado que conforma espacios geométricos. Y son la aproximación de una de las distintas maneras de adecuar la función y la forma (panel de abeja, hexagonal, transversal o longitudinal) que tiene como intención recibir el peso de la espalda o el peso de las piernas y el tronco de un individuo. A diferencia de otras versiones de sillas como la mecedora *Laurana 1*, *Laurana 2* y *Laurana 3*, el tejido se realiza introduciendo la fibra (paja sintética y/o natural) con los dedos a través de agujeros de aproximadamente 6 mm, conformando una trama que se ajusta por medio de nudos hasta lograr una consistencia totalmente tensionada.

En sus detalles simbólicos se observa que el *cabecero* y el *faldón* del asiento son aproximaciones a formas figurativas talladas. Hacen alusión a elementos de la naturaleza (vegetación, arbustos, flores, corrientes marinas, animales), y en otros casos se trata de formas rescatadas dentro de las actividades cotidianas, que hacen parte de las costumbres de la región como, por ejemplo, en la actividad de la pesca artesanal, las formas fractales de los caparzones de caracoles y las formas orgánicas de peces repetidas en diferentes escalas que sirven de referencia para la representación.



**Imagen 35.** Tallado en cabecero de silla clásica momposina.  
Tomada de: [https://articulo.mercadolibre.com.co/MCO-484256662-silla-mecedora-momposina-tallada-adultos-color-natural-\\_JM?quantity=1](https://articulo.mercadolibre.com.co/MCO-484256662-silla-mecedora-momposina-tallada-adultos-color-natural-_JM?quantity=1)



**Imagen 36.** Tallado en faldón de asiento de silla clásica momposina.  
Tomada de: [https://articulo.mercadolibre.com.co/MCO-484256662-silla-mecedora-momposina-tallada-adultos-color-natural-\\_JM?quantity=1](https://articulo.mercadolibre.com.co/MCO-484256662-silla-mecedora-momposina-tallada-adultos-color-natural-_JM?quantity=1)

---

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 291.

#### 4.1.2 La silla mecedora *Laurana*: función, inspiración y técnica

La silla mecedora *Laurana* es una de las creaciones artesanales más importante de Mompos. Su producción viene de manos de los artesanos de la generación Cortés (Jairo Cortés Jiménez). La estructura es fabricada con madera de cedro y la decoración resalta por la presencia de figuras geométricas portantes que integran en el objeto un valor estético en una construcción que intenta ser lo más “perfecta” posible, pero el sentido de la perfección de las distintas “formas funcionales” se debe distribuir no solo en el aspecto estético, sino que también dependen de diversos aspectos mecánicos y estructurales incluidos en los objetos. La aproximación hacia las correctas formas deriva también de la correcta aplicación de dichas “formas funcionales”,<sup>79</sup> y tratar de resolverlas o satisfacerlas desde su multiplicidad. Para analizar y entender un poco las motivaciones y las decisiones que llevaron a Jairo Cortés Jiménez a configurar estéticamente su mecedora como hoy se conoce, es bueno traer como ejemplo la siguiente reflexión de Leroi con respecto a las formas de un pez caballa y una navaja con accesorios:

Es cierto que la caballa es más satisfactoria desde el punto de vista mecánico que el mono: es un volumen hidrodinámico casi idealmente adaptado al desplazamiento muy rápido y a los movimientos instantáneos. En este pez, la única función de relación es el desplazamiento que asegura a la vez la búsqueda y la prensión de alimentos. El punzón es un útil mecánicamente perfecto y desde fines del Musteriense, que haya sido de hueso o acero, responde a un volumen cilindro cónico propio para realizar la perforación de las materias flexibles. Está incomparablemente más próximo de una forma funcional ideal que la navaja con diez accesorios provista de tijeras, saca botón, abrelatas, escarbaorejas, sacacorchos, serrucho, punzón y tres hojas de cuchillo.<sup>80</sup>

En la idea de la silla mecedora *Laurana* estuvo presente la renovación de varias características de la mecedora *clásica* momposina. Desde el punto de vista mecánico ambas prestan la misma funcionalidad: un cuerpo en posición sedente que permita un desplazamiento o movimiento oscilatorio en un mismo punto. Ambas parten de los principios de las sillas convencionales (espaldar, base de sustentación, y cuatro patas) que pretendían satisfacer unas funcionalidades a nivel doméstico, pero agregando una nueva función: mecer el cuerpo. Los espaldares de las mecedoras están inclinados de tal manera que la posición de la espalda se

---

<sup>79</sup> *Ibíd.*, p. 293.

<sup>80</sup> *Ibíd.*

inclina aproximadamente unos 110° grados; esto permite en el movimiento repetitivo que las fuerzas de desplazamiento ejercidas por los balancines no desplacen el cuerpo hacia adelante.

A diferencia de la mecedora clásica, Jairo resume las más de nueve partes que la componen y las integra en solo cuatro para la *Laurana* (Ver imagen 37). Su funcionalidad radica en permitir armar y desarmar la mecedora con facilidad. Estas nuevas formas reducidas en espesor y tamaño posibilitan su transporte hacia diferentes lugares como piezas individuales que el mismo comprador puede volver a ensamblar en su lugar de residencia. El segundo aspecto consiste en integrar toda la estructura lateral de la mecedora en las *Costillas* [2] que incluye: *los apoyabrazos*, el soporte del *espaldar* [1] y *fondo* [3], y los *balancines* (Ver figura 37). La costilla inicia en el borde situado en la zona media del espaldar, con una curva suntuosa que baja por todo el grosor de la estructura del apoyabrazos, recorre el borde lateral del fondo (asiento) para conformar los balancines que en esta ocasión omiten las puntas y salientes delanteras de la mecedora *clásica*, siendo recortados, empalmados y suavizados para seguir hasta la base inferior que termina con un arco casi detrás del espaldar de la mecedora *Laurana*.



**Imagen 37:** Estructura general de la mecedora *Laurana*. [1] Espaldar, [2] Costillas, [3] Fondo, [4] Soporte transversal de los balancines. Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Jairo Cortés Mejía.

Como el ejemplo de la cita anterior, los dos diseños, la *clásica* y *Laurana*, están más cercanas a una forma funcional ideal que posibilita en su uso una actitud de reposo o del acto de sentarse bajo unas condiciones en las cuales el movimiento oscilatorio ocasionado por los balancines y la inclinación del espaldar corresponden a un nuevo comportamiento estético de sentarse en una mecedora, por ejemplo, en la sala, en el patio o en la terraza de diversos escenarios arquitectónicos momposinos.

El tercer aspecto tiene que ver con la habilidad (técnica) con la que se transforma la materia para conseguir cada una de las posibilidades de configuración (materia transformada). A partir de ambas subyacen las formas de la mecedora *Laurana*. En su estructura, no lleva “bolillería” o piezas torneadas cilíndricas que alteren la configuración tridimensional en la cual se perciben solo formas geométricas de arcos, semi-arcos y curvas empalmadas. Cada pieza integrada depende de piezas más pequeñas unidas en sus extremos por “tarugos”, “cajas” y “espigas” que dan fortaleza en el proceso de ensamble. Para la instalación de la paja de mimbre<sup>(\*)</sup> se ha disminuido la altura del espaldar permitiendo un mayor aprovechamiento longitudinal del tejido y, a diferencia de la *clásica* momposina, el fondo y el espaldar tiene un ranurado (Ver imagen 38) en la cara frontal del cuadro para introducir la pieza lograda de paja y luego presionarla en la misma ranura con una tira de bejuco.<sup>(\*)</sup>

---

<sup>(\*)</sup> La presentación comercial de la paja de mimbre natural viene en rollos entre 15 y 18 metros de longitud, por 0.60 y 0.70 metros de ancho. Están previamente tejidos con relación a la que se utilizaba 20 años atrás por el artesano Segundo Cortés Granados en su taller; aquella venía por tiras delgadas que se entretejían por unidad.

<sup>(\*)</sup> El bejuco, “Liana” o “Guaco”, es una fibra natural que proviene de plantas trepadoras tropicales de tallos largos que suben hasta las copas de los árboles para recibir la luz del sol, dejándose caer en colgantes, suelen ser delgadas, flexibles y alargadas, al cortarlas y humedecerlas pueden ser utilizadas en trenzados o tejidos resistentes a la tensión.





*Imagen 38: Ranurado en espaldar de mecedora Laurana. Tomada el 24 de agosto del 2019. Foto. Samir Salas C.*

Las otras dos versiones de la mecedora *Laurana* (*Laurana 2* y *Laurana 3*), tienen algo en común: sus formas manifiestan los principios de una estética funcional en el momento en que las calidades morfológicas se aproximan mucho más allá de una fórmula física y en su defecto logran equilibrar dentro de esas calidades estéticas la forma y la función. La silla mecedora *Laurana 3* lleva en el espacio lateral (debajo de las *costillas*) un soporte trazado en madera a partir de formas orgánicas que el artesano Jairo Cortés (Padre) dispone luego de reevaluar la primera versión. En este caso la forma surge de la abstracción a nivel reductivo y superficial en el que se imita la forma natural del caparazón del caracol;<sup>(\*)</sup> y, en un segundo punto, se da un proceso de abstracción tomado de lo natural que consiste en representar las ondas del viento. Es entonces una metáfora a aquello que evoca sentarse en una silla y disfrutar de las corrientes de aire que se perciben al momento de balancearse en una mecedora en la cotidianidad del ambiente cálido momposino.

La característica formal que destaca a las tres versiones consiste en el uso del recurso formal (índices, y accidentes morfológicos) propios de la línea curva, arcos y empalmes

---

<sup>(\*)</sup> CORTÉS JIMÉNEZ. Op. Cit.



suavizados que se logran a través del proceso de ruteado y lijado del contorno de cada pieza de madera.



**Imagen 39:** Detalle, abstracción geométrica del caparazón del caracol en costilla lateral derecha de la mecedora Laurana 3. Tomada el 24 de agosto del 2019. Foto. Samir Salas C.

#### **4.1.3 La silla mecedora *reina*: incursión en el detalle y su papel en las celebraciones**

La silla mecedora *reina*, aunque no está popularmente masificada como la *clásica* o la *Laurana* no deja de ser importante por dos características principales: la primera tiene que ver con sus cualidades morfológicas en las cuales se hibridan algunos elementos estructurales de las dos sillas mencionadas con anterioridad; el diseño de la bolillería torneada en todo su esplendor en las costillas laterales, en los apoyabrazos y en la parte media superior del espaldar, simulando las transparencias de los clásicos ventanales, las curvas orgánicas que recorren los apoyabrazos rematados en volutas y la inclusión de formas rectilíneas y ortogonales en su espaldar que la hacen ver más grande e imponente, como si de una coraza se tratara. De otro lado, el cuadro del tejido es más pequeño en el espaldar que en el fondo y se distinguen en sus aristas arcos redondeados que siguen la curvatura del borde del asiento. En Mompox es conocida como la silla que se utiliza para la celebración de las ceremonias de

las quinceañeras por su carácter majestuoso y cortesano. Por este motivo en las ceremonias populares resalta dentro del ajuar del mobiliario y los interiores de los recintos en los que se lleva a cabo la celebración.<sup>(\*)</sup>



*Imagen 40: Detalles de la forma de la silla mecedora "reina". Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C.*

La segunda característica tiene que ver con la realización de la técnica del tallado y la implementación del oficio de la ebanistería. Las figuras se esculpen con martillo y formón haciendo alusión a formas o elementos representativos de la naturaleza como hojas, frutos y siluetas de animales manejando la serialidad y simetría de las formas. Además, deja en los faldones laterales y en el frente del asiento el detalle en relieve, en el cabecero hace presencia la extracción y sustracción del borde como si se tratara de una corona con puntas en sus dos lados que producen una tridimensionalidad en la totalidad de la pieza.

---

<sup>(\*)</sup> Ibíd.



**Imagen 41.** Cabecero tallado con extracciones laterales.  
Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C



**Imagen 42.** Faldón delantero en estructura del asiento  
Tomada el 24 de agosto del 2019.  
Foto. Samir Salas C.

Las tres mecedoras presentan distintas soluciones eficaces que a lo largo del tiempo se han sometido a cambios en el contexto momposino. Esto ha sido así por la dependencia y el progreso de las diferentes técnicas. La silla *clásica* momposina con más de 70 años de participación en el entorno doméstico de Mompo; la *reina* con más de cien años; y la *Laurana* (siendo la más moderna), con un poco más de 40 años de creación. Estas sillas han permitido mostrar los procesos de evolución en los talleres de los artesanos. Un ejemplo que se puede mencionar consiste en la elaboración de piezas con madera de roble y carreto, cuyas maderas duras y complejas para deformar con las herramientas manuales era de mayor complicación, y con los años se pasa al uso de otras con la misma dureza, pero con una característica de maleabilidad mucho más amigable, es el caso del corazón de campano y la tolúa. Con estas maderas se pueden construir piezas torneadas, listones y tablas ruteadas con curvaturas y bordes. Las tecnologías utilizadas también han evolucionado conforme la materia existente condiciona la producción artesanal de las mecedoras: del formón y el serrucho para cortar las tablas, se ha pasado al manejo de sierras de bandas y de discos impulsadas por motores.

Por otra parte, las tres sillas responden a una cierta libertad en la interpretación de sus relaciones entre la forma y la función. Es una tendencia propiamente estética a través de la cual se aprecia la modulación de los rasgos que diferencian entre sí a los tres muebles, pero al mismo tiempo demuestra que cada uno de ellos evoluciona en un principio básico de

aproximación a su ideal, en cada modelo siguiente producido de cada mecedora, se trata de solucionar y equilibrar algunas características formales y funcionales, que en el modelo anterior se limitaron hasta cierto punto según la intensión del carpintero, por consiguiente no existe ninguna interferencia entre la figuración y la función mecánica y es posible reconocer el estilo étnico en las tres mecedoras pertenecientes a un mismo espacio cultural. Teniendo en cuenta lo que dice Gourhan, se puede decir que con estas sillas “En la forma del útil interfieren unos valores importantes que son, la función mecánica ideal, las soluciones materiales de la aproximación funcional según el estadio técnico y por último el estilo, que es propio de la figuración étnica”.<sup>81</sup> Para este caso, perteneciente al entorno caribeño colombiano.

#### **4.2 El símbolo de una cultura y la transmisión de su memoria**

En nuestra idea de cultura se ha manifestado la existencia de un individuo creador y hacedor de un universo que establece configuraciones simbólicas de acuerdo con sus procesos de pensamiento. Esto se suma a sus facultades del *saber hacer (Techné)* que son el centro de producción de manifestaciones exteriorizadas que el ser humano construye y dirige. Desde esta perspectiva, la mecedora momposina es un medio de inserción realizado por artesanos (para este caso, con distintas generaciones de la familia Cortés) que señala la interrelación funcional de sus elementos y las dinámicas de comportamiento social dentro de un marco espacio-temporal determinado.

La mecedora es el soporte de esos campos mentales. Se estructura y adapta funcionalmente a partir de símbolos e iconos que según los hábitos de una comunidad está determinada por su espacio geográfico y adquieren relevancia cultural. Los objetos pueden ser sistemas de comunicación, como si se tratara del habla o la escritura. Son la presentación de la materia transformada que está en capacidad de transmitir un mensaje constante. Esta información es recibida por recursos perceptivos de un receptor lográndolo desde los sentidos o lo intelectual. Y, al mantenerse estables, estáticos y en condiciones ambientales permiten distribuir esa energía comunicadora a través de distintos códigos (cualidades, calidades

---

<sup>81</sup> GOURHAN. Op. Cit., p. 300.

geométricas, accidentes y estructuras). El objeto se presenta como una forma de transmisión de mensajes y un recurso de información y de cultura que se exterioriza. Esto se puede distinguir gráficamente de la siguiente manera:



*Imagen 43: El objeto como recurso de información "Mensaje objetual". Tomada del texto: Lenguajes objetuales. Posicionamiento, Edgar Pineda Cruz, Mauricio Sánchez Valencia y Diego Amarillos Ospina.*

La mecedora como referente momposino es un sistema estable a partir de la organización de sus partes estructurales conforme a la relación de su forma y su funcionalidad, pero más allá de su uso práctico no solo se hace referencia a ella como un instrumento más de uso, sino por las relaciones que este objeto a través de procesos de adopción y transferencia puede ocasionar como si se tratara de una red interactiva que se expande en Mompox y que ahora en otra vía nos contaría acerca de los comportamientos de lo que Juan Diego Parra llama "Sistema humano, que a su vez configura el campo de herencias colectivas para definir hábitos a nivel espacial y temporal".<sup>82</sup> En esta dirección los símbolos y su fabricación quedan amarrados a estructuras sociales ya no enmarcadas solamente por la voluntad de un solo individuo sino de un contexto en el que existen unas problemáticas de adaptabilidad. De ahí se explica por qué el ciudadano momposino se aferra a sus objetos y creaciones artísticas puesto que en el colectivo reconocen formas y ritmos sociales que están relacionados con la economía y el trabajo en un área en donde se manifiestan vínculos identitarios.

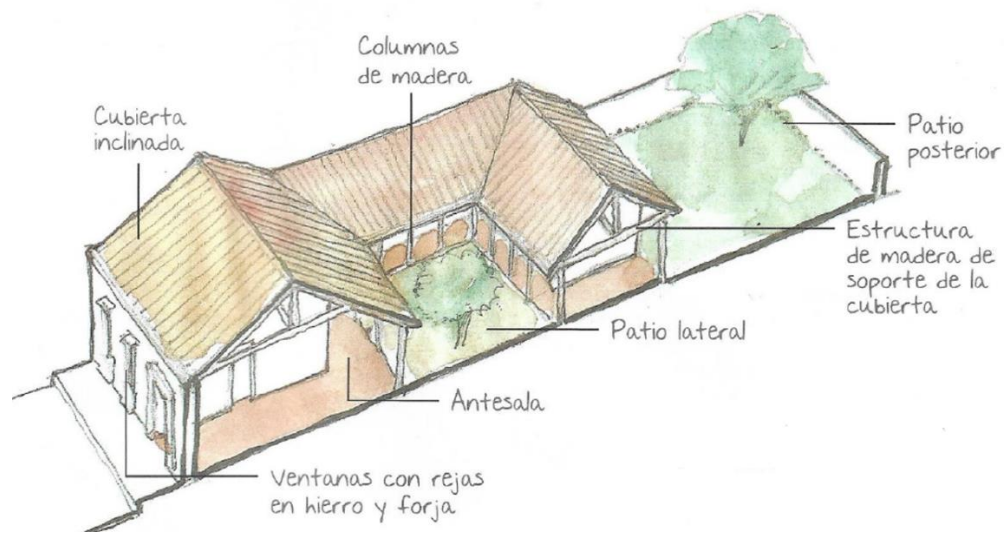
Siendo la cultura el centro donde confluyen todas las interacciones y hábitos de un grupo social, el individuo recurre a conformaciones simbólicas en las cuales vincula procesos

<sup>82</sup> PARRA, Juan Diego. Linajes técnicos, tradiciones culturales. Breve excursión por las transversalidades entre técnica y cultura. Medellín: Trilogía. Ciencia, Tecnología y Sociedad, 2014. p. 51.

técnicos, pero en esta ocasión el recurso de la mecedora podría convertirse en el objeto simbólico que posibilita el recuerdo de aquello que la población más reciente no ha vivido, pero que ha perdurado por años. La inserción del objeto en el entorno urbano de la sociedad momposina determina el recuerdo a partir de los lenguajes objetuales (utillajes, formas, entre otros) convirtiéndolo así en el eje de su propio reconocimiento.

De otro lado, la arquitectura doméstica momposina propicia estos espacios en los que se desarrolla un sistema de comportamientos colectivos; estos se enfrentan a sistemas de objetos funcionales, por lo tanto, la cultura misma es un medio técnico de retención de memoria, se vuelve un modo técnico también capaz de retenerla. Esto se explica a partir de las dinámicas y el estilo de vida de los hogares de la sociedad momposina donde las construcciones arquitectónicas de sus viviendas se caracterizan por la presencia de patios laterales que se originan por el alargamiento del área de construcción de la mayoría de los lotes. Al lado de estos patios contiguos se encuentran una sala con un espacio abierto, pero totalmente cubierto para protegerse del sol y de la lluvia. Es en este lugar donde se desarrolla gran parte de los ritmos y la vida social de los residentes momposinos. La mayoría de las construcciones (viviendas pequeñas y espacios comerciales) responden a leyes de esta configuración. Algunas pueden variar mínimamente en sus fachadas, en la simetría de sus rejas o ventanas, en las diferentes propuestas artesanales decorativas, pero en su totalidad se logra apreciar una relación armónica entre las fachadas alargadas, la presencia de los patios y la conformación de las calles y los barrios de Mompox.





**Imagen 44:** Arquitectura y distribución interna de vivienda momposina. Tomada del texto: Apropiación cultural de Mompo. Tatiana Plazas Contreras, Juan Herrera Zapata y Gustavo Bueno Rojas.



**Imagen 45:** Pasillo de patio interior de mecedoras en vivienda colonial, Carrera 2ª (Mompo). Tomada el 24 de agosto del 2019. Foto. Samir Salas C.

En el patio interior se llevan a cabo tertulias, citas a la luz del día o el pasar de la tarde. Es un espacio que en lo privado del hogar se convierte en el centro de socialización para el intercambio de saberes y anécdotas de una familia numerosa, abuelos, padres, madres, hijos, nietos, amigos y demás familiares. Las dinámicas aquí propuestas se dan bajo el efecto y la integración de dos órdenes: uno de carácter “material” y otro de carácter “simbólico”. Las mecedoras que son ubicadas en el patio (conocido como “patio de las mecedoras”) proyectan actitudes y compromisos en los individuos de la familia desde el momento en el que cada integrante manifiesta un comportamiento social: se sienta, expresa gustos, satisfacciones, relatos, descansa, lee, se mece, habla, y gesticula. Esta situación repetida una y otra vez en el tiempo y en el espacio genera una memoria colectiva del grupo en la que se reconoce y se identifica con ese objeto y las dinámicas sociales que allí se establecen convirtiendo el patio y la mecedora en un escenario visual de valores estéticos.

El siguiente ejemplo ayuda a clarificar estos aspectos: si un padre momposino se sienta en el patio con su hijo de 10 años en una silla mecedora a leerle un cuento todas las tardes mientras se mece en ella, el niño percibe a través de sus sensibilidades una cantidad de elementos que trascienden alrededor de este momento. La silla meciéndose, las superficies del lugar donde se encuentra, la temperatura del recito, los sonidos del ambiente y de la persona a la que escucha; muchos factores se conectan y hacen de este momento un instante de valor social. Se configura el espacio y la experiencia de ese preciso momento puesto que son elementos de carácter comunicativo y semiótico que están siendo percibidos por el niño en un lapso de tiempo determinado reconstruyendo su memoria individual (epigenética). Sucede que cuando el niño crece y se convierte en un adolescente, vuelve a reconocer los objetos que precisó en aquel momento vivido cuando su padre le leía cuentos y entonces encontrará unas interrelaciones y singularidades retenidas en una memoria que ahora sostienen dichos objetos: la silla en la que se mecía junto a la sensación espacial mientras su padre le leía un cuento (epifilogenética).

Si esto se repite en los diferentes integrantes dentro de un mismo núcleo familiar podrá notarse un comportamiento colectivo que depende según el filósofo francés Régis Debray<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> DEBRAY, Régis. Citado por PARRA. *Ibíd.*, p. 53.



de dos vectores que administran la memoria colectiva: la “materia organizada” y “la organización material”.

La silla mecedora y el patio como “materia organizada” es un dispositivo técnico objetual configurado para generar comunicación. En este sentido, de manera semiótica, es el mensaje tridimensional construido a partir de signos dirigidos hacia alguien, su imagen (morfológica) junto a su significación hace aparecer una dimensión denotativa de su forma como el resultado de la representación de una “función básica” del objeto (silla para sentarse, objeto asiento, lugar para la disposición del asiento); también se funda como una configuración connotativa a partir del carácter significativo de sus elementos (cualidades y calidades físicas) que refieren a conceptos de comodidad, descanso, reposo o tranquilidad, entre otros. Estos se mantienen interconectados por medio de un soporte físico (estructuras ortogonales y oblicuas con arcos en madera de cedro) dentro de un contexto referente (viviendas, recintos, salas, patios, en este caso, momposinos).

De otro lado, la “organización material” como sistema de enlace legitima los procesos de transmisión a partir de las configuraciones de una comunidad, la institución que impone los procesos de transmisión a partir de la operatividad de los signos y dispositivos de comunicación. En este sentido, la cultura momposina adquiere valor a través de dispositivos técnicos y las instituciones se convierten en las conductoras del saber y el hacer. En Mompo los artesanos productores de sillas mecedoras como la familia Cortés se vuelven una de las instituciones ya que van determinando la infraestructura de la materia organizada (dispositivo silla mecedora momposina). A esto se suma el comportamiento de los individuos en los espacios arquitectónicos, las orientaciones simbólicas de la familia, las viviendas, el espacio doméstico en el hogar y las dinámicas que allí se suceden y que conforman una red capaz de transmitir esos símbolos que definen su cultura.

Si se vuelve al ejemplo anterior haciendo mención al niño de 10 años a quien su padre le leía un cuento sentado en una silla mecedora, aquí la silla se transforma en un soporte de transmisión de un pasado que él nunca vivió (momento temporal), pero el objeto mecedora con su imagen (morfológica) porta los posibles comportamientos no solo de un saber hacer de un grupo de artesanos que conocen el trabajo de la madera, que perfeccionan las formas y geometrías de la mecedora, que depositan su sensibilidad y sus deseos en una materia, sino

que además este dispositivo dentro de las viviendas es el mediador del recuerdo de hábitos o de costumbres de las familias en el hogar, quienes (para el ejemplo mencionado) disfrutaban de una lectura o de una tertulia mientras se mecían en una silla mecedora momposina. Siendo el niño ahora un adolescente está en capacidad de imaginar y evocar en su pensamiento (momento temporal) que sus antepasados familiares o tal vez desconocidos de esa misma sociedad momposina podrían tener esos mismos hábitos en épocas distintas. Por tanto, es posible que él se defina como un ciudadano momposino gracias a las estrategias de difusión de la tradición oral, de historias y relatos que refuerzan la producción simbólica de esta materia.

Tanto la cultura como la técnica trabajan en conjunto para conservar la memoria. Según Parra,<sup>84</sup> bajo los postulados de Debray, los dispositivos simbólicos funcionan en la cultura como una cobertura de tiempos largos en espacios cortos, y los medios técnicos buscan una articulación de distancias largas en tiempos cortos. Lo anterior hace pensar que la mecedora siendo un dispositivo de transmisión funcionaría como un detonador temporal que une épocas según los factores de la comunidad momposina (memoria colectiva); se trata de un objeto simbólico que es utilizado por la comunidad, que expresa su cotidianidad y sus momentos memorables.

En el proceso de exteriorización es donde podría aparecer otro tipo de memoria a la que Stiegler<sup>85</sup> denomina “Tercera memoria” y que ayudaría a entender lo que se piensa hoy como cultura tradicional momposina. Esto se puede analizar desde dos puntos de vista: en el primero se hace referencia nuevamente a los carpinteros y artesanos: Segundo Cortés, Jairo Cortés (padre) y Jairo Cortés (hijo), todos ellos han acumulado una experiencia individual con el paso de los años. Esta experiencia incluye la apropiación de una *saber-hacer* correspondiente a la carpintería y la ebanistería. A partir del oficio transforman la materia correspondiente a las distintas variedades de madera que solo abundan en la Depresión momposina con la cuales construyen mobiliario y artefactos decorativos en su taller desde hace más de 40 años. La experiencia que cada uno de ellos ha adquirido es individual. Cuando

---

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 54.

<sup>85</sup> STIEGLER, Bernard. Traducciones Historia de la Biología. No 17. Seminario Permanente de Historia de la Biología (Profesor. Luis Alfonso Palau). Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Universidad Nacional de Colombia. Medellín: 2001. p. 4.

un ser vivo muere esta experiencia no es transmisible porque genéticamente no puede pasar ni ser heredada por otro ser vivo dentro de una especie. En este caso la experiencia artesanal de Segundo Cortés consistió en enseñar a su nieto (Jairito) la praxis sobre la transformación de la madera y los pasos para fabricar un objeto artesanal con alto detalle y calidad. Si este saber no se transmite desaparecería con la muerte individual de cada uno de ellos.

Se puede pensar en una transmisión de estos procesos de experiencia individual desde un segundo punto de vista: el objeto denominado la silla mecedora *Laurana*. Este artefacto fue creado por la humanidad de Jairo Cortés Jiménez. Allí concentró toda su experiencia técnica como artesano al momento de manufacturar cada parte de la mecedora. Lo hizo advirtiendo que es un objeto presto a solucionar una necesidad básica en los hogares asociada con un bienestar: adoptar una posición sedente en reposo mientras se genera un movimiento oscilatorio en el plano descriptivo sagital. El resultado final es la apropiación de este objeto (con las nuevas características) por el pueblo momposino para implementarlo a través de tres comportamientos sociales identificables: 1.) la socialización en patios y terrazas, 2.) la utilización como dispositivo para arrullar y adormecer a niños, 3.) la solución para el descanso temporal de adultos.

El objeto reúne toda la experiencia del artesano en relación con el objeto y en el objeto mismo deja consignada la experiencia del artesano creador como el resultado de sus habilidades. Es un artesano capaz de crear objetos únicos de uso y de valor, pero también de dejar consignada en la mecedora el mediador de la experiencia del descanso y de las tertulias sociales particulares y propias de los individuos momposinos.

La mecedora *Laurana* es el objeto que queda luego que la generación Cortés ya no esté. Aunque no es un organismo viviente, el útil queda como el argumento de sus experiencias, es la huella técnica. Dicho objeto permite recuperar y nuevamente hacer posible una transmisión de esa herencia. De igual manera, en las organizaciones de la sociedad momposina se instaura como huella que identifica la experiencia de este colectivo, de los comportamientos y ritos que suceden al interior de sus viviendas y las dinámicas en el seno de la familia. De este modo crea la posibilidad de una cultura reconocible y permite el acceso a ella.

### **4.3 La silla mecedora “el posicionamiento del objeto-símbolo momposino”**

Los objetos pueden ser entendidos como el resultado de un discurso formal o aquello que se define como cultura material. Funcionan como medidores sociales y al mismo tiempo determinan las condiciones sociales de un entorno. Se ha insistido en el vínculo entre artefactos, útiles, herramientas y la cultura desde el punto de vista en el que cada uno de estos objetos garantiza la estabilidad y la permanencia de un colectivo siendo la forma la representación de sus ideologías. En este sentido, la cultura momposina es un sistema estructurado de formas de sentir, actuar y pensar que se han desarrollado y formalizado a lo largo del tiempo. Se comparten, modelan y aprenden en la comunidad de manera sónica y simbólica para luego ser identificados como una cultura particular y diferente de otras. Esto no quita que las producciones artesanales poseen una característica particular en la que intervienen toda una estructura de estímulos que direcciona modos de usabilidad, siendo la representación de un discurso o un concepto social.

La mecedora momposina es un elemento formal y estructural significativo que manifiesta y representa conceptos representados a partir de su carácter de “objeto”. Esto quiere decir que es parte de un mensaje informativo para los individuos del colectivo social momposino. Esto sucede a partir de los elementos básicos comunicativos procedentes de los signos que surgen a través de relaciones sistémicas con otros para cimentar una red que representa, evoca y transmite la realidad sensible de una cultura.

Jairo Cortés Mejía<sup>(\*)</sup> describe que en el proceso artesanal de construcción de una mecedora como las que se realizan en Mompox es necesario generar una conciencia al momento de diseñarla. El artesano debe canalizar las formas conceptuales para lograr transmitir toda la información necesaria sobre el objeto, las prestaciones y sus valores de uso doméstico y como debería efectuarse esa utilización en un tiempo y espacio determinado.

De acuerdo con lo expresado por el carpintero, la mecedora se vuelve un “objeto signo” en la medida en que este soporte, articule y medie situaciones sociales a partir de códigos resaltados en su estructura de comunicación. Pero, por otra parte, el objeto mismo

---

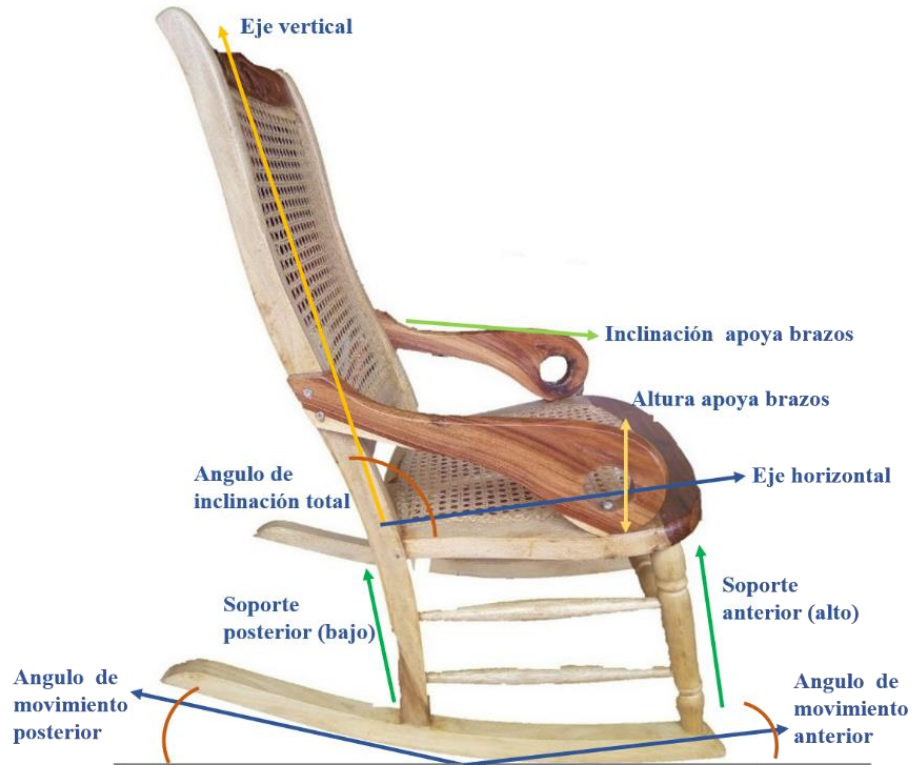
(\*) CORTÉS MEJÍA. Op. Cit.

desprendido de su mano creadora (artesano-carpintero) debe tener la posibilidad de expresar e indicar en su propia forma, los valores y sus significados<sup>86</sup> en el individuo receptor.

A partir de lo anterior es posible reconocer los factores denotativos de la mecedora momposina para comprender su semiótica y su mensaje. Como producto artesanal de uso, es un mueble doméstico que, por su estructura, sirve para sentarse y recostarse de manera cómoda, en una actitud de descanso y esparcimiento, que no implica una postura o actitud de trabajo rígida de la espalda o de concentración. La mecedora tiene unos pasos operativos y la posición de uso debe estar correlacionada con la certeza que da la posición que adopta el cuerpo sedente para que sea sencillo utilizarla. En sus signos internos posee dos ejes que indican dos direcciones, una vertical y otra horizontal con las cuales se organizan todas las partes que la componen. La intersección (secante) entre los dos vectores horizontal (asiento) y vertical (espaldar) con relación al cuerpo del individuo indican la posición adecuada que este debe adoptar, el ángulo entre el asiento y el espaldar responde a los grados de inclinación que adopta el usuario desde su cadera hasta la espalda alta, lo que genera en la experiencia de uso un movimiento oscilatorio hacia adelante y hacia atrás. Los soportes (4 apoyos) — dos en la parte frontal de la estructura (más altos) y dos en la parte trasera (más bajos)— permiten el movimiento de las piernas como palanca para devolver la fuerza del balanceo hacia adelante y hacia atrás. Por otra parte, los balancines (dos piezas curvadas en arco de circunferencia) alargados en la parte posterior de la mecedora limitan su movimiento (péndulo) con mayor velocidad hacia atrás y con menor velocidad hacia adelante de tal manera que sea seguro su uso (el usuario no se va hacia adelante).

---

<sup>86</sup> SÁNCHEZ. Op. Cit., p. 69.



**Imagen 46:** Descripción semiótica de las características de la mecedora momposina clásica. Tomada de: <https://bogotacity.olx.com.co/silla-mecedora-momposina-nueva-iid-908530292>

La ubicación del tejido (espaldar) y el asiento delimita la zona apta para sentarse y a la vez recostarse (desde el final del borde de la madera e inicio del borde del tejido). A partir de sus dimensiones, los dos apoyabrazos dividen la estructura en una simetría bilateral en el eje frontal. La altura de ambos dispone la caída del antebrazo de forma inclinada sobre cada soporte, y, a su vez, la altura de éstos desde la base del asiento hacia arriba origina un espacio o cuenca que recibe el volumen total del cuerpo del usuario en una especie de contenedor.

Si la expectativa del contexto de uso al cual se dirige el objeto artesanal es la eficiencia en el descanso y el esparcimiento de un cuerpo en reposo a través de un movimiento oscilatorio el mensaje ya tendría aquí un carácter connotativo. Si bien esta connotación también podría cambiar de acuerdo con los códigos y emociones de los individuos, no hay que dejar de lado que las condiciones de la región, el entorno, las vivencias subjetivas influyen en el sujeto que determina el deseo y las expectativas acerca de la percepción y experiencia que puedan transmitir dichos elementos y su configuración.

Los comportamientos comunes están condicionados por los símbolos que cohesionan a la sociedad momposina: la socialización de las familias en el patio interno; esperar la caída del sol en las terrazas; tomar el café por las mañanas cuando amanece; y refrescarse en los días calurosos y húmedos. Todas estas son acciones que se asocian a la mecedora. Como se observa, se da una relación entre varios elementos que dan lugar al reconocimiento de su valor estético y simbólico: el significante, correspondiente a la morfología y estructura que constituye la mecedora (su tridimensionalidad, el cuerpo, las costillas, el asiento, el espaldar); y, el significado, como las estructuras significativas (el concepto ordenado e instaurado como mensaje), entre las que se destacan la función estética, las acciones y las decisiones (praxis).

La mecedora momposina guarda en su complejidad significativa lo que el objeto representa (objeto mobiliario-artefacto para sentarse), pero en este entorno de la región Caribe de Colombia, adquiere una gran cantidad de descargas significativas que la forma no representa pero que son otorgados por la sociedad. Esto es lo que semióticamente se conoce como supersigno.<sup>87</sup> Por ejemplo, cómo un objeto doméstico luego de haber sido producido artesanalmente por el carpintero Jairo Cortés (padre) es utilizado por él mismo como mobiliario funcional de sus salas y comedores personales. Es el mueble de las tertulias y del ambiente privado de sus propios hogares; pero, en espacios y recintos arquitectónicos como en la Casa de la Cultura y la Escuela Taller de Mompox en la Carrera 2ª y la gran mayoría de los hostales coloniales de la Albarrada y el centro de la ciudad entre la carrera 1ª y 2ª, representan el mobiliario decorativo tradicional que refuerza en los turistas y visitantes de esos establecimientos las costumbres sociales de una sociedad momposina. La mecedora está en las zonas de espera y de esparcimiento momentáneo. En este caso, el contexto de uso le impone ese significado debido a la permanencia en el tiempo y posicionamiento del mensaje objetual.

El ciudadano momposino crea símbolos dentro de sus procesos de comunicación. Los objetos cotidianos instaurados en sus actividades domésticas diarias como en este caso los enseres resuelven sus necesidades. Además de su valor significativo adquieren un valor sobredimensionado de su significado. Por ello, la mecedora momposina puede representar

---

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 72.

un simbolismo, siendo un objeto portador, cuando en su significado posee un valor sensible en el individuo que interactúa con ella, la capacidad simbólica de la mecedora incurre en distintas situaciones particulares asociadas a los modos de vida de la comunidad momposina.

En sus dinámicas sociales como las tertulias matutinas y vespertinas, en las celebraciones dentro de los patios interiores de las viviendas coloniales, o en las terrazas exteriores de los barrios y vivienda que están por fuera del perímetro antiguo colonial, se destacan una serie de hábitos que se repiten en gran parte de la sociedad. Por ejemplo, siempre se atiende a la pausa, el descanso y el reposo del medio día. Esta silla tradicional siempre está ubicada en una superficie estable y nivelada (recinto de tranquilidad y esparcimiento); la posición reclinada y el movimiento hacia adelante y hacia atrás de los balancines (movimiento circular) garantiza la suficiente resistencia aerodinámica del cuerpo frente a las corrientes de aire, sin importar qué tan abierto o encerrado esté el recinto (regocijo y deleite); el peso corporal en cada oscilación genera un sonido (crujir de la paja de mimbre natural) que una y otra vez arrulla (sensación de adormecimiento); el recinto privado (lugar sagrado) que recoge la situación y reconoce un actuar que se vuelve común en las viviendas de las familias momposinas, mostrando dicho artefacto como un símbolo del cual se apropian y al cual le otorgan una valoración.

Este valor de símbolo de la mecedora momposina también se puede ver desde tres perspectivas: la primera tiene que ver con el “sobredimensionamiento de un significado”. Con esto se hace referencia directa a la mecedora como el objeto que describe a la sociedad momposina no solo a nivel local sino también global, otorgándole un valor mucho mayor que el real para lo cual fue producida (objeto mobiliario de uso, producido artesanalmente) en el contexto caribeño más allá de sus prestaciones como objeto de uso (sistema morfológico con cualidades y calidades) y como resultado de la transformación de una materia. Esta intención de comunicación que existe entre un emisor (artesano-objeto) establece unos procesos de absorción en un receptor en el cual la imagen de ese objeto se instaure en la mente de la sociedad con un efecto residual.

La segunda perspectiva tiene que ver con la capacidad de símbolo por “degradación” que adquiere la mecedora, y ello se debe precisamente a la sustracción de su función denotativa, el objetivo para lo cual fue construida como objeto de uso, dando luego



prevalencia a su condición connotativa. Esto quiere decir que, si bien la mecedora es una exteriorización del pensamiento de un artesano, materializado en una creación de carácter artesanal, el receptor en su experiencia estética determina ahora su uso como elemento decorativo en sí mismo de un espacio, lo que significa una “pérdida” de su valor funcional y se convierte en una pieza de connotación decorativa.

La tercera perspectiva vincula las normas sociales que se imprimen en los individuos y estas generan unos procesos de uso de los objetos. Desde el momento en que se construye la silla en su concepción morfológica, en su condición de materia organizada favorece la memorización de descargas de situaciones, emociones y sentimientos desde su génesis en la historia. Esto traería consigo la capacidad de símbolo de la silla mecedora momposina por medio de la “acumulación histórica”. Por ejemplo, el diseño de la mecedora *Laurana 1* fue la primera creación de Jairo Cortés Jiménez. En su manufactura, esta silla refleja la concepción y la imaginación a partir de sentimientos idealizados como recursos de inspiración creadora. Por tanto, cada producción y serie de esta mecedora cuenta el mismo acontecimiento histórico una y otra vez, como su logro personal. Por otro lado, la secuela de este modelo, *Laurana 2* y *3* crean sus propios acontecimientos de forma diacrónica en los cuales las tres mecedoras en distintos momentos y bajo distintas circunstancias de creación (motivaciones) mantienen un estrecho lazo en la historia dentro del mobiliario más representativo del contexto momposino.

La silla mecedora momposina es un objeto de uso que en su morfología tridimensional transmite todo un discurso. Se puede hablar de ella como un objeto-signo desde dos vertientes: como un mensaje objetual independiente o como parte de un sistema objetual mucho más grande. Esto quiere decir que tiene la capacidad de comunicar el repertorio estructural, de manera organizada y de acuerdo con lo que lo identifica en un entorno sociocultural.

Como lo expresa el diseñador Mauricio Sánchez Valencia en cuanto al mensaje y la estructura del objeto se puede establecer que “El mensaje en los objetos es un grupo finito y ordenado de elementos de percepción (estructura morfológica) extraídos de un repertorio y ensamblados en un sistema estructural (cultura, identificación socio-cultural). Los elementos de esta estructura se definen por las propiedades del receptor (código) y funcionan como

signos (Conocimiento)”.<sup>88</sup> De acuerdo con lo anterior, en la mecedora momposina se puede encontrar su significado objetual desde los tres componentes semióticos que constituye el mensaje y la estructura del objeto propio de la cultura momposina: el semántico, la sintaxis y la praxis.

En cuanto al componente semántico, el mensaje se asocia a la función de la silla mecedora, compuestas por “semas” o unidades de significación mucho más pequeñas que expresan las características que tiene la forma con su asiento, espaldar, soportes alargados verticalmente y balancines. Al seleccionar cada uno de estos elementos de manera individual, estos poseen un significado específico. Por ejemplo, los balancines en tanto estructura curvada permiten un movimiento oscilatorio a partir de un eje central. Así, hacen parte de un mensaje total llamado función mecedora. Esto quiere decir que se presentan dos intenciones significativas a la vez: 1.) el mensaje como totalidad y 2.) la forma que lo representa. Posteriormente, con cada uno de los elementos de la forma que representan significados que al relacionarse entre sí conforman el mensaje formal total.

A partir de la sintaxis se puede atender al ordenamiento de las partes del todo, las posiciones y la lectura de cada componente. Por ejemplo, el elemento apoyabrazos, se soporta sobre el asiento uniendo el espaldar. Las relaciones estructurales de estos tres elementos combinados establecen una lectura correcta, su estabilidad depende de la posición de cada uno de los semas que contiene.

Desde la pragmática se constituyen los códigos de apropiación. Por ello, a partir de los efectos de los dos anteriores (Componente semántico y componente sintáctico) se atiende a otras variantes. Por ejemplo, el peso físico de la madera de cedro sobre la estructura general; el control de la postura adecuada al momento de sentarse producida por el ensamble del espaldar y el asiento; la reiteración en la frecuencia de uso; o los efectos psicológicos que causa en el espectador. Ahora, el significado que produce la percepción del usuario de la silla como objeto para descansar; para adormecer o apaciguar niños u objeto para sentarse cómodamente; con cada una de las formas de uso de la mecedora, se modificaría el mensaje

---

<sup>88</sup> *Ibíd.*, p. 74.

y así mismo el mensaje debe ser explorado hasta que logre adquirir la significación más idónea al mensaje que se quiere comunicar.

El impacto y el posicionamiento de la mecedora como un objeto que simboliza la cultura momposina, depende en gran parte de su mensaje objetual y la residualidad que este deja en la memoria de ese colectivo. La percepción de las cualidades formales y estéticas dependen del tiempo que dura la relación y el contacto entre el emisor, el mensaje y receptor. El proceso residual de la mecedora comienza en la asociación de su uso y la participación de los comportamientos estéticos. Mientras la silla está contextualizada en los hogares del municipio de Mompos y en las dinámicas cotidianas, el mensaje objetual puede ser reconstruido de manera inmediata cuando los mensajes no son de un pasado lejano. Por ejemplo, en las generaciones de familias momposinas la mecedora perdura por años como objeto transitorio en los espacios estableciendo así relaciones sociales dentro del hogar con espacios como el patio de las mecedoras, la sala, y la terraza. Cuando un momposino reconoce, convive y participa del objeto en su día a día logra identificar accidentes y calidades en la morfología del mismo que hace que la residualidad del mensaje emitido se memorice de manera más exacta. La condición natural es que esta memoria que queda del mensaje se vaya agotando a medida que va pasando el tiempo. Por este motivo en el proceso de diseño se busca que cada uno de los elementos que dan orden y estructura a la silla mecedora como un objeto símbolo que comunica, soporte el estado de residualidad para lograr su posicionamiento.

La permanencia de este objeto símbolo de la sociedad momposina deviene de la constancia con la que carpinteros y ebanistas generan una estructura y orden en las designaciones objetuales. Esta acumulación de información (objeto-formal-estético-funcional) se va reforzando una y otra vez, y en cada ocasión en la que el receptor se relaciona con el objeto le dará un orden coherente repetidas veces, lo que reforzará el mensaje, conservará la memoria y mantendrá la esperanza de mantener el interés para perpetuar, pero también transformar su forma.

En este orden de ideas la mecedora momposina como objeto-símbolo es un mensaje que ha adquirido un significado dentro de un entorno, ha generado un espacio de recuerdo en la mente del “usuario-lector” (usuario-sociedad momposina); sus configuraciones

morfológicas tal y como se han descrito anteriormente, tienen que ver con la coherencia que existe entre la forma y la función, con la capacidad de relacionar los significados con las estructuras mentales del ciudadano momposino. Por otra parte, la adopción de comportamientos sociales alrededor del objeto no solo se expresa si no que son recurrentes, y, además de reforzar, posicionan el objeto en el contexto. En su uso cotidiano son “leídos”, utilizados y ayudan en la asociación y reconocimiento de lo que hoy es el territorio momposino y los elementos con los cuales se le identifica, incluso, a nivel nacional y en el mundo exterior.

#### **4.4 El reconocimiento de la silla mecedora como *monumento momposino***

En el apartado anterior se ha hecho hincapié en las cualidades de la silla mecedora en tanto objeto que comunica y con el que se identifican mensajes en un contexto particular. Se ha presentado a la mecedora momposina como la materia organizada que vehicula los comportamientos de un individuo creador, pero al mismo tiempo la memoria y el reconocimiento de unos valores estéticos y simbólicos asociados con ritos y costumbres de la comunidad momposina. Al referirse a esta silla como un objeto-símbolo se reconoce que su morfología corresponde con las expresiones culturales que pueden ser validadas en el contexto permitiendo el entendimiento y el aprendizaje de unas costumbres que perduran.

Se entiende que en la cultura material los objetos mismos traen a la realidad aquellos acontecimientos humanos que tal vez no se han vivido en “carne propia” y que en su defecto han muerto con generaciones anteriores. Pero la posibilidad que tienen los objetos de transmitir se logra mediante el reconocimiento, la visualización, la significación y la interpretación de los mensajes del objeto como evocador de situaciones humanas. Mompos es una población con más de 400 años desde su fundación. En su infraestructura se pueden catalogar diferentes elementos propios de las expresiones humanas como la arquitectura de las iglesias, las distribuciones de las calles, la ornamentación y voluptuosidad en las composiciones de los interiores de las viviendas coloniales, las escuelas, y aquellos sitios que albergan parte de la identificación y la confirmación de su propia existencia a la luz de su historia. En este sentido, la mecedora momposina como “materia organizada”, es el resultado

de un contexto particular que engloba las técnicas de artesanos que se reconocen y se identifican en el corazón de la cultura momposina. Son ebanistas, carpinteros y trabajadores de la madera que exaltan este mueble con su trabajo y además le designan su función.

Para la comunidad se trata de una *función-monumento* que identifica y refuerza su cultura, y al hablar de tipologías de monumentos expresadas por Régis Debray, se distinguen tres clasificaciones entre las cuales consigue transitar la percepción que se tiene de la mecedora momposina. Las tres tipologías son: “El monumento traza”, hecho para ser útil sin tener una finalidad de ser arte; “El monumento forma”, producto de un hecho histórico (monumento histórico con cualidades estéticas); y “El monumento mensaje”, relacionado con eventos simbólicos (reales o míticos). Para Debray “La invención del monumento como bien colectivo emerge con la conciencia histórica, que pone el pasado en distancia con respecto al presente y permite así objetivar en documentos las creaciones antiguas”.<sup>89</sup>

Se habla del monumento como el elemento cultural patrimonial con unas características estéticas mucho más allá de la función práctica para la cual fue destinado y de la que se ha hecho mención en apartados anteriores, insinuando que no solo hay un llamado a su valor de antigüedad en tiempo, sino más bien una posible perspectiva de resignificación de uno de los objetos de tradición artesanal más reconocidos no solo en la región momposina sino a lo largo de todo el territorio caribeño colombiano. No obstante, eso no significa que no esté presente en otros lugares del país o del mundo.

Es importante señalar que las tipologías de monumento no tienen las mismas cualidades generadoras de experiencia y efectos en el receptor. Por ejemplo, para el ciudadano momposino que está en contacto con la silla mecedora, ésta le genera un placer estético a partir de las cualidades y calidades morfológicas designadas por la madera con la cuál ha sido elaborada con tal maestría por el artesano. Esta misma mecedora, observada desde la óptica de un visitante que no pertenece a la región o en su defecto no conoce el contexto, puede tener un valor histórico desde donde dicho sujeto destacará los acontecimientos de esa mecedora en un periodo determinado dentro del contexto que está conociendo. Por otro lado, la misma mecedora podría hacer partícipe a quién la produce

---

<sup>89</sup> DEBRAY, Régis. ¿Traza, forma o mensaje? (Traducción de Manuel Bernardo Rojas López) En: Les cahiers de médiologie, la confusion des monuments. Vol. N°7. Gallimar. París. 1999. p. 2.

(Carpinteros) de una moral cívica, es decir de un compromiso con la sensibilidad de enaltecer una costumbre que se ha mantenido en la región por generaciones, afianzando su sentido de identidad y pertenencia.

En lo señalado anteriormente se ven tres acercamientos con la silla que precisan la visión de *monumento* que se le podría otorgar. Pero la característica más importante es que esta silla participa de las tres clasificaciones a las que hace mención Debray,<sup>90</sup> cuando dice que es posible reconocer las tipologías del monumento así: “el monumento-traza”, “el monumento-forma” y “el monumento-mensaje”. Con la mecedora se utilizan parte de los ingredientes de cada una de estas tipologías, así: la silla mecedora vista como un “monumento traza” es un objeto cotidiano de uso doméstico, servil. Con este objetivo fue fabricada para suplir la necesidad y expectativa del usuario-receptor. No necesariamente se crea para ser recordada, y tal vez no se le otorga el valor de obra única por todos los espectadores. Además, utiliza el recurso de la metáfora para constituirse por sí misma en producto de los trabajos de transformación de la madera por parte de los artesanos. En este sentido, de evocación emocional. Así, Mompox sería una cuna de producción del mobiliario artesanal en madera, propio del territorio bolivarense.

Al hacer referencia a la silla como “monumento forma” se alude a la mecedora como el objeto mobiliario doméstico, impuesto por sus cualidades propias tradicionalmente dentro de los hábitos y costumbres básicas del pueblo momposino en el orden estético y decorativo. Aquí se dejan en un segundo plano todas las características funcionales prácticas, y aunque no es un monumento histórico arquitectónico, su carácter monumental deriva de su imponente y espectacularidad. Basta con distinguirse del entorno mobiliario alrededor y posicionarse como la forma recurrente. Es el caso particular de la silla momposina *reina* (Ver imagen 40). Con esta silla se establece una jerarquía y escala. Por ello, configuran el espacio doméstico a partir de sus formas complejas bien logradas, a partir de sus piezas ornamentadas con tallados y el aumento de la escala de contención del espaldar más alto y más amplio, como si aquel objeto material envolviera el cuerpo humano al momento de sentarse y expusiera el acto de sentarse de una manera icónica. Su conservación no necesariamente debe

---

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 4.

ser de interés público, pero sí referencia un punto de mira particular en el lugar en que esta se dispone y se configura.

Si se le define como un “monumento mensaje” se establece su valor netamente simbólico, puesto que hay relaciones con eventualidades pasadas, reales o míticas. Es así como la “silla momposina clásica 450 años” (Ver imagen 33), fue construida para conmemorar el tiempo de independencia del pueblo momposino. El objeto conmemora las tradiciones artesanales de la carpintería y ebanistería, oficio que retoman gran parte de los pequeños nichos laborales y de los asentamientos que se encontraban subordinados por los españoles en otro tiempo. Por esta razón, se asume que el mensaje objetual tiene un significado conmemorativo desde dos vertientes: primero, resaltando a la sociedad trabajadora que construye los elementos culturales objetuales; artesanos dedicados a labrar la madera y vivir del oficio como sustento para su familia y su hogar. Y segundo, la conmemoración del poblador oriundo de la región que se auto reconoce dentro de esa cultura material con sentido de pertenencia y que valora el objeto identificativo como un útil de los hogares. Es un objeto de uso y de importancia en los espacios domésticos habitables, que además regula los comportamientos del momposino tradicional bajo las actividades que se han mencionado con anterioridad (tertulias en las terrazas, descansos y celebraciones en los patios internos y la tradición de mantener en el ajuar momposino el mobiliario en el que ellos se reconocen diariamente). En esta dinámica el objeto silla mecedora no solo es una estructura de conocimiento, sino que también media una experiencia altamente sensible (memoria). Estos dos conceptos resumen a nivel metafórico la manera de expresar la emancipación e independencia y, por tanto, el propósito es transmitir a la posteridad la memoria de este acontecimiento.

El sentido de *monumento* que se le da a la mecedora se asocia con la intención de exhibir, promover y darle sentido a un objeto material desde el campo afectivo, para transformarlo en un *monumento conmemorativo*. Esto es un proceso que tiene que ver con la estetización de los objetos, la valoración de unos “súper significados”<sup>91</sup> que transforman una silla mecedora común de madera, en un prototipo capaz de ser autónomo en la representación

---

<sup>91</sup> SÁNCHEZ. Op. Cit., p. 72.

incluso de su propia función. Por ejemplo, cuando se aísla el juego de muebles en el interior del contexto objetual de la vivienda, se realza su volumen a partir de superficies pedestales (alfombradas y ornamentales) que realzan directamente el espacio arquitectónico que conforma la sala o los patios destinados para las mecedoras; el objeto tiene la autonomía de “construir” su propio hábitat. Si la idea de monumentalizar es inmovilizar el recuerdo de un colectivo en un contexto determinado, el proceso de conservación de estos en la cultura momposina se expone cuando los separan o sacan de su lugar, sin importar que sean propios y privados de una vivienda, pues se vuelven públicos en la memoria de una cultura.



## **5. LA PRESENCIA DE LA MECEDORA MOMPOSINA COMO SÍMBOLO CULTURAL COLOMBIANO PRESENTE EN EXPRESIONES ASOCIADAS CON LAS ARTES PLÁSTICAS, LA LITERATURA Y EL TEATRO**

En los apartados anteriores se ha mencionado la cualidad que tienen los objetos de producción artesanal para expresar simbolismos y significados en un grupo social, además de la manera en la que sus características estéticas, funcionales y simbólicas posibilitan el reconocimiento de la identidad y la transmisión cultural de un grupo.

La mecedora momposina como producto artesanal en estudio ha sido un artefacto no solamente reconocido por el contexto caribeño-bolivareño sino también en el marco nacional colombiano. Con su presencia inscribe las dinámicas culturales, hábitos, comportamientos, expectativas y experiencias de un territorio auténtico desde sus prestaciones y usabilidad; el aprendizaje en su proceso de producción; la utilización de técnicas por parte del legado de artesanos; sus procesos de transformación de la materia transmitidos a las nuevas generaciones, hasta su implementación a través de los años como objeto decorativo y/o artefacto configurador de espacios en la arquitectura doméstica.

En esta última unidad temática se resalta el impacto que tiene la mecedora momposina en las distintas dinámicas y expresiones culturales del Caribe colombiano. Como se ha descrito anteriormente, la mecedora es un bien útil y servil; está diseñada con la finalidad de resolver una necesidad básica: generar comodidad en el individuo al adoptar una posición sedente. Pero han habido casos en los que se ha resignificado y desvinculado de su contexto principal –como objeto de uso práctico–, para convertirse en un elemento recurrente, expresivo y simbólico empleado por artistas en sus prácticas culturales en aras de expresar una ideología, un pensamiento o puntos de vista ante una situación de carácter social, político, económico y/o religioso con la disposición para ser percibida por una audiencia, un público, o en el mejor de los casos por la misma sociedad de donde proviene este mobiliario artesanal.

Si bien se afirmaba en el apartado anterior que la cualidad que tienen los objetos de ser experimentados como mediadores en los procesos de comunicación en los grupos culturales, así como sus cualidades estéticas y funcionales (en un orden de lectura particular) son tomados como lenguajes objetuales que promueven la reflexión en un receptor, en esta

oportunidad se intentarán describir los objetivos y las características de obras creadas por distintos artistas nacionales y de la región Caribe que incluyen la mecedora momposina como un elemento simbólico que refuerza y hace parte estructural, visual y conceptual de sus propuestas artísticas.

En formas de expresión como la pintura, la escultura, las intervenciones, las instalaciones e incluso en eventos culturales públicos asociados con recitales y lanzamientos de textos literarios es posible encontrar la Organización Material (OM) y la Materia Organizada (MO), conceptos establecidos por Debray y ya descritos en el capítulo anterior que juegan un papel importante en la residualidad y el posicionamiento del objeto artesanal en la sociedad dentro del territorio momposino y en el país. Es notable la manera en la que el objeto se monumentaliza hasta el punto que al ser utilizado como recurso formal en una obra artística permite comprender la estética cotidiana de los individuos actuales, la identidad, las sensibilidades y sentimientos subjetivos tal y como lo expresa Katya Mandoki en su texto *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*.

Entre las expresiones artísticas y culturales seleccionadas se tuvieron en cuenta aquellas que recurrían a la mecedora momposina como recurso estético y productivo para sus intervenciones, aquellas que reflejaban no solo una temática social sino también su uso para reforzar una identidad propia de la región Caribe. Algunas se salen del territorio momposino, pero llevan consigo el legado de esa tradición. Es el caso puntual de la muestra internacional *Zona Franca: Separados al nacer* en el marco del *42 Salón Nacional de Artistas-Independientemente*, con la exposición de la propuesta artística *Canoa-mecedora* o *El brazo de Mompos* del artista Víctor Muñoz. Por otra parte, la propuesta merecedora del primer premio en el *Salón regional de artistas 2000* titulada *Balance* de la artista plástica y arquitecta Alexa Cuesta Flórez. Así mismo, con las propuestas del escritor y pintor Gustavo Tatis Guerra titulada *Meciendo el Caribe*, en su exposición *Augurios*; la utilización de la mecedora momposina como elemento escenográfico en el recital del libro de poesías *Todas las formas del mundo* en el *9° festival de las artes en UNIBAC* de la ciudad de Cartagena. Y la silla mecedora como elemento simbólico para reforzar la escena cotidiana de sensualidad y erotismo en la obra *Desnudo en mecedora con mesa y cafetera azul* del pintor cartagenero Darío Morales López. A esta reflexión se suma la implementación del mismo recurso en la

puesta en escena del actor Víctor Hugo Trespalacios en su espectáculo teatral *La nota bacana* y *Tres Palacios el Propio* y la recurrencia en el escenario tradicionalista de la comedia *País Paisa* del grupo teatral antioqueño *Águila Descalza*.

A continuación, el lector encontrará la descripción de cada una de las manifestaciones artísticas realizadas por cada autor y proyectista, explicando el contenido y el propósito de sus obras en un lugar y espacio determinado, donde se cuentan sucesos y circunstancias, reacciones e impresiones, a partir de las cuales la mecedora momposina juega un papel fundamental como elemento simbólico que refuerza la intensidad, las vivencias y dinámicas de un contexto de tradición Caribe (o no). En algunas de ellas los elementos materiales en la composición de sus obras, del performance y de la escenografía son repetitivos y hacen alusión a conceptos que se asocian y se vuelven similares como es el caso de la apropiación, la conservación de la identidad, la creación artística y artesanal, el quehacer con las manos, la sensibilidad y la expresión de la cotidianidad.

### **5.1 *Canoa-mecedora* o *El brazo de Mompox*: entre el arte y la artesanía**

La propuesta artística *Canoa-Mecedora* o *El brazo de Mompox* hizo parte de la muestra colectiva denominada *Zona Franca* del Independiente 42° Salón Nacional de Artistas coordinada y dirigida por el artista y curador argentino Esteban Álvarez y que se llevó a cabo del 9 de febrero al 3 de marzo de 2011 en el Museo Naval del Caribe en la ciudad de Cartagena. El objetivo principal de esta exposición que, en su inscripción señalaba la idea de “Separados al nacer”, emana toda clase de juicios que van más allá de posiciones, acuerdos o desacuerdos entre el arte y las artesanías, se suceden preguntas como ¿Cuál es el inicio y el final de estos dos enemigos y compañeros? ¿Cuáles son sus límites? Estos planteamientos se preguntan por la existencia o no de un diálogo entre ambos, y si existe un momento preciso dentro de la muestra artística como pretexto para olvidarse de las jerarquías entre las dos concepciones.

La naturaleza de esta obra emparentada con las características del arte contemporáneo recoge la exploración de diferentes regiones y contextos de la Costa Caribe: San Jacinto, San Basilio de Palenque, Nueva Venecia, Montes de María, Mompox, entre otras localidades

pertenecientes, en su gran mayoría, a los Departamentos de Bolívar, Magdalena y Sucre, donde ocho artistas de diferentes nacionalidades estuvieron como residentes para indagar sobre el trabajo manual de los artesanos y sus oficios. A través de metáforas los artistas plásticos recrearon la invasión de un mundo sobre otro (arte-artesanía), intentando visibilizar de qué modo pueden estos dos caminos que se nos muestran separados llegar a un punto para entrecruzarse, valerse el uno del otro y seguir nuevamente su propio destino.

La obra en general tiene un trasfondo artesanal. Por ejemplo, la confluencia de los artistas argentinos Leo Chiachio y Daniel Giannone<sup>92</sup> quienes también son artesanos y manejan técnicas y saberes tradicionales de Guatemala, en su trabajo presentado para este evento se inspiraron en los tejidos tradicionales propios de los artesanos de San Jacinto, como la hamaca, flores tejidas y hojas típicas de la región. Otros artistas emplearon metáforas para producir imágenes en las cuales se reconociera el rescate del lado artesanal o popular de la propuesta, vinculando materiales de otros oficios como la orfebrería y el trabajo con el barro cocido. Así, la implementación del techo de una parte de la obra en hoja de palma convertida en decoración para una estructura monumental publicitaria, y la implementación del mobiliario tradicional momposino que hace parte de la vieja tradición perdida es asociada con el uso de las canoas que siglos atrás cruzaban el río Magdalena.

Es precisamente, con esta última propuesta a la que, en particular, se hace referencia. Se trata de *Canoa-Mecedora* una obra realizada por el artista colombiano Víctor Muñoz quien en su travesía por el Caribe colombiano se dedica a la exploración del entorno popular, enmarcado en los oficios y en la gente del común. Como él lo expresa y de acuerdo con los objetos de uso cotidiano de los cuales se vale para la realización de su propuesta, esta propuesta artística consta de un objeto mixto estructural conformado por la silla mecedora conocida como *La Reina* y la canoa tradicional momposina llamada “boga”. En este caso, la mecedora en su sintaxis visual ha sido despojada de sus balancines en su parte inferior para ser incrustada en su base a los bordes laterales de la canoa, recurriendo al valor del “supersigno”<sup>93</sup> otorgado por el artista y generando un nuevo significado para el receptor.

---

<sup>92</sup> BELTRÁN, JACDEDT Camilo. En: COLARTE, Patrimonio Cultural Colombiano, Salón Nacional de Artistas 2010 XLII. [sitio web]. Bogotá: Colarte. [Consulta: 14 noviembre 2019]. Disponible en: <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=20020&pest=recuento>

<sup>93</sup> SÁNCHEZ. Op. Cit., p. 72.

Ahora la mecedora se mece en la canoa como si la estructura de la embarcación fueran los balancines que sortean el movimiento e imitan la ondulación ya no del habitante momposino sino de las corrientes de agua.

Los dos objetos en conexión se refieren a la historia momposina unida a su geografía dependiente de una de las ramificaciones del río Magdalena convertida en el brazo momposino: “Pero es el brazo momposino... el de la boga que rema y rema y los brazos que descansan en los laterales de las mecedoras... los brazos que mecen la silla”.<sup>94</sup> Este concepto expresado por el artista evoca dos recuerdos en la tradición momposina: el tránsito de las canoas tradicionales que se extinguió con el tiempo a causa de la sedimentación del brazo del río Magdalena y la costumbre del ciudadano momposino de descansar en la mecedora tradicional mientras esta permanece en movimiento.



*Imagen 47. Canoa-mecedora (El brazo de Mompo). 42 salón Nacional de Artistas 2010, Museo Naval de Cartagena.*  
Tomada de: [https://issuu.com/artesvisualesmiculture/docs/42\\_sna\\_colombia-hor\\_abril\\_22\\_low\\_3](https://issuu.com/artesvisualesmiculture/docs/42_sna_colombia-hor_abril_22_low_3)

El objeto-signo ha mutado y se ha transformado conscientemente para comunicar un lenguaje de uso distinto que transita entre dos experiencias estéticas: la primera concerniente a su uso práctico (objeto para sentarse cómodamente) y la segunda que corresponde a la experiencia que puede ser causada por la percepción de un objeto simbólico que trae al

---

<sup>94</sup> BENEDETTI, María Victoria, HADDAD, Alexandra, MONTOYA, Ángela, RODRÍGUEZ, María Catalina y SUANCA, Juan. 42 salón Nacional de artistas. Bogotá: Ministerio de Cultura. Tangrama, 2013. p. 261. ISBN 978-958-753-100-8.

presente la memoria (epifilogénica) y el recuerdo de aquellos acontecimientos ya pasados, que las generaciones actuales no han vivido, pero que es posible traer al presente gracias a su morfología que deviene de un linaje técnico y mediante la metáfora implementada por el artista plástico.

En la construcción de esta obra se destacan tres situaciones sustanciales y particulares que se reúnen en un solo proyecto. Estas dan una idea de los alcances que puede tener un objeto de producción artesanal (mecedora) al convertirla en un referente estético, simbólico y cultural de la región momposina. La mecedora *La Reina* junto con el “boga” tradicional han sido extraídos de su hábitat natural (territorio momposino), establecido en otro contexto (Caribe-Cartagena y espacio museal) con la idea de expresar y manifestar significados connotativos no solo de una comunidad (momposina) sino de la región Caribe en la cual los sujetos abren su sensibilidad y percepción para producir su propia identidad.

Es de anotar que cobra relevancia el nombre completo de la exposición: “Separados al nacer”. Ahí está el contrapunto entre la artesanía y el arte contemporáneo en donde los distintos artistas debían producir sus obras junto con artesanos de las distintas localidades, lanzando una pregunta acerca del valor del trabajo manual en la región en una era de grandes avances tecnológicos e industrialización. En el entorno se manifiesta un comportamiento muy particular y es el lugar apartado en el que se ha tenido a la artesanía respecto al mercado de lo que es considerado como “el gran arte”, enfrentando a los distintos productos del genio individual como si fuera más valiosa la individualidad que lo que pudiera surgir de la creatividad colectiva, como lo menciona Ticio Escobar<sup>95</sup> en la siguiente cita:

Lo que se considera oficialmente “artístico” es el conjunto que presenta las notas de aquel arte: básicamente la posibilidad de producir objetos únicos que expresen el genio individual y la capacidad de exhibir la forma estética desligada de otras formas culturales y depurada de utilidades y funciones que enturbien su percepción. La unicidad y, especialmente, la inutilidad de las formas estéticas son características del arte occidental moderno que, al convertirse en arquetipos normativos, terminan por descalificar los modelos distintos y contradecir aquel supuesto, tan caro a la historia oficial, según el cual el arte producto humano esencial, tiene una tradición milenaria y carece de límites geográficos.

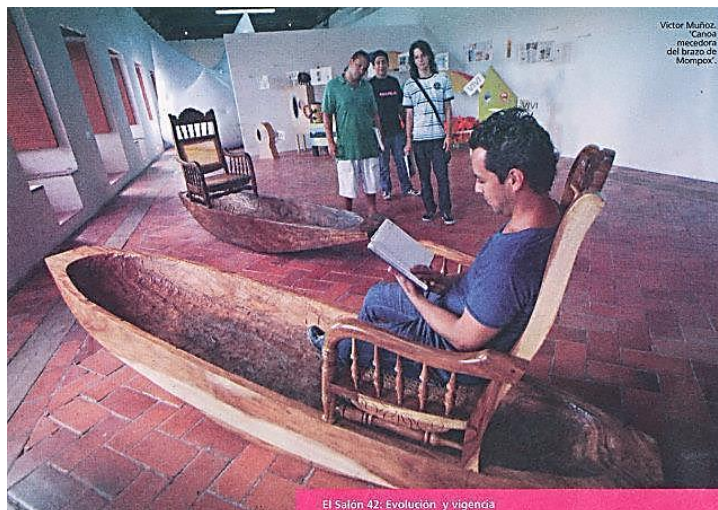
De la cita anterior es importante rescatar el factor de la capacidad y del genio individual del artista, que está presente tanto en el arte como en la artesanía, además de visualizar que

---

<sup>95</sup> ESCOBAR, Ticio. Estética de las artes populares. Cuestiones sobre el arte popular, Citado por XIRAU, Ramon y SOBREVILLA. David. Estética. Madrid: Ed Trotta S.A, 2003. p. 283.

el campo del arte se ha extendido a formas culturales y estéticas en las que tanto arte y artesanía se encuentran en un contacto directo y constante—desde donde siempre se da un diálogo que se traduce en las relaciones interculturales entre el territorio insular y la geografía continental (para el caso que atañe al presente trabajo), con el fin de activar aquellos trazos históricos que ayudan a reconocer las dinámicas socioculturales de la región y del país.

Desde otra perspectiva, el objeto artístico *Canoa-mecedora* es el vehículo contenedor de las relaciones entre territorio y estética, pero no como aquello que se considera en la experiencia artística solamente “bello”, si no que hace alusión a la condición de permeabilidad del individuo en el contexto en el que está inmerso, como si se tratara de una condición de apertura al medio ambiente en el que se desenvuelve. Esta situación la reconoce el artista Víctor Muñoz al introducirse en el espacio momposino para convivir y reconocer las dinámicas intrínsecas que allí suceden. La canoa y la silla mecedora son dos elementos tradicionales de la vida cotidiana momposina utilizados como objetos de uso práctico, son contruidos por artesanos que viven del oficio artesanal de la madera, tal y como es el caso de la generación de artesanos de la familia Cortés de quienes ya se ha hablado previamente en la unidad temática *Las generaciones de artesanos de la familia Cortés. Su legado* (pág. 54 de este documento).



**Imagen 48.** *Canoa-mecedora (El brazo de Mompos)* y la interacción con su creador el artista Víctor Muñoz. Tomada de: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=291954>

La relación entre la mecedora y el individuo momposino tiene que ver con el concepto fundamental de la “estética cotidiana”<sup>96</sup> propuesta por Katya Mandoki cuando presenta al hombre como un sujeto que es capaz de identificar los objetos como elementos pertenecientes a su espacio íntimo, sus ritmos y hábitos asociados con hechos técnicos que construyen su vida afectiva, doméstica, familiar, social y la dimensión estética de su realidad; además de los elementos decorativos, morfológicos o estructurales están determinados por la subjetividad del individuo, es decir que el proceso de experimentación ahora está siendo determinado por la estesis como “La cualidad de sensibilidad o de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en el que está inmerso, su condición sensible expuesto a la vida”.<sup>97</sup>

En otro sentido, lo propuesto en esta obra se puede relacionar con la identidad de la sociedad momposina orientada desde la exposición del sujeto al mundo ¿cómo la mecedora se convierte en un elemento significativo de identidad cultural?, la relación que existe entre el sujeto y objeto se caracteriza por ser social, siempre y cuando el sujeto se constituya como tal y desde ahí logre la consolidación del objeto. Esto quiere decir que se puede corresponder, por ejemplo, desde la técnica, pues ésta tiene que ver con los procedimientos en los cuales artesanos producen y transforman la materia y los distintos modos de operación aplicados al objeto, que pueden ser distintos pero a la vez reconocidos por otros individuos que no pertenecen al contexto momposino; o también desde una relación cognitiva y estética en la cual se pueden distinguir características propias de la mecedora como objeto de uso que genera condiciones de vida (habitantes de la región que descansan al movimiento de la mecedora en el atardecer, aquellos que duermen a sus hijos de brazos, familias que interactúan en las terrazas y patios de las casas mientras cuentan anécdotas e historias de vida, entre otros comportamientos que distinguen y producen su identidad).

---

<sup>96</sup> MESA, Mauricio. Estética en el objeto doméstico. Tesis de Maestría. Medellín: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias humanas, 2015. p. 97.

<sup>97</sup> MANDOKI, Katya. Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I: México: Siglo XXI, 2006. p. 50. ISBN-968-23-2653-2.





**Imagen 49:** *Canoa-mecedora (El brazo de Mompos)*. 42 salón Nacional de Artistas 2010, Museo Naval de Cartagena.  
Tomada de: [https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/42\\_sna\\_colombia-hor\\_abril\\_22\\_low\\_3](https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/42_sna_colombia-hor_abril_22_low_3)

La cualidad del objeto como propuesta artística (*Canoa-mecedora* o *El brazo de Mompos*) es precisamente afectar la percepción del individuo con relación al mensaje que quiere comunicar el autor, pero esta percepción no sucede por azar. Es en la subjetividad del espectador, quien se deja seducir para percibir todas las inscripciones y vestigios de las motivaciones del autor y de él mismo. Por ello, la estesis, aunque tenga origen en el sujeto, también depende de los objetos que lo afectan, por lo tanto, resultan ser la materialización de formas interpretadas desde la sensibilidad del artista.

En la producción de la obra, el artista plástico recurre a los artesanos quienes transforman la estructura morfológica de la mecedora. Se sabe que el tema transita entre dos mundos. El primero, una propuesta artística que depende de procesos y oficios artesanales como la ebanistería y la carpintería para tratar de construir un ambiente con un significado social; y, el segundo, es la prevalencia de dos microambientes tradicionales en la historia momposina: (geografía-río) y (vivencias y costumbres con la mecedora tradicional, de por medio). Al finalizar este rastreo, justo cuando la obra se encuentra en el museo trae al recinto los recuerdos, las experiencias, las emotividades de aquel territorio que se integra como una ficha de armar perteneciente a un juego rompecabezas que es el Caribe colombiano.



**Imagen 50:** Artesanos y carpinteros momposinos construyendo *Canoa-mecedora* (*El brazo de Mompo*).  
Tomada de: <http://pox-depresion-momposina.blogspot.com/2011/01/la-canoa-mecedora-el-brazo-de-mompo.html>

## **5.2 Balance. Las vicisitudes de la naturaleza y de los fenómenos climáticos**

*Balance* es el título de la obra de la artista plástica y arquitecta cartagenera Alexa Cuesta Flórez con la que fue merecedora del primer premio en el Salón Regional de Artistas 2000 y con la que participó en el 38 Salón Nacional de Artistas Cartagena de Indias entre el 8 de diciembre de 2001 y el 15 de enero de 2002. Se trata de una obra que despliega una cantidad de signos y una poética fuerte e impactante. En su presentación Alexa reconoce y reflexiona sobre su ciudad, luego de su regreso a su natal Cartagena. Así, decide abordar el tema de las consecuencias de los fenómenos climáticos que sucedían en aquel tiempo, conocidos en el plano nacional como el “fenómeno del niño y de la niña”. A través de su obra trataba de manifestar aquella premonición que la inquietaba, la gran cantidad de catástrofes sucedidas en ese entonces y que aún hoy día siguen azotando el departamento de Bolívar.

Su obra es una forma de mostrar y reflexionar sobre dos situaciones que desencadenaron los desastres producidos por este fenómeno climático. En primer lugar, el impacto de los desastres que afectaron a la población campesina y a las comunidades de bajos recursos del departamento de Bolívar: inundaciones, desbordamientos, deslizamientos y movimientos de tierra que destruyeron viviendas, dañaron cultivos y despojaron a un gran número de familias de sus enseres y su patrimonio. En segundo lugar, se refiere a la negligencia

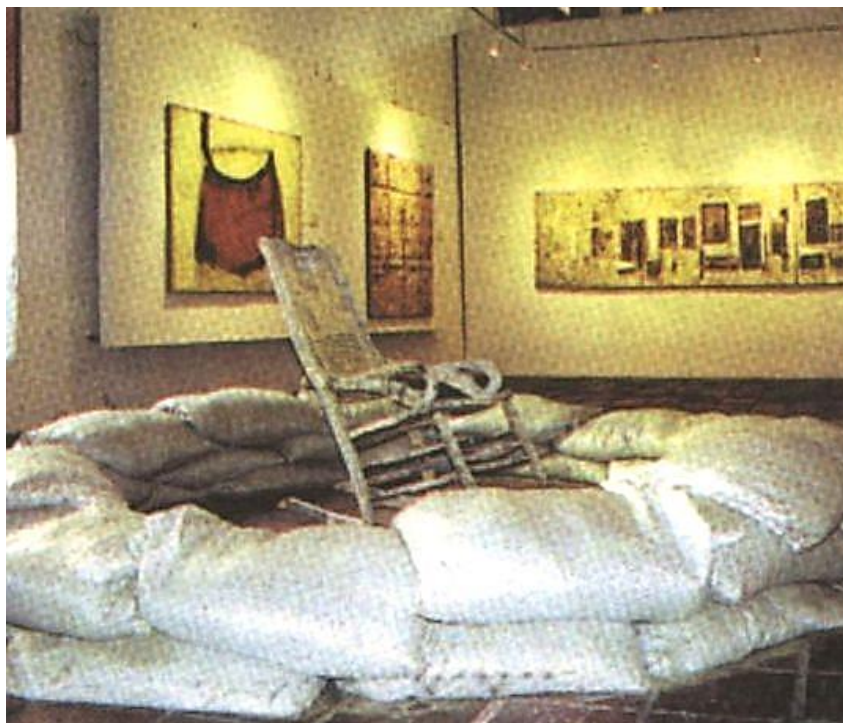
por parte de las entidades territoriales y gubernamentales quienes debieron prever y actuar frente a esta situación con antelación, pues cada año y, constantemente, ríos y ciénagas se desbordan. Esto es un evento muy común en el día a día de estas comunidades, y en lugar de brindar soluciones radicales, simplemente se improvisaban atenciones que nunca fueron suficientes para enfrentar los estragos del efecto climático.

En su exposición reclama acerca de la planeación urbana que debía ejercer el gobierno; la verificación y clasificación de las zonas de riesgo que pudieran comprometer la integridad de los habitantes de la región; lanza juicios respecto a los planes de contingencia, como la construcción de muros de contención para las zonas urbanas que constantemente son afectadas; la reubicación de la población damnificada año tras año; la construcción certificada de viviendas que pudieran soportar el impacto ambiental; la instalación de medidores de niveles de agua que alertaran anticipadamente a la población e incluso se refiere a la mala gestión del gobierno en la contratación y licitación de empresas que, finalmente, perjudican con sus trabajos deficientes a los más desprotegidos.

Para el desarrollo de la obra utilizó como recurso técnico y objetual una mecedora típica del Caribe colombiano, cubierta en su totalidad con recortes de papel periódico seleccionados los cuales tenían impresa cada noticia relacionada con las inundaciones que sucedieron durante el periodo en mención. Como lo expresa la artista “El papel periódico es un material frágil y a la vez efímero, metáfora de una ciudad y una región sitiadas [por los fenómenos climáticos y las malas intervenciones administrativas]”.<sup>98</sup> La mecedora se encuentra rodeada y protegida por una estructura conformada por sacos de arena en un área de ocho metros de diámetro que representan un dique de contención.

---

<sup>98</sup> LA OBRA CUESTA, Arte y Pensamiento Crítico. [sitio web]. Cartagena. [consultado: 18 noviembre 2019]. Disponible en: <https://laobracuesta.wordpress.com/2010/12/29/cuando-las-cataratas-caen-del-cielo/>



**Imagen 51:** Instalación *Balance* de la artista plástica Alexa Cuesta Flórez.  
Tomada de: <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=8360&pest=obras>

En la obra *Balance* se parte de un objeto de uso práctico que ha sido desprendido de su contexto habitual para instaurarlo como un objeto-signo en un contexto cultural conformado desde una estética cotidiana con características muy parecidas. Hay una alusión al contexto caribeño en el que se han recogido costumbres y hábitos parecidos entre regiones. En esta ocasión la silla que se ha utilizado y resignificado es una mecedora *clásica* momposina que ha trascendido comercialmente no solo en la región momposina, sino también en otras municipalidades expandiéndose entre el norte y el sur del Departamento de Bolívar. Desde su reflexión, la artista intenta representar a través de este objeto al individuo popular que se ha visto afectado. Así, la mecedora como objeto material doméstico resalta en el ajuar de los ciudadanos dentro de los contextos populares, para el caso concreto, el que tiene que ver con el mundo cartagenero.

En el capítulo anterior, se señalaba que la materia organizada o el objeto material que ha sido producido desde un *saber-hacer*, producto del dominio de la técnica, trabaja en conjunto para conservar la memoria gracias a la capacidad que tienen los elementos

simbólicos de articular tiempo y espacio. De igual manera, como lo dice Stiegler<sup>99</sup> es posible entender un grupo social a partir de sus procesos de exteriorización y son los objetos materiales aquellos que posibilitan un entendimiento de una identidad cultural en particular. Aquí, la mecedora se convierte en ese elemento que recuerda y exterioriza los hábitos particulares de la región Caribe colombiana, ya no desde su función práctica (artefacto útil y servil que permite adoptar una posición sedente confortable) sino desde su función simbólica, en la que también se expresan las condiciones de vida dentro de un ecosistema señaladas en otro momento y manifiestas en un “súper-signo” representado en el contexto de uso.

Si se entiende la utilización de la mecedora como un objeto portador de mensaje que es obra de un ente comunicador (el artista), se puede decir que en la propuesta de la artista cartagenera se induce al espectador a encontrar valores estéticos más allá de la usabilidad para que reafirmen la consolidación de una ideología de un grupo social o de una cultura. Esto se ve a través de dos maneras: en primera instancia mediante una “estética inducida”,<sup>100</sup> en la cual el proyectista (artista) a través de los sentidos intenta traducir y conceptualizar un objeto con un sello único (producto artesanal); y, en segunda instancia, por intermedio de una “estética deducida”<sup>101</sup> en la cual la mecedora como objeto posee una carga que configura ciertas tendencias, orden y parámetros de sensibilidad definidos. Quiere decir que de las dos maneras el objeto silla mecedora puede reflejar dentro de la obra artística una significación de su estética y convertirse en un objeto identificativo del Caribe.

En esta instalación los objetos y materiales utilizados para dar carácter a la puesta en escena son sacos de arena apilados y la volumetría de una mecedora construida a partir de fragmentos de papel, que intenta plasmar de manera metafórica el texto reflexivo del proyecto de la artista Alexa Cuestas:

Toda la imagería acerca de las vicisitudes de una madre naturaleza en contra de nuestro entorno físico: lágrimas que se confunden con la lluvia; información recortada por un periódico local; la angustia reflejada por el estado de inercia de nuestros gobernantes; avalancha de promesas; la lentitud de una respuesta que todavía no llega; el balance del péndulo de la vida; la vida pendiente de un hilo; ilusiones desplomadas; el estado de alerta máxima de la palabra del político de turno; susurros de muerte; dotes innatas de supervivencia; la venda en los ojos a manera de dique del olvido; laguna mental de nuestros dirigentes; peces golpeando las puertas; camas inundadas; piscina comunal; estancamiento del progreso;

---

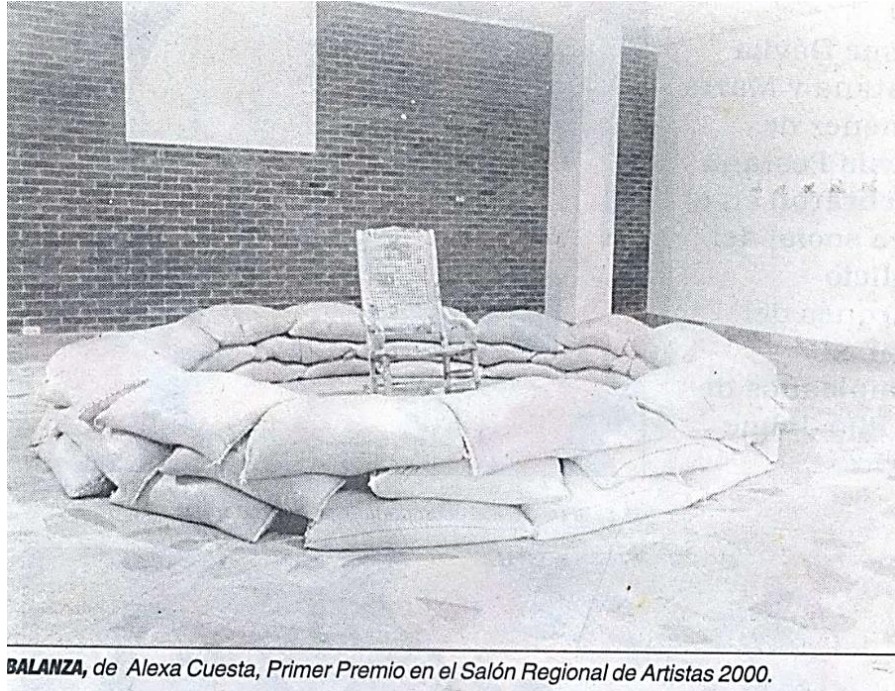
<sup>99</sup> STIEGLER. Op. Cit., p. 4.

<sup>100</sup> MESA, Mauricio. Op. Cit., p. 110.

<sup>101</sup> *Ibíd.*



la memoria como repetición del suceso; mass-media alimentada de la tragedia humana; el “niño” que nunca madura; la “niña” que no gesta soluciones; la actualidad de imágenes del pasado; invierno vs verano; cultivos subacuáticos; el huracán de dineros dispersados; el “torniquete” hecho con corbatas; cultura anegada; arte indiferente; conciencias evaporadas...un llamado a la reflexión.<sup>102</sup>



*Imagen 52.* Instalación *Balance* de la artista plástica Alexa Cuesta Flórez.  
Tomada de: <https://laobracuesta.files.wordpress.com/2008/07/balance.jpg>

La volumetría de la mecedora construida con recortes de prensa simula la “impresión” desde dos perspectivas diferentes, pero a la vez se relacionan directamente con los hechos sucedidos durante el fenómeno climático. Son “la impresión”, por un lado, de la fijación perpetua de los sucesos ante los ojos del espectador (observador-población afectada-sociedad bolivarense); y, de otro lado, “la impresión” como impacto y afectación al sujeto que reflexiona sobre lo sucedido. Su alto contenido simbólico puede ser usado en circunstancias importantes donde su función principal está siendo modificada ya que su contenido simbólico la absorbe. Esto quiere decir que el objeto canaliza en el grupo específico (damnificados-familias) de la geografía Caribe colombiana, o en su defecto aquellos municipios del bajo Bolívar del Dique bolivarense como Arroyo Hondo, Clemencia, Mahates; los de la Mojana

---

<sup>102</sup> LA OBRA CUESTA, *Arte y Pensamiento Crítico*. Op. Cit., p. 1.

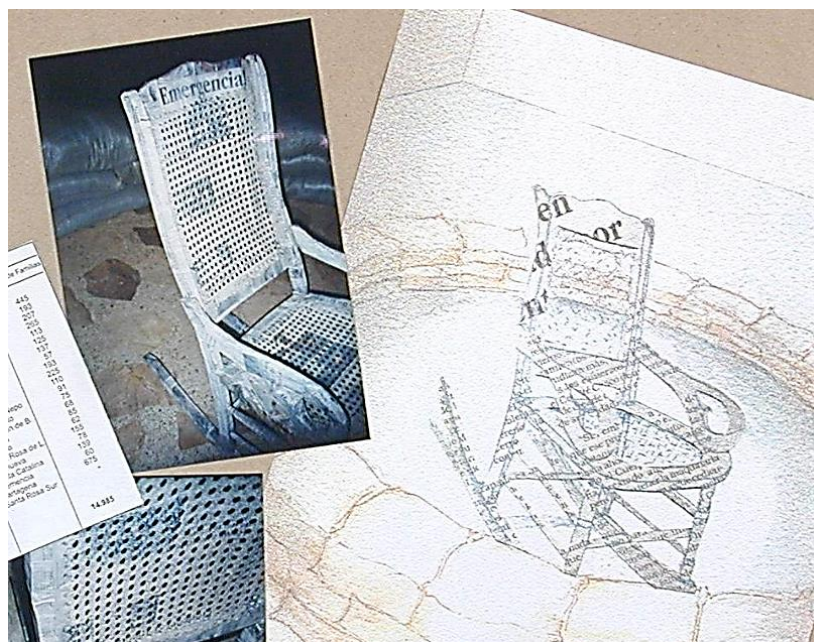
bolivareense como Magangué y Achí; Loba y Magdalena Medio, Montes de María y la Depresión momposina, la estabilidad y consolidación de sus principios. La gran mayoría de estos contextos mencionados basan sus costumbres en la geografía, en el lenguaje, en las situaciones económicas que se producen en estos lugares, comparten un clima y unas dinámicas que son vividas a través de elementos cotidianos muy similares entre sí que a la vez posibilita la reproducción social.

En esta instalación la mecedora puede funcionar como un “objeto situado” o también como un “objeto apoderado” como lo explica la diseñadora María de los Ángeles González Pérez.<sup>103</sup> Es un objeto de uso doméstico tradicional que está presente en las actividades cotidianas del contexto momposino y también de algunas regiones del Caribe que se mencionaron con anterioridad como celebraciones, que reúnen, congregan, unen como familia, como sociedad y cultura, momentos en los que se preserva y se brinda seguridad mutua entre sus integrantes para guardar sus tradiciones y su patrimonio. Lo interesante es que el “objeto situado” puede seguir un orden familiar en el que padres heredan a sus hijos, alargando y preservando los lazos de esa familia. Por ejemplo, aquella mecedora en la que descansaban las abuelas, o las hijas meciendo sus hijos utilizada como si se tratara de un rito o ceremonia para cumplir con los requisitos estéticos y formales de una memoria familiar que a su vez posibilita dinámicas de intercambio social.

Por otra parte, también hay que referirse a la función del “objeto apoderado”, que condiciona y denomina la construcción del ser (lo que se puede denominar “el yo social”). Con este todo individuo busca ser reconocido a partir de su cultura material, por cuanto los objetos que se encuentran en su posesión lo conforman y lo apegan a elementos materiales que pertenecen a dinámicas sociales. Para el caso de los artesanos, las piezas que conformar este objeto artesanal mobiliario representa un estilo propio, reconocido dentro de un entorno, y, por tanto, el espectador (usuario-habitante) comprende un objeto de reflexión que muestra sus niveles sociales, sus riquezas, y les da sentido a sus vidas.

---

<sup>103</sup> GONZÁLEZ PÉREZ, María de los ángeles. *Objetos: Dinámicas de uso, poder y significación*, Citado por MESA, Mauricio. *Estética en el objeto doméstico*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2015, p. 73.



**Imagen 53.** Boceto explicativo del proyecto *Balance*.  
Tomada de: <https://laobraceuta.files.wordpress.com/2010/12/fotocollagedigital.jpg>

Como se observa, con esta obra se hacen visibles varios elementos objetuales que invitan a una conducta reflexiva sobre los estragos causados en la población bolivarenses debido a la ola de desastres causados por los problemas climáticos. La imagen 53, recoge una metáfora con la textura y la impresión tipográfica en una superficie para leer la noticia, ya no como documento impreso sino en el “papel de mecedora”, que es el recurso del cual se apropia la artista para indicar la “piel afectada” de la población del común, aquella que pertenece a estratos socioculturales del campesinado, la gente humilde y trabajadora.

Se pueden identificar algunos elementos de reflexión que hacen posible que los objetos con función de apoderamiento, como se señaló anteriormente, sean mucho más que posesiones. La particularidad del objeto mecedora introducido en la obra *Balance* da un sentido totalmente diferente, demuestra un nivel social que ha sido afectado, un nivel de riqueza y estratificación; da cuenta de unas diferencias socioculturales, de unas afecciones negativas y positivas, entre otras características que dependen de diferentes estados de apreciación. El primero de ellos invita a un acercamiento (una reacción inicial) en el cual a través de la apreciación estética y el juicio, quien interactúa con el objeto tiene la posibilidad de valorar lo bueno o lo malo de él, según su apariencia y rasgos; en el segundo, el



observador reconoce el desempeño del objeto y puede comprender su usabilidad, su función (para lo que sirve) aun cuando en la instalación se utilice con otra finalidad; por último, un momento en el cual quien interactúa con el objeto obtiene una satisfacción a partir de la imagen y el recuerdo del uso que se la ha otorgado, de esa manera decide si se apropia o rechaza el objeto.

Municipio	Numero de Familias	Municipio	Numero de Familias
Cantagallo	335	Cordoba	445
San Pablo	112	Zambrano	193
Simón	135	El Guamo	207
Morales	409	Calamar	205
San Martín de L.	345	San Cristóbal	113
Bide Loba	192	Soledad	125
Huilo de Loba	408	San Estanislao	137
Altos del Rosano	238	San Estanislao	57
Arenal	208	San Estanislao	193
Río Viejo	265	Arroyo Honda	225
Regidor	365	Manabes	110
El Peñón	185	Arjona	87
Margareta	340	Manababaja	73
San Fernando	492	San Juan Nepo	65
Morox	654	San Jacinto	62
Talagua	1.178	El Carmen de B.	155
Ciudad	337	Turbaco	78
San Jacinto del	478	Santa Rosa de L.	139
Monterato	675	Villanueva	60
Achi	259	Santa Catalina	675
Tiquisio	825	Ciudad	
Prillos	215	Cartagena	
Magangub	955	Santa Rosa Sur	
	1.780		
TOTAL			14.985

**Imagen 54.** Evidencia de familias y municipios afectadas por el fenómeno climático presentes en la instalación *Balance*.  
Tomada de: <https://laobracueta.files.wordpress.com/2010/12/fotocollagedigital.jpg>

De otro lado, la imagen 54, presenta la lista de las \$14.985 familias y los 45 municipios afectados por el invierno en Bolívar en el periodo comprendido entre el año 1998 y 2000, como parte de la evidencia que refuerza el contenido de la propuesta. Este es el material que permite el “momento reflexivo”.<sup>104</sup> En conjunto toda la instalación proyecta una imagen, en algunos casos de insatisfacción, de claridad, de disgusto a partir de los hechos sucedidos y reestructurados en el mensaje objetual. El receptor de la obra replica o desecha la idea del objeto en la obra evaluando de qué manera le sirvió para su vida.

<sup>104</sup> *Ibíd.*, p. 76.

### 5.3 *Meciendo el Caribe. “Augurios”*

La obra *Meciendo el Caribe* pertenece a la nueva faceta como pintor del poeta, escritor y periodista Gustavo Tatis Guerra, quien hizo parte de la exposición denominada “Augurios” y que fuera realizada el 5 de julio de 2012 en la sede de la Universidad Jorge Tadeo Lozano ubicada en el Centro Histórico de la Ciudad de Cartagena de Indias. La producción estuvo compuesta por piezas de mediano y gran formato realizadas en óleo y acrílico sobre lienzo, además de 50 propuestas más pequeñas a las cuales el artista se refiere como “El embrión de todo trabajo plástico”.<sup>105</sup> Su obra de carácter expresionista lleva consigo aquellos elementos que cautivan al artista. Tal es el caso de animales marinos, flora y fauna de la región Caribe, pero sobre todo intenta plasmar el concepto de aquello que ha de venir a partir de las formas de las sombras y los movimientos de los colibríes, así como de pájaros y peces por los cuales tiene gran obsesión.

Para la presentación de su obra, Tatis empleó dos sillas mecedoras momposinas que también intervino pictóricamente. Desde su apreciación las mecedoras representaban el ímpetu y el movimiento suave y a la vez fuerte del agua junto con sus destellos y colores fascinantes. El resultado pictórico sobre el objeto sucede gracias al interés que desde niño tuvo por modificar, estructurar y organizar cosas a su gusto. Este era un ejemplo que seguía de su padre quien hacía origami y de sus tíos a quienes observaba mientras construían barriletes coloridos y transformaban platos y pedazos de madera de uso cotidiano. Posteriormente, fue él quien continuó con esa faceta de transformaciones que, como lo indica, eran cosas que ya no iban a servir y a las cuales él podría darles una nueva vida. Este concepto está presente en el catálogo de la exposición y expresado por el crítico Eduardo Márceles Daconte de la siguiente manera:

Los colores brotan de sus pinceles. Seguramente es por el Caribe que está en su ADN, pero con una sensibilidad especial, una estética particular “moldeada bajo el intenso sol tropical y el susurro de las olas, que se manifiesta en su obra visual con la sensualidad que se desprende de sus expresivas composiciones abstractas, se vislumbra allí el fugaz vuelo de una gaviota que se desliza solitaria, cobijada por el azul cobalto de su cielo cartagenero. En su pintura, los colores protagonizan un drama

---

<sup>105</sup> EL UNIVERSAL, Los augurios policromos de Gustavo Tatis. [sitio web]. [consultado: 20 noviembre 2019]. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.co/sociales/los-augurios-policromos-de-gustavo-tatis-82848-DXEU166511>

que alude a su infancia, cuando el mundo era el universo elemental de su círculo familiar, los amigos, los juegos infantiles y las cosas sencillas que estimulaban su curiosidad.<sup>106</sup>

Las dos mecedoras estaban dispuestas a lado y lado de un cuadro de gran formato. La estructura de ambas correspondía a la silla *clásica* momposina que a diferencia de la convencional ha modificado su espaldar convirtiéndola en la superficie para la intervención pictórica. Una estaba pintada en un tono fucsia y la otra con pinceladas en azul. De acuerdo a lo que señala el artista, la pintura que llevan las mecedoras son una metáfora alusiva a los elementos del agua y a una situación particular que él denomina “Mecerse en la mecedora puesta para mecer la imaginación”. Aquí el objeto y el espacio son mediadores para conversar con tranquilidad y sin ninguna prevención. La imagen del ambiente momposino y su cultura estuvieron siempre depositadas en la mecedora tradicional como si este objeto escenificara las características geográficas y culturales por medio de una pintura representativa del agua, la presencia de pájaros, peces y otros animales propios del entorno Caribe.



*Imagen 55:* Mecedoras momposinas intervenidas, *Meciendo el Caribe (Augurios)*. Foto: Niurka Rignack  
Tomada de: <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/meciendo-el-caribe-84116-LXEU167914>

---

<sup>106</sup> MÁRCELES DACONTE, Eduardo. Entre Pinceles, Citado por VILLAMIZAR D., SERGIO. Gustavo Tatis Guerra...; La poesía de la naturaleza. Cartagena: *El Universal*, 2013. p. 1.

Hay un aspecto particular que se rescata en esta obra. Se trata del legado de su padre Honorio Tatis quien a través del recuerdo y de la memoria le permitió traer al presente y en sus representaciones pictóricas, la identidad y el testimonio de su origen asociados con su experiencia con el movimiento de la mecedora que viene y va. El artista cuenta de qué manera en el Caribe colombiano mecen a los niños, los arrullan en las mecedoras. La gente caribeña se esparce y se apacigua en ellas ubicándose en los patios de sus casas, en la sala, en las terrazas y en sus balcones para contemplar gran parte de sus vidas. De esta manera el artista interpreta este comportamiento estético en su obra: “Mecerse en el Caribe en medio de la banda sonora de sus cuadros”.<sup>107</sup>

A la experiencia plástica de Gustavo se suman sus escritos y publicaciones desde 1988 –momento en el que lanza su primera publicación escrita conocida como *Conjuros del Navegante*– hasta el día de hoy. Entre textos de poesías, cuentos infantiles, novelas y otros medios, fusiona sensaciones y sentimientos dirigidos en su pensamiento y sentimiento hacia la región cordobesa (Sahagún) y la costa Caribe (Cartagena). Esta última es la ciudad en la cual se radicó, y en la que desde su faceta como pintor intenta representar en sus obras cada una de sus vivencias y reconocimientos.

El uso de la mecedora como parte de un mensaje simbólico invita al espectador a reconocer unas dinámicas que solo se dan en la región Caribe colombiana. Este es el entorno donde el artista se ha desarrollado como profesional y como individuo, caracterizado por una subjetividad a la que se refiere Mandoki<sup>108</sup> como aquella condición en la que el individuo se expone al mundo. De esta radica la estesis que el espectador (sociedad exterior-observador-asistente) podrá identificar por medio de la individualidad, identidad y el rol. Cuando el artista habla de “La mecedora que mece la imaginación” hay una relación con el objeto configurado en su estructura y su morfología para evocar la individualidad, aquel sustrato biológico que nace con cada persona y condiciona dentro de ella su forma de ser. Se trata de las costumbres de una región cálida, en la que la brisa y vivir frente al mar o en las riberas de un gran río configuran modos operativos de vivir respecto a otros ambientes del interior de la geografía colombiana. En las ciudades, municipios y corregimientos de esta región se

---

<sup>107</sup> *Ibíd.*, p. 1.

<sup>108</sup> MANDOKI. *Op. Cit.*, p. 57.

pueden reconocer modos y comportamientos de vida similares que se expanden a nivel social. La identidad Caribe que intenta visualizar Gustavo Tatis depende precisamente de esas matrices sociales construidas por los pueblos y sociedades del Caribe colombiano. Con sus objetos caracteriza sus comportamientos, son proyecciones del sujeto (familias, etnias, nación, entre otras) que habitan estos contextos.

Tanto el objeto silla mecedora como el sujeto que se relaciona con ella en las dinámicas de su uso, son percibidos ya no desde el interior del individuo sino desde el exterior en el modo en que son vistos por el otro. La identidad de una cultura que acostumbra a mecer a sus niños en mecedoras y la tradición de los abuelos que sentaban a sus nietos en sus piernas, mientras se mecían suavemente al compás del relato de una historia de vida o cuento de fantasía en la terraza o el balcón de las casas están siempre presentes. Los actos y los objetos funcionan como mediadores de la construcción de una estética que puede ser reconocida por otros. Es como si al descifrar la mecedora en el contexto Caribe se significara y simbolizara quiénes son sus pobladores, sus residentes y sus ciudadanos, y de qué manera los de afuera pueden valorar y apreciar aquello por lo cual quieren ser reconocidos.

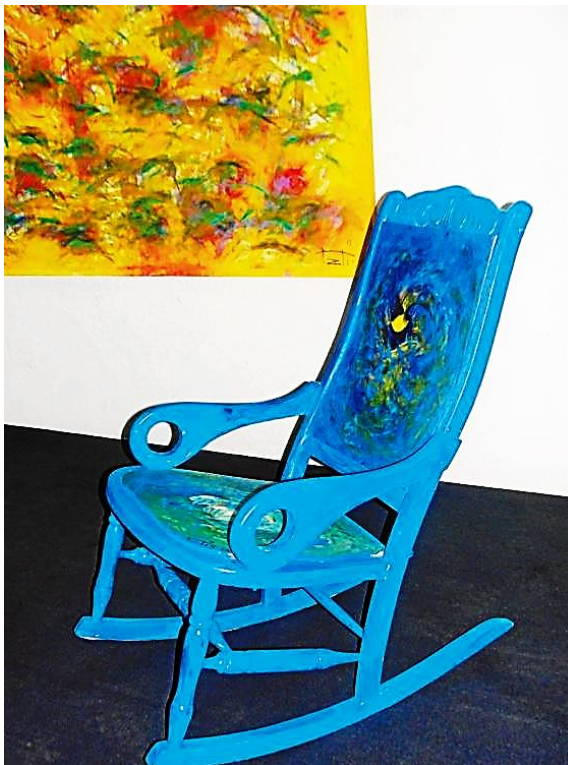
La identidad posibilita la condición de la subjetividad ya que en esta se integran las vidas, las realidades de cada individuo, su presente y su pasado, sus anécdotas individuales o colectivas y permite el reconocimiento del ser mismo en un tiempo y espacio definido, pero también dentro de estos micro contextos las personas desarrollan ciertos impulsos o sensibilidades que impactan directamente sobre ellas para desarrollarlos a lo largo de su vida. Tomando como ejemplo la mecedora momposina, en su relación de usabilidad con el individuo sucede un caso muy particular en las dinámicas cotidianas de sus viviendas, lo cual se asemeja al llamado “prendamiento”<sup>109</sup> que se da entre un bebe y su madre. A través de la manipulación del objeto mecedora y la interacción (situaciones-comportamientos-experiencias—en tiempo y espacio-salas-patios-terrazas) ocurren percepciones y sensaciones de gozo en el que se forma la estesis que aportará en el desarrollo de la persona a través de su vida. En este ejemplo el “prendamiento” sucede por la conexión, atracción o aproximación morfológica entre el sujeto y el objeto. El individuo se acopla a la forma de la mecedora a

---

<sup>109</sup> *Ibíd.*, p. 68.

través de distintos registros sensitivos como el visual, el táctil, el corporal, y es impulsado a la adhesión hacia el objeto.

Esa experiencia inicia en el momento en el que el usuario, por ejemplo, el ciudadano momposino en una tarde soleada y calurosa (condición ambiental del Caribe colombiano) siente la necesidad de descansar y refrescarse sentado en la mecedora la cual, a través de los movimientos oscilatorios, el contacto con la superficie del asiento y el espaldar genera la percepción de comodidad. Su sensibilidad se evidencia cuando en el acto de mecerse al ritmo y el gesto del balaceo permite que este se adormezca o mueva sus piernas al compás del balanceo por placer. Del mismo modo, la contemplación del ambiente propiciado por las corrientes del mar, el río y los vientos que recorren los espacios de las salas y los balcones son percibidos desde el objeto mismo. Esta escena es propia y común en el paisaje cartagenero cuando un sujeto está sentado en la mecedora y contempla el caminar de los transeúntes, las dinámicas y los fenómenos estéticos de la ciudad.



**Imagen 56:** *Aves sobrevolando el mar azul, meciendo el Caribe.* Foto: Niurka Rignack  
Tomada de: <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/meciendo-el-caribe-84116-LXEU167914>

Estar prendado al objeto mecedora es la intensión del artista Gustavo Tatis cuando pretende extraer esas sensaciones “para vivir” desde la rememoración el descanso del campesino, del trabajador, del padre, o del niño, en el recuerdo de la realidad vivida por él como ciudadano del Caribe. Es a través de la mecedora momposina que en su obra expresa la estética de los hábitos culturales pertenecientes a los llamados pueblos de la costa. Este objeto siempre ha estado en la cotidianidad, y con esta silla tuvo relación desde pequeño. Hoy en día la utiliza como un objeto mediador para reforzar el arraigo de una identidad cultural.

En contraste con el tratamiento del objeto y la significación simbólica en la pintura y escultura dentro de la obra de Gustavo Tatis, se puede referenciar y encontrar ciertas semejanzas respecto al apego de aquellos elementos materiales, a la contemplación de un ambiente conformado por objetos que desbordan sensaciones y sensibilidades que el artista en su obra intenta plasmar junto a la identidad cultural.

En esta ocasión se trata de la identidad del contexto caribeño reflejada en la obra del artista cartagenero Darío Morales López (1944-1988), un pintor y dibujante orientado al desarrollo de piezas artísticas de gran contenido figurativo, en las cuales desplegó su inspiración en el cuerpo femenino mediante pinceladas que representan la sensualidad, el erotismo y el voyerismo complementado escenográficamente con diversos objetos y parafernalias de la cotidianidad doméstica del entorno cartagenero. A ello se suma que el artista vivió largas temporadas en Europa y que en su estadía en aquel contexto no olvidó los vínculos de identidad y cultura con su raíz.

Morales jugó con entornos comunes en los que se deleitaba emocionalmente al momento de representar una escena. Un elemento importante de su obra es la naturaleza erótica del entorno y las configuraciones pictóricas que el artista produce utilizando espacios y contextos muy particulares y cotidianos. Estos mutan su orden de diferentes maneras y lo que más se puede resaltar es la utilización del mobiliario doméstico en su pintura, así lo señala cuando describe su manera de configurar una escena: “Trabajo con tantos elementos estéticamente móviles que aun cuando puedo señalar un orden genérico en mi proceder, ese orden difícilmente puede cumplirse con exactitud. Y es que me mueve la preocupación para lograr un solo clima ambiental y sentimental. Cualquiera de mis cuadros trata de

corresponder a mi reacción sensual ante el objeto, que es la modelo en una situación determinada”.<sup>110</sup>

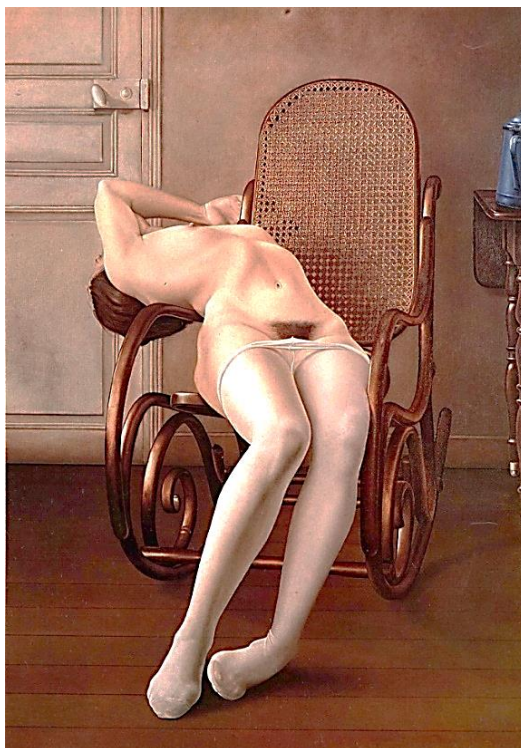
Como se indicaba con anterioridad, los actos y los objetos pueden funcionar como mediadores de la construcción de una estética que puede ser reconocida por otros espectadores. Dentro de una gran variedad de pinturas en las que se retratan sillas, bancos, muebles de habitación y enseres, reconocemos el caso particular de la obra *Desnudo en mecedora con mesa y cafetera azul*, como una de las evidencias de la exposición del cuerpo de la mujer, que resalta su erotismo y sensualidad y el juego con la presencia de los objetos. En este caso particular, con una mecedora.

Junto a la presencia femenina, el artista involucra objetos comunes que realzan la escena con un valor simbólico. Se trata de una pintura al óleo sobre tela, realizada en 1973 donde aparece una mujer en posición semi sedente, recostada en una silla mecedora clásica de madera y tejida en mimbre que está ubicada en una habitación. Su cuerpo semidesnudo se destaca por las medias veladas blancas que cubren sus piernas mientras llegan a la altura de la pelvis exhibiendo sin pudor el pubis. En la parte posterior, junto a la pared y hacia la derecha de la composición, se aprecia una cafetera de color azul sobre una mesa de madera.

---

<sup>110</sup> MORALES LÓPEZ, Darío. Lenguaje pictórico, Citado por POLO, RAMÍREZ, Hémel. Las “estéticas de artista” y la pintura de género en Grau, Porras, Morales y Lemaitre (1950-1980). Medellín: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes. Departamento de Artes Visuales. 2018, p. 55.





*Imagen 57. Desnudo en mecedora con mesa y cafetera azul. Autor: Darío Morales. 1973. Óleo sobre tela, 155cm x 115cm*  
Tomada de: El arte de la pintura en Cartagena de Indias: “un crisol de estéticas de artista” (1950-1980). p. 82

El objeto silla mecedora hace parte de la composición no simplemente como un elemento agregado; por el contrario, posee valores simbólicos que unen la escena con un contexto geográfico familiar. Este objeto es conocido en el contexto caribeño como parte de la herencia histórica y están presentes en las casas antiguas del Caribe colombiano e inclusive dentro de las viviendas de la gente del común. Se puede afirmar que está asociado con las vivencias del pintor, similar a lo acontece en la juventud de Gustavo Tatis. Aunque no es propiamente una silla mecedora momposina clásica, tiene el estereotipo del tipo de silla con balancines de madera (Thonet-Taiwanesa-Vienesas)<sup>(\*)</sup> reconocidas y presentes en gran parte del territorio nacional, mencionadas en el capítulo *Las generaciones de artesanos de la familia Cortés. Su legado*, y que sirvieron de referencia al artesano Jairo Cortés (Padre) para la creación de su mecedora *Laurana*.

Morales tiene la intención de evocar los ambientes de su ciudad natal. Por ello recurre a elementos que le recuerdan los espacios propios de su entorno. De esta manera, utiliza

---

<sup>(\*)</sup>CORTÉS JIMÉNEZ. Op. Cit.

elementos representativos de la costa Caribe colombiana que selecciona sistemáticamente para realizar sus producciones pictóricas. Así, utiliza la mecedora como objeto que media entre la utilidad, la función, la belleza y lo simbólico. Es un artefacto propio de su región natal que evoca la sensibilidad, la nostalgia y la atmosfera asociada con el recinto en el que se encuentra dispuesta la escena. Aunque la mecedora que utiliza no es la tradicional de la costa Caribe, la atracción y la aproximación morfológica entre el sujeto y el objeto que utiliza como referencia posibilita ese “prendamiento”. Esto podría significar la intención del artista de intentar sumergir al espectador en un contexto físico (paredes, pisos, techo, objetos, personas) como si se tratara de la recreación y rememoración de las sensaciones y experiencias tradicionales del mundo cartagenero, ese que añora mientras se encuentra en el exterior.

Es posible que para 1973 la producción de este tipo de mueble tuviera un proceso de construcción artesanal. Pese a que fueran construidos en el territorio nacional o traídos del exterior, pueden relacionarse con la idea que menciona Octavio Paz, en la cual “Las artesanías transforman el utensilio, que en este caso es una silla dotada de función, en un signo de la participación”.<sup>111</sup> La participación se da en la interacción entre varios elementos contextuales, la modelo y la mecedora, entre el momento de la configuración del espacio para tratar de simbolizar la sensualidad y la circunstancia que el artista imagina de un lugar habitual o en la recreación de un ambiente de contemplación cartagenero. Se advierte que no está por demás hacer un estudio profuso sobre la presencia de la mecedora en la pintura de Morales, y la utilización de diversos muebles y objetos decorativos, para nutrir e indagar acerca de sus motivaciones pictóricas y destacarlas en futuros trabajos de investigación referentes a la obra de este pintor colombiano.

Mecerse en una mecedora en un espacio donde el movimiento y el desplazamiento quedan inmóviles en el tiempo haciendo que ello permanezca en la memoria del espectador (una y otra vez) es la apuesta que hacen tanto el artista cordobés como el cartagenero y que traen al día de hoy la sensibilidad y la belleza que obedecen al contexto propio del Caribe

---

<sup>111</sup> PAZ, Octavio. La artesanía, entre el uso y la contemplación. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 1997, nro. 5-6. p. 137.

todo a través del uso de una silla instaurada dentro de las dinámicas cotidianas de esta región del país.

### **5.3.1 La escenografía en la gala de *Todas las formas del mundo***

Aparte de su faceta como pintor Gustavo Tatis ha dedicado la mayor parte de su vida a la poesía, la literatura y el periodismo. Estas son pasiones que cultivó desde muy pequeño. Durante el lanzamiento de su libro *Todas las formas del mundo*, el escritor empleó por segunda vez una silla momposina *clásica* como parte del mobiliario para la organización de la escenografía desde donde presentaría su libro. La intención era recitar textos de la recopilación de poesías escritas desde 1988 hasta 2014.

El ejercicio se llevó a cabo en el marco del 9° *Festival de las Artes* organizado por de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencia de Bolívar (UNIBAC) en el mes de mayo de 2016. En la lectura de sus fragmentos, el ambiente creado con las sillas traía una carga de sentimientos expresados por este pintor y escritor, quien meciéndose en una silla mecedora clásica (como si se tratara de una tarde de cuentos narrados entre familiares y conocidos, entre padre e hijo, o entre abuelos y nietos), eliminaba la barrera del artista altivo, presentando a un artista modesto y humilde del día cotidiano para abrirse al público cartagenero. Lo hacía como quien lee un cuento en la privacidad de los hogares. Gustavo Tatis ha sido reconocido y premiado en distintas oportunidades. En 1992 recibió el Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar; en 2003, el premio al Periodismo “Álvaro Cepeda Samudio” y el mismo año, el premio Nacional de Periodismo de la Agencia Colprensa, entre otros.

Entre su gran número de publicaciones ha escrito varios libros que tiene relación directa con las formas propias del Caribe colombiano. Se destacan títulos como *La ciudad amurallada* (2002), *Conjuros del navegante* (1988), *Corazón de Pájaro* (2013), y *Alejandro vino a salvar a los peces* (2002). La gran mayoría de sus textos rememoran su experiencia como ser humano, los sentimientos producidos por aquellos elementos que avivan y le permiten reconocerse como individuo; está presente su hijo, su familia, la sociedad y el paisaje que lo rodea.

Dentro de la puesta en escena para la presentación de su libro, la mecedora es más que un objeto de utilería en el escenario. Aunque cumple su función pragmática y de uso, apunta en dos direcciones: la primera refuerza el concepto simbólico de tiempo y espacio del contexto caribeño. Es decir, es una connotación de la imagen que el colectivo tiene acerca de los momentos sociales en las viviendas, en los recintos y espacios destinados a la socialización (lectura-esparcimiento). La segunda, tiene que ver con la reiteración de un objeto que está influido por la identidad de su dueño; cabe aclarar que, al hablar de dueño, se alude a un “poseedor” el que tiene sus “posesiones”.



**Imagen 58:** Mecedora momposina utilizada por Gustavo Tatis en el recital de su libro *Todas las formas del mundo*. Foto: El Universal. Tomada de: <https://www.eluniversal.com.co/cultural/sentido-recital-de-gustavo-tatis-durante-el-lanzamiento-de-su-libro-de-poesias-226950-FQEU332766>

En este punto, ya se sabe que la mecedora suele mantenerse en el ajuar doméstico como posesión propia del Caribe colombiano. Está clasificada dentro del mobiliario de la sala y de las zonas comunes. Algunas son mantenidas y cuidadas por familias de generación en generación. Cuando se pierden y no se conservan hay una disminución del “yo” que como lo enuncia María de los Ángeles González Pérez “Los artefactos ayudan a objetivar el yo de tres formas: el primero demostrando el poder de quien lo posee –poder personal–. Segundo, revela la continuidad del yo en el tiempo, proporcionando lazos de involucramiento con el presente, memorias del pasado y señales para el futuro. Y, tercero, da una concreta evidencia

de la posesión en la red social, como símbolo de apreciadas relaciones”.<sup>112</sup> Esto quiere decir que cuando dejan de conservarse se va diezmando la fuerza de su valor en el tiempo y por ende en la cultura.

No hay que olvidar que los objetos funcionan como expresión de una materia organizada que reconoce e identifica las condiciones y características de una cultura, y, además, son legitimados por una organización material que en esta oportunidad está representada por la familia como aquel grupo social en el cual se incorpora el objeto. En este caso está compuesto por el individuo caribeño, el ciudadano que utiliza la mecedora y se identifica con ella. La mecedora momposina vista como una posesión expresa la idea de querer quedarse en la memoria de un colectivo a través de su historia, la intención de permanecer aun cuando existan procesos de cambio en un contexto determinado. Por más que existan situaciones de cambios sociales, políticos, económicos o culturales, el objeto permanece, comunica y simboliza el pasado dentro de un nuevo presente.

#### **5.4 El objeto en el tiempo, escenografía de *Trespalcios. El propio***

Víctor Hugo Trespalcios es un artista escénico, dramaturgo, director audiovisual y tallerista, reconocido en el país por su participación en distintas producciones de televisión como *El Joe*, *Diomedes Díaz*, y *Tarde lo conocí*, entre otras producciones. A los 18 años viajó a Bogotá para formarse como artista escénico. Este era un sueño que tenía desde niño. Una de sus características principales es la recreación de personajes de origen costeño con los cuales manifiesta distintas condiciones del individuo perteneciente a la demografía de la región. Como bien lo señala el mismo artista este ejercicio es más complejo para una persona que no conoce el entorno a plenitud, más aún cuando se trata del origen de su propia identidad asociados a los elementos culturales, históricos y antropológicos que califican al hombre y la sociedad “costeña”.

En su quehacer actoral busca la manera de transmitir un mensaje. Destaca lo importante de aquellas cosas sencillas de la vida y de aquellos elementos que construyen la identidad y

---

<sup>112</sup>GONZÁLEZ PÉREZ, María de los ángeles. *Objetos: Dinámicas de uso, poder y significación*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología, CESO. Ediciones Uniandes, 2007, p. 18.

el ser de un individuo o ciudadano costeño, al que le suma la forma de ver la vida bajo la conducta ética la cual denomina “el bacanerismo”.<sup>113</sup> Esta estrategia la ha utilizado en toda su carrera como artista y como persona, con la que enfrenta y libera las presiones del entorno.

En la escenografía de sus espectáculos teatrales *Tres palacios. El propio* y *La nota bacana* rinde homenaje a aquellos elementos materiales, patrimoniales e históricos que son propios de la región Caribe. Su finalidad es promover el sentido de pertenencia y el amor por la cultura de la costa. Dentro de sus elementos de apoyo está la mecedora momposina clásica con la cual alude a los momentos de tertulia y charla haciendo uso de monólogos con personajes creados e interpretados por el propio artista.



*Imagen 59:* Escenografía show comedia *Trespalacios el propio*.  
Tomada de: <https://www.instagram.com/p/B5G1lrUh8wn/>

En esta oportunidad la connotación de la mecedora se reinterpreta para aludir al impacto de los objetos en el tiempo. Si bien el artista recalca la idiosincrasia del costeño junto con los ajuares que lo caracterizan del espacio doméstico dentro de los entornos populares y los más cultos, su intención es expresar la “bacanería” como concepto de tranquilidad y buenas costumbres (ética) de la vida cotidiana del habitante de la región Caribe, vida que se apega al uso de objetos recordados y tradicionales utilizados por generaciones familiares, entre padres e hijos, y delegados a las futuras generaciones para mantener en la memoria su historia.

---

<sup>113</sup> MENDOZA BARRIOS, Jahel. El viaje bacanerista de Trespalacios “El Propio” En: EL HELERALDO. [sitio web]. Barranquilla: Oficina Bogotá. [Consulta 29 noviembre 2019]. Disponible en: <https://www.elheraldo.co/tendencias/el-viaje-bacanerista-de-trespalacios-el-propio-242468>

Esta situación tiene varias distinciones que se pueden relacionar con la utilización de la mecedora en ese tipo de contextos. La primera tiene que ver con el “tiempo existencial” que, como lo dice González, parafraseando a Heidegger,<sup>114</sup> tiene que ver con la manera en la que los sujetos forman sus relaciones en un tiempo finito, cuando su subjetividad se objetiva de forma material; es decir que las personas usan cosas para adecuar sus relaciones en el tiempo y para mantener vivos los recuerdos. En la escenografía de *Trespacios. El propio* se busca concentrar en un tiempo presente las historias, los acontecimientos de las dinámicas culturales de la costa Caribe y para ello se usa como vehículo aquel objeto que ha sido creado por coterráneos llenos de ímpetu, y que sintetiza los eventos de los artesanos, los campesinos, la esfera urbana y municipal, lo mismo que el artista describe en cada una de sus personificaciones y con los que muchos de los espectadores se sienten identificados.



**Imagen 60:** Izquierda: Escenográfico del monólogo *Trespacios. El propio*. Derecha: Utería, mecedora clásica momposina, Tomada de: <https://www.youtube.com/watch?v=KCJKSsaWWUY>

La segunda parte tiene que ver con el tiempo histórico, en el cual se pueden observar las dinámicas de re-uso del objeto artesanal que evoca “El pasado que se conforma en la propia familiaridad, en el sentido de pertenencia, en la capacidad de estimular el deseo y la añoranza por un pasado que no puede ser elegido desde el presente”.<sup>115</sup> Aunque el tiempo

---

<sup>114</sup> GONZÁLEZ. Op. Cit., p. 28.

<sup>115</sup> *Ibíd.*



histórico no trae a la vida el pasado sí asume un conocimiento en retrospectiva del mismo enlazándolo con el presente. Por tanto, las conexiones que los individuos puedan hacer con el pasado no siempre se articulan de manera uniforme, pero pueden distinguirse algunas formas de manifestaciones materiales en el universo material de cada sujeto. Con la escenografía en mención la mecedora como objeto artesanal acarrea consigo el espejo de tradiciones domésticas y se impregna de esa identidad cultural adherida al contexto de la vida diaria del ciudadano de la costa Caribe.

La tercera situación se refiere a la materialización de la nostalgia colectiva por medio del objeto mecedora, puesto que al situarlo como un “objeto de recuerdo”<sup>116</sup> ejemplifica aquellos principios que el grupo social le ha otorgado. Por ejemplo, para los artesanos y familias de artesanos, el caso puntual de la familia Cortés, la construcción de la mecedora tiene diversas motivaciones entre las que es posible mencionar la prosperidad económica, el desarrollo y perfeccionamiento de las competencias y habilidades en la técnica para la producción de este tipo de mueble en madera, situaciones en las que el futuro y el progreso de la familia se ha visto afectado de manera positiva o negativa; la mecedora se convierte en un referente de estabilidad por sus cualidades funcionales y estéticas, simboliza la persistencia y lucha en el entorno momposino; en la misma situación se encuentra el resto de la población, el usuario, el transeúnte, el poseedor del objeto dentro del hogar, en la familia tradicional momposina y del Caribe, que guardan y cuidan con esmero aquello que asegura sus principios y les recuerda el progreso de las futuras generaciones.

---

<sup>116</sup> *Ibíd.*





**Imagen 61.** Interpretación escénica del monólogo *Trespalacios. El propio* utilizando una mecedora clásica momposina, Tomada de: <https://www.instagram.com/p/Bt4kImjhb5c/>

En contraste con la escenografía utilizada en el performance teatral de *Tres palacios. El propio*, y *La nota bacana*, donde sobresale la utilización de la mecedora como recurso simbólico que refuerza los dos tiempos, el “existencial” y el “histórico”, se ven rasgos similares posibles de analizar en paralelo con el performance *País Paisa* del grupo teatral *Águila descalza* de la ciudad de Medellín. Una obra que alude a las raíces y las actividades cotidianas perteneciente al contexto antioqueño.

Si bien esta obra teatral y cómica se ha caracterizado por el patriotismo nacional y por el sentido de pertenencia con las dinámicas que involucran los comportamientos sociales y las tradiciones culturales, es precisamente desde la comedia que una figura como Don Teodulio, un tendero paisa, personificado por Carlos Mario Aguirre, decide contar, en medio de la compra de una de sus clientas, la historia de don Emel Rodríguez un panadero que preparaba pandequesos, un alimento básico perteneciente a las tradiciones gastronómicas del municipio de Santa Rosa de Osos en el Departamento de Antioquia. Su objetivo era convencer a la cliente de la calidad de este producto –que él también vendía–. Utilizando los recursos de la hipérbole y la metáfora, le argumenta que el mismo Hitler (una versión paisa del político y militar alemán), estaba preocupado porque en la segunda guerra mundial, al refugiarse en su bunker para protegerse de enfrentamientos y ataques por tanto tiempo, no sabía cómo hacer para que el pandequeso no se pusiese “tieso” y se mantuviera fresco. De

modo que trataba de buscar una fórmula, que solo Don Emel Rodríguez (al llevar un domicilio de pandequeso a Berlín) podía suministrarle.

La obra supone un Hitler del común, que se alimenta con la gastronomía nacional popular (Pandequeso y chocolate), y un panadero capaz de resolver cualquier diligencia y reto que se le presenta (domicilio hasta cualquier parte del mundo), sumado a la presencia de un tendero que siempre tiene los productos que los clientes necesitan. Por lo general, en la obra desfilan el campesino, el curandero, el carnicero, el culebrero, las clientas y toda la idiosincrasia de la sociedad del campo, que emigra a la ciudad para enfrentarse al reto del día a día.



**Imagen 62.** Interpretación escénica del espectáculo *País Paisa*.  
Tomada de: <https://www.youtube.com/watch?v=QG25ob-IUWY>

En la escenografía están presentes elementos costumbristas que refuerzan el contenido popular del entorno antioqueño, objetos de uso cotidiano como si se tratara de una tienda con su balanza para pesar los productos; una vitrina o estante central; las cajas y el depósito de las frutas; también el espacio de una habitación abierta o sala de una vivienda con sus muebles y toda la parafernalia doméstica. Pero es de recalcar la presencia de una mecedora clásica momposina en el lado derecho del escenario, justo delante de una pared que simula un altar con imágenes religiosas (Ver imagen 62). En este contexto es posible aludir nuevamente al “tiempo existencial” en el cual un objeto mueble tradicional de la costa Caribe es asumido por la región antioqueña, y nuevamente la subjetividad de un contexto se objetiva de forma material (acciones, costumbres, idiosincrasia). Según esta idea el objeto “mecedora” sale del

contexto caribeño y es acogido dentro de las costumbres y tradiciones de la población campesina antioqueña.

La silla mecedora sigue prestando su función dentro de la obra como elemento de comodidad para sentarse y descansar, pero también es el objeto que adecua las relaciones de este territorio en el tiempo, relaciones entre generaciones sociales, culturales, familiares, de padres, abuelos, hijos y nietos, las mismas que la obra teatral cuenta a los espectadores y que por un momento invitan a mantener como recuerdo vivo.

En otra escena de la obra teatral se representa el *confesionario*. Ya no es una tienda ni una carnicería, ahora es una Iglesia que como dice Don Teodulio, en Antioquia lo que no sirve se cierra, haciendo alusión al fomento de otro tipo de negocio cuando se ha ido a la quiebra. Allí se utiliza la mecedora como el componente mobiliario del espacio de confesión, en donde una mujer (madre) le cuenta al otro personaje los malos pensamientos que ha tenido, y algunos secretos que considera pecaminosos y que ha cometido. Estos últimos son sancionados por un mundo devoto y religioso al que está acostumbrada la sociedad antioqueña. Ello es un regreso en el “tiempo histórico” pues utiliza la mecedora no como un mueble figurativo específico de confesión, sino como aquel elemento connotativo que cuenta de unas costumbres devotas y religiosas de la sociedad antioqueña donde se aceptan unas costumbres y se permite el conocimiento del pasado de la gente en retrospectiva con el presente (Ver imagen 63).



**Imagen 63.** Escenografía del espectáculo *País Paisa*. utilizando una mecedora clásica momposina.  
Tomada de: <https://www.youtube.com/watch?v=aXZImJb7HfM>

Siguiendo el mismo orden de comparación es viable situar a la mecedora en la escena como un “objeto de recuerdo”, haciendo énfasis en su condición artesanal. Desde el punto de vista de Octavio Paz<sup>117</sup> en su texto *La artesanía, entre el uso y la contemplación*, la presencia física del objeto artesanal tiene un contenido mágico, su materialidad física se puede percibir por los sentidos y hace viable distinguir en un mismo plano su carácter funcional, técnico, y su utilidad en ese preciso instante como aquel objeto de tradición que alimenta la fantasía y la imaginación. Es como si los objetos se transformaran en vivencias y no fuera posible desprenderse de ellos ni ellos de nuestros sentidos, sucede a veces con otro tipo de objetos “industriales” que se acercan a la contemplación de las artesanías justo en el momento en el que han sido desechados y se han detenido en el tiempo, pues adquieren su valor estético justo cuando han perdido su funcionalidad, cuando se vuelven inservibles y se transforman en objetos símbolos.<sup>118</sup> Una cualidad vital presente en las artesanías.

La mecedora en la comedia *País Paisa*, satisface una necesidad básica del diario vivir de una población, pero sirve para amenizar el recuerdo, contar los pormenores de la existencia. Allí, en el lugar que sirve de confesionario, captura el momento natural, el instante; el objeto material evidencia un vaivén entre la utilidad y la belleza: la primera porque suple los requerimientos mobiliarios de la escena, la necesidad que tiene la actriz de sentarse para representar; la segunda, porque permite que los individuos de la escena recreen su personaje con ella, puedan tocarla y sentirla. Cuando los artesanos fabrican la mecedora utilizan sus manos y depositan con el tacto un carácter transpersonal, como si transmitieran unos lazos físicos y corporales que unen a las personas. Lazos que se tejen cuando los actores hacen uso de la mecedora.

Desde esta óptica la silla mecedora vista como un objeto artesanal también despliega una vida física compartida entre varias personas de un grupo social, la mecedora como elemento que conforma el espacio de socialización de la vivienda y los espacios domésticos que unen a las familias en las tertulias y reuniones sociales, pero también se puede transformar en el mueble para el momento de reposo o descanso individual o puede ser intercambiado con otras dinámicas de cultura. Esta sensibilidad que cada persona siente y

---

<sup>117</sup> PAZ. Op. cit. p.135.

<sup>118</sup> Ibid., p. 136.

percibe desvían el objeto de su función práctica, pero lo conectan con la imaginación en sentido metafórico “la mecedora puede ser una forma de viajar sin moverse del mismo sitio”, sigue caminando entre la utilidad, la belleza y el placer, permite la participación del grupo que la utiliza como objeto de rito y signo de colectividad.

Los objetos que componen ambas escenografías, *Trespacios. El propio* de Víctor Hugo Trespacios y *País Paisa* del *Águila Descalza*, relatan acontecimientos que fortalecen la continuidad en la historia nacional, los cambios sociales, políticos y culturales. La producción industrial y los avances tecnológicos van desalojando a los objetos que preceden y a las vivencias sucedidas con esos objetos. La producción, utilización y repetición de un objeto artesanal como la silla mecedora producida por artesanos, permiten que fluyan y persistan en el tiempo las dinámicas acontecidas. Por su carácter comunicativo y visual las dos obras teatrales consienten en el público la reiteración, una y otra vez cuando el espectador asocia y recuerda a partir de esos objetos una experiencia con la cual se conmueve, se identifica y se humaniza.

Estas obras intentan permanecer en el tiempo reflejando un pueblo colombiano en su trabajo, evitando que su modo de vivir, de ser y de sentir se esfume, así mismo los objetos artesanales como es caso particular de la mecedora momposina trasciende el ámbito caribeño para cruzan el entorno nacional impidiendo que su condición de artesanía esté condenada a desaparecer, y por el contrario como lo expresa Octavio Paz, “Fluya con nosotros, sea el latido del tiempo humano, útil y hermosa nos enseñe a morir y a vivir”.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> *Ibíd.*, p. 139.

## 6. CONCLUSIONES

El presente trabajo de grado recopila diversos aspectos referentes a la concepción y la producción artesanal de la silla mecedora momposina del Distrito Especial, Turístico, Histórico y Cultural de Santa Cruz de Mompos (Bolívar), un objeto de uso cotidiano cargado de componentes estéticos y funcionales, junto a un sinnúmero de cualidades simbólicas que otorgan significados en la sociedad y dentro del contexto del Caribe colombiano e incluso, a nivel nacional.

La silla mecedora momposina es uno de los muebles domésticos tradicionales elaborado por los artesanos de esta localidad quienes desde el oficio de la carpintería y ebanistería han resaltado el objeto tanto en el entorno local, como nacional. En Mompos existen distintas familias dedicadas a este menester, pero sobresale la labor de las tres generaciones de la familia Cortés, quienes en más de 70 años de trabajo y de experiencias compartidas del *saber-hacer*, se han encargado de transmitir el oficio, la técnica y el desarrollo de nuevos productos artesanales. Esta familia se destaca por su responsabilidad y compromiso con el gremio y el dinamismo que han impuesto frente al mercado artesanal, además por la calidad de su producción, el detalle minucioso en cada pieza y la transmisión de su conocimiento a los futuros carpinteros de la localidad.

Hoy en día la familia Cortés sigue nutriendo, reconstruyendo y fortaleciendo la historia de la región momposina en la que en un principio se había prestado mayor atención a la producción de otros objetos artesanales como es el caso de la bisutería, la filigrana o la orfebrería. Con este trabajo de investigación se exaltó el papel que cumple la producción de mecedoras y su impacto dentro de la identidad y la cultura del Caribe colombiano.

En el desarrollo del presente trabajo fue significativo el hecho de observar y analizar las dinámicas sucedidas dentro del taller de carpintería como si se tratara de un “templo” o un “lugar de contemplación” en el cual un individuo transforma y convierte los suministros otorgados por la naturaleza y el universo para luego retribuirlos al pueblo trasmutados. Es de destacar la variedad de operaciones técnicas, la retroalimentación entre cada una de las personas representativas de cada generación familiar quienes, con sus distintas habilidades, pero con un el mismo objetivo de concebir un objeto mobiliario de gran calidad, aunque se

puede repetir en cantidad, muestran que cada mecedora es pensada como una pieza única que no podrá ser remplazada por otra, puesto que en cada una va inmersa una sensibilidad y un acontecimiento diferente a la anterior.

Dentro de los hallazgos importantes en el proceso investigativo se lograron identificar experiencias y motivaciones personales que impulsaron a los señores Segundo Cortés (Abuelo), Jairo Cortés (padre) y Jairo Cortés (hijo) a continuar con la tradición de la carpintería y la ebanistería. Sus objetos artesanales son el resultado de sus percepciones y sensibilidades, con los cuales equilibran el valor de utilidad de un artefacto de uso cotidiano de la población momposina y la belleza de este entendiéndolo como la mejor aproximación entre la forma física y la función; tal es el caso del descubrimiento de diversas tipologías de mecedoras que responden a distintas necesidades y momentos claves en las vidas de los artesanos y la comunidad vinculada con el uso y permanencia del objeto. Esto se consolida, especialmente, en la producción de mecedoras momposinas con estilos diferentes a la mecedora *clásica* y *reina* dando lugar a otras como *Laurana*, *Laurana 2* y *Laurana 3* que representan nuevos estilos y que surgen de aquellos asociados con la tradición y con los modelos de mecedoras que han recibido de otras latitudes.

En el análisis de la mecedora momposina como un objeto de comunicación, se pudo observar y reconocer las dinámicas que origina cuando se introduce en un contexto específico. La mecedora se ha convertido en un elemento que configura el espacio doméstico, se muestra como representación de la expresión de un pueblo; los comportamientos habituales de los pobladores están condicionados por el significado connotativo que demanda; se refieren a ella como un pilar en el hogar; como un elemento de interrelación y socialización entre las familias; además, da cuenta de la jerarquía en el espacio interior doméstico de las viviendas y diversos recintos arquitectónicos.

El ciudadano momposino se identifica con la silla mecedora porque pertenece a sus quehaceres, pues constituye un “monumento” en su diario vivir, refleja su comportamiento como individuo que pertenece a una cultura y una sociedad. En este trabajo se pudo identificar a la mecedora momposina como un dispositivo de memoria que inclusive se ha expandido en el territorio caribeño colombiano y sin importar la distancia, una vez se percibe

y se interactúa con ella trae al pensamiento el recuerdo del ambiente, el entorno y las costumbres de lo que se siente ser ciudadano caribeño.

Por otra parte, el proceso de búsqueda arrojó resultados muy importantes en términos de la historia del arte, puesto que se logró registrar y describir otro tipo de función de la silla mecedora, ahora despojada de su condición de objeto de uso y empleada como un recurso de resignificación y detonante conceptual en distintas expresiones artísticas; esto acorta la distancia que siempre ha existido entre la artesanía y el arte, entre lo que se denomina “arte alto” y “arte bajo”, por el contrario pone en funcionamiento una estructura conformada por dos componentes que se refuerzan el uno al otro, que no tienen barreras, que no interfieren entre sí, que se necesitan y que como siempre, a través de la historia de la humanidad, se han complementado.

La silla mecedora vista desde esta perspectiva nos permitió demostrar el cruce de los linderos y de las barreras artísticas, se involucró en las reproducciones pictóricas, reforzó la intención en las propuestas escultóricas y la instalación dentro del arte contemporáneo, también recompone la escenografía en los escenarios del performance y las propuestas de las artes escénicas como el teatro y los espectáculos de comedia, pero no lo hace como un objeto más de utilería, por el contrario en cada obra intensifica la residualidad en el espectador, consolida el prendamiento al objeto puesto que en su razón de ser refleja una sociedad no solo radicada en el Distrito de Santa Cruz de Mompox, sino también que se extiende hacia otras regiones al interior del país que ratifican modos de vida similares y vivencias cercanas a las que suceden en gran parte del territorio del Caribe colombiano.

Otro logro y aporte de este documento tiene que ver con la deuda que existía respecto al enaltecimiento de dos partes importantes en el proyecto, la primera tiene que ver con la visibilidad de la mecedora momposina como un arte decorativo bolivarense y de la región Caribe, del cual no se ha explotado su carácter artístico y funcional en su totalidad, ha sido un objeto artesanal del que existen pocos estudios y aunque es un objeto cotidiano dentro de nuestra cultura no había sido explorado desde el mundo de la academia asociado con las artes plásticas y aplicadas.

La segunda parte tiene que ver con el reconocimiento que merece el gremio de artesanos dedicado a la producción de arte decorativo mobiliario en este caso representado



por los señores Segundo Cortés, Jairo Cortés Jiménez y Jairo Cortés Mejía, puesto que ello implica un fortalecimiento de esta rama dentro de nuestra propia historia, gremios de artesanos que exponen sus productos a nivel local, regional, departamental, nacional e internacional. Algunos han sido resguardados por entidades gubernamentales y merecen no solo la protección sino también la conservación e inscripción en la historia artística y artesanal del Caribe y de Colombia.

Por último, esta investigación es una invitación a continuar apreciando el vigor de los objetos y el talento de los artesanos locales que han aportado mucho al país, pero que en muchos casos se vuelven imperceptibles para el público en general porque dedicamos pocos estudios a la labor del artesanado y su papel dentro de la construcción de la historia del arte del país. El quehacer de los artesanos lo hemos relegado como tarea de la historia general, la antropología o la sociología. Con este trabajo verificamos que la historia del arte en Colombia también puede mirar hacia estos temas de producción objetual reconociendo la fuerza y el valor sociológico del arte en su propio entorno.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan. Introducción a la Teoría de los Diseños. 4ª edición. México: Trillas, 2009, p. 42.
- ÁGUILA DESCALZA, Grupo de teatro. [sitio web]. Medellín. [consultado: 4 enero 2020]. Disponible en: <http://www.aguiladescalza.com.co/2013/cristina-toro/>.
- ÁLVAREZ, Patricia. Big Ben Antigüedades y Coleccionismo, Mecedora: el mueble tradicional por excelencia. [Sitio web]. Perú. [Consulta: 15 junio 2020]. Disponible en: <https://bigbenantiguedades.wordpress.com/2017/07/20/mecedoras-el-mueble-tradicional-por-excelencia/>, párr. 4.
- ART ESTILO. Artes decorativas. [Sitio web]. España. [Consulta: 19 de agosto 2018]. Disponible en: <https://hisour.com/es/decorative-arts-21012/>, párr. 7.
- ARTESANÍAS DE COLOMBIA. [Sitio web]. Bogotá. [consultado: 31 agosto 2019]. Disponible en: <http://artesaniasdecolombia.com.co/PortalAC/General/proyectosSubmenu.jsf>
- BEDOYA RESTREPO, J. Estética, forma y transmisión. Grafías Disciplinarias de la UCPR (12), 2010. pp: 57-60. ISSN-e 1900-5679.
- BELTRÁN, JACDEDT Camilo. En: COLARTE, Patrimonio Cultural Colombiano, Salón Nacional de Artistas 2010 XLII. [sitio web]. Bogotá: Colarte. [Consulta: 14 noviembre 2019]. Disponible en: <http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=20020&pest=recuento>
- BENEDETTI, María Victoria, HADDAD, Alexandra, MONTOYA, Ángela, RODRÍGUEZ, María Catalina y SUANCA, Juan. 42 salón Nacional de artistas. Bogotá: Ministerio de Cultura. Tangrama, 2013. p. 261. ISBN 978-958-753-100-8.
- BENÍTEZ Aranda, Surnai. Dinámica de la artesanía latinoamericana como factor de desarrollo económico, social y cultural. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Revista de Cultura y Desarrollo. Publicación de la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe. La Habana. 2005, nro. 6-2005.
- BENÍTEZ Aranda, Surnai. La artesanía latinoamericana como factor de desarrollo económico, social y cultural: a la luz de los nuevos conceptos de cultura y desarrollo. Revista de Cultura y Desarrollo, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. 2005, nro. 6. pp. 3-18.
- BERETTA Curi, Alcides. Del artesanado a los gremios industriales. Liberalismo y tensiones en la constitución de las primeras asociaciones patronales. El caso de la Liga Industrial (1879-1888), Revista de Ciencias Sociales, segunda época, año 5, No. 24. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, primavera de 2013, pp. 87-88.

- BIERLING, Philippe. Bricolaje paso a paso: Conocer y trabajar la madera. Ed. Susaeta, Madrid, p. 82
- BOURDIEU, Pierre. El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura. Buenos Aires: Siglo XXI. 2010, p. 22.
- BOURDIEU, Pierre. La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Taurus: Argentina. 1979, p. 63.
- CALVERA, Ana. De lo bello de las cosas: Materiales para una estética del diseño. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2007. p. 19. ISBN 978-84-252--2223-8.
- CAMPI, Isabel, La idea y la materia. El diseño de producto en sus orígenes. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. p. 232. ISBN:978-84-252-2140-8.
- COLOMBIA. CONGRESO DE LA REPÚBLICA. Ley 36. (19, noviembre, 1984). Por la cual se reglamenta la profesión de artesano y se dictan otras disposiciones. Bogotá D.C. En: Diario Oficial. Noviembre, 1984. Nro. 36797. p. 745.
- DA ANTONIO, Francisco. El arte ingenuo en Venezuela. Caracas: Litografía Tecnocolor. 1974, pp. 5-6. ESB: 82599762.
- DEBRAY, Régis. ¿Traza, forma o mensaje? (Traducción de Manuel Bernardo Rojas López) En: Les cahiers de médiologie, la confusion des monuments. Vol. N°7. Gallimar. París. 1999. p. 2, 4.
- EL UNIVERSAL, Los augurios policromos de Gustavo Tatis. [sitio web]. [consultado: 20 noviembre 2019]. Disponible en: <https://www.eluniversal.com.co/sociales/los-augurios-policromos-de-gustavo-tatis-82848-DXEU166511>
- ESCOBAR, Ticio. Estética de las artes populares. Cuestiones sobre el arte popular, Citado por XIRAU, Ramon y SOBREVILLA. David. Estética. Madrid: Ed Trotta S.A, 2003. p. 282-1283.
- GADAMER, Hans-Georg. La actualidad de lo bello. 1ª ed. en Esp. España: Ediciones Paidós. 1996. 128 p. ISBN: 950-129-065-4.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo,1990, p. 191, 199, 150-151. ISBN: 958-419-954-6.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. Ni folklórico ni masivo, ¿qué es lo popular? [En línea]. España: Fundación Dialnet, Universidad de la Rioja, 2001 No. 17, [Consultado 4 agosto 2019]. ISSN 1813-9248. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2701186>

- GARCÍA, Manuel Blas. Arte-Artesanía, interacción histórica. Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona, Vol. X, n°599, 2005. <http://www.ub.es/geocrit/b3w-599.htm>. [ISSN 1138-9796].
- GIL TOVAR, Francisco. Introducción al Arte. Bogotá: Plaza y Janés Editores, 1988, pp. 103-104, 107. ISBN: 958-14-0203-9.
- GÓMEZ, Carlos. Historia del Mueble. Trabajo de pregrado para optar al título en Ingeniería e Industrias Forestales. Uputa: Universidad Nacional Experimental de Guayana. 2003. pp. 3-27.
- GOMBRICH., Ernst H. Breve historia de la cultura. 1ª ed. (Col.). Colombia: Editorial Planeta Colombiana S. A., 2016. 207 p. ISBN: 978-958-42-4837-4.
- GOMBRICH., Ernst H. Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual. 1ª ed. (Méx.). México: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 968-16-6955-X. 2003. 304 p.
- GONZÁLEZ PÉREZ, María de los ángeles. Objetos: Dinámicas de uso, poder y significación. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Antropología, CESO. Ediciones Uniandes, 2007.
- GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio. Patrimonio cultural. Conceptos, debates y problemas. 1ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015. 246 p. ISBN: 978-84-376-3417-3.
- GOURHAN, Leroi. El gesto y la palabra. Caracas, Venezuela: Publicaciones Universidad Central de Venezuela, 1971. p: 267, 291-296, 300. ISBN: 969-1-45514-502-4.
- HAUSER, Arnol. *Historia del arte según los estratos culturales: arte del pueblo y arte popular*. En: Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna. Ed. Esp. Madrid: Ediciones Guadarrama, S. A., 1975, p. 279-375. ISBN: 84-250-0053-X.
- INSTITUTO DE CULTURA Y TURISMO DE BOLIVAR (ICULTUR). [Sitio web]. Cartagena. [consultado: 17 septiembre 2019]. Disponible en: <https://icultur.gov.co/wp/escuela-taller-mompox/>
- LA CORTEZA DE LOS CORTÉS. Audiovisual Memoria Viva, Colombia: Ministerio de Cultura. 2016.minuto 05:40.
- LA OBRA CUESTA, Arte y Pensamiento Crítico. [sitio web]. Cartagena. [consultado: 18 noviembre 2019]. Disponible en: <https://laobracuesta.wordpress.com/2010/12/29/cuando-las-cataratas-caen-del-cielo/>

- MANDOKI, Katya. Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I. México: Siglo XXI, 2006. p. 50, 57 y 68. ISBN-968-23-2653-2.
- MANZINI, Ezio. La materia de la invención. Barcelona: Ediciones CEAC.1993, p. 29. ISBN: 978-8432956218.
- MÁRCELES DACONTE, Eduardo. Entre Pinceles, Citado por VILLAMIZAR D., SERGIO. Gustavo Tatis Guerra...; La poesía de la naturaleza. Cartagena: El Universal, 2013. p. 1.
- MECEDORAS.ES: Historia de las mecedoras. [Sitio web]. España. [Consultado: 20 agosto 2018]. Disponible en: <http://www.mecedoras.es/historia-de-las-mecedoras/>
- MENDOZA BARRIOS, Jahel. El viaje bacanerista de Trespacios “El Propio” En: EL HELERALDO. [sitio web]. Barranquilla: Oficina Bogotá. [Consulta 29 noviembre 2019]. Disponible en: <https://www.elheraldo.co/tendencias/el-viaje-bacanerista-de-trespacios-el-propio-242468>
- MESA, Mauricio. Estética en el objeto doméstico. Tesis de Maestría. Medellín: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias humanas, 2015. p. 8, 18, 73, 76, 97, 110.
- MESA, Mauricio. El objeto doméstico y su estética. Medellín: Fondo Editorial ITM, 2017, p. 82. ISBN: 978-958-5414-15-0
- MINISTERIO DE CULTURA. El Arte y las tradiciones familiares momposina. [Sitio web]. Bogotá. [Consulta: 19 de agosto 2018]. Disponible en: <http://www.elcolombiano.com/cultura/mompox-en-una-silla-LL3195973>
- MORALES LÓPEZ, Darío. Lenguaje pictórico, Citado por POLO, RAMÍREZ, Hémel. El arte de la pintura en Cartagena de Indias: “un crisol de estéticas de artista” (1950-1980), Medellín: Universidad de Antioquia. Facultad de Artes. Departamento de Artes Visuales, 2018. p. 55.
- NEVE E., HERRERA R. Listado general de oficios artesanales. Bogotá: ARTESANÍAS DE COLOMBIA. MINISTERIO DE DESARROLLO ECONÓMICO. Centro de Investigación y Documentación CENDAR, 1989. pp. 4-5.
- NOVELO, Victoria. La expropiación de la cultura popular. En: Guillermo, BONFIL. *Culturas populares y política cultural*, 1era Edición, México: CONACULTA, 1995. pp. 77-85. ISBN 968-29-8590-0.
- PARRA, Juan Diego. Linajes técnicos, tradiciones culturales. Breve excursión por las transversalidades entre técnica y cultura. Medellín: Trilogía. Ciencia, Tecnología y Sociedad, 2014. p. 51.
- PAZ Octavio. La artesanía, entre el uso y la contemplación. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 1997, nro. 5-6. p. 135-139.

- PLAZAS CONTRERAS, Tatiana, HERRERA ZAPATA, Juan y BUENO ROJAS, Gustavo. Apropiación social del patrimonio Mompo. Bogotá: Ministerio de Cultura. Olé producciones, 2018, p. 47-49. ISBN 978-958-59338-0-4.
- QUINTERO RESTREPO, Mónica. Mompo en una silla. En: *El Colombiano*. [Sitio web]. Cartagena. [Consulta: 19 de agosto 2018]. Disponible en: <http://www.elcolombiano.com/cultura/mompox-en-una-silla-LL3195973>
- SALAS HERNÁNDEZ, Juana. La cestería y la jarciería en Zacatecas, urdiendo una tradición. México: IDEAZ: Instituto del Desarrollo Artesanal de Zacatecas. 2010, p. 18. ISBN: 978-607-7889-26-7
- SÁNCHEZ, Clara, BRAVO, Arturo y PÉREZ, Beatriz. Política de turismo y artesanías: Iniciativas conjuntas para el impulso y la promoción del patrimonio artesanal y el turismo colombiano. Bogotá: Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, Artesanías de Colombia S.A., 2009. p. 4,14.
- SÁNCHEZ VALENCIA, Mauricio. Morfogénesis del objeto de uso. La forma como hecho social de convivencia. 2 ed. Cuadernos de Diseño Industrial. Bogotá D.C: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. 2005, p. 9-10, 20-2169, 72-74
- SHINER, Larry. La invención del arte. Una historia cultural. Barcelona: Paidós. 2010, p. 34, 46, 57-61, 124. ISBN. 84-493-1640-5.
- SISTEMA NACIONAL DE INFORMACION CULTURAL (SINIC). [Sitio web]. Bogotá. [consultado: 17 septiembre 2019]. Disponible en: <http://escuelas.mincultura.gov.co/sinic/Secciones/PaginaDireCulDetalle.aspx?AREID=2&SECID=4&SERID=14&Id=43327>
- STIEGLER, Bernard. Traducciones Historia de la Biología. No 17. Seminario Permanente de Historia de la Biología (Profesor. Luis Alfonso Palau). Facultad de Ciencias Humanas y Económicas. Universidad Nacional de Colombia. Medellín: 2001. p. 4.
- UNESCO/CCI. La Artesanía y el mercado internacional, comercio y codificación aduanera, definición adoptada por el Simposio, Manila: 1997.
- URIBE, Adriana. BLANCO, Ana. MESSINO, Alexis y ORTIZ, Luis. Estado del Arte del Sector Artesanal en Latinoamérica. Colombia Caribe. Barranquilla: Universidad Simón Bolívar. 2012. p: 57-59. ISBN: 978-9588715-23-0.
- VILLACON MUNDIAL. La mecedora un mueble que está desapareciendo, su historia. [Sitio web]. República Dominicana. [Consultado: 20 agosto 2018]. Disponible en: <http://www.villaconmundial.net/2017/01/23/la-mecedora-un-mueble-que-esta-desapareciendo-su-historia/>

WILLIAMS, Raymond. Sociología de la cultura. España: Paidós. 1994. 232 p. 847-509-193-8.

### **Entrevistas**

ENTREVISTA con Jairo Cortés Jiménez. Artesano carpintero. Mompox (Bolívar), 24 de agosto de 2019

ENTREVISTA con Jairo Cortés Mejía (Jairito). Artesano carpintero. Mompox (Bolívar), 24 de agosto del 2019

ENTREVISTA con Segundo Cortés Granados. Artesano carpintero. Mompox (Bolívar), 24 de agosto del 2019

## ANEXOS

### Anexo 1. Consentimiento informado de los participantes de la investigación

#### Consentimiento de Segundo Cortés Granados

##### Consentimiento informado para participantes de investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Samir Salas Contreras, estudiante del posgrado **Maestría en Historia del Arte** de la Universidad de Antioquia en convenio con UNIBAC. La meta de este estudio es la realización de un trabajo de grado que dé cuenta de Reconocer el valor estético y simbólico del arte decorativo mobiliario producido por los artesanos del Caribe colombiano que permitan la inclusión de su hacer artístico en la historia del arte del país.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista. Esto tomará aproximadamente 90 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Si algunas de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradezco su participación.

---

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Samir Salas Contreras. He sido informado(a) de que la meta de este estudio es la realización de un texto escrito que dé cuenta de Reconocer el valor estético y simbólico del arte decorativo mobiliario producido por los artesanos del Caribe colombiano que permitan la inclusión de su hacer artístico en la historia del arte del país.

Me han indicado también que tendré que responder cuestionarios y preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 90 minutos.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a su autor Samir Salas Contreras al teléfono y correo electrónico 3005755151, samirsalascontreras@gmail.com.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Samir Salas Contreras al teléfono anteriormente mencionado.

<u>Segundo Cortés</u>		08/24/2019
Nombre del Participante (En letras de imprenta)	Firma del Participante	Fecha



## Consentimiento de Jairo Cortés Jiménez

### **Consentimiento informado para participantes de investigación**

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Samir Salas Contreras, estudiante del posgrado **Maestría en Historia del Arte** de la Universidad de Antioquia en convenio con UNIBAC. La meta de este estudio es la realización de un trabajo de grado que dé cuenta de Reconocer el valor estético y simbólico del arte decorativo mobiliario producido por los artesanos del Caribe colombiano que permitan la inclusión de su hacer artístico en la historia del arte del país.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista. Esto tomará aproximadamente 90 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Si algunas de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradezco su participación.

---

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Samir Salas Contreras. He sido informado(a) de que la meta de este estudio es la realización de un texto escrito que dé cuenta de Reconocer el valor estético y simbólico del arte decorativo mobiliario producido por los artesanos del Caribe colombiano que permitan la inclusión de su hacer artístico en la historia del arte del país.

Me han indicado también que tendré que responder cuestionarios y preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 90 minutos.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a su autor Samir Salas Contreras al teléfono y correo electrónico 3005755151, samirsalascontreras@gmail.com.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Samir Salas Contreras al teléfono anteriormente mencionado.

Jairo Cortés Jiménez  08-24-2019

Nombre del Participante (En letras de imprenta)	Firma del Participante	Fecha
--	------------------------	-------

Consentimiento de Jairo Cortés Mejía

**Consentimiento informado para participantes de investigación**

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Samir Salas Contreras, estudiante del posgrado **Maestría en Historia del Arte** de la Universidad de Antioquia en convenio con UNIBAC. La meta de este estudio es la realización de un trabajo de grado que dé cuenta de Reconocer el valor estético y simbólico del arte decorativo mobiliario producido por los artesanos del Caribe colombiano que permitan la inclusión de su hacer artístico en la historia del arte del país.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista. Esto tomará aproximadamente 90 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Si algunas de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradezco su participación.

---

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Samir Salas Contreras. He sido informado(a) de que la meta de este estudio es la realización de un texto escrito de un valor estético y simbólico del arte decorativo mobiliario producido por los artesanos del Caribe colombiano que permitan la inclusión de su hacer artístico en la historia del arte del país.

Me han indicado también que tendré que responder cuestionarios y preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 90 minutos.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a su autor Samir Salas Contreras al teléfono y correo electrónico 3005755151, samirsalascontreras@gmail.com.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Samir Salas Contreras al teléfono anteriormente mencionado.

Jairo Cortés Mejía      Jairo Cortés Mejía      08-24-2019.

Nombre del Participante  
(En letras de imprenta)

Firma del Participante

Fecha

## Anexo 2. Formato estructura de la entrevista

<b>TÍTULO DEL PROYECTO</b>
LA MECEDORA ARTESANAL MOMPOSINA: TRADICIÓN Y VALORES DE TRANSMISIÓN ARTÍSTICA Y CULTURAL
Entrevista No. 01, 02 y 03.
<b>FECHA:</b> sábado 24 de agosto de 2019.
<b>ENTREVISTADOS:</b> SEGUNDO CORTÉS GRANADOS, JAIRO CORTÉS JIMÉNEZ Y JAIRO CORTÉS MEJÍA, carpinteros y artesanos momposinos.
<b>OBJETIVO:</b> Entrevistar a Segundo Cortés Granados, Jairo Cortés Jiménez y Jairo Cortés Mejía, para conocer sobre sus vivencias y experiencias de vida en cuanto a los procesos artesanales realizados en la producción del mobiliario decorativo en madera, especialmente acerca de la fabricación de la silla mecedora momposina, símbolo de su región y del Caribe colombiano, asociada con las dinámicas culturales del Distrito de Santa Cruz de Mompox.
<b>LUGAR:</b> Residencia de los Cortés, Casa, Taller, Carrera 2, diagonal al monumento del “Sagrado Corazón de Jesús”. Distrito Especial, Turístico, Histórico y Cultural de Santa Cruz de Mompox (Bolívar)
<b>HORA DE INICIO:</b> 09:00 am
<b>HORA DE CULMINACIÓN:</b> 02:00 pm
Las entrevistas fueron realizadas por Samir Salas Contreras. Este diseño de entrevista se aplicó a los tres artesanos en distintos momentos durante la jornada dedicada a conversar con ellos. Aquí se incluyen las preguntas que sirvieron de base para dicha conversación.

1. ¿Pertenece usted a una generación reconocida de artesanos?
2. ¿Podría hablarme acerca de su generación, padres, abuelos?
3. ¿Ellos fueron reconocidos en la región o en el municipio por su producción artesanal?
4. ¿Dónde y cuándo aprendieron el oficio y el trabajo en maderas?
5. ¿De quiénes aprendieron el oficio de trabajar la madera?
6. ¿Qué tipo de objetos artesanales fabrican?
7. ¿Trabajan ustedes o conocen el arte mobiliario decorativo?
8. ¿Cuáles son los objetos o productos de mobiliario que ustedes producen?
9. ¿Qué tipo de maderas o insumos utilizan?
10. ¿Son estos productos autóctonos de la región Mompox?
11. ¿Cuáles son los objetos o productos de mobiliario más representativos que ustedes fabrican?
12. ¿Son estos productos desarrollados solamente por ustedes o existen otros artesanos que también producen objetos similares?

13. ¿Cuáles son los procesos artesanales o las técnicas que utilizan para la producción del mobiliario artesanal?
14. ¿Qué elementos simbólicos en la forma de estos objetos producidos artesanalmente utiliza?
15. ¿Que simbolizan los elementos en su forma?
16. ¿Qué me puede decir acerca de la mecedora?
17. ¿Cómo llegó la mecedora a la región momposina?
18. ¿Qué tipo de mecedoras existen y cómo se clasifican en el contexto momposino?
19. ¿Cómo es el proceso y los pasos de construcción de la mecedora?
20. ¿De dónde provienen las formas estéticas de las mecedoras?
21. ¿Qué cualidades tiene la mecedora momposina?
22. ¿Porque su generación es tan reconocida por la fabricación de la mecedora?
23. ¿Creen ustedes que la mecedora momposina tiene trascendencia cultural o los representa en la región Caribe?
24. ¿Además del oficio artesanal, a que otra actividad se dedican, tienen ustedes contacto o relación con la docencia?
25. ¿Siguen ustedes transmitiendo ese saber hacer artesanal a futuras generaciones?
26. ¿Tienen algún vínculo con talleres o instituciones que promuevan las prácticas artesanales y específicamente el oficio con la madera?
27. ¿Podrían contarme acerca de sus experiencias en la Escuela Taller Santa Cruz de Mompox?,¿En qué fecha estuvieron vinculados con esa institución?
28. ¿Qué beneficios aporta a la sociedad y a la comunidad de la región esta institución?
29. ¿Han tenido algún vínculo con Artesanías de Colombia? ¿Podrían contarme sus experiencias como artesanos o diseñadores de artículos y objetos para ellos?
30. ¿Su familia ha tenido participación o reconocimiento, premiaciones, o han sido destacados por la actividad artesanal que han realizado durante todo este tiempo?