

MONOGRAFÍA  
IDENTIFICACIÓN DEL LENGUAJE  
FORMAL DE LA CULTURA MATERIAL  
ORFEBRE MUISCA A TRAVÉS DE LA  
SEMIÓTICA





Juan Sebastián Bejarano Mora  
Directora, MA. DI. Andrea Bibiana Ortiz Cárdenas  
Universidad Antonio Nariño  
Facultad de Artes  
Programa de Diseño Industrial  
Bogotá D.C 2022



# ÍNDICE

01 p. 4 Resumen

08 p. 18 Marco teórico  
La Semiótica  
Signo  
Objeto  
Interpretante

15 p. 41 Análisis semiótico de las piezas orfebres muiscas

02 p. 6 Abstract

09 p. 23 Marco de referencia  
La semiótica y la época precolombina

16 p. 54 Conclusiones

03 p. 8 Introducción

10 p. 25 Los muiscas  
La cosmología muisca  
Los animales Sagrados  
Orfebrería muisca

17 p. 56 Bibliografía

04 p. 10 Planteamiento

11 p. 31 Desarrollo

05 p. 12 Formulación

12 p. 34 Categorización del análisis semiótico

06 p. 14 Justificación

13 p. 36 Piezas para el análisis

07 p. 16 Objetivos

14 p. 38 Diseño de la herramienta para el análisis

# RESUMEN

En este proyecto se exploró y se determinó la importancia de la semiótica en el proceso de creación y producción para el diseñador industrial, mediante la relación de los elementos semióticos (creencias, interpretaciones, signos y simbolismos) predominantes y materiales representativos de la cultura muisca (artesanías orfebres) de acuerdo a un recorrido teórico e histórico.

Se establecieron cuatro categorías de análisis (contexto, forma, uso y significante) de acuerdo a varios exponentes, para poder determinar cómo estas intervienen en el proceso de fabricación del producto y en la etapa creativa del mismo, ya que a partir de la semiótica se genera un desarrollo crítico en el quehacer del diseñador industrial.

Adicionalmente, se determinaron ciertas categorías para el análisis semiótico de piezas de la cultura muisca, logrando identificar su contexto, forma, uso y relación con los signos, de acuerdo a la creación de dichas piezas y la interpretación de las mismas.

Gracias al análisis generado, se pudo determinar la importancia de la semiótica en los procesos de desarrollo dentro de la disciplina del diseño industrial; logrando articular esta narrativa no solo desde la óptica del profesional sino desde diversos contextos, formando posibles simbolismos y creencias a partir de las artesanías muiscas.



# ABSTRACT






This project explored and determined the importance of semiotics in the process of creation and production for the industrial designer, through the relationship of semiotic elements (beliefs, interpretations, signs and symbolisms) predominant and representative materials of the Muisca culture (goldsmith crafts) according to a theoretical and historical journey.

Four categories of analysis were established (context, form, use and signifier) according to several exponents, in order to determine how these intervene in the manufacturing process of the product and in its creative stage, since semiotics generates a critical development in the work of the industrial designer.

Additionally, certain categories were determined for the semiotic analysis of pieces of the Muisca culture, identifying their context, form, use and relationship with the signs, according to the creation of these pieces and their interpretation.

Thanks to the analysis generated, it was possible to determine the importance of semiotics in the development processes within the discipline of industrial design; managing to articulate this narrative not only from the perspective of the professional but also from different contexts, forming possible symbolisms and beliefs from the Muisca handicrafts.

# INTRODUCCIÓN



Esta monografía busca utilizar y resaltar los elementos de la semiótica que ayudan a la construcción de un producto, objeto, artefacto, o cualquier resultado que se esté diseñando y su significación. Para esta labor se escogieron algunas de las piezas orfebres más significativas de la cultura muisca y se realizó un recuento teórico de la semiótica, que permitió el establecimiento de cuatro categorías de análisis.

Pierce (2015), plantea que la semiótica es una significación desde la terceridad, es decir bajo los siguientes tres elementos: representamen, interpretante y objeto. En relación a lo anterior, desde el diseño industrial se puede contribuir a esta relación e interpretación de los objetos, teniendo presente todas las etapas de creación y producción de los elementos y los contextos culturales, sociales, económicos etc., no solo del diseñador sino del espectador.


Base de esta investigación fue poder emplear a la semiótica como una herramienta transversal para la formación de estudiante, porque permite el desarrollo de un pensamiento o visión crítica y amplia en las actividades del profesional y también en el impacto artístico de sus creaciones a nivel cultural y social, aspectos que no son tenidos en cuenta debido a los diversos cambios y aceleraciones que trajo la globalización en el sector.

Desde esta perspectiva, esta monografía tiene como objetivo principal caracterizar desde la semiótica la orfebrería muisca para entender los elementos o la intención de comunicación de estas piezas.



# PLANTEAMIENTO





Indagar sobre esta temática es una inquietud que nace a partir de la observación de diversos escenarios de creación y elaboración de productos y las posibles complejidades o dificultades que representa para los estudiantes de diseño la comprensión de las implicaciones semióticas de todo elemento diseñable, y la interacción entre el significado, la forma y otros factores como: el interpretante, uso y producción.

El propósito principal de este documento, no es utilizar la semiótica para informar a otros diseñadores sobre cómo deben hacer mejores productos; si no, como emplear la semiótica como una herramienta para el ejercicio de pensamiento crítico y reflexivo sobre las formas en que se presenta un producto o material; en este contexto es importante resaltar que el estudio de la semiótica puede contribuir a la conciencia de la realidad y del papel que tiene el diseñador frente a ello.

Para esta labor, se toma como base las artesanías orfebres de la cultura muisca, las cuales para Colombia han sido importantes en su reconocimiento a nivel internacional, y han sido fuente de investigación en diferentes disciplinas. Las habilidades demostradas en la orfebrería son inmensas dentro del arte precolombino, pero más que la estética, las grandes figurillas y objetos ornamentales estaban cargadas de un simbolismo religioso; Caldera (2008), explica cómo la cosmología y la antropogonía muisca guiaba su visión del mundo particularmente por un sentido sagrado.

Si el diseñador industrial logra la comprensión de las formas, relaciones e interpretaciones que los antepasados tenían de los objetos a crear o diseñar, mediante diferentes herramientas o análisis de significación y estructura que ofrece la semiótica, se podría visualizar la importancia de esta disciplina para el desarrollo del proceso creativo y de producción en el diseño mediante un pensamiento reflexivo.



# FORMULACIÓN




Se han analizado e indagado las culturas prehispánicas a través del tiempo, y desde varios puntos de vista como el antropológico, médico o arqueológico, con el propósito de indagar sobre su forma de vivir, costumbres, creencias y sus recorridos en el territorio para su futuro asentamiento. El diseño puede aportar a este entendimiento desde el punto de vista de los objetos, puesto que el contexto socio histórico y la estructura del objeto o elementos son la base para diversos procesos dentro de la profesión. ¿qué estaba pasando al momento de crear la pieza?, ¿por qué tiene esa forma, tamaño y material?, ¿cuál es la influencia que tenían para ser creada?; estas preguntas y más pueden ser resueltas estudiando la relación que tienen los símbolos y formas con sus intérpretes.

Para poder aprender de los objetos y sus componentes deben ser estudiados desde distintas perspectivas como la suposición, la crítica, el razonamiento y la intertextualidad, donde el diseñador que interpreta, lee símbolos, es decir, comprende signos constituidos en ellos como si se tratara de un espacio bi-tridimensional o de representación de ideas y conceptos. De acuerdo con lo anterior, surge el interrogante que orienta el presente proyecto:

¿Cómo se pueden identificar las raíces del lenguaje formal de la cultura material muisca a través de la orfebrería?




# JUSTIFICACIÓN



En la construcción de los procesos creativos o de diseño es fundamental comprender los elementos que comprenden la construcción de un producto, objeto, artefacto, o cualquier resultado que se esté diseñando y su significación. Debido a que varios de los elementos están relacionados con su contexto, morfología, el usuario y de la relación con esto y demás aspectos que se exploran en la monografía.

Para entender, analizar y reflexionar sobre los elementos descritos anteriormente, los diseñadores se pueden apoyar en la semiótica, debido a que este campo de estudio tiene varios conceptos y herramientas que ampliar la visión crítica del profesional durante la etapa de planeación, diseño y construcción de cualquier elemento a desarrollar; para los estudiantes de diseño industrial de la Universidad Antonio Nariño, así como cualquier otra institución, es importante que a lo largo de su formación académica se logre establecer y fomentar un pensamiento crítico y reflexivo sobre los objetos que rodean el entorno y el proceso de diseño.



# OBJETIVOS

# GENERAL

---

Caracterizar desde la semiótica la orfebrería muisca para entender los elementos o la intención de comunicación de estas piezas.

## E 1

---

Identificar los aspectos de la cultura muisca a través de mitologías símbolos y creencias que construyeron su identidad.

## E 2

---

Determinar cuáles son las artesanías de la orfebrería muisca con mayor riqueza simbólica para el análisis semiótico.

## E 3

---

Establecer con base en el análisis semiótico la intención de comunicación de las piezas orfebres de la cultura muisca.

# MARCO TEÓRICO



# LA SEMIÓTICA

Al hablar de semiótica es necesario considerar los conceptos y posturas de Charles Peirce (2015), quien es considerado el “padre” de esta materia, indica que la semiótica parte de la premisa de que la significación es una forma de terceridad, es decir que la relación significa es irreducible a una triada de los siguientes elementos: representamen, interpretante y objeto.

Por otro lado, Beuchot (2004), plantea que es una ciencia que estudia el signo en general, es decir todos los signos que formen lenguajes o sistemas. En su libro recorre la historia de la semiótica o la semiología desde una mirada latinoamericana y sus hallazgos dan cuenta que comenzó analizando las circunstancias de significación de los signos, pero con el paso del tiempo fue agarrando otras perspectivas como los semáforos, las modas, los gestos, la comida, para lo cual se fueron desarrollando semióticas visuales, auditivas, olfativas y gustativas.

Otras de las definiciones válidas para esta monografía, la hace Karam (2011), quien desde un estudio de la semiótica de la imagen dice que la semiología se puede reducir como una especie de código que se puede encontrar en todos los sistemas expresivos, sean lingüísticos o no.

En el diseño la semiótica juega un papel importante pero no siempre se tiene en cuenta; la diseñadora Hjelm (2002), muestra cómo el estudio semiótico puede utilizarse para comprender aspectos de la comunicación en el diseño de productos.

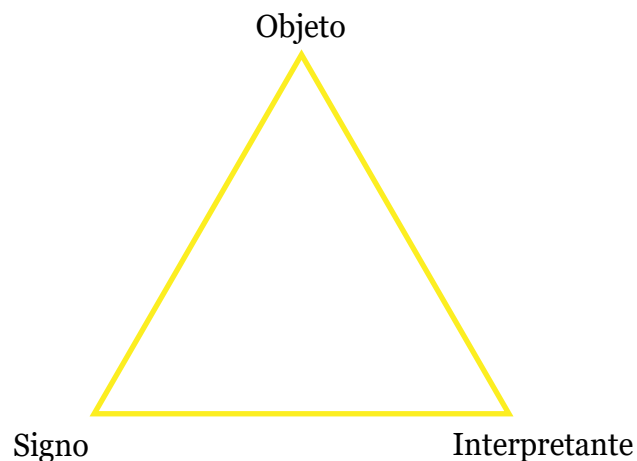
El estudio de esta disciplina puede contribuir a la construcción de un pensamiento consciente de los factores constituyentes de la realidad como construcción y del papel que el diseñador cumple en dicha realidad. Suecia se caracteriza por un enfoque del “buen diseño”, contexto en el que el diseñador Rune Monö lleva casi veinte años enseñando la semiótica del producto en las escuelas de diseño.

Monö (1997) en una de sus obras más representativas (Design for product understanding), intenta desarrollar un lenguaje de la forma para los diseñadores de productos basado principalmente en Pierce, e intenta desarrollar directrices y herramientas para el diseño y el análisis de productos basados en los conceptos de icono, índice y símbolo.

En perspectiva con lo anteriormente mencionado, en diferentes textos y para la mayoría de autores hay tres actores que siempre están presentes en el estudio de la semiótica: el objeto, el signo y el intérprete, quienes juegan un papel importante para que esta pueda suceder y se pueda comprender. La figura 1, muestra los actores principales y más adelante se desarrollarán dichos constructos.

### Figura 1

Actores principales de la semiótica (elaboración propia)



*Nota: La figura muestra los principales actores que tiene la semiótica.-Autoría propia.*

## EL SIGNO

El signo es una representación por la cual una persona tiene la capacidad mental de remitirse a un objeto. Peirce (2015), afirma que:

Los signos son divisibles según tres tricotomías: primero, según que el signo en sí mismo sea una mera cualidad, un existente real o una ley general; segundo, según que la relación del signo con su objeto consista en que el signo tenga algún carácter en sí mismo, o en alguna relación existencia<sup>1</sup> con ese objeto o en su relación con un interpretante; tercero, según que su Interpretante lo represente como un signo de posibilidad, como un signo de hecho o como un signo de razón. (p.29)

Con la afirmación de Peirce y para el efecto práctico de esta monografía se hará énfasis en la segunda y tercera categoría de la tricotomía; es importante aclarar que el segundo elemento se subdivide en un icono, índice o símbolo.

## Figura 2

Tricotomía del signo según Peirce. (elaboración propia)

El signo en sí mismo.	Relación del signo con su objeto	Según su interpretante
	■ Ícono	■ Rema
	■ Índice	■ Signo Diciente
	■ Símbolo	■ Argumento

Nota: La figura muestra las tricotomías las cuales intervienen en el signo.

A continuación, se describe la tricotomía relación del signo con su objeto mostrada en la figura 2.

1. Un ícono para Peirce (2015), es un signo que hace alusión al objeto al que se remite meramente en consecuencia de caracteres que son propios, y que posee sea tangible o no.
2. Un índice o señal es un signo que hace alusión al objeto que expresa en virtud de ser realmente afectado por aquel objeto. Peirce (2015), dice que en la medida en que el índice es afectado por el objeto tiene necesariamente alguna cualidad en común con el objeto y es en relación con ella como se refiere al mismo.
3. Un símbolo, es un signo que hace alusión al objeto que expresa en virtud de una ley, generalmente un grupo de ideas globales que funcionan de tal manera que son la causa de que el símbolo se interprete como asociado a dicho objeto.

En conclusión, el ícono es el concepto que está en nuestra cabeza, el índice o señal es la palabra que representa ese concepto de manera que lo podemos ver físicamente con letras y el símbolo es una asociación que tenemos en el plano físico de ese concepto, ejemplos:

### Figura 3

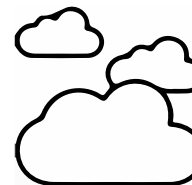
Ícono



Nota: Representa la forma de los países y continentes.  
fuente: [www.flaticon.com](http://www.flaticon.com) (s.f)

### Figura 4

Índice



Nota: La nube Índice que lloverá.  
fuente: [www.flaticon.com](http://www.flaticon.com) (s.f)

### Figura 5

Símbolo



Nota: La balanza por ley REPRESENTA justicia  
fuente: [www.flaticon.com](http://www.flaticon.com) (s.f)

Para la segunda tricotomía observaremos la relación del signo con su interpretante Peirce (2015), los plantea como: rema, signo dicente y argumento.

El rema es un signo que genera posibilidades cualitativas para el sujeto que interpreta, entonces podemos decir, que representa cualquier clase de objeto posible. Un rema puede, dar alguna información, pero no se interpreta que objeto o razón la proporciona.

El signo dicente hace alusión a un signo que, para la persona que interpreta, es un signo de existencia real. Es decir, no puede ser un ícono, no puede ser interpretado como una referencia a objetos tangibles. Un signo necesariamente implica, como parte de él a un rema para detallar el hecho que se interpreta que él indica.

El argumento es un signo que para la persona que lo interpreta es ley, también es válido decir que un argumento es un signo que se comprende, representa a su objeto en su carácter. El interpretante de este elemento lo representa como una instancia de una clase general de argumentos, por lo tanto en conjunto, siempre tenderá a la verdad.

## OBJETO

Peirce (2015) distingue dos tipos de objeto: el inmediato, "el Objeto tal como el signo mismo lo representa", y el dinámico, el objeto representado, al margen de su relación con el signo. Formulado de otro modo: "El Objeto mediato o dinámico" es el objeto exterior al signo. Por lo tanto, el objeto inmediato existe solo en virtud de la relación semiótica y se presenta como ley o regularidad, con lo que trasciende la dimensión subjetiva hacia una pluralidad de individuos.

Karam (2011), plantea que desde el punto de vista filosófico hay más definiciones, así, de acuerdo a la tradición peirciana, la semiótica no se ocupa del estudio de un tipo de objeto en particular, sino del estudio de los objetos ordinarios en la medida en que (y sólo en la medida en que) participan en la semiosis. La semiótica presenta una forma, un camino, una visión de cómo algo se convierte en un signo y tiene significado, pero no se limita a comprender y explicar el significado de un signo y el proceso por el cual aparece el signo. prestando atención a la dinámica concreta de los signos en un contexto social y cultural particular.

La semiótica es un fenómeno contextualizado y operativo en el que diferentes sistemas semánticos transmiten significado de lo verbal a lo no verbal, a través del lenguaje audiovisual y a la comunicación virtual moderna.

## INTERPRETANTE

Para Peirce (2015), el interpretante de un signo es otro signo. Ese planteamiento implica la existencia de una cadena al infinito de los interpretantes, es decir, una semiosis limitada.

El intérprete es la modificación producida en el pensamiento por el signo. En principio, sin embargo, el pensamiento no debe entenderse como un fenómeno psicológico individual, sino que está relacionado con los procesos discursivos que se dan en la sociedad humana.

Cada intérprete es un símbolo para su objeto y requiere otro símbolo para su interpretación. Se abre así una cadena de intérpretes. Esta descripción enfatiza los aspectos formales de la función del símbolo. El símbolo significa solo dentro del sistema operativo del símbolo. Significa solo gracias al hecho de que otros símbolos en el mismo sistema significan algo. Este conjunto de interpretaciones es de varios tipos: símbolos, definiciones, funciones proposicionales, símbolos de otro sistema.

# MARCO DE REFERENCIA

# SOBRE LA SEMIÓTICA Y LA ÉPOCA PRECOLOMBINA

Durante siglos, el arte ha sido un medio de comunicación, integración y transmisión cultural en las sociedades andinas. Su presencia permanente en objetos de uso ritual y cotidiano expresa el carácter social del concepto. Pero la diversidad de sus representaciones es el hilo lógico que da sentido a su estructura en todas ellas, ya lo largo de la historia precolombina de nuestro continente.

De acuerdo con Euribe (2008), se plantea que posiblemente la explicación a esta tradición compartida deba entenderse por la existencia de un conocimiento común y por lo tanto de un lenguaje de trascendencia ante las limitaciones de lo verbal, y suficiente para la transmisión de valores y principios "universales". Tal premisa implicaría la presencia de escuelas y medios de enseñanza para la formación de arquitectos, diseñadores, artistas y artesanos, entre otros requeridos para la comunicación social de la época.

El estudio del arte precolombino es un tema de investigación interdisciplinario que permite comprender la óptica sincrónica del tema. La arqueología lo descubre y clasifica como un objeto cronológico, la antropología lo interpreta como un fenómeno sociocultural, la historia lo conecta con fuentes de información documental, la estética observa sus manifestaciones creativas, la semiótica artística entreteje su simbolismo sociocultural. El diseño secuencía los procesos simbólicos que participan en su creación gráfica como factores funcionales.

Euribe (2008), plantea que se está estableciendo un puente entre el símbolo y su proceso constructivo, la semiótica del diseño relaciona la estética de las proporciones con la simbología del arte, descubriendo en su lógica común, un sistema iconológico totalizante único en su género, que conjuga orgánicamente arte, ciencia y filosofía en su lenguaje geométrico de síntesis y que se constituye, como "composición simbólica", en el objeto de estudio de esta ciencia del diseño comprendida como un manejo armónico de la medida.

Por otra parte, la profesora Luz Helena Ballestas (2010) hace un estudio del diseño precolombino en la parte gráfica, al cual llama grafismos, el carácter gráfico de los diseños precolombinos corresponde a lo que ha sido denominado "decoración". Aunque sí pueden verse como tales, la figura en su geometría también puede representar fauna o algún otro elemento de la naturaleza y sus fenómenos. A lo largo de muchos años de estudio de los diseños precolombinos, el interés por las figuras presentadas en objetos de cerámica y orfebrería se ha mantenido constante, lo que lleva al análisis de figuras de objetos de dos formas; figuras figurativas y geométricas correspondientes a representaciones esquemáticas de elementos naturales, especialmente animales.

La geometría se ajusta a la forma esquemática geométrica completa. Al mismo tiempo, se exploran los remanentes del diseño precolombino en el diseño gráfico colombiano moderno, pero también se toman en cuenta otras áreas para determinar qué formas han sobrevivido en el contexto cultural colombiano, lo que demostrará que la herencia indígena se refleja en la identidad nacional.

# LOS MUISCAS

En el libro *los muisca* la historia milenaria de un pueblo chibcha, Langebaek (2019), los describe como un grupo de indígenas de lengua chibcha que ocuparon buena parte de los Andes orientales, que compartían un origen común, pero que a pesar de procesos históricos compartidos no eran completamente homogéneos. Eran resultado de una historia común pero compleja, producto de procesos de migración, adaptación y contacto con otras sociedades, a lo largo de siglos. Hicieron parte importante de la ocupación humana en los terrenos descritos, si bien no fueron los únicos pueblos indígenas que los españoles encontraron en esa región, ni siquiera los únicos de lengua chibcha.

La población muisca de los Andes orientales tienen un origen chibcha, pero también hay evidencias de que se mezcló con poblaciones de origen diferente, Langebaek (2019), hace el rastreo de esto y muestra evidencia que los muisca eran parientes lejanos de los grupos chibchas de Centroamérica y algo menos lejanos de los grupos chibchas del norte de Colombia. Los grupos chibchas al oriente del río Magdalena, es decir los de la sierra nevada de Santa Marta, del Perijá de la Sierra Nevada del Cocuy y del resto de los Andes orientales, se distancian genéticamente de los chibchas del istmo (Franja alargada y estrecha de terreno que une dos continentes) y tienden a ser menos distantes entre ellos.

El origen compartido entre los muisca y otras poblaciones chibchas del norte de Sudamérica y de Centroamérica ha llevado a preguntarse por la importancia de ese origen común para entender la sociedad muisca.

### Figura 6

*Distribución de grupos con lenguas chibchas.*



*Nota: El mapa señala la ubicación de los pueblos indígenas con lenguas chibchas por todo el continente. Fuente: Langebaek (2019).*



El antropólogo Langebaek (2019) afirma que:

Una lengua y un origen compartido implican un “mundo” de cosmologías y practicas rituales también compartidos. Lo primero es tratar de explicar en qué podría haber consistido ese mundo compartido y lo segundo en entender para qué serviría aceptar que los muisca pertenecen a ese mundo. (pp. 58-59).

Con esta afirmación podemos decir que los pueblos de lengua chibcha compartían lo que podríamos llamar “literaturas orales”, con ciertas características comunes, el predominio de lo cosmológico, la ausencia de una única deidad creadora, la idea de transformación del universo en vez de su creación, la existencia de héroes culturales y de desastres naturales como medio de transformación de la sociedad.

## LA COSMOLOGÍA MUISCA

Para Caldera (2008), se plantea que varios estudios han demostrado que la región muisca influyó en dos cosmologías claramente definidas: la cosmología de la sabana y la cosmología Iraca. En el primer caso, refiriéndose a un mundo lleno de descripciones geográficas, símbolos y personajes autónomos, se refiere a imágenes y algunos valores, especialmente al cristianismo. El segundo se refiere a las características meteorológicas que perturban el paisaje natural. En la primera forma de organización social, o cosmología de la sabana, Bochica es la figura central, a quien se considera un civilizador cultural, misionero, educador moral y educador. De esta cosmología surgió una subcultura de adoradores de la luna, gobernada por el poder representado por la soberanía de Zipa.

Y la segunda forma de organización social, es decir, la cosmología de Iraca, estaba liderada por la figura del Cacique Ramiriquí, de quien se sabe, Caldera (2008) y por varios relatos, que era la figura que hace de tronco genealógico en la tradición sociocultural del valle de Iraca. Este es el personaje desde donde se explica el origen del cosmos, el origen de los primeros humanos y, por tanto, Ramiriquí es considerado el personaje que representa las buenas costumbres, la herencia «moral», y el legado del poder político, de la sucesión del poder, que se caracterizó por ser luego los adoradores del sol.

**Figura 7**

*Dios Bochica.*



*Fuente: [blogociologico.blogspot.com/2012/10/muiscas](http://blogociologico.blogspot.com/2012/10/muiscas) (S.F)*

**Figura 8**

*Cacique Ramiriquí*



*Fuente: [blogociologico.blogspot.com/2012/10/muiscas](http://blogociologico.blogspot.com/2012/10/muiscas) (S.F)*

# LOS ANIMALES SAGRADOS

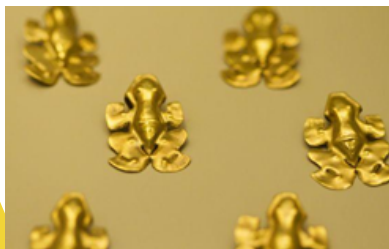
Caldera (2008), afirma que en varias partes adoraban montes, lagunas, ríos, árboles y muchos ídolos, que tenían en sus Santuarios, y Oratorios. Los ídolos a los que se refiere el texto, están representados por culebras, sapos, lagartijas, hormigas, gusanos.

El pueblo Muisca introdujo varios rituales en su cultura, pero los más notables fueron las lagunas, las montañas y algunos ríos. En ese momento, lagunas, ríos y arroyos eran los refugios favoritos de los Muiscas, pero ¿qué los atraía de este entorno natural? ¿Qué elementos de la geografía física enfatizan su adoración o admiración religiosa? ¿Qué buscaron, encontraron o vieron en las lagunas, arroyos y ríos?.

Para Caldera (2008), se hace indudable que el fenómeno religioso del pueblo Muisca muestra el nivel de percepción y contemplación física de algo: el agua; pero quizás el agua no fue el punto de llegada, sino un puente o camino, para que los muiscas indicaran algo esencial en su creencia. Los elementos de la vida cultural diaria, las estrategias de supervivencia en el mundo y el estilo de vida ecológico son inicialmente visibles en el agua.

## Figura 9

*Ranas de oro*



*Nota: Ranas de oro (técnica orfebre).  
Fuente: [www.elpais.com/elviajero](http://www.elpais.com/elviajero)  
(2014)*

En la cultura Muisca, las ranas aparecen como representaciones de deidades. Su presencia es tan importante que su graznido presagia lluvia por venir. La rana simboliza la divinidad ante la llegada del líquido, el elemento sagrado de los muiscas, la lluvia.

La llegada de la lluvia provoca una serie de actividades colectivas, como preparar la tierra para la siembra, preparar ropa o ropa para la temporada de lluvias, es decir, cambios en las actividades diarias debido a las diferentes estaciones. Las ranas están tatuadas en el territorio de los Muiscas.

El sapo y su imagen son elementos representativos en muchas de sus formaciones pictóricas y jeroglíficas, las cuales, según observaciones extrapoladas de investigaciones arqueológicas, son escasas en comparación con otras culturas precolombinas como la maya o la azteca, que ha hecho más desarrollos en la ortografía.

Según Caldera (2008), el nombre con el que llamaban los muiscas a la rana era “iesua” que significa alimento del sol. De esta interpretación se deduce que, entre los muiscas, las ranas eran animales temerosos del sol, por lo que no acostumbraban salir cuando el sol era fuerte.

## ORFEBRERÍA MUISCA

La habilidad de los orfebres Muisca es inmensa en el arte precolombiano, pero más allá de la estética, las grandes estatuas y ornamentos están imbuidos de simbolismo religioso. No había muchas minas de oro en la zona donde vivían los Muisca, por lo que obtenían oro comerciando con esmeraldas, algodón y telas.

De esta manera, Samper (2008) resalta que, no siendo el oro tan cuantioso en la orfebrería muisca, ingeniosamente crearon piezas usando la técnica de la tumbaga, la cual consistía en la utilización de una mayor proporción de cobre en aleación con el oro, luego, la figura era lavada con el zumo de una planta y puesta al fuego para que el cobre se oxidara, finalmente al ser pulida, quedaba con una apariencia de oro fino.

Además, Samper (2008), indica que trabajaron técnicas como el martillado de láminas, la fundición en cera perdida y la filigrana, para fabricar tiaras, narigueras, diademas, collares, pulseras, máscaras, pectorales, vasijas, instrumentos musicales y pequeñas figuras humanas con apariencia antropomorfas o zoomorfas, e inclusive decoradas con hilos de oro, incrustaciones de esmeralda y en algunos casos con alambres de plata.

## LAS TÉCNICAS

Samper (2008), define que la orfebrería es el arte de tallar objetos de metales preciosos. La mayoría de los orfebres cristalizaron sus habilidades y conocimientos sobre las propiedades físicas y químicas de los metales en la amplia gama de métodos de producción utilizados por los orfebres colombianos prehispánicos.

### MARTILLO Y FUEGO

El oro, el cobre y la plata, por sus características de maleabilidad y ductilidad, pueden ser estirados en láminas o hilos. Samper (2008), describe como la estructura atómica de estos metales tiene la forma de cristales con planos paralelos que, al ser golpeados por el martillo, se desplazan. Pero los golpes repetidos deforman tanto los cristales que se entorpece el deslizamiento de sus planos, se crean tensiones que endurecen la lámina y, en vez de estiramientos, se producen fracturas. Es necesario calentar el metal hasta que se torne rojo brillante para que los cristales se reordenen, recobre su maleabilidad y se pueda seguir martillando. Este proceso de recocido debe ser repetido con alguna frecuencia.

Para fabricar laminas, Samper (2008) detalla como los orfebres prehispánicos golpearon lingotes redondos o tejuelos, sobre lajas o yunques de piedra. Utilizaron martillos de distintas formas, materiales, tamaños y pesos, de acuerdo con la aleación, la dimensión del objeto o la fase del trabajo.

## DE LA CERA AL METAL

De acuerdo a Samper (2008), describen como la orfebrería prehispánica colombiana se distinguió en Suramérica por el predominio de la fundición de la cera perdida. Los orfebres fueron maestros en crear adornos y recipientes que modelaban en cera con sus manos y que luego transformaban en metal; conocían donde y como recolectar la cera de las abejas, sabían qué tipo de arcillas eran las apropiadas para hacer los moldes de la fundición y manejaban las temperaturas para fundir cada metal o sus aleaciones. La cera se obtenía de las colmenas de abejas sin aguijón., especies que en Colombia se encuentran en bosques húmedos. Samper (2008), nos muestra que al moldear en cera la figura deseada, se le adicionaban unos rollos del mismo material para los conductos por donde fluiría el metal. El modelo en cera se recubría con sucesivas capas de arcilla que formaban un molde. Al secarse el molde se lo calentaba para derretir la cera y extraerla, y dentro de él, estando muy caliente, se vaciaba el metal líquido a la temperatura y en la cantidad suficientes para que ocupara totalmente la forma vacía del modelo original.

Era necesario romper el molde ya frío, para extraer la figura metálica, cortar los conductos y pulirla. Debido a que se perdían el modelo y el molde, Samper (2008), describe que cada objeto fundido era una obra única del arte prehispánica.

Figura 9

Moldes de arcilla.



Nota: objeto a la izquierda con el positivo del molde y objeto a la derecha con el negativo del molde. Fuente: <https://enciclopedia.banrepcultural.org/>

## TEXTURAS, BRILLOS Y COLORES. EL MANEJO DE LAS SUPERFICIES

Para Samper (2008), la tumbaga, el ligue intencional de oro y cobre, fue la aleación más usada entre los orfebres prehispánicos del territorio colombiano. Uniendo el oro argentífero con diferentes proporciones de cobre produjeron una gama importante de tonalidades doradas, plateadas y rojizas, y manipularon las propiedades naturales de los metales, como la temperatura necesaria para fundirlos, la dureza o el olor. Sin importar la proporción de oro presente en la aleación, los orfebres lograron tonalidades doradas con un intenso brillo mediante el proceso de dorado por oxidación.

Al calentar en el fuego una pieza de tumbaga, el cobre de la aleación se oxida y los óxidos tienden a salir, cubriendo la superficie con una totalidad oscura. El orfebre los retiraba con soluciones ácidas como la obtenida de plantas silvestres de acedera. El oro no se oxida ni reacciona con el ácido oxálico, de manera que al retirar el cobre oxidado iba quedando en la superficie de una fina capa dorada, tan gruesa como se quisiera al repetir el proceso. Esta capa era pulida al final, para sella los poros y darle brillo, todo estos tratamientos y procesos los asemejaban al brillo del sol.

# DESARROLLO

Teniendo en cuenta los conceptos de semiótica expuestos en el marco teórico, sus principales autores y puntos clave que nos permiten lograr entender lo general y algunas particularidades; el contexto histórico, antropológico y geográfico de los muisca y sus principales creencias y tecnicismos orfebres, se pueden establecer los puntos claves del análisis semiótico en esta investigación o relación.

Para ello, es indispensable definir el análisis semiótico y algunas de sus características. Para Cantú (2003) este análisis se centra en la investigación de forma detallada de las figuras, palabras, formas, colores y demás elementos que contribuyen a conferir significado y valor comunicativo al objeto estudiado.

Para el análisis objeto de este proyecto se tuvieron en consideración diversos elementos que hacen parte de la semiótica, que a lo largo del desarrollo se verán aplicados y explicados en el estudio de los productos de diseño, o como en el caso de esta monografía algunas piezas orfebres de la cultura muisca.

Como primera herramienta metodológica planteada para el análisis se tomaron las nociones del nonágono semiótico, el cual consiste en recuperar algunos conceptos de la obra de Peirce para construir un nuevo texto que priorice la posibilidad de analizar, producir y comprender diferentes clases de signos.

Guerri (2015), presenta esta herramienta como una grilla vacía de tres columnas y tres filas –un cuadro de doble entrada (Figura 10)– capaz de convertirse en un filtro cuya función permite dos aspectos: primero la visualización del sistema de relaciones que sostienen obras u objetos, disciplinas, teorías o conceptos; segundo permite seguir avanzando en la comprensión de estos temas según las necesidades que requiera la investigación.

**Figura 10**

*Esquema del Nonágono Semiótico. (elaboración propia)*





Por otro lado, es posible afirmar que la construcción del nonágono semiótico depende de las tricotomías, derivadas de las categorías del signo de acuerdo a lo indicado por Pierce y las triparticiones del objeto (correlatos del signo). A continuación, se señalan los aspectos de la tricotomía:

### Figura 11

*Tricotomías del nonágono semiótico. (elaboración propia)*

FORMA PRIMERIDAD	Es la potencialidad abstracta, la posibilidad conceptual anterior a la manifestación concreta que será la Existencia (segunda tricotomía).
EXISTENCIA SEGUNDIRIDAD	Se refiere siempre a alguna actualización material, concreción, hecho o manifestación. No obstante, no debe ser tomada como solo hecho sino como un despliegue de la primeridad, una actualización de la potencialidad abstracta.
VALOR TERCERIDAD	Es el sistema de valores y/o leyes en una comunidad y tiempo dados. Es el valor o criterio sociocultural – adjunto a una ley o necesidad social - de la segundidad en tanto manifestación de una de las posibilidades disponibles en la primeridad.

La herramienta del nonágono se centra en una visión de los tres elementos básicos de la semiótica de Pierce, y establece relaciones exclusivas entre ellos; en cierto modo, para el análisis de las artesanías orfebres esta herramienta puede ser reiterativa en el uso de los conceptos, debido al impedimento de ampliar la información sobre los elementos de diseño y gráficos que contienen las piezas.



# CATEGORIZACIÓN DEL ANÁLISIS SEMIÓTICO

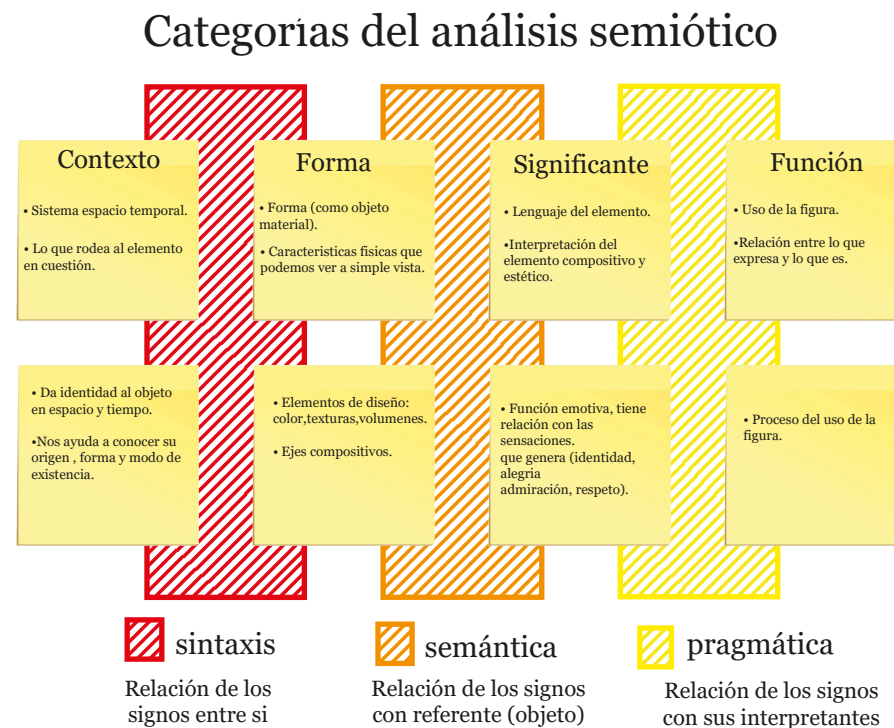


Teniendo en cuenta lo anterior se estableció los tres elementos, pero de una manera que se puedan desglosar aún más el análisis y este llegue a ser más detallado en ciertas partes. Cantú (2003), apoyado en un esquema similar, propone una forma de concebir el objeto dividiéndolo en la dimensión material (hyletica), la dimensión técnica y constructiva (sintaxis), la dimensión de la forma técnica del objeto (semántica) y la dimensión de uso (pragmática).

Las anteriores dimensiones se establecen como una relación y resultado de cuatro nuevas categorías (figura 12) que permitirán desglosar mejor todos los elementos que contienen las figuras a estudiar.

**Figura 12**

*Categorías establecidas para el análisis semiótico (elaboración propia)*



La primera categoría establecida es el contexto, refiriéndose al sistema espacio-temporal del objeto, es decir desde las dimensiones físicas, culturales, económicas o sociales.

La segunda categoría es el significante, referente a la forma del objeto material, es decir corresponde a las características observables; esta relación entre el contexto y el significante (primera y segunda categoría) será asociada a la dimensión de la sintaxis.

La correlación entre la apariencia del objeto y el entorno puede ser un recurso de sintaxis. Por un lado, los objetos se pueden distinguir, destacando el fondo o la confusión que es lo opuesto al medio ambiente. El vínculo entre objetos alrededor o entre el entorno puede ser neutral o dominante.

La tercera categoría establecida es la de la forma, conceptualizándose en el análisis que se puede hacer sobre el lenguaje del objeto y la interpretación del elemento compositivo y estético; la relación entre el significante y la forma (segunda y tercera categoría) será asociada a la dimensión semántica; que corresponde a las siguientes cuestiones; ¿Qué representa en el producto?, ¿Cómo se expresa o presenta el propósito de un producto? ¿En qué tipo de ambiente un producto parece pertenecer a ese ambiente?

Y la cuarta y última categoría es la función que se refiere a el uso del elemento; la relación entre la forma y la función (tercera y cuarta categoría) se relaciona a la dimensión de la pragmática, la cual se puede analizar desde el punto de vista del uso, por ejemplo, desde el punto de vista ergonómico y sociológico (quién usa el objeto y en qué condiciones).

# PIEZAS PARA EL ANÁLISIS

Una vez establecidas las categorías para el análisis, se seleccionaron seis figuras orfebres de la cultura muisca. El criterio para esta elección fue basado en que cada uno de estos objetos, cuenta una historia y establece una cronología en la forma de vivir de los muisca, y nos da nociones de su estilo de vida y costumbres importantes para toda la cultura.

**Figura 13**

*Diosa bachué*



*Nota: Pieza orfebre muisca  
Fuente: Museo del Oro, Catálogo,  
Banco de la república ( 2011)*

**Figura 14**

*Representación de sacrificio en niños*



*Nota: Pieza orfebre muisca  
Fuente: Museo del Oro, Catálogo,  
Banco de la república ( 2011)*

**Figura 15**

*Chaman en posición de “canasto”*



*Nota: Pieza orfebre muisca  
Fuente: Museo del Oro, Catálogo,  
Banco de la república ( 2011)*

**Figura 16**

*Pechera para los chamanes*



*Nota: Pieza orfebre muisca  
Fuente: Museo del Oro, Catálogo,  
Banco de la república ( 2011)*

**Figura 17**

*Chaman bicéfalo cercado*



*Nota: Pieza orfebre muisca  
Fuente: Museo del Oro, Catálogo,  
Banco de la república ( 2011)*

**Figura 18**

*La balsa muisca*



*Nota: Pieza orfebre muisca  
Fuente: Museo del Oro, Catálogo,  
Banco de la república ( 2011)*

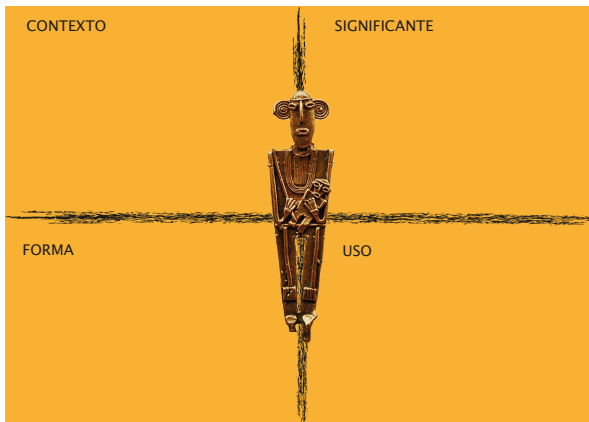
# DISEÑO DE LA HERRAMIENTA PARA EL ANÁLISIS

Para la disposición de las cuatro categorías establecidas y las relaciones que existen entre ellas, se exploraron diferentes configuraciones formales, las cuales buscaban salirse del paradigma de una tabla de análisis, y que la misma herramienta tuviera una semiótica acorde con el tema de análisis.

En la figura 19, se trabajó con un cuadrante para disponer las categorías del análisis, pero esta distribución limitaba el área para la información.

**Figura 19**

*Propuesta 1 de disposición visual para análisis. (elaboración propia)*



La siguiente exploración de forma se tomó bajo el concepto que los muiscas eran llamados hijos o guerreros del sol, y que el origen de la humanidad para su mitología fue el surgimiento de Bachué de una laguna junto con un bebé y ellos dos poblaron la tierra; teniendo en cuenta esas dos geometrías del sol, y las ondas del agua (figura 20 y 21) se llegó a una disposición de la información bajo esos parámetros.

**Figura 20**

*Representación del sol para los muiscas*



Fuente: <https://www.flaticon.es/>

**Figura 21**

*Representación de ondas de agua*



Fuente: <https://www.flaticon.es/>

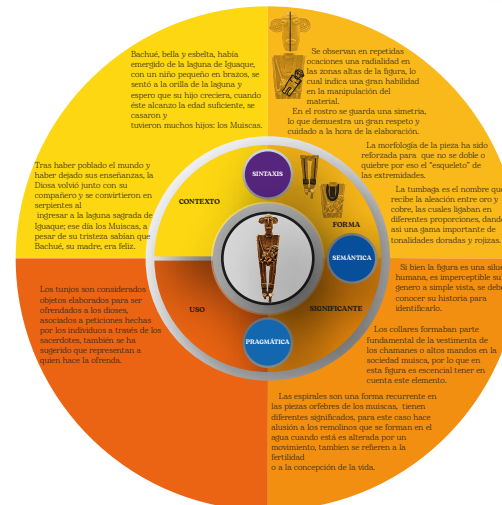
**Figura 22**

*Propuesta 2 de disposición visual para el análisis (elaboración propia)*



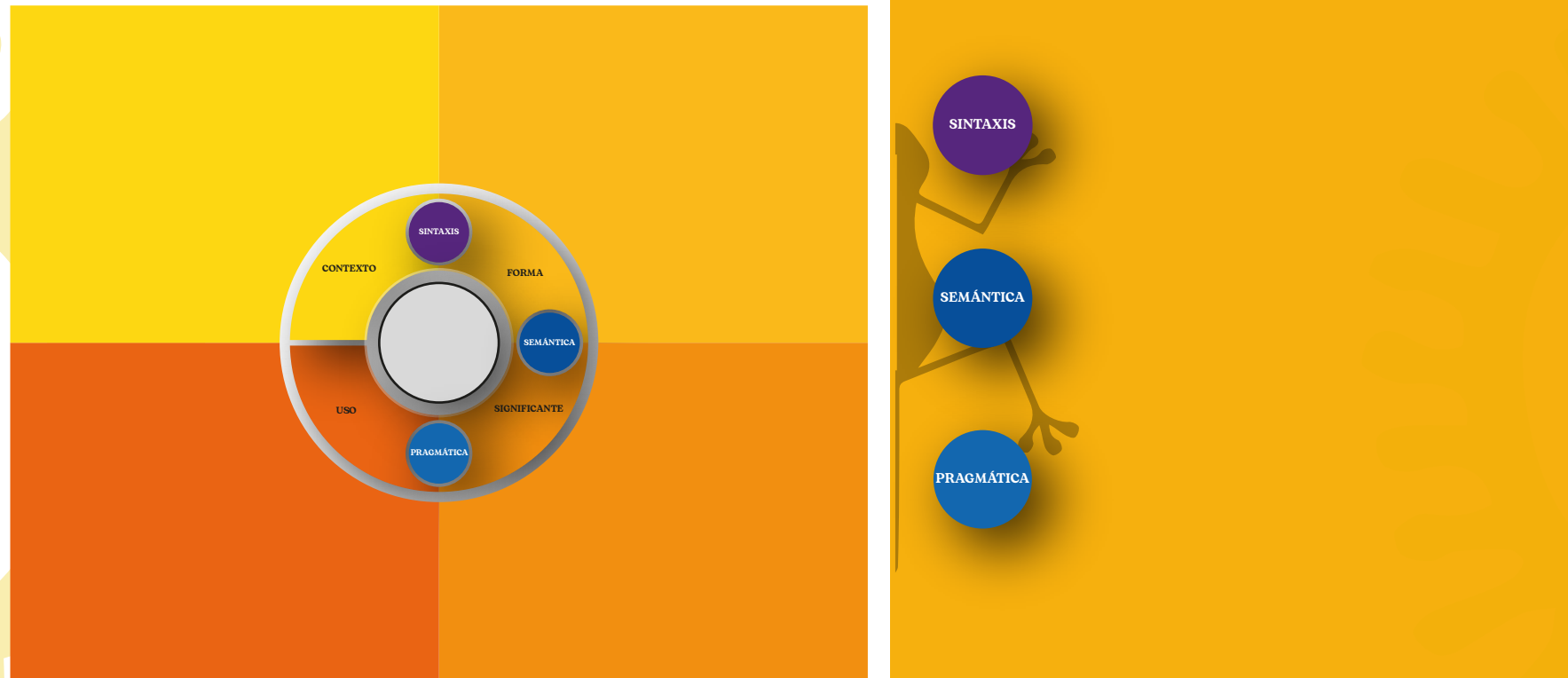
**Figura 23**

*Propuesta 3 de disposición visual para el análisis (elaboración propia)*



## Figura 24

*Propuesta final de disposición visual para el análisis (elaboración propia)*



# ANÁLISIS SEMIÓTICO



Bachué, bella y esbelta, había emergido de la laguna de Iguaque, con un niño pequeño en brazos, se sentó a la orilla de la laguna y espero que su hijo creciera, cuando éste alcanzo la edad suficiente, se casaron y tuvieron muchos hijos: los Muisca.

Tras haber poblado el mundo y haber dejado sus enseñanzas, la Diosa volvió junto con su compañero y se convirtieron en serpientes al ingresar a la laguna sagrada de Iguaque; ese día los Muisca, a pesar de su tristeza sabían que Bachué, su madre, era feliz.



Se observan en repetidas ocasiones una radialidad en las zonas altas de la figura, lo cual indica una gran habilidad en la manipulación del material.



En el rostro se guarda una simetría, lo que demuestra un gran respeto y cuidado a la hora de la elaboración.

La morfología de la pieza ha sido reforzada para que no se doble o quiebre por eso el “esqueleto” de las extremidades.

La tumbaga es el nombre que recibe la aleación entre oro y cobre, las cuales ligaban en diferentes proporciones, dando así una gama importante de tonalidades doradas y rojizas.



Si bien la figura es una silueta humana, es imperceptible su genero a simple vista, se debe conocer su historia para identificarlo.

Los collares formaban parte fundamental de la vestimenta de los chamanes o altos mandos en la sociedad muisca, por lo que en esta figura es esencial tener en cuenta este elemento.

Las espirales son una forma recurrente en las piezas orfebres de los muisca, tienen diferentes significados, para este caso hace alusión a los remolinos que se forman en el agua cuando está alterada por un movimiento, también se refieren a la fertilidad o a la concepción de la vida.



Los tunjos son considerados objetos elaborados para ser ofrendados a los dioses, asociados a peticiones hechas por los individuos a través de los sacerdotes, también se ha sugerido que representan a quien hace la ofrenda.



## SINTAXIS

Se guardan unas dimensiones claves para que esta figura pueda ser llevada fácilmente por las personas que la quieran ofrecer como tributo o que simplemente acompañe en todo momento a las personas como símbolo de protección.

A pesar que es una figura importante (Bachue, creadora de la vida) para los Muisca, el tamaño físico no tiene relación con la grandeza que tiene simbólicamente, pues se pensaría que entre mas grande la pieza artesanal, mayor será su importancia.

## SEMÁNTICA

A lo largo de la elaboración de piezas orfebres, experimentaron con varios tipos de aleaciones y procesos productivos, los cuales permitían mayor o menor detalle según lo requiriera la pieza, en este caso su elección de técnica y aleación permite que los detalles y la doble intención de sus formas puedan ser apreciadas a pesar que su tamaño es pequeño.

La simplificación de expresiones en el rostro y ropaje muestra una clara jerarquía en las características que se quieren resaltar en la pieza, la Abstracción de las ondas del agua y sus cadenas que cuelgan del cuello son lo que resaltan a simple vista.

## PRAGMÁTICA

Al estar dirigido para todas las clases sociales cada persona le daba un significado y uso diferente, lo cual demuestra que la mirada interpretativa del ser humano a estado presente desde nuestras culturas prehispánicas.



Para los chamanes asumir una postura corporal era importante para favorecer su concentración.

Su postura consistía en estar sentados en el piso con las piernas flexionadas y los brazos rodeando las rodillas.

Algunos grupos indígenas llamaban a esta postura "de canasto", por la semejanza con este recipiente, y creían que los aprendices guardaban allí las enseñanzas de sus maestros.

Estas figuras eran retratos de los chamanes en su proceso de pensamiento, mientras estaban en el trance de alucinógenos. Estas piezas orfebres eran netamente contemplativas



La figura tiene unas dimensiones de 8x6 cm

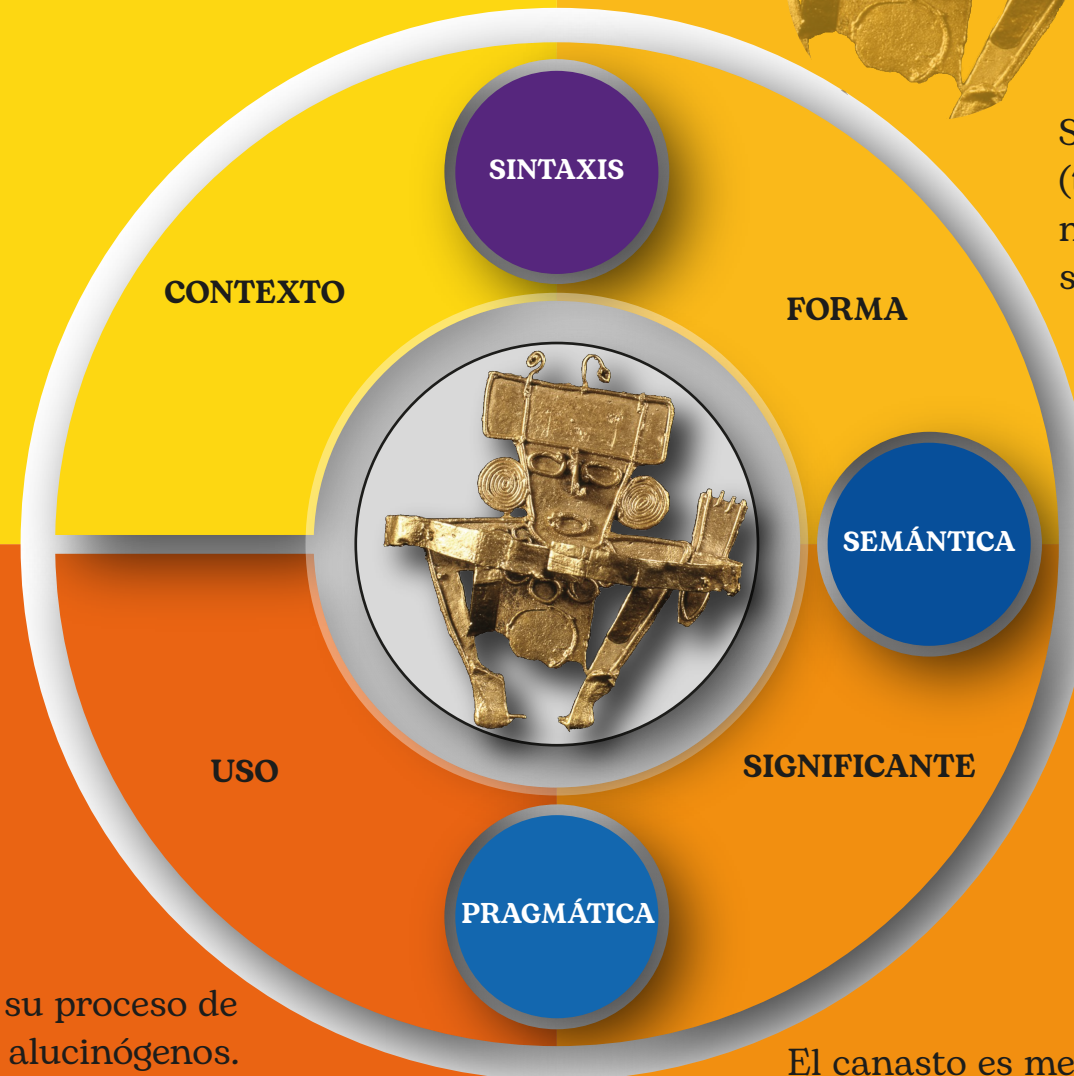
El rostro de esta figura como en la anterior conserva la simplificación de los rasgos físicos. Dando mayor importancia a la acción que se quiere representar.

La corona da una jerarquía a la figura, ya que le da altura y representa poder



Hay una repetición de formas circulares en el collar, las cuales resaltan la parte central de la Silueta humana

Si bien la técnica usada es la de martillo y fuego (termo formar laminas con repujados y dar volúmenes), la figura también es combinada con la tridimensionalidad en sus brazos.



Las formas circulares predominan en la pieza (orejas, cadenas, pechera), lo cual indica que se guarda la idea de "canasto" establecida en el contexto.

El canasto es metafóricamente, la gente, un canasto tejido con fibras de pensamiento, con las palabras pronunciadas por los ancianos y el chamán; aprender es tejer y llenar el propio cuerpo-canasto con conocimientos sobre la cultura y la tradición

## SINTAXIS

A pesar de las numerosas interpretaciones de los artesanos, todos tenían el concepto general muy claro.

El uso de la técnica también es recurrente a pesar de las variaciones en la interpretación de formas.

La escala de las figuras, a pesar de las diferentes interpretaciones son muy parecidas, lo cual indica que iban a ser expuestas o almacenadas en lugares similares.



## SEMÁNTICA

Como se ve en las imágenes, surgieron diferentes interpretaciones de la posición de canasto de los chamanes. Dependiendo del artesano era mayor o menor detallado las facciones del rostro del chaman, pero siempre se conservó lo verdaderamente simbólico, la postura de canasto.



## PRAGMÁTICA

Los canastos tejidos fueron fuente de las metáforas que se hacían frente a las piezas orfebres, los cuales eran usados en la vida cotidiana de los muisca. Los chamanes asumieron esos contenedores y formas de tejer como los nexos que tenían con sus aprendices y conocimientos que tenían del universo y el cosmos.





El sacrificio de la gavia consistía en traer desde los llanos orientales a niños seleccionados por sacerdotes y chamanes a los resguardos muisca de cundinamarca, los cuales eran criados con este único propósito.

Se formaban altos y gruesos postes de madera en cuyo extremo superior había una estructura en forma de canasta.

En fechas especiales uno de los niños seleccionados era atado a la canasta del poste.

Los chamanes y sacerdotes desde el suelo arrojaban dardos y a medida que iba escurriendo la sangre la iban recogiendo en cuencos. Después era arrojada en dirección del sol naciente.

Los tunjos son considerados objetos elaborados para ser ofrendados a los dioses, asociados a peticiones hechas por los individuos a través de los sacerdotes, también se ha sugerido que representan a quien hace la ofrenda.

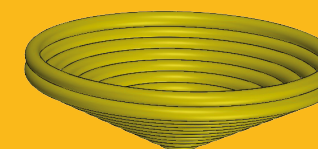


La figura tiene unas dimensiones de 6.8 X 2.3cm

Se observan orejeras alargadas las cuales no eran comunes en infantes, solo indica que tiene una importancia para el ritual y para los chamanes

La repetición de anillos de oro demuestran la simplificación de la forma del canasto usado para el sacrificio.

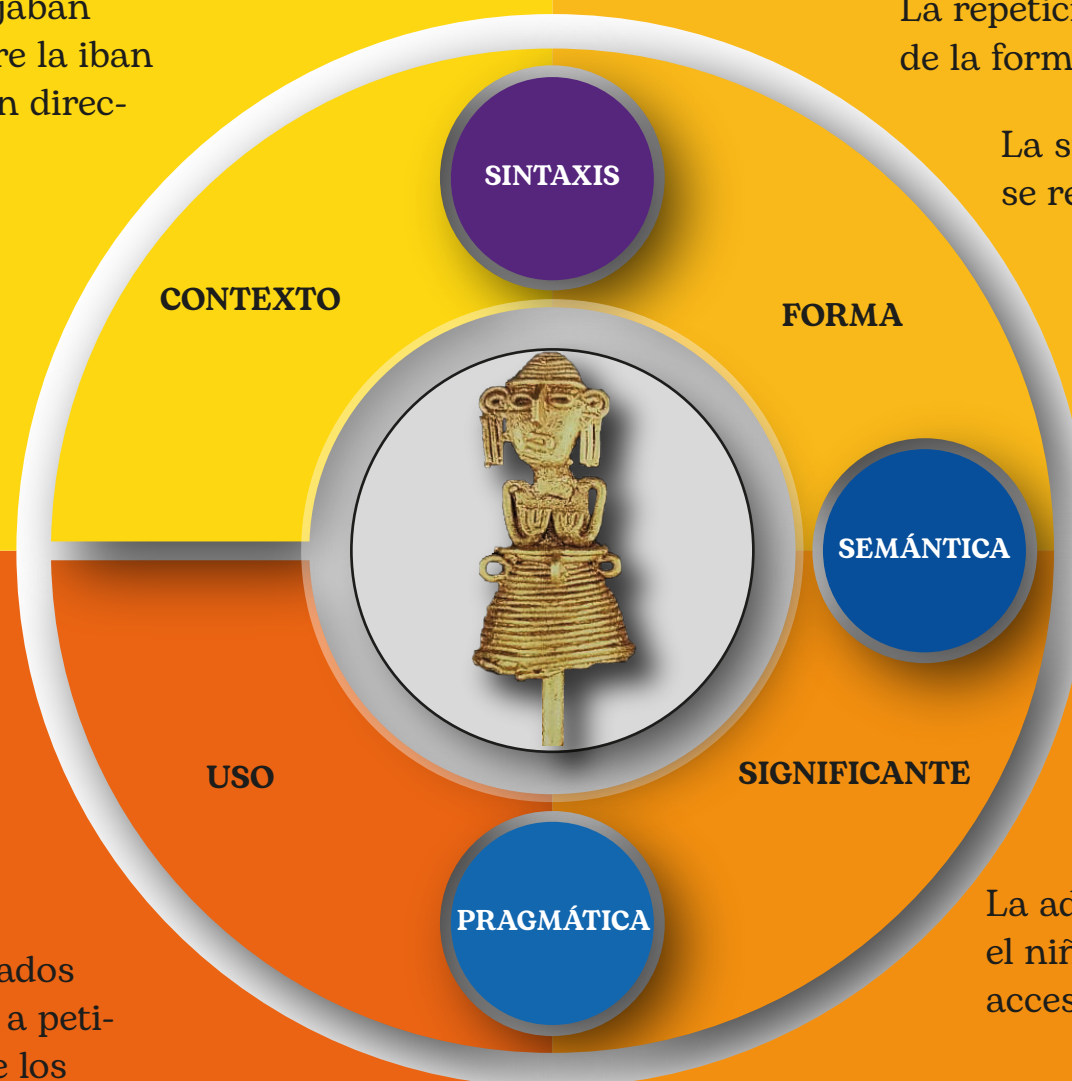
La simplificación de la forma del canasto, también se repite en la cabeza de la figura humana.



La posición de las manos de la figura indican que el sacrificado esta esperando algo ó que es conciente que esta siendo ofrecido a alguien como parte de un ritual.

La adición de las orejeras indica la importancia que tenia el niño para los chamanes, ya que los niños no tenían accesorios ni ningún tipo de objeto que los caracterizará

La figura no muestra todos los actores del ritual, unicamente la persona que iba a limpiar y dar equilibrio al cosmos.



## SINTAXIS

Los españoles bautizaron este ritual como el sacrificio de la gavia por la similitud de los canastos en donde elevaban a los niños con la de los canastos que tenían los barcos en la parte superior para visualizar las grandes distancias que recorrían.

## SEMÁNTICA

En la representación de los artesanos muisca, no aparece el ritual completo, ya que no plasman las lanzas o piedras que eran arrojadas o la sangre la cual escurría en los postes de madera.

## PRAGMÁTICA

Estos tunjos o figuras que eran para ser ofrecidas a los Dioses a menudo eran destruidas para que al igual que en el sacrificio se llevara las malas vibraciones o dar equilibrio al cosmos.



A los caciques y cacicas y otros dignatarios se les consideraba descendientes de divinidades como el sol y relacionados con seres poderosos como el jaguar.

Por su naturaleza celestial, fue común la prohibición de que sus pies tocaran el suelo, debiendo ser llevados a todas partes en banquitos o andas.

Era usual que estos gobernantes tuvieran varias esposas y un séquito de sirvientes, con quienes habitaban en grandes casas rodeadas de vallas hechas de palos.

Los tunjos son considerados objetos elaborados para ser ofrendados a los dioses, asociados a peticiones hechas por los individuos a través de los sacerdotes, también se ha sugerido que representan a quien hace la ofrenda.

La figura tiene unas dimensiones de 9.1 X 5.7 cm

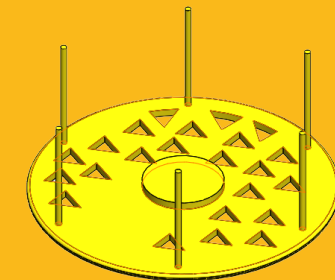
Los hilos que tiene al rededor de la estructura, asemejan la cuerda, y esto da cuenta de la combinación de técnicas que podían usar.



Es notorio la jerarquía en las figuras humanas que hay en la pieza.

Sigue estando presente los accesorios como collares, aretes, cetros, los cuales tienen la misma línea estética que las demás figuras.

Hay una centralidad en la estructura principal de la figura, lo cual suma importancia al chamán que está más grande y en la mitad de toda la pieza.



Si bien no hay una interpretación precisa de por qué tiene dos cabezas el humano central, se puede intuir que esto representa la compañía del chamán como su esposa o bien es una simplificación de dos chamanes compartiendo el cercado y sus esclavos.

Los sirvientes tienen en sus manos cuerdas las cuales podrían indicar que su trabajo era en construcción de las vallas o cercados para los chamanes.





## SINTAXIS

La representación de los esclavos a una escala menor, da aún más jerarquía a las figuras centrales, y demuestra que los caciques siempre tenían esclavos a su alrededor para atender sus necesidades.



## SEMÁNTICA

Los muisca tenían conflictos constantes con sus vecinos de Guatavita y con sus tradicionales adversarios, los habitantes de Hunza. Para proteger sus viviendas, las rodeaban de palizadas, con una sola puerta de acceso y en el medio estaba los caciques, lo cual es una abstracción y simplificación representada en la figura.

## PRAGMÁTICA

Si bien esta figura representa las comodidades y beneficios que tenían los chamanes, estas eran enterradas junto con ellos para que en el otro mundo tuvieran estas mismas riquezas.

Las aves son uno de los temas más significativos de la orfebrería prehispánica colombiana y estuvo directamente vinculado con el chamanismo.

La experiencia alucinógena, fue el medio más usado por los chamanes para acceder al mundo sobrenatural.

Describían que se sentía como si el espíritu se separara del cuerpo, se elevara y emprendiera el vuelo.

También por sus bailes de cortejo, sus costumbres migratorias, su contribución a la reproducción de la naturaleza y colores brillantes.

Los chamanes y/o caciques llevaban este tipo de pectoral durante las ceremonias rituales.



La figura tiene unas dimensiones totales de 21x22.5 cm

Esta figura es una combinación de la técnica de la cera perdida y martillo y fuego.

La figura contiene seis elementos en forma de monedas, los cuales hacen que al caminar generen un sonido y llamen la atención de los demás.

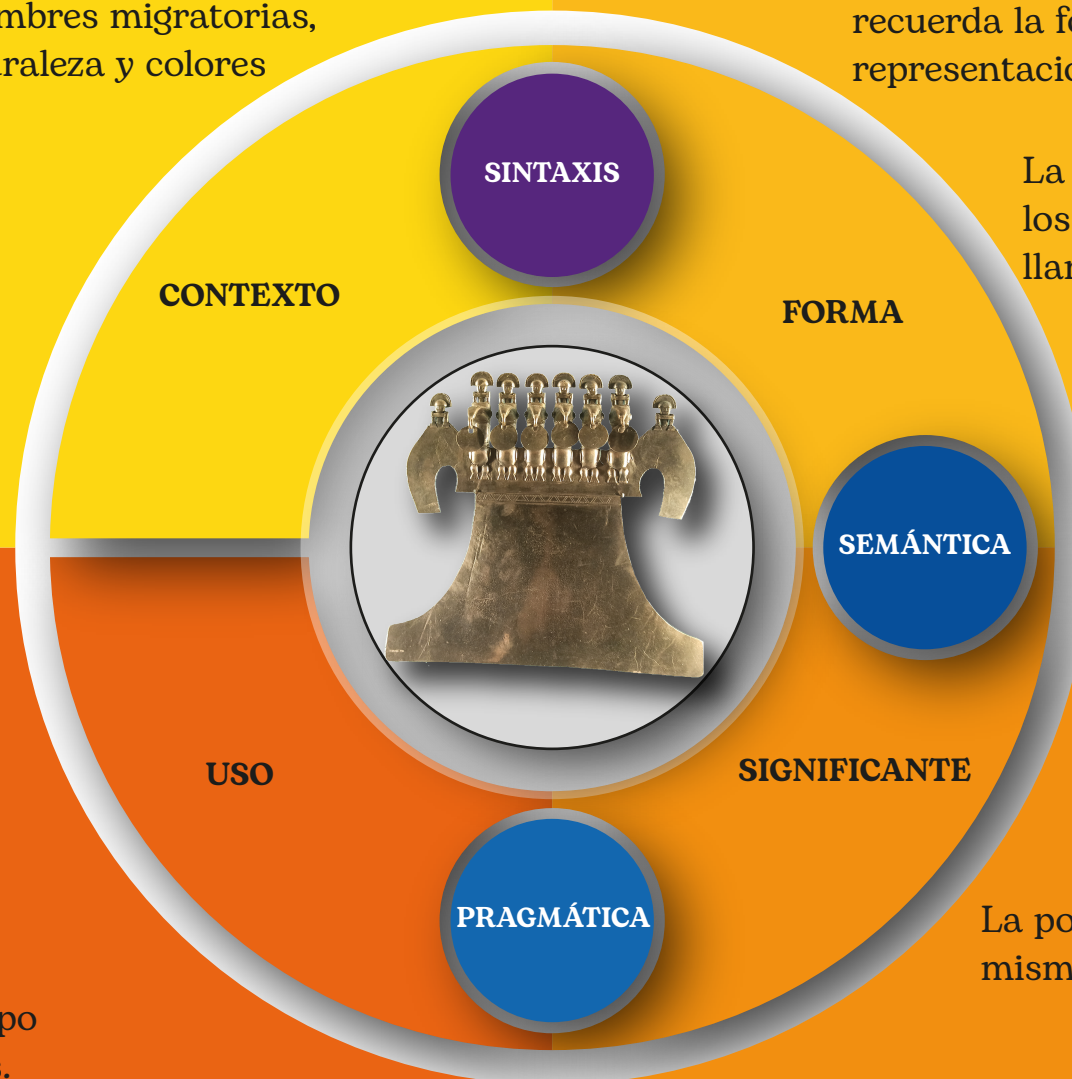
Pectoral compuesto de una gran placa de forma estilizada –que recuerda la forma abstracta del pájaro volando– decorada con representaciones antro-po-zoomorfas.

La figura contiene seis elementos en forma de monedas, los cuales hacen que al caminar generen un sonido y llamen la atención de los demás.

Representa a seis aves con las alas plegadas y figuras humanas en cuclillas sobre sus cabezas y estas tienen gorros semilunares.

La posición de los chamanes en la parte superior es la misma postura de canasto que asumen en otras figuras.

El pectoral con forma de ave y con cabezas de ave hace el símil de lo alto que puede volar e imponente que puede llegar hacer el chaman que lo portara.





## SINTAXIS

Queda claro en la figura el mensaje del vuelo chamánico para acceder al cosmos y así transmitir al resto los mensajes que tenían para ellos, ya que las figuras antropomorfas adoptan la posición de canasto anteriormente vista, y estas montando las aves las cuales eran su referencia para el vuelo.

## SEMÁNTICA

El número de aves y de figuras antropomorfas en lo alto del pectoral da cuenta que quizás entre mas sea la cantidad de estos, mas podrian incrementar sus conocimientos y podrian acceder al mundo celestial, divino y oculto.

## PRAGMÁTICA

Si bien los “mejores” o mas simbolicos pectorales solo eran usados en ciertos rituales como, funerales, tiempos de cosecha, era comun ver a los chamanes usar estos pectorales en su diario vivir para imponer el respeto y su jerarquia ante los demas.



Los españoles a lo largo de sus expediciones escucharon una leyenda la cual trataba de una tierra con extremadas riquezas de oro y esmeraldas, la cual le dieron el nombre del dorado.

Se oían rumores sobre una ceremonia en la cual un gran cacique cubierto de polvo de oro y este arrojaba al fondo de la laguna grandes cantidades de oro y esmeraldas.



Figura representativa de uno de los rituales mas importantes de la cultura muisca.

Este tipo de figuras eran enterradas con los chamanes o caciques al morir.



La figura tiene una dimensión de 19.5 x 10.1 cm

Está hecha por fundición a la cera perdida en una sola etapa, incluyendo los adornos y placas colgantes de los personajes.



Su material es una aleación de oro y cobre en la cual el elemento mayoritario es el oro.

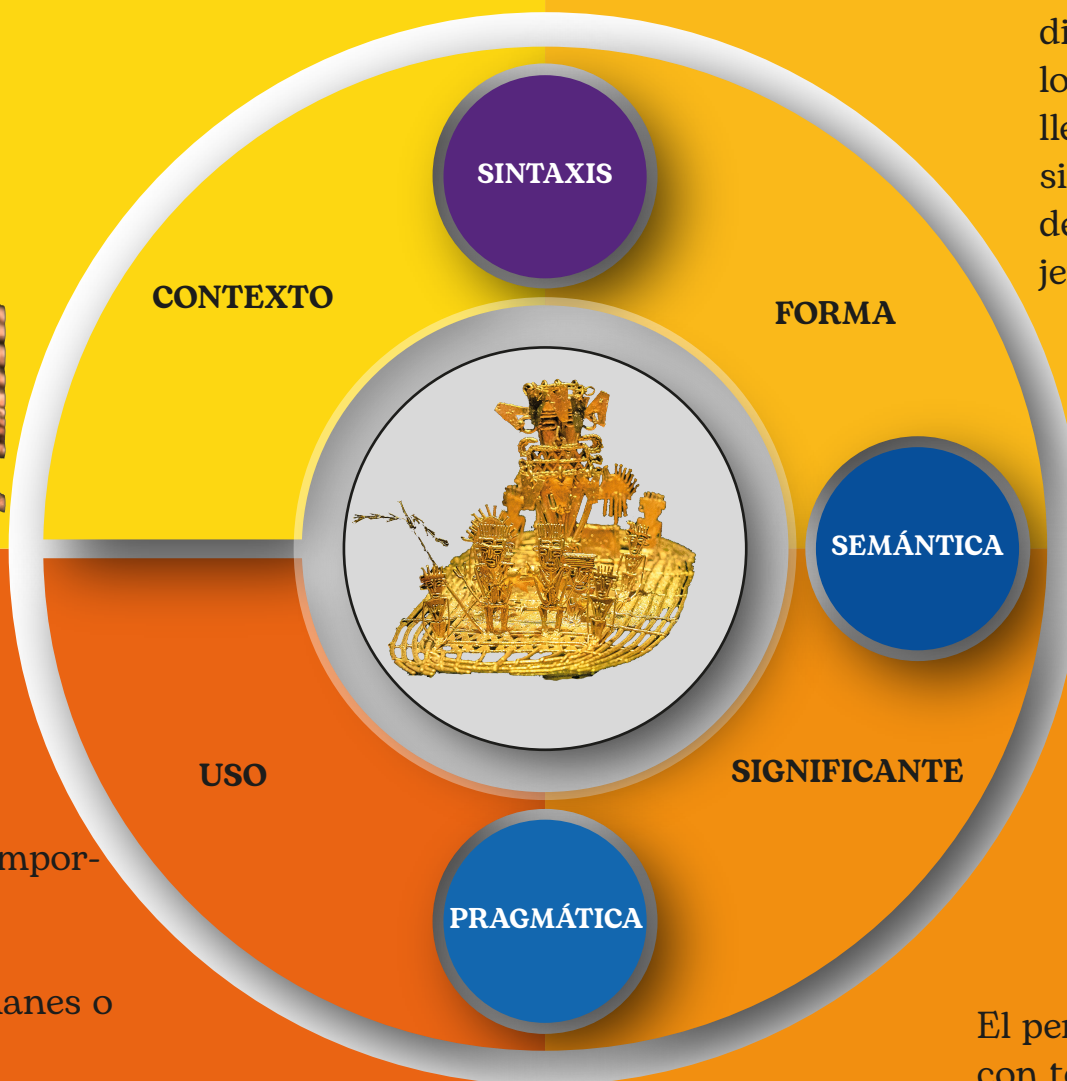
El cacique está al centro, con nariguera rectangular, diadema y orejeras, más una silla semejante a las de los taínos del mar Caribe; adelante dos sacerdotes llevan máscaras de jaguar, otro lleva un poporo. Hay siete personas más, estandartes de plumas y un piso decorado. El tamaño de cada personaje marca su jerarquía social.

Aún se sigue manejando el mismo estilo de ojos, nariz y boca en todas las figuras humanas.

Es una embarcación aparentemente hecha de troncos flexibles o algún tipo de caña doblada y amarrada en los extremos formando un óvalo plano.

El personaje central, quizás un cacique, está adornado con tocado, orejeras y nariguera.

Lo flanquean otros personajes menores, dos de los cuales portan estandartes como los que describen algunos cronistas españoles.





## SINTAXIS

Los españoles oyeron hablar de un cacique tan rico, que no quería usar adornos labrados, sino cubrir su cuerpo con polvo del metal sagrado para él, para brillar como el sol que simboliza y hace posible la vida. Al llegar a Bogotá, entre los muisca, supieron que el cacique Guatavita celebraba una ceremonia así cubierto de oro, sobre una balsa en el centro de una laguna. ¡El Dorado!

## SEMÁNTICA

Nos damos cuenta de que el orfebre emprendió aquí una verdadera proeza: la balsa muisca no tiene soldadura, toda la escena con sus objetos, personajes e incluso colgantes móviles fue hecha en cera en una sola pieza y fundida en una misma operación. En el enorme molde de complejísimos detalles todo funcionó, salvo el calado del piso.

## PRAGMÁTICA

El ritual de la balsa tiene un gran valor simbólico, por el número de personas que aparecen en la composición, los elementos que estos poseen (plumas, maracas, estandartes).



# CONCLUSIONES

- Las categorías de forma y significante en la herramienta de análisis semiótico son determinantes para establecer la intensión de comunicación de las piezas, desde la técnica usada, los tamaños, y los elementos adicionales que posee (bastones, collares, aretes, accesorios para la cabeza), los cuales nos brindan una idea de quién o que representaba el personaje que estaba en la pieza, logrando una asociación de sus interpretaciones semánticas y sintácticas con el contexto cultural y geográfico de los muisca.
- Las formas esquemáticas que aparecen en los tocados de figuras o antropomórficas indican el nivel de jerarquía del personaje representado. Destaca el uso de elementos angulares en zigzag y la forma de caracol.
- Hay una identidad visual claramente establecida en cuanto a la construcción de las figuras antropomorfas en la orfebrería muisca; la elaboración de rostros por lo general guarda una simetría (ojos, nariz y boca); los ojos en su forma ovalada son comunes, sin embargo, se encuentran elementos con otro tipo de formas oculares, dando relevancia al diverso uso de la forma y signo de sus representaciones; la composición completa en forma triangular es notoria, y la no asignación de un género a las piezas es otro factor que destaca en ellas. Esta última apreciación podría indicar también la significación del género y los roles dentro de la cultura muisca.
- Apenas si hay un solo ejemplo de un objeto de diseño cuyo propósito no sea informar a alguien de algo en su propósito. Además, el mundo de la comunicación se compone de signos, objetos y sus significantes. Además, se observa la aplicación de técnicas orfebres en el análisis de detalles, la concretización de destrezas y las propiedades físico-químicas de elementos procesados, como los metales, en la orfebrería prehispánica. Es dentro de este marco de referencia establecido por importantes colecciones que su función, sintaxis, significado y práctica definirán en gran medida al diseñador.
- Prevalencia en la repetición de elementos geométricos modulares. Del mismo modo, hay secuencias y en otras cambian con otras formas. Hay formas definidas con elementos básicos de diseño como puntos y líneas paralelas. En la herramienta del análisis semiótico empleada se podría establecer una nueva relación entre el contexto y el uso, si el objeto de análisis no estuviera marcado por un uso tan repetitivo como el de las piezas orfebres muisca.
- La semiótica resulta una herramienta útil para seguir en la construcción de un pensamiento crítico y reflexivo sobre los elementos que no son notorios a simple vista, los objetos están cargados de mensajes que muchas veces ignoramos por no conocer la historia y los asuntos que representan estos. Por ello el valor simbólico (significante) prima sobre la forma de la pieza, ya que en algunas representaciones dejan a un lado algunos elementos que intervienen en las leyendas o rituales y solo se ve la persona importante que lleva a cabo estas actividades.
- La intención de comunicación en las piezas seleccionadas de la orfebrería muisca está marcada por las ordenes y preceptos que tenían los chamanes para con los artesanos, los cuales eran inferiores en la pirámide social establecida por la cultura. Los chamanes eran los encargados de transmitir los mensajes divinos al plano terrenal, y los artesanos a interpretar sus mensajes con las técnicas y recursos desarrollados por ellos. Siempre se vio en la materialización orfebre una jerarquía y superioridad de los chamanes para con los demás. Es por esto que su intensión por lo menos en las piezas analizadas fue dejar claro siempre que ellos son el puente entre el mundo espiritual y toda la cosmología que esto representa y lo terrenal.
- De hecho, el diseño es una forma especial para que las personas se comuniquen con la sociedad a la que pertenecen y así expresen su visión del universo. La producción de diseño es un sistema con un lenguaje propio que, como cualquier otro, expresa en símbolos su conocimiento de un determinado patrón social. Por lo tanto, no es difícil entender que la semiótica del diseño, como el diseño, está incluida en el proceso de expresión cultural y tiene una gran perspectiva.

# BIBLIOGRAFÍA

10, R. c. (12 de 12 de 2020). Cultura10. Obtenido de Cultura10:  
<https://www.cultura10.org/muisca/orfebreria/>

Beuchot, M. (2004). La semiótica: Teorías del signo y el lenguaje en la historia. Mexico: Fondo de Cultura Economica.

Buitrago, J. C. (2010). Análisis morfológicos de instrumentos muiscales prehispánicos: silbatos, ocarinas y trompetas en arcilla pertenecientes a cultura tuza y tumaco-la tolita. ICONOFACTO, 40-56.

Caldera, L. A. (2008). Concepción Sagrada de la Naturaleza en la Mítica Muisca. Revista de las ciencias del espíritu, vol. L, núm. 149, 151-176.

Camacho, P. J. (2012). El alma colombiana. Idiosincrasia e identidades culturales en Colombia. Hallazgos, 119-141.

Cantú, M. A. (2003). El Objeto Ordinario: Una Aproximación Semiótica al Diseño Industrial. Leon.

Cuanalo, J. M., & Jiménez Cuanalo, J. M. (2017). Curso de Semiología, para artistas y diseñadores. Mexico: Zona Límite.

Euribe, Z. M. (2008). Introduction to the semiotic of precolumbian andean design. Texas: Ediciones Asociacion de Investigacion y Comunicacion Cultural Amaru Wayra.

Guerri, C. F. (21 de Agosto de 2015). Nonágono Semiótico, por qué, para qué, para quién. Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Hjelm, S. I. (2002). Semiotics in product design. Stockhom: CID, Centre for User Oriented IT Design.

Karam, T. (2011). Introducción a la semiótica de la imagen. Barcelona: Lecciones del portal. Portal de la Comunicación InCom-UAB.

Langebaek, C. H. (2019). Los Muisca La historia Milenaria de un Pueblo Chibcha. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.

Monö, R. (1997). Design for Product Understanding: The Aesthetics of Design from a Semiotic Approach. Suecia: Stockholm : Liber AB.

Peirce, C. S. (2015). Semiótica textos selectos. España: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC.

Pepe, E. G. (2004). Diseño Indigna argentino. Buenos Aires: CommTools .

Rincon, L. H. (2010). Las formas esquemáticas del diseño precolombiano de Colombia: relaciones formales y conceptuales de la gráfica en el contexto cultural colombiano. Madrid.

Romero, A. A. (2018). El Diseño-Sur, una alternativa al pensamiento euro-centrista occidental. Actas de Diseño, 202.

Samper, J. S. (2008). Museo del Oro. Bogotá: Legis S.a.

