

ANÁLISIS MORFO-SEMÁNTICO DE ARTEFACTOS PREHISPÁNICOS DE LOS ANDES VENEZOLANOS. UNA METODOLOGÍA PARA CREAR DISEÑOS CULTURALMENTE PERTINENTES

Morpho-semantic analysis of pre-Spanish artifacts
from the Venezuelan Andes. A methodology to create
culturally-pertinent designs

Recibido: 19/08/2023
Aceptado: 25/10/2023

Verónica Gómez Peña. Universidad de Los Andes, Venezuela. veronicatallerdiseno@gmail.com
 <https://orcid.org/0009-0004-2031-4776>

Resumen:

La identidad cultural de los venezolanos está integrada por elementos hispánicos, africanos e indígenas. Este trabajo muestra una metodología de análisis morfológico y semántico para identificar los rasgos más relevantes que hay en piezas de alfarería prehispánica, con base en estudios antropológicos y semióticos sobre la estética de las culturas indígenas originarias de los Andes venezolanos. La idea es aportar orientaciones clave sobre en cuáles rasgos y signos visuales deben fijar su atención los diseñadores al usar este tipo de piezas de alfarería artesanal como fuente de inspiración estética.

Palabras clave: Diseño, identidad cultural, alfarería prehispánica, Andes venezolanos, metodología semiótica.

Abstract:

The cultural identity of Venezuelan people comprises Spanish, Africans and indigenous elements. This paper introduces a methodology of morphologic and semantic analysis to identify the most relevant features present in pre-Spanish pottery based on anthropologic and semiotic studies about the aesthetics of the original indigenous cultures of the Venezuelan Andes. The idea is to provide key orientations on which features and visual signs designers should place their attention in order to use this kind of pieces of handcrafted pottery as a source of aesthetic inspiration.

Keywords: Design, cultural identity, pre-Spanish pottery, Venezuelan Andes, semiotic methodology.

Introducción

Los estudios de identidad cultural en el diseño son relativamente recientes, aun cuando el diseño siempre ha estado signado - de una u otra manera- por su lugar de origen. Con la globalización, el tema de la identidad cultural ha cobrado un renovado interés. Éste se refleja en la creación de organizaciones y la presencia de estudiosos especialmente dedicados a observar y reseñar tendencias culturales vinculadas al diseño. Ejemplo de ello es el Observatorio de Tendencias del Hábitat (2007) que a través del concepto de lo «(G)local» ha abordado la capacidad que tienen los objetos para comunicar aspectos de la cultura propia o foránea con la intención de revalorizarla. De manera semejante, el estratega en diseño David Carlson (2008) ha creado el neologismo «Cooltural» para aludir al diseño actual inspirado en lo local, sensorial y tribal; y el mercadólogo Vincent Grégoire (2008) habla de tendencias «Metro-puritanas» dentro de las cuales se inscribe lo natural, étnico, ecológico, disciplinado, eficiente, sensual, universal y esencial.

Aun cuando en Venezuela no se sabe de la presencia de observatorio alguno dedicado a este tema en el diseño, hay intentos claros por parte de algunos diseñadores de crear conceptos para productos inspirados en las tradiciones y modos de vida propios del venezolano. Tal es el caso del salero y pimentero "Yare" diseñado por el colectivo de diseño Iguano en el año 2008 -que alude a la indumentaria presente en la festividad venezolana de los Diablos Danzantes de Yare- y el mortero "Piló" diseñado por el estudio Identidad Diseño en el 2014 -cuyo nombre y forma se relacionan con el objeto tradicional usado para triturar maíz (el pilón), a pesar de sus obvias diferencias a nivel de proporciones- (ver Figura 1).

Como toda cultura, la venezolana también se desarrolla a través de pautas de comportamiento aprendidas y de símbolos que expresan aspectos como su estructura social, idiosincra-



Figura 1. (a) Salero y pimentero "Yare" creado por Iguano Diseño (2008) y (b) mortero "Piló" creado por Identidad Diseño (2014).

Fuente: <https://yaredisenio.wordpress.com/yare/>; <https://identidaddiseño.com/post/149793138046/pilo> [Consulta: 2019, mayo 12]

sia y hasta su tecnología. Lamentablemente, la ausencia de testimonios escritos anteriores a la llegada de los españoles ha hecho que muchas veces sólo se refrenden los últimos cinco siglos de historia cultural o se tome a los inicios de Venezuela como nación independiente como punto de partida, ignorando con ello la herencia cultural generada por los primeros pobladores de la vasta geografía nacional, carentes de un lenguaje convencional que trascendiera en el tiempo y fuese hoy reconocible. En realidad, se subestima que "las culturas indígenas no tuvieron la necesidad de un sistema de escritura alfabética euroasiática, ellos diseñaron un sistema de comunicación no verbal para significar y simbolizar" (Milla Villena, 2004, p. 109).

Es sabido que la identidad se forma, se mantiene, se modifica y se reorganiza a través de procesos sociales determinados por la estructura social, así como también ella puede producirse por el intercambio entre organismo, conciencia individual y la estructura social dada. De este modo "[l]as sociedades tienen historias en el curso de las cuales emergen identidades específicas; estas historias son, sin embargo, hechas por hombres con identidades específicas" (Montero, 1997, p. 17). Pero, si bien en el caso de la región andina existen algunas memorias provenientes de Fray Pedro Aguado en época de la colonización, y autores como la reconocida antropóloga Jaqueline Clarac lo han tomado de referencia, se debe aceptar que se trata de

una referencia limitada, si se toman en cuenta los artefactos arqueológicos que datan de tan lejanos tiempos y que han sobrevivido hasta hoy.

Si bien sería deseable que el mundo reconociera un diseño venezolano propio, ello requiere en primera instancia que el diseñador venezolano se reconozca a sí mismo, identificando y reinterpretando, por ejemplo, aspectos de ciertas piezas de su cultura material aborígen cuyas características se consideran parte de su origen e identidad. En tal sentido, la presente investigación centró su interés en aspectos referentes a la esencia de la cultura de los primeros pobladores de la Cordillera Andina de Mérida¹ quienes, según estudios antropológicos recientes, se asentaron por quince siglos en esta región antes de la llegada de los españoles, siendo así una de las poblaciones más antiguas de América (Clarac, 1996). A través del tiempo, esta población se compuso por las culturas Arawak, Chibcha y Caribe, siendo los dos últimos grupos los que tuvieron un mayor período de asentamiento e influencia en la zona (Clarac, 1996).

Se realizó una aproximación a la estructura del pensamiento de ese hombre andino (sus valores espirituales, religiosos, simbólicos, productivos, tecnológicos y sociales, cada uno como componente integral de su cultura) a partir del concepto de interaccionismo simbólico², según el cual, los seres humanos no viven aislados sino que forman parte de grupos y están en interacción permanente con otras personas. Con la interacción hay comunicación y viceversa, ambas ligadas al lenguaje, y al éste hallarse en la base de la comunicación humana, es el vehículo privilegiado de la interacción social (Rizo, 2005). Asimismo, se asume que el ser humano orienta sus actos hacia las cosas en función de lo que éstas significan para él, y el significado de esas cosas resulta de la interacción que cada cual mantiene con el prójimo, pudiendo así modificarse y manipularse mediante pro-

cesos interpretativos desarrollados por cada persona al enfrentarse con todo lo que halla a su paso (Blumer, 1982).

La Cordillera Andina de Mérida ha sido objeto de numerosas exploraciones que ayudaron a conformar valiosas colecciones arqueológicas que hoy en día son patrimonio cultural de la región. Concretamente, el Museo Arqueológico "Gonzalo Rincón Gutiérrez" de la Universidad de Los Andes y la Cátedra de Investigaciones Etnológicas han desempeñado un papel fundamental en la recopilación, resguardo y análisis de evidencias arqueológicas que permiten indagar con mayor profundidad la herencia dejada por esos primeros pobladores. Los antiguos habitantes de Mérida se caracterizaron por aprovechar las materias primas ofrecidas por su medio ambiente, siendo las más utilizadas la piedra, la tierra y ciertos materiales vegetales. En esta ocasión se prestó atención a su cultura material cerámica, concebida como el "producto de la transformación que un grupo en particular ejerce sobre sus medios convirtiéndose en la expresión más formal de la etnicidad de los grupos sociales" (Gordones y Meneses, 2005, p. 79). Precisamente, la antropóloga Iraida Vargas (1986) señala que

La definición o utilización de códigos simbólicos completos por parte de un artesano no puede ser producto del azar histórico. Para que un creador, en este caso un alfarero introduzca en la tradición de las vasijas elementos estilísticos que suponen códigos simbólicos, los cuales son compartidos por los miembros de una comunidad, en tanto integrantes de una etnia, debe existir en tal alfarero un sentido de pertenencia étnica. (p. 358)

Se seleccionaron doce artefactos³ de la colección del mencionado Museo, con la intención de determinar su vocabulario visual a través del estudio de conceptos, formas, estructuras, signos y simbologías contenidas en ellos. Para lograrlo se planteó un análisis morfológico y

semiótico de esos signos visuales, situando en relieve conceptos sobre la identidad visual que puede caracterizar a un área geográfica como la Cordillera Andina de Mérida. Si bien existen estudios en el campo del diseño como el de la diseñadora gráfica y docente norteamericana Kimberly Elam (2003), que pudieran ayudar a analizar tales signos, se encontró mucho más útil el análisis iconográfico del historiador del arte Erwin Panofsky, quien invita a “redescubrir las actitudes culturales que se esconden tras los objetos históricos” (Castiñeiras, 2007, p. 70), analizando sus niveles de significado al considerar la unidad proporcionada por la forma materializada (estilo) y la idea (el tema), lo cual “contribuirá a que se manifieste con mayor elocuencia el verdadero ‘contenido’ de la obra” (Castiñeiras, 2007, p. 91). A esto se suma la propuesta para estudiar el lenguaje precolombino planteada por el artista, diseñador e investigador en semiótica aplicada Zadir Milla Euribe (1990), con sus leyes de Bipartición y Tripartición Andina relacionadas estrechamente a leyes de composición y proporción universal.

Este artículo se estructuró en dos secciones. En la primera se aborda la semiótica de los artefactos precolombinos de la Cordillera Andina de Mérida, y la segunda presenta una metodología que desde el campo del diseño permite identificar los signos visuales presentes en piezas precolombinas -en este caso representativas de la Cultura indígena de la Cordillera Andina de Mérida-, considerada útil a la hora de desarrollar productos que proyecten los valores de la cultura étnica local. En las conclusiones finales se evalúan las ventajas y desventajas de la metodología aplicada y la importancia de los resultados encontrados.

1. La búsqueda de significados: semiótica de los artefactos precolombinos de la Cordillera Andina de Mérida.

El lenguaje es la “facultad de simbolizar, es decir, de representar lo real por un signo y de comprender ese signo como representante de lo real” (Beristaín, 1997, p. 229). Como base de la comunicación, el lenguaje exige una interacción mediante la cual los seres humanos desarrollan la facultad de simbolizar o de representar. En su definición, la semiótica contempla al signo en una forma tridimensional en el que intervienen objeto, intérpretes y contextos, uno como consecuencia del otro, de su interrelación, de su intercambio. El arte ha sido por siglos el medio de comunicación, integración y transmisión cultural de las sociedades andinas. Su presencia permanente en objetos rituales y de uso cotidiano manifiesta el carácter asocial de su concepción (Milla, 2008). Pero hay que recordar que si bien todo arte es expresión, y por tanto un modo de lenguaje, se trata de un lenguaje diferente conformado por “formas visuales, cuya interpretación depende de la historia de cada cultura, la que al describir su evolución proporciona los códigos, las unidades semánticas de comprensión”. (Colombres, 2005, p. 10). Y al intentar hacer una lectura desde adentro, la historia de la práctica simbólica es analizada “con sus cánones y técnicas, así como el marco general de la cultura, con su concepción de lo sagrado, [dando] las claves de interpretación y criterios de valoración” (Colombres, 2005, p. 281).

La semiótica de los elementos precolombinos de la Cordillera Andina ha sido explorada a través de estudios de tipo antropológico, arqueológico y etnológico. Con el propósito de estudiar el significado de los signos y de construir teorías en relación a ellos, algunos estudiosos de los signos precolombinos andinos del Perú y Ecuador han establecido un planteamiento metodológico de utilidad para el diseño y el arte, llamado «semiótica del diseño andino».

Zadir Milla Euribe la define como una “disciplina de la Estética que tiene como objetivo definir aspectos simbólicos que intervienen en los procesos constructivos del diseño” (2008, p. 5), entendiendo por “diseño” a la manera de combinar y armonizar elementos bidimensionales y tridimensionales en artefactos para expresar significados. Es por ello que, algunos autores como la diseñadora tipográfica y de patrones ecuatoriana Vanessa Zuñiga (2006), ha definido esta aproximación semiótica como un proceso de interacción simbólica entre el conocimiento del principio conceptual⁴ (cosmovisión, cosmogonía y cosmología), la ciencia y tecnología, y el manejo de los procedimientos usados en la representación de signos, implícitos en el artefacto conceptual. Así, en la Cosmovisión el motivo de esquematización del sujeto originario era el entorno en el que vivía y con el cual tenía una relación permanente; en la Cosmogonía, el sujeto esquematizó su explicación de los orígenes y poderes de las entidades naturales, el fluir constante de energía y las relaciones de analogía entre lo real y lo sobrenatural, lo visible e invisible; y en la Cosmología, sintetizó la visión integral del todo y sus partes reflejado en la unidad.

Partiendo de ambos estudios se concluye que los signos visuales precolombinos se sitúan dentro de la categoría de signos verbales y no verbales, fruto de las acciones recíprocas de las actividades humanas; instrumento para comunicarse, organizar la sociedad en la que viven, manifestar sus pensamientos, entre otros aspectos (Zecchetto, 2003).

2. Aproximación metodológica para analizar los artefactos precolombinos de la Cordillera Andina de Mérida.

Se seleccionaron doce artefactos precolombinos encontrados en excavaciones arqueológicas realizadas en la Cordillera Andina de Mérida, y que forman parte de la colección del Museo Arqueológico de la Universidad de Los

Andes. La sociedad que creó y utilizó estos artefactos le asignó fines diversos: objetos para rituales, objetos de uso cotidiano y petroglifos. A manera de muestra se presentan cuatro de los objetos fabricados en material cerámico mediante la técnica de moldeado o labrado en piedra (los antiguos habitantes de Mérida aprovechaban las materias primas ofrecidas por su medio ambiente, siendo las más utilizadas la roca, la tierra y ciertos materiales vegetales). Las características de sus elementos bidimensionales y tridimensionales predominan en gran parte de los doce objetos analizados. Se trata de una figura antropomorfa masculina de un moján (sacerdote), una vasija trípode usada como contenedor de agua, un incensario trípode usado en altares para los dioses, y un ejemplo de petroglifo (grabado sobre roca obtenido por descascaramiento o percusión) (ver Figura 2).



Figura 2. (a) Figura antropomorfa, (b) Vasija trípode, (c) Incensario trípode, y (d) Petroglifo.

Fuente: Imágenes de la autora.

Para el análisis de sus formas y su correspondiente vocabulario visual se generó una metodología de carácter lineal, compuesta por los tres procedimientos que se muestran a continuación.

2.1) Reelaboración bidimensional de la forma de cada artefacto y los signos inscritos sobre ellos.

Partiendo de la información suministrada por la observación directa e indirecta de cada artefacto, se elaboraron levantamientos digitales de aquellas vistas que mejor representaran bidimensionalmente los elementos compositivos de cada artefacto. En el caso de la vasija y el incensario fueron la vista frontal y la vista superior (ver Figura 3), mientras que en el caso de la figura antropomorfa y el petroglifo se tomó la vista frontal (ver Figura 4).

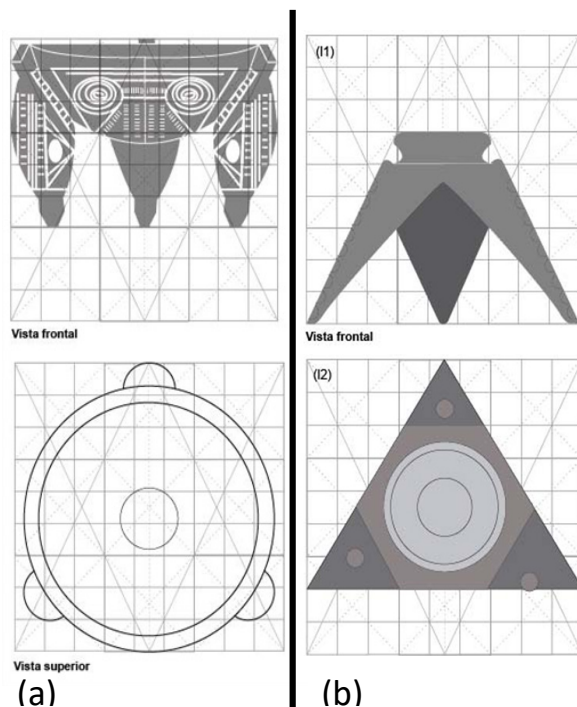


Figura 3. Vistas de (a) la vasija trípode y (b) el incensario trípode, reelaboradas sobre cuadrículas de trazado armónico terciado.

Fuente: Elaboración propia.

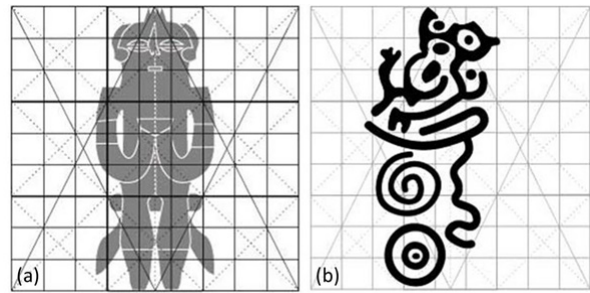


Figura 4. Vistas de (a) la vasija trípode y (b) el incensario trípode, reelaboradas sobre cuadrículas de trazado armónico terciado.

Fuente: Elaboración propia.

Puede observarse que como base para el dibujo de cada vista, se estableció la cuadrícula de trazado armónico terciado propuesta por Zadir Milla (2008) para el estudio del Diseño Andino Precolombino (Ver figura 5). Su estructura contempla la unidad, dualidad y tripartición del cuadrado, dado que esta figura geométrica es capaz de contener el resto de las figuras geométricas. Milla explica que la ley de tripartición "resulta del juego de las diagonales del cuadrado con las diagonales del rectángulo $\frac{1}{2}$, cuyas cruces permiten ubicar los puntos del trazo de las ortogonales respectivas" (2008, p. 35).

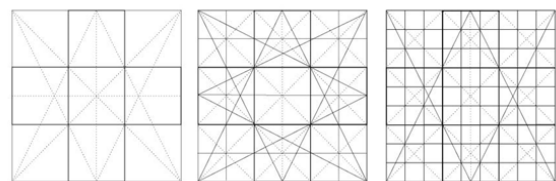


Figura 5. Trazado armónico terciado: Ley de tripartición.

Fuente: Milla, 2008, p. 35.

Para la vasija e incensario trípode se superpuso sobre esa retícula principal las vistas frontal y superior de cada artefacto, así como también se redibujó sobre ella cada uno de sus elementos bidimensionales o signos primarios. La finalidad tras este paso es identificar los principios de la composición geométrica de estos objetos.

2.2) Identificación de los signos primarios presentes en la composición de los artefactos seleccionados.

Se identificaron los puntos, líneas y formas geométricas coincidentes con la retícula, para poder determinar a través de la geometría encontrada en cada artefacto la proporción, el tamaño, las simetrías presentes, el centro de gravedad, la radialidad, el equilibrio, la estabilidad, la repetición de formas y la armonía en ellos como "unidad" (el todo junto a sus partes). Luego se estableció un orden de lectura por jerarquía de tamaño, color y forma, para iniciar la interpretación de los signos.

En la Vasija trípode se observaron elementos bidimensionales ubicados en todo su cuerpo. Su volumen se conforma por la sección de media esfera apoyada sobre tres bases ubicadas sobre la base de un triángulo equilátero. En la Figura 6 se muestran varios signos primarios que destacan visualmente en su cuerpo: (a) dos espirales que culminan en su interior con cabezas de serpiente; (b) un trapecio que contiene pequeñas líneas horizontales; (c) óvalo inscrito en dos triángulos isósceles que comparten la misma base; y (d) un patrón de líneas envolventes en forma triangular que rodea la parte interna de la vasija.

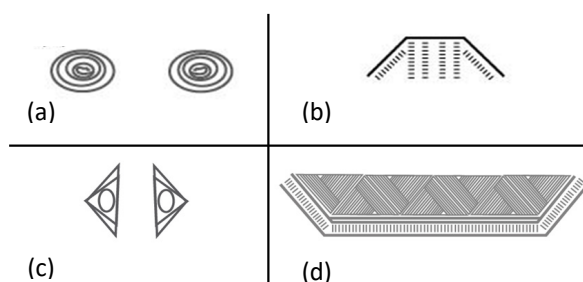


Figura 6. Signos primarios presentes en la Vasija trípode: (a) espirales que culminan en su interior con cabezas de serpiente, (b) trapecio que contiene pequeñas líneas horizontales, (c) óvalos inscritos en triángulos isósceles, (d) patrón de líneas envolventes en forma triangular.

Fuente: Elaboración propia.

El cuerpo del Incensario trípode está conformado en su parte inferior por una especie de pirámide de base triangular, que en la parte superior se intersecta con un pequeño cilindro que sirve de elemento contenedor de la sustancia orgánica que se quema en la ceremonia o ritual. Pero en este caso, su cuerpo no presenta elementos bidimensionales sobre él, por lo cual solo se interpretará el significado de sus volúmenes en el siguiente punto.

2.3) Interpretación de las formas tridimensionales y de los signos bidimensionales primarios presentes en los artefactos (en ese orden).

Conforme a su composición y principios geométricos, tanto las formas volumétricas así como los elementos bidimensionales que componen algunas de ellas se conjugaron con aspectos socio-culturales de los primeros pobladores de la cordillera como son su estructura de pensamiento para desenvolverse de manera cotidiana, sus costumbres, sus rituales y sus marcadas creencias religiosas.

Para el análisis de la Vasija trípode se consideró que el agua es un elemento natural de trascendencia mítica para la cultura de esos primeros pobladores. Una de las formas de expresar su importancia es a través de las ofrendas o tributo que algunas etnias aún presentan a las diferentes lagunas de la región en ciertas épocas del año, por considerar que tal lugar es el espacio sagrado donde habita su diosa madre de las aguas (la gran serpiente). En este sentido, la función de un objeto contenedor de agua en actividades rituales parece asociar la forma circular a lo divino y espiritual de la deidad femenina, mientras que lo triangular comunica otros significados -ver Figura 7 (a)-. Según las leyendas recopiladas por Jaqueline Clarac (1996), la idea de descenso de los dioses a la tierra y su prolífica creación de lagunas en la región pareciera representarse aquí a través del uso del triángulo como figura base en

los planos vertical y horizontal de la forma de este objeto. Esas historias reflejan la importancia que el pensamiento andino otorga a la transformación y al movimiento representado en ideas opuestas como cielo y tierra, arriba y abajo, vuelo y descenso o caída, la relación del arco iris con el agua. Incluso la alusión a animales como el águila (divinidad masculina), la culebra y la rana (divinidad femenina).

Así, la base triangular que se observa en la Figura 7 (b), implica el equilibrio y estabilidad concedida según el pensamiento andino por sus deidades *Ches* y *Shía* (*Arca* y *Arco*, *Tis* y *Teo*, *Shuu* y *Jamashía*, *Sol* y *Luna*), que a su vez representan una parte masculina y otra femenina que para muchos antiguos de la región significó una especie de "unidad cósmica" (Clarac, 2003, p. 117). Por otra parte, si bien la forma de los elementos de soporte o patas parece obedecer a características zoomorfas -Figura 7 (c)-, su agrupación en forma de trípode, además de proporcionar al objeto mayor facilidad para adaptarse a superficies regulares e irregulares, es un atributo característico de las vasijas de la cordillera andina venezolana de los actuales



Figura 7. Relevamiento geométrico de algunas partes de la Vasija trípode: (a) contenedor y soporte trípode; (b) base triangular; (c) soporte de características zoomorfas.

Fuente: Elaboración propia.

estados Mérida, Táchira, Trujillo y parte de Lara.

En cuanto a la interpretación del significado de los elementos bidimensionales más importantes de la Vasija trípode, se tiene que:

- Las dos espirales que culminan en su interior

con cabezas de serpiente -Figura 5(a)- es una noción recurrente que alude a la fertilidad, a la eternidad, a la deidad femenina (*Shia* o *Arca*) (Clarac, 1996).

- El trapecio contenido de pequeñas líneas horizontales -Figura 5 (b)- se asocia con las formas en que se disponían las terrazas de cultivo, organizados de esta manera para distribuir el agua en los diferentes niveles, tomando provecho de la inclinación de los terrenos.

- Los óvalos enmarcados en triángulos -Figura 5 (c)-, es una señal de protección de la comunidad a través del equilibrio establecido por los aspectos divinos como los dioses cósmicos que se vuelven dioses locales, caídos en la tierra andina para crear las montañas y lagunas, crear al hombre y civilizarlo (Clarac, 1996). Este motivo se reitera para cada una de las patas del artefacto.

- El patrón de líneas envolventes en forma triangular que rodea la parte interna de la vasija -Figura 5 (d)-, que enlaza dos ideas relacionadas tanto con la diosa *Shia*, así como con la idea de los cultivos. En otras palabras, puede significar la fertilidad que la diosa le confiere a la tierra a través del agua para la abundancia de los cultivos.

Analizando ahora el volumen del Incensario trípode, las formas triangulares allí presentes nuevamente se relacionan a las deidades de la cultura de los primeros pobladores de la Cordillera Andina de Mérida. Al mismo tiempo, los tres puntos de apoyo de las patas del objeto mejoran la estabilidad del artefacto sobre cualquier tipo de superficie. Tanto la forma piramidal, así como las pequeñas hendiduras que parecen escaleras (ver Figura 8), exponen la idea de ascenso y descenso manifiesta por los Dioses macho y hembra en el momento de la creación de la naturaleza como narran sus mitos. En la vista superior del artefacto -parte inferior de la Figura 3 (b)- esta suerte de interrelación de formas genera una forma

hexagonal como fase intermedia de la unión del cilindro y la pirámide de base triangular. Por su parte, el círculo se asocia a lo que no es terrenal, aquello que viene del cielo o las alturas, reforzando la función de este objeto en los

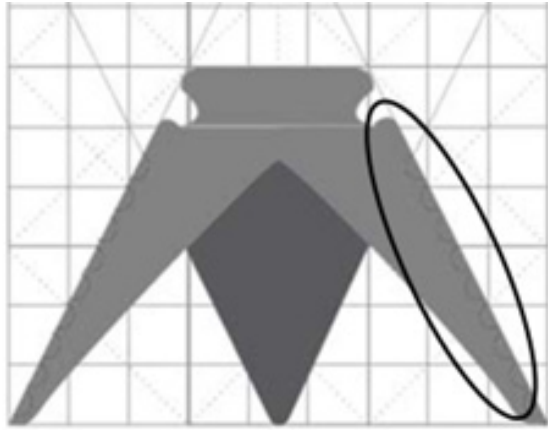


Figura 8. Hendiduras presentes en los soportes del incensario trípode analizado.

Fuente: Elaboración propia.

rituales: una especie de invocación o contacto con esos seres divinos.

Conclusiones

El hallazgo de elementos comunes es un factor determinante en la recolección de esta muestra. Y es que en los doce objetos analizados, los objetos usados en rituales manifiestan coincidencias en cuanto a elementos bi y tridimensionales con estatuillas ubicadas en los cultivos, petroglifos y elementos de indumentaria.

Este estudio no pretende generar un manual con los principios que definen el diseño "global" del estado Mérida, pues como siempre el diseñador tendrá de manera libre y creativa múltiples formas de hacerlo. Sin embargo, profundizar el tema posibilita la identificación de elementos que antes no habían sido puestos en relieve para generar valor agregado en propuestas de diseño que se inspiren en

artefactos de origen indígena. Tomando en cuenta que su lenguaje trascendió de lo verbal, surgen líneas y volúmenes cuyos significados, por ejemplo, aluden a la fertilidad a través de espirales o formas envolventes e infinitas; la idea de lo femenino con formas curvas y de lo masculino con formas triangulares; el cielo representado con un círculo; el equilibrio espiritual con la superposición del círculo y el triángulo; los cultivos con patrones de líneas sucesivas; la estabilidad representada con bases triangulares; el universo representado por la intersección de pirámides; o la protección representada mediante un círculo central y un triángulo exterior.

Estas son solo algunas de las inferencias obtenidas, que si bien tienen una elevada carga de subjetividad, el diseñador podría considerar esto como génesis de algunos conceptos que se proyecten como locales, incorporando su impronta para generar configuraciones novedosas, interesantes, diversas y a su vez coherentes con la cosmovisión de las etnias que habitaron la Cordillera Andina de Mérida.

Si bien la diversidad de artefactos arqueológicos analizados lleva a un plano abierto y más subjetivo de interpretación de los signos andinos, esto puede llevar a pensar que la metodología planteada es "poco rigurosa" ya que:

- Contempla una selección de objetos de funciones muy variadas. Pero hay que reconocer como una limitante de la investigación el escaso repertorio de objetos de esta naturaleza disponibles en Mérida, e incluso en el Museo Arqueológico.
- Cada detalle se observa en una retícula de estudio que en principio solo presenta diagonales inscritas en un cuadrado.

Asimismo, la amplitud con la que se maneja esta metodología posiblemente deja al margen otros posibles análisis y significados. Sin embargo, la metodología implementada permitió

hallar un lenguaje coincidente y consistente para expresar significados, reafirmando las creencias religiosas y formas de vida manifestadas en elementos bi y tridimensional comunes en toda la configuración del objeto, reflejando así el fundamento de la materialización de los artefactos precolombinos. Se observa como la configuración de los mismos no se presenta de forma aislada: parece existir entre ellos una armonía entre lo pragmático, lo sintáctico y lo semántico, donde cada volumen y elemento bidimensional analizado se integra para transmitir la manera en que estas comunidades entendían el mundo.

Queda la labor de agotar el tema y sus detalles en función de la necesidad y propósito de lo que se diseña. Recuérdese que no se trata de copiar el vocabulario visual de los primeros pobladores andinos, ni de idealizarlo, sino de rescatarlo, recreándolo e incorporándolo en el diseño de productos utilitarios representativos de la región merideña, dando así continuidad a ese lenguaje particular. En otras palabras, los resultados obtenidos no pretenden en absoluto ser un manual de referencia obligada, pero seguramente podrían contribuir en el proceso creativo de un diseñador interesado en generar productos con conceptos esencialmente locales de la región andina merideña.

Notas

1 Cadena montañosa de mayor altura en Venezuela, ubicada en la parte occidental del país, con una extensión aproximada de 425 kilómetros. El área fundamental del poblamiento indígena de los Andes de Mérida fue la cuenca del Río Chama, extendida a lo largo de toda la sierra en sentido paralelo al eje de la cordillera.

2 Ciencia interpretativa o teoría psicológica y social que trata de comprender el proceso de creación y asignación de significados al mundo de la realidad vivida, esto es, a la comprensión de actores particulares, en lugares particulares, en situaciones particulares y lugares particulares (Schwandt, 1994)

3 Se asumió la amplia definición del término «artefacto»

como un objeto “hecho con arte”; “...especialmente una máquina o aparato construido con cierta técnica para un determinado fin” (DRAE, 2018, s/p), conjuntamente con la definición de «artefacto arqueológico», entendido como restos materiales portátiles fabricados por el ser humano en un espacio y tiempo determinados, que en este caso permiten comprender la vida de una sociedad prehispánica al proporcionar información sobre cómo esa población los fabricó, usó o desechó.

4 Se refiere a “los planos de significación de los cuales se generan el naturalismo, el simbolismo y la abstracción geométrica” (Milla, 2008, p. 8)

5 Constantino Torres define al signo como “aquél que representa o substituye un objeto o concepto y activa a un interpretante”, para luego definir al signo primario como “la parte fundamental e irreducible de una propuesta perceptual” (2004, p. 56)

Referencias

- Beristain, H. (1997). *Diccionario de Retórica y Poética* (8° ed.). México D. F., México: Editorial Porrúa.
- Blumer, H. (1982). *La Sociedad como Interacción Simbólica*. Barcelona, España: Hora.
- Carlson D. (2008). *5 Key Design Trends*. [Documento en línea] Disponible: <http://davidreport.com/the-report/issue-10-2008-5-key-design-tren/> [Consulta: 2019, marzo 19]
- Castiñeiras M. (2007). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona, España: Ariel.
- Clarac, J. (2003). *Dioses en Exilio* (2° ed.). Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, Vicerrectorado Académico.
- Clarac, J. (1996). *Mérida a Través del tiempo*. Mérida, Venezuela: Consejo de Publicaciones Universidad de Los Andes, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico, Museo Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez, y Consejo Nacional de la Cultura.
- Colombres, A. (2005). *Teoría trascendental del arte: hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires, Argentina: Del Sol.
- Elam, K. (2003). *Geometría del diseño: estudios de proporción y composición*. México DF, México: Trillas.
- Gordones, G. y Meneses L. (2005). *Arqueología de la Cordillera Andina de Mérida*. Mérida, Venezuela: Museo

Arqueológico Gonzalo Rincón Gutiérrez, Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Ediciones Dabanatá.

- Zuñiga, V. (2006). *Aproximación a un Vocabulario Andino*. Tesis de maestría no publicada. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Palermo.

- Grégoire V. (2008). *Metropuritan ou extantrique? Choisissez votre camp!*. [Documento en línea] Disponible: https://www.lexpress.fr/styles/mode/metropuritan-ou-extantrique-choisissez-votre-camp_522584.html [Consulta: 2019, marzo 19]
- Martens, R. (1994). *El Culto a las Piedras en las Prácticas Simbólicas del Campesino Merideño*. Trabajo de grado no publicado, de la Licenciatura de Historia. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes.
- Milla, Z. (2008). *Introducción a la Semiótica del Diseño Andino Precolombino*. Lima-Perú: Asociación de Investigación y Comunicación Amaru Wayra. [Documento en línea] Disponible: <http://es.scribd.com/doc/53341564/introduccion-Semiotica-Diseno-Andino-Precolombino> [Consulta: 2019, marzo 19]
- Montero, M. (1997). *Ideología, Alineación e Identidad Nacional* (4° ed.). Mérida, Venezuela: Programa de Manuales y Textos Universitarios F.C.U.
- Observatorio del Hábitat (2007). *Cuaderno de Tendencias del Hábitat 2008-2009*. [Documento en línea] Disponible: <https://es.slideshare.net/observatorioh/cuaderno-tendencias-hbitat-0809> [Consulta: 2019, mayo 2]
- Rizo, M. (2005). *La comunicación como base para la interacción social. Aportaciones de la comunicología al estudio de la ciudad, la identidad y la inmigración*. [Documento en línea]. Disponible: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_03/contemporanea_n03_06_garcia.pdf [Consulta: 2019, marzo 19]
- Schawandt, T. (1994). Constructivist, interpretivist approaches to human inquiry. Citado por Martínez M. Miguel. En: *La etnología y el Intercambismo Simbólico. Sus aspectos metodológicos específicos*. [Documento en línea] Disponible: <http://prof.usb.ve/miguelm/laetnometodologia.html> [Consulta: 2019, marzo 19]
- Torres, C. (Comp.) (2004). Imágenes Legibles: La Iconografía Tiwanaku como Significante. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* N° 9, pp. 55-73.
- Vargas, I. (1986). Desarrollo Histórico de las sociedades andinas de Venezuela. Gens. *Boletín de la Sociedad Venezolana de Arqueólogos*, Vol. 2, N° 1, pp. 320-360.
- Zecchetto, V. (2003). *La danza de los signos: nociones de semiótica general*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.