ARTE RUPESTRE
en Punta del Este, Cuba

Estética y símbolo; estructura y análisis

José Ramón Alonso Lorea

EECC2003
Edición *EstudiosCulturales2003*

ARTE RUPESTRE PUNTA DEL ESTE CUBA
EECC2003

ARTE RUPESTRE

Punta del Este, Cuba

Estética y símbolo; estructura y análisis

José Ramón Alonso Lorea

EECC2003
Edición *EstudiosCulturales2003*
Miami, 2019

El original del presente estudio, realizado dentro de los predios metodológicos y pedagógicos del Museo Antropológico Montané de la Universidad de La Habana (UH), fue terminado de redactar por el autor en abril de 1992, para defender su tesis de licenciatura en Historia del Arte por la UH. Fue su tutor el Dr. Esteban Maciques Sánchez. Entonces un tribunal -formado por Ramón Dacal Moure, José Antonio García Molina, Pablo J. Hernández González, Gerardo Mosquera, Antonio Núñez Jiménez, Manuel Rivero de la Calle y Yolanda Wood- consideró la tesis como "importante aporte al estudio del arte rupestre cubano". A la investigación se le concedió el Premio de Investigación en Humanidades en la UH aquel año y fue propuesta para ser publicada. Las coyunturas de un entonces "periodo especial", que fue ganando terreno en los espacios de la cultura, hicieron imposible esa gestión impresa; sin embargo, los resultados del estudio fueron expuestos en varios eventos científicos, y versiones en formato de artículos vieron la luz en diversas revistas impresas y digitales fuera de Cuba. Hoy, revisitada la redacción y actualizado algunos apuntes, quiero hacer llegar esta obra a Cuba, donde se encuentra su lector natural, donde está el estudiante, el investigador, y ese discreto y agradecido lector interesado en los aspectos culturales de su país. Hacia allí va dirigido este esfuerzo personal, esta primera edición impresa en formato de libro, pues este estudio ha de recuperar el espacio histórico y pedagógico que le corresponde. *José Ramón Alonso-Lorea, Miami, noviembre de 2018*

Esta primera edición impresa quiere recordar solemnemente al arqueólogo y antropólogo René Herrera Fritot (1895-1968), y al erudito Don Fernando Ortiz (1881-1969), en el cincuentenario de sus fallecimientos. Muertes naturales que devienen, como en las series de círculos concéntricos, en cíclicos nacimientos simbólicos.

Las imágenes utilizadas para esta edición están protegidas por derechos
de propiedad de entidades públicas y privadas.

Diseño, edición y maquetación: *José Ramón Alonso-Lorea*

© Sobre esta edición *EstudiosCulturales2003.es*
© *José Ramón Alonso- Lorea*

"Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta, es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento, pero en realidad ¿qué es lo difícil?, ¿lo sumergible, tan sólo, en las maternales aguas de lo oscuro?, ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenacentista o su apagado eco, que es su visión histórica. Una primera dificultad es su sentido; la otra, la mayor, la adquisición de una visión histórica. He aquí pues, la dificultad del sentido y de la visión histórica. Sentido o el encuentro de una causalidad regalada por las valoraciones historicistas. Visión histórica que es ese contrapunto o tejido entregado por la imago, por la imagen participando en la historia". *José Lezama Lima (La expresión americana, 1957)*

“La ‘capilla sixtina’ del arte rupestre cubano reclamaba, desde los tiempos de su descubrimiento, un texto que monografiara sus valores y, sobre todo, la atención de los valores formales, las cualidades estéticas. Importantes trabajos de personalidades de nuestra cultura, reseñados y estudiados por el diplomante, abordan descubrimiento, historia, juicios a propósito de este objeto. Y uno de los aportes más importantes de este estudio radica en retomar esta información (mucha de ella arqueológica y por tanto fuera de su ámbito curricular) y organizarla en forma metódica: según la metodología de la Historia del Arte, según la metódica de investigación del arte rupestre. Quiero hacer constar que aunque mucho se ha hecho en nuestro país acerca del arte rupestre, poco se ha trabajado en su historia, en su movimiento y contingencias a través del tiempo. En este sentido, el presente trabajo es un modelo novedoso”. *Esteban Maciques Sánchez (Museo Antropológico Montané, La Habana, 1992)*

ÍNDICE

Introducción / 12

Capítulo I. PANORAMA HISTÓRICO-CRÍTICO SOBRE EL ARTE RUPESTRE EN PUNTA DEL ESTE / 19

Primeras referencias / 21
Procedencia y paternidad de los dibujos / 34
Nuevos hallazgos / 41
Pintura ciboney: la razón de Ortiz / 50
El Ciboney y un fechado relativo / 50
El sacrilegio de la nueva imagen / 52

Capítulo II. DE LA CANTIDAD A LA CUALIDAD; DE LO SEMEJANTE A LO VARIABLE / 63

BLOQUE UNO (Conjunto de líneas concéntricas circulares) / 67

Conjunto de líneas concéntricas circulares negras / 70
Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas / 77
Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas con un punto rojo centrado / 81
Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas regulares / 82
Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas irregulares / 91
Conjunto de líneas concéntricas circulares con círculo interior excéntrico / 99
Del círculo al arco concéntrico / 102.
Del círculo excéntrico a la espira / 104
Conjunto de líneas concéntricas circulares a modo de efigie / 108

BLOQUE DOS (Conjuntos combinados no concéntricos) / 115

Conjunto de líneas concéntricas circulares combinado con arcos y bandas semicirculares y signos espiraliformes / 116
Conjunto de líneas concéntricas circulares combinado con rectas / 119
Conjunto de líneas concéntricas circulares combinado con rectas acodadas o angulares / 124

BLOQUE TRES (Conjunto simétrico-bilateral de líneas acodadas o angulares en composición) / 131

EL "MOTIVO CENTRAL" DE UN SISTEMA IDEOGRÁFICO / 137

Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas regulares / 144
Conjunto de líneas concéntricas circulares negras / 146
Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas / 147
Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas con un punto rojo centrado / 147
Conjunto de líneas concéntricas circulares con círculo interior excéntrico o espiral cerrada / 147
Conjunto de líneas concéntricas circulares a modo de efigie / 148
Conjunto simétrico-bilateral de líneas circulares, rectas y acodadas o angulares en composición / 150
El motivo "flechiforme" y una polémica en torno a su estructura / 150
El efecto de la estructura: el sentido simétrico-direccional y una simbología binaria / 155

LAS SUPERPOSICIONES / 159

Un acierto y un equívoco, a renglón seguido / 160

Capítulo III. UN ARTE RUPESTRE EN SU ESTILO Y MODALIDADES / 171

La modalidad de líneas concéntricas: contraposición estilística en Punta del Este / 174
La modalidad de líneas concéntricas, una norma: evolución y complejidad, del color a la forma / 175
La modalidad simétrico-bilateral de líneas en composición: la evasión de la norma / 179
Modelos atípicos en Punta del Este / 180

Capítulo IV. REFLEXIONES SOBRE UNAS PINTURAS RUPESTRES / 184

Alucinógenos y creación de patrones simbólicos aborígenes / 185
Sobre el valor simbólico y la lectura figurativa en ideogramas de solución abstracta / 190
Lo abstracto y lo figurativo / 195

Conclusiones / 199
Fuentes / 209

ANEXO. Ortiz y la Cueva del Templo. El inédito informe de Don Fernando / 217

Introducción

> "Nada más lleno de dificultades que los estudios denominados *americanistas*. ¡Cuántas tentativas infructuosas antes de alcanzar algún descubrimiento positivo! La civilización americana de aquellos tiempos, sin apogeo, no desapareció naturalmente, fue como sea dicho un despedazamiento como esos planetas que por desórdenes de origen desconocido se quiebran en el espacio y se van mutilados no sabemos hacía donde. Más todavía: la conquista que destruyó con mano estólica los monumentos más apreciables, convirtió el continente americano en una inmensa tumba. Sobre esos escombros vagan casi a tientas los sabios hilvanando tradiciones inconexas, inhalando el espíritu del pasado en esos cadáveres del pensamiento que se llaman geroglíficos". *Arístides Mestre y La Antropología en Cuba, 1894*

La presencia de pinturas o dibujos en las paredes interiores de las cuevas constituye una de las más importantes huellas del paso del hombre "aborigen" por estos recintos sagrados. El encanto de este arte ha motivado el interés del hombre contemporáneo por el estudio de estas muestras que, en su conjunto, ha dado en llamar "arte parietal", "rupestre" o "mural antiguo". Arte que en lo fundamental es el resultado de una actividad simbólica consubstancial al mito y no sólo a la expresión de contenidos estéticos. Por ello, para este estudio, retomo el concepto de arte en su sentido arcaico, aquel que dicta: disposición, habilidad o destreza para hacer alguna cosa. Hablo, por lo tanto, de un arte o habilidad para la ejecución de contenidos simbólicos a través de una práctica ideográfica sobre soporte cavernario.

Sobre el arte rupestre se conocen estudios en todos los países. Y se diferencian por la metodología utilizada en la investigación, así como por el carácter general o monográfico con que se ha trabajado. Los límites temático, cronológico y espacial que establece el autor los diferencian a todos.

El arte rupestre de Cuba y por extensión el de las Antillas, es uno de esos enigmas que devienen, para el investigador, blanco de sus estudios y especulaciones. Este arte tiene dos formas principales de elaboración: las pictografías (dibujos, pinturas, manchas, etc.) y los petroglifos (trabajo de incisión sobre la piedra, generalmente sobre las paredes de las cuevas y sobre los elementos secundarios de las mismas). A la primera manifestación me refiero en este libro. En particular, mi interés se centra en el análisis de los elementos simbólicos que se aprecian en las pictografías realizadas por los aborígenes en las cuevas de Punta del Este, Isla de Pinos -actual Isla de la Juventud-, Cuba, así como en las posibilidades ideográficas que de ellas se pueden sugerir.

Actividad muralista que constituye, por la prodigalidad en paredes y techos de un particular modo de hacer, expresión sui-generis del arte rupestre en el Caribe, en América y posiblemente en el mundo. No por gusto el sabio cubano Don Fernando Ortiz (1943) la bautizó como "la capilla sixtina" del arte aborigen de esta región insular. Citando al Dr. René Herrera Fritot: "techos y paredes literalmente cubiertos de pictografías a dos colores, negro azuloso y rojo ocre (...) en su mayoría formados por círculos concéntricos de colores alternados" (1938c: 106), hicieron anotar a Núñez Jiménez que esta era "la más importante localidad del archipiélago cubano en relación con el tema de los círculos (...) Ninguna otra cueva de América y posiblemente del mundo, contenga tal profusión de este tema" (1985: 18). En ello radica la importancia de su estudio.

En este libro defino las constantes estilísticas que caracterizan al arte rupestre de Punta del Este. Para llegar a esto no me permití reducir el análisis a aquellos conjuntos pictóricos

sacralizados por los estudiosos del tema. Preferí asumir los pictogramas, todos, y estudiarlos, por demás, como signos de amplia connotación simbólica y no estética. Pues estoy convencido, reitero, de que el principio estético, a pesar de ser una cualidad generalmente inherente a toda obra humana, nunca se convierte en el objetivo central de las artes aborígenes. Independientemente de que, al no poseer nosotros los códigos que desentrañen su mensaje, la respuesta a la perfección de esta práctica pictográfica nos ubica ante una condicionante "estética", predominante a los ojos actuales. Pero no obviemos que es esta una valoración desenfocada y, por ello, entrecomillada.

Si bien inicialmente me limitaba a un análisis "estético" a partir de las estructuras y leyes organizativas de cada tipo de litograma, bien pronto comprendí que aquellas leyes que definen un comportamiento estético: proporción, equilibrio, acabado de las formas, etc., también pudieran responder -como los signos- a requerimientos simbólicos más que a demandas estéticas.

En otro sentido, la aparición y constancia de determinados elementos, a manera de código, me hicieron posible apuntar, finalmente, hacia un probable sistema ideográfico de trascendente construcción. En esta dirección el texto es novedoso al plantearse un estudio de todos los murales de la región, vistos como un gran sistema de signos intercomunicados, donde hasta el más mínimo trazo adquiere interés.

Como ejercicio para el criterio, el autor trató de ser lo más fiel posible a las evidencias documentales encontradas, sin entrar en divagaciones interpretativas siempre que pudo evitarse, ni posiciones ahistóricas. A la hora de conceptualizar o teorizar sobre las artes aborígenes, considero fundamental trabajar con el material arqueológico y sobre una trama de ideas hipotéticas con definiciones y categorías precisas que no trasciendan este propio marco. Pues, como anotara Herrera Fritot, "la interpretación de muchas de las figuras dejadas por los aborígenes es muy dudosa y a veces imposible, siendo en la generalidad de los casos individual y distinta para cada observador, que además procede con una mentalidad bien distinta a la de aquel hombre primitivo" (1938: 47).

Teniendo en cuenta el tiempo, la incultura y la restauración (preciso este último: el repinte), tres fenómenos que han cobrado víctimas en los dibujos, me apoyé para este estudio, fundamentalmente, en documentos, descripciones, dibujos y fotografías realizadas por Fernando Ortiz, René Herrera Fritot y Antonio Núñez Jiménez, entre otros: trabajos todos que antecedieron a las labores de repinte de dichas pinturas, con el fin de hacer lo más cercano posible la distancia efectiva entre los dibujos estudiados y las consideraciones concluyentes.

En el caso de Ortiz, consulté aquel reporte de 1922 presentado a la Academia de la Historia de Cuba, en ocasión del descubrimiento de la cueva pictografiada, el cual permaneció inédito, hasta que en 1938 Herrera Fritot lo insertara, íntegro, en su conocido *Reporte* de la cueva. También fue objeto de consulta sus apuntes en la obra titulada *Las cuatro culturas indias de Cuba* de 1943. Pero otro, de gran importancia, tuve la dicha de encontrar. Este descubrimiento ocurrió cuando prácticamente había concluido esta investigación, con el consiguiente procesamiento de datos totales. El nuevo texto, titulado *Isla de Pinos. Los descubrimientos arqueológicos*, sin fechar, consiste en un ilustrado opúsculo, totalmente inédito, elaborado sobre 104 tarjetas de cartulina, manuscrito por Ortiz y dedicado exclusivamente a sus averiguaciones en la cueva.

Éste se halla -dentro de un sobre con la siguiente clasificación: Fondo Fernando Ortiz / Carpeta 10 / Arqueología II / Desde 42-46- cuidadosamente guardado en el Archivo del Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana, bajo el cuidado de la Licenciada María del Rosario Díaz, quien tan amablemente me facilitó el estudio del mismo. Según Rosario Díaz, estas notas, que no se encuentran fechadas, debieron de haber sido confeccionadas por

Ortiz en la década del treinta, pues fueron estos los años que el eminente etnólogo dedicó a los estudios indocubanos. Según pesquisa que pude realizar a este texto (Alonso Lorea, 1993), todo parece indicar que el mismo se terminó de redactar hacia 1936.

Junto a estas fichas manuscritas aparecen, duplicadas, otras fichas mecanografiadas -original y copia- que reproducen, con algunas incorrecciones y lagunas, el texto de Ortiz. Estos apuntes no los menciona ningún autor. Al contrario, todos coinciden en afirmar que de 1922 a 1943, este autor no reportó ni publicó, aparte de aquellas iniciales notas a la Academia de la Historia de Cuba, ni una sola letra sobre aquellas dos visitas (1922 y 1929) que realizara a la gruta que él llamó Cueva del Templo, posteriormente llamada Cueva Número Uno.

En esta ocasión Ortiz analiza, minuciosamente, el material arqueológico -conchífero y lítico- que encontró en la zona. Con respecto al mural, si bien son escasos los datos sobre el color de los trazos y la posición que ocupan los ideogramas que menciona, sí describe y dibuja pinturas que no reportó Fritot, ni aparecen en ningún otro informe posterior. Por tal razón, el trabajo ha sido profusamente utilizado en nuestro estudio. El hallazgo de este documento revaloriza el papel protagónico que tiene este científico cubano en la historia arqueológica de la región. En el 2008, Pedro Pablo Godo y Ulises Miguel González lograron publicar tan importante informe de Ortiz.

Con respecto a los documentos de Fritot, resultaron de un valor incalculable. Agradezco, y mucho, a esa personalidad científica que fue el Dr. René Herrera Fritot, pues su rigurosa metodología para la investigación y estructuración de sus informes, hicieron posible, casi en su totalidad, la realización de este trabajo. Vale mencionar que la mayoría de los dibujos que logré tabular y analizar se lo debo a las descripciones de Fritot: la posición de los trazos coloreados dentro de un conjunto, relación entre elementos y entre elementos y conjuntos, así como la ubicación de estos dentro del contexto cavernario, se encuentran con lucidez en sus informes.

La confección de un mapa de la cueva, a escala y con más de cien dibujos dispuestos en sus respectivas localizaciones, resulta de gran interés. Si bien Ortiz realizó una especie de clasificación tipológica general a la hora de caracterizar los dibujos, poniendo su atención en los que considera sobresalientes, Fritot describe, individual y minuciosamente, los conjuntos y hasta los elementos que conforman a estos conjuntos. Y todos los coloca sobre el plano que elabora. Por cierto, en sus fichas manuscritas, Ortiz también hace referencia a un plano de la cueva que aún no se ha localizado.

De los textos de Núñez Jiménez, han sido de capital importancia los referidos a los descubrimientos que se realizaron en Punta del Este, posteriores a los efectuados por Fritot. Es decir, las otras cuatro cuevas pictografiadas (respectivamente llamadas -desdeñando la riqueza de la toponimia tradicional- Cueva Número Dos, Cueva Número Tres, Cueva Número Cuatro y Cueva de Lázaro), con la descripción y posición de los dibujos dentro del recinto cavernario, así como el análisis del ajuar arqueológico hallado. Además, en la obra de Núñez de 1975, se precisan los más importantes estudios que, de manera sistematizada hasta esa fecha, se habían realizado en la zona en cuestión.

A partir de los escasísimos trabajos que ofrecen una visión estética-simbólica del arte mural de Punta del Este, se analiza el conjunto de manifestaciones pictóricas a fin de llegar a conclusiones sobre las normas de su formación plástica, las constantes estilísticas que lo definen y sus valores en el entorno antillano. En este sentido es fundamental el capítulo I del libro *Exploraciones en la plástica cubana* del crítico de arte Gerardo Mosquera.

El libro de Mosquera “me da pie” para algunas valoraciones simbólicas de considerable importancia. Entre ellas, el análisis de las superposiciones en los dibujos o, también, sobre la

interpretación o los propósitos, según anota este autor, de los ideogramas de solución abstracta. Es decir, me ofrece la posibilidad de un enfrentamiento de criterios desde una óptica conceptual y teórica del arte.

También se atiende a los textos de Esteban Maciques Sánchez, antiguo conservador del Museo Antropológico Montané de la Universidad de La Habana (y tutor de esta tesis), pues ellos presentan un análisis de los dibujos desde el punto de vista estilístico, detalle que constituye uno de los puntos de reflexión de mayor interés en este estudio.

Por último, si bien espacialmente esta investigación está dirigida a la comprensión simbólica del arte rupestre presente en las cinco cuevas de la mencionada área, temporalmente abarca, de forma exclusiva, las manifestaciones pictóricas aborígenes.

El libro se organiza en cuatro capítulos que se estructuran de manera independiente y que van creando una trama analítica-(de)constructora con respecto a los motivos pictóricos.

El ***Capítulo Uno*** resulta un registro histórico de la región arqueológica, de la probable procedencia y paternidad de los dibujos, así como de su probable fechado.

En esta primera parte se ordena cronológicamente la historia sobre los estudios realizados en la zona de interés. Me detengo en la polémica que se origina a partir de la no relación, según la mayoría de los autores de la época, entre el material arqueológico de tan "tosca" confección, hallado en el piso de la cueva y los dibujos parietales. Se verán enfrentadas opiniones entre estudiosos tan facultados como Fernando Ortiz, Herrera Fritot, Antonio Cosculluela, Royo Guardia y Núñez Jiménez con respecto a este criterio. También hago énfasis en las connotaciones negativas que para estos murales tuvieron los trabajos de restauración -específicamente el repinte sobre los pictogramas- que realizó la Academia de Ciencias en 1969.

A continuación, en el ***Capítulo Dos***, llevo a cabo un nuevo inventario del arte rupestre de Punta del Este, sobre la base de la revisión bibliográfica. Y, a partir de aquí, el ordenamiento cualitativo que atiende, especialmente, a la variabilidad de los motivos pictóricos y a las posibilidades ideográficas de los mismos.

En cinco acápites dentro de este apartado se elabora una amplísima información sobre la mayoría de los diseños parietales, a través de un análisis morfológico. De tal manera que se detectan Tres Bloques de formas graficas que, muy diferente de lo que tradicionalmente se asegura, denotan la presencia de dos modalidades subestilísticas en todo el mural pictórico que comprende las cinco cuevas de Punta del Este.

Además, un estudio del llamado "Motivo Central", a partir de un criterio de análisis (de)constructivo de sus partes componentes, arriba a las verdaderas causas que ameritan tal denominación, más allá de su posición, de sus reconocidas dimensiones y de la complejidad de sus elementos integradores. Dentro de este propio acápite aplico semejante análisis al conocido elemento "flechiforme" rojo superpuesto en el "Gran Motivo". El resultado es la construcción de un sistema binario que relaciona soluciones pares e impares en la doble estructura de sus signos componentes.

El quinto acápite de este capítulo "habla" de la superposición. Es un pormenorizado análisis de valoraciones que atienden a las relaciones de superposición que aparecen en estos dibujos. El estudio cuantitativo-cualitativo de estos ideogramas ubicados en la Cueva Número Uno, pues en los dibujos de las otras cuatro cuevas no existe esta relación, ha demostrado que estos no se caracterizan, precisamente, por presentar elementos secantes. Son escasos, aunque importantes, los dibujos que dejan ver esta situación. A partir de algunas notas de Mosquera (1983), confecciono mi hipótesis sobre la organización de imágenes trascendentes a partir de la estructuración secante de sus elementos integradores. De esta manera, podemos detectar tres zonas puntuales de dibujos superpuestos en la Cueva Número Uno. Elementos

reiterativos de los mismos, quizás, acusan la elaboración de algún tipo de norma; situación que analizo a lo largo del capítulo y que introducirá al lector en un examen de las modificaciones estilísticas que bien se podrá estudiar en el *capítulo tres*.

En los tres primeros acápites de este ***Capítulo Tres*** analizo las dos variantes subestilísticas que se integran, perfectamente, dentro del estilo lineal de la abstracción geométrica que se desarrolla en Punta del Este. Una variante estructura la norma, el canon; y otra segunda evidencia la evasión de dicha norma. Un análisis cuantitativo argumenta estas oposiciones de norma y de evasión de la norma.

Finalmente, el cuarto acápite de este *capítulo tres* se detiene en el examen de dos dibujos que evaden la tradicional confección del diseño a partir de las características que definen el estilo pictórico de la zona. Fenómeno que he denominado "atipicismo gráfico", y que responde a la presencia de emblemas degenerados o atípicos dentro de un sistema caracterizado.

El ***Capítulo Cuatro*** con tres acápites va más allá del sólo análisis de las formas.

El primer acápite especula sobre las posibles causas que originan patrones simbólicos abstractos aborígenes: a partir de un estudio de Alcina Franch, y sobre la tesis de Reichel-Dolmatoff, se construye un paralelo entre los fosfenos provocados por la ingestión de drogas alucinógenas y la exacta reproducción de estos en muchos ideogramas, de los más reiterados, que aparecen en los murales de Punta del Este. El segundo acápite apunta hacia las diversas valoraciones que históricamente se han realizado, con respecto a las interpretaciones de referentes naturalistas o figurativos, en dibujos de solución abstracta. En el tercero acápite, y a partir de notas de Mosquera, analizamos lo improbable de las lecturas significativas *directas* en dibujos donde el referente ha desaparecido. Es decir, donde sólo la forma y no la esencia de su configuración se hace visible.

Estos cuatro capítulos se desarrollan dentro de los parámetros de la investigación bibliográfica. Es decir, que no tomo en cuenta la restauración o repinte que hoy presentan estos murales. En la historia arqueológica de Punta del Este sucede un acontecimiento que define aspectos, temas y hasta la propia metodología del presente estudio. Este acontecimiento ocurre en 1968-1969 y se refiere a los trabajos de restauración *directa* -el repinte- sobre las pinturas parietales de la región. Hecho al cual ya me he referido.

El estado borroso o difuso en que se encontraron la mayoría de estos dibujos propició tantas lecturas diversas, como estudiosos abordaron el tema. Rico fenómeno que pereció al imponerse la versión del criterio restaurador. Esta investigación tiene ahora en cuenta todas aquellas versiones que el autor pudo encontrar, cronologizándolas y contrastándolas a través de un proceso crítico, de modo que pone al lector al corriente de un hecho visual que supera, evidentemente, la que actualmente le ofrece el sitio arqueológico. El hecho de la restauración y del repinte, y sus consecuencias para la investigación, se verán gradualmente abordados a lo largo de este trabajo.

Como resultado de esta obra, los estudiosos podrán disponer no sólo de una revisión crítica de las fuentes bibliográficas que tratan este tema, sino, también, de un conjunto de procedimientos y valoraciones que pueden servir para profundizar en estos aspectos. El libro, al trabajar con importantes materiales inéditos y de archivo, y de recopilar toda la información posible (textos e imágenes) de publicaciones periódicas, se convierte en un documento de necesaria consulta para cualquier indagación al respecto.

Este libro está profusamente ilustrado con dibujos y fotos tomados de viejas y raras publicaciones periódicas. Además, el texto se complementa con mapas, planos y tablas que permiten la síntesis y mejor comprensión de los temas tratados.

Para la docencia universitaria se hace necesario la aparición de un texto de esta índole, que impulse la realización de otros estudios similares a través del sistema de tesis de grado. Este libro también funciona como materia bibliográfica para los cursos de "Artes Aborígenes de la Región Caribe y sus Antecedentes Continentales", o similares proyectos pedagógicos.

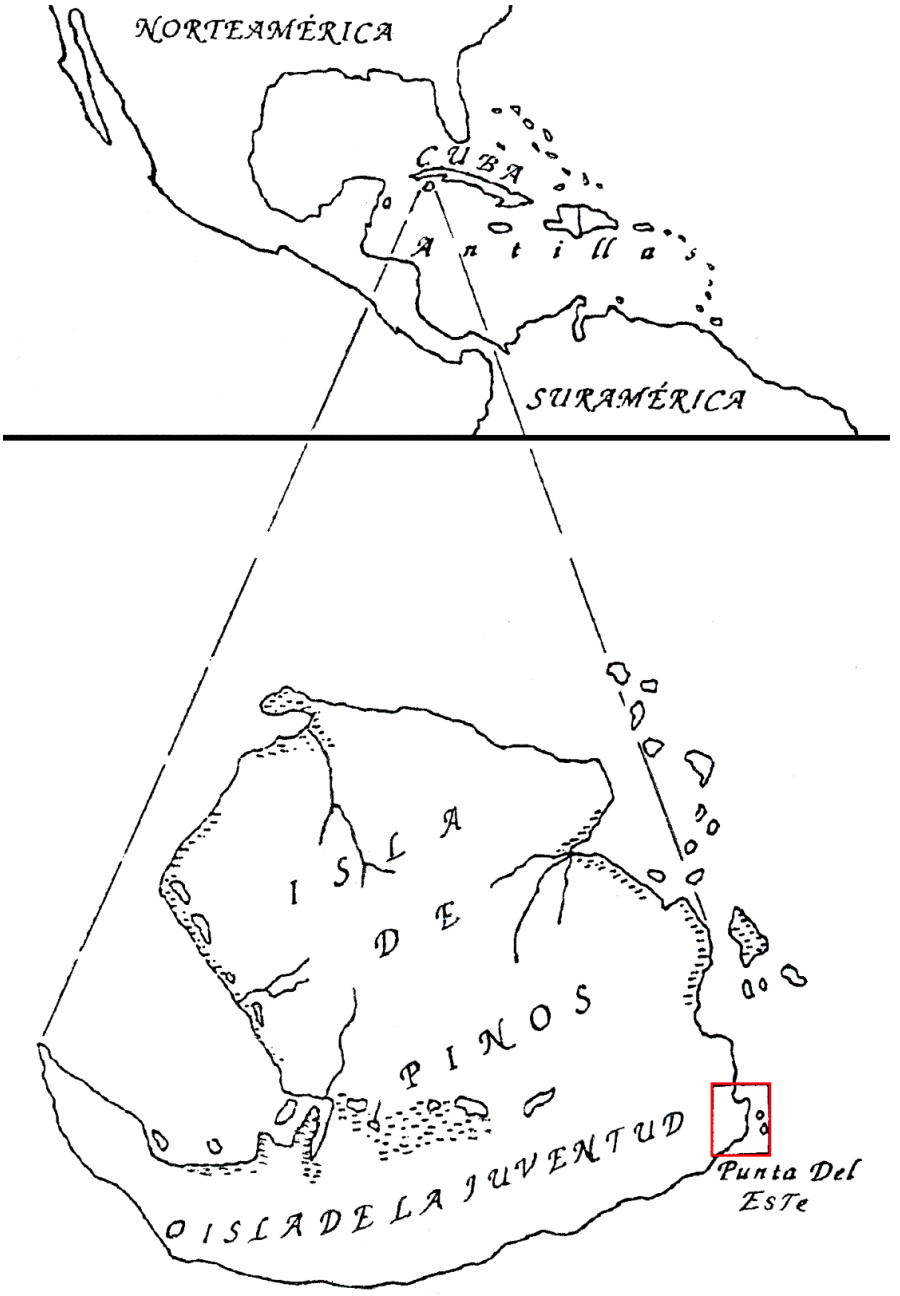
La primera versión mecanuscrita de este libro se terminó de redactar en abril de 1992, justo setenta años después (abril de 1922) del descubrimiento que para la ciencia y el arte cubanos realizara Fernando Ortiz en Punta del Este. En ese propio mes lo presentó su autor como tesis de grado para defender el título de Licenciatura en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, bajo la esclarecedora tutoría del Dr. Esteban Maciques Sánchez.

Quiero hacer llegar mi agradecimiento a todos aquellos que de una forma u otra hicieron posible la realización de este estudio. Al profesor y antropólogo de la Universidad de La Habana, Manuel Rivero de La Calle, donde quiera que esté, por su atención a este trabajo y el préstamo de materiales para la confección de esta investigación. Por igual, a los profesores Ramón Dacal y Pablo Hernández por sus ayudas en materias metodológicas. A María del Rosario Díaz quien tan afablemente me posibilitó el estudio de la papelería arqueológica de Fernando Ortiz en el Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana. A los profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Habana, quienes me abrieron la puerta para andar "el camino del arte". En particular al maestro, a Maciques Sánchez, quien me abriera otra puerta, la más importante, la puerta de la "prehistoria". A mi familia.

La Habana, 1992 / Madrid, 2001 / Miami 2018

Capítulo I

Panorama histórico-crítico sobre el arte rupestre en Punta del Este



Localización del sitio arqueológico Punta del Este, Isla de Pinos (actual Isla de la Juventud), Cuba. Croquis de JRAL, 1992. Archivo digital JRAL

> "La isla de Pinos fue descubierta en 1494, por el ilustre navegante y descubridor del Nuevo Mundo Cristóbal Colón, quien la denominó Evangelista. Los indios cayos, guanacabibes o ciboneyes que la habitaban desde mucho antes del descubrimiento la llamaban Camarcó". *Dr. Eduardo F. Lens y La isla olvidada, 1942*

Primeras referencias

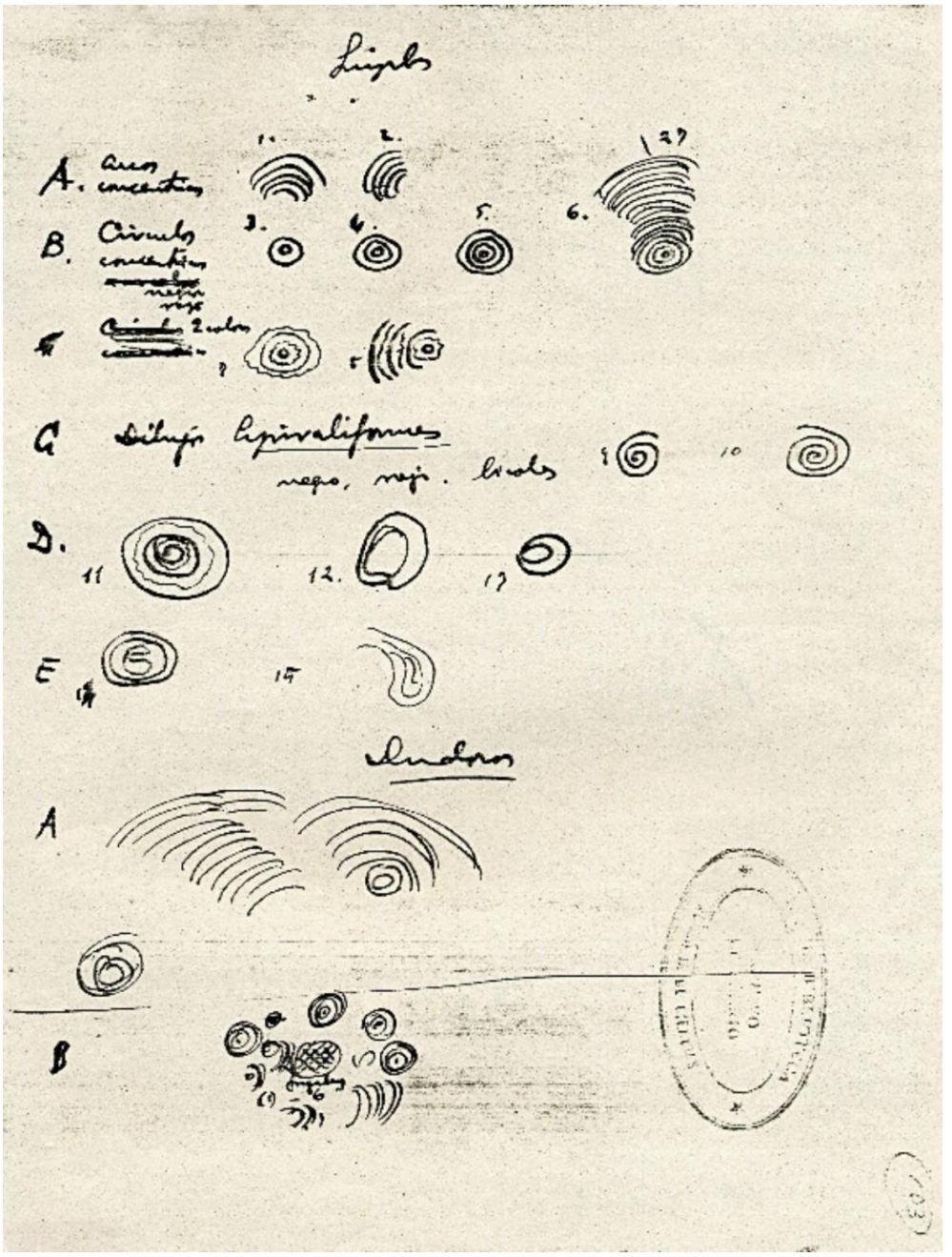
Los primeros datos que tenemos de las cuevas de Punta del Este, Isla de Pinos, hoy Isla de la Juventud, Cuba, se recogen en 1903 por Charles Berchon, geógrafo francés, en su libro *A través de Cuba* (1910). En este libro el autor reseña brevemente la descripción de la cueva que hiciera el Dr. Freeman P. Lane: "gruta profunda de 50 pies con bóveda agujereada en chimenea y paredes adornadas de dibujos indios" (1910: 215). Catorce años más tarde, en 1917, el ingeniero C. N. Ageton recoge, en su *Guano de murciélago en Cuba*, cuatro planos de grutas, una de ellas pertenece por su descripción topográfica, a la llamada "Cueva de Isla", hoy Cueva Número Uno de Punta del Este (Núñez Jiménez, 1947: 215).

No es hasta 1922 que se logran las primeras informaciones de interés arqueológico, con la visita que efectuara a la cueva Fernando Ortiz, quien en su reporte oficial del 24 de mayo asegura el descubrimiento de los restos de un "templo precolombino", con sus consiguientes derivaciones "prehistóricas": "la identidad de su civilización con la occidental de Cuba probablemente ciboney", así como la "unidad etnográfica de estos pobladores con los de América continental". [1]

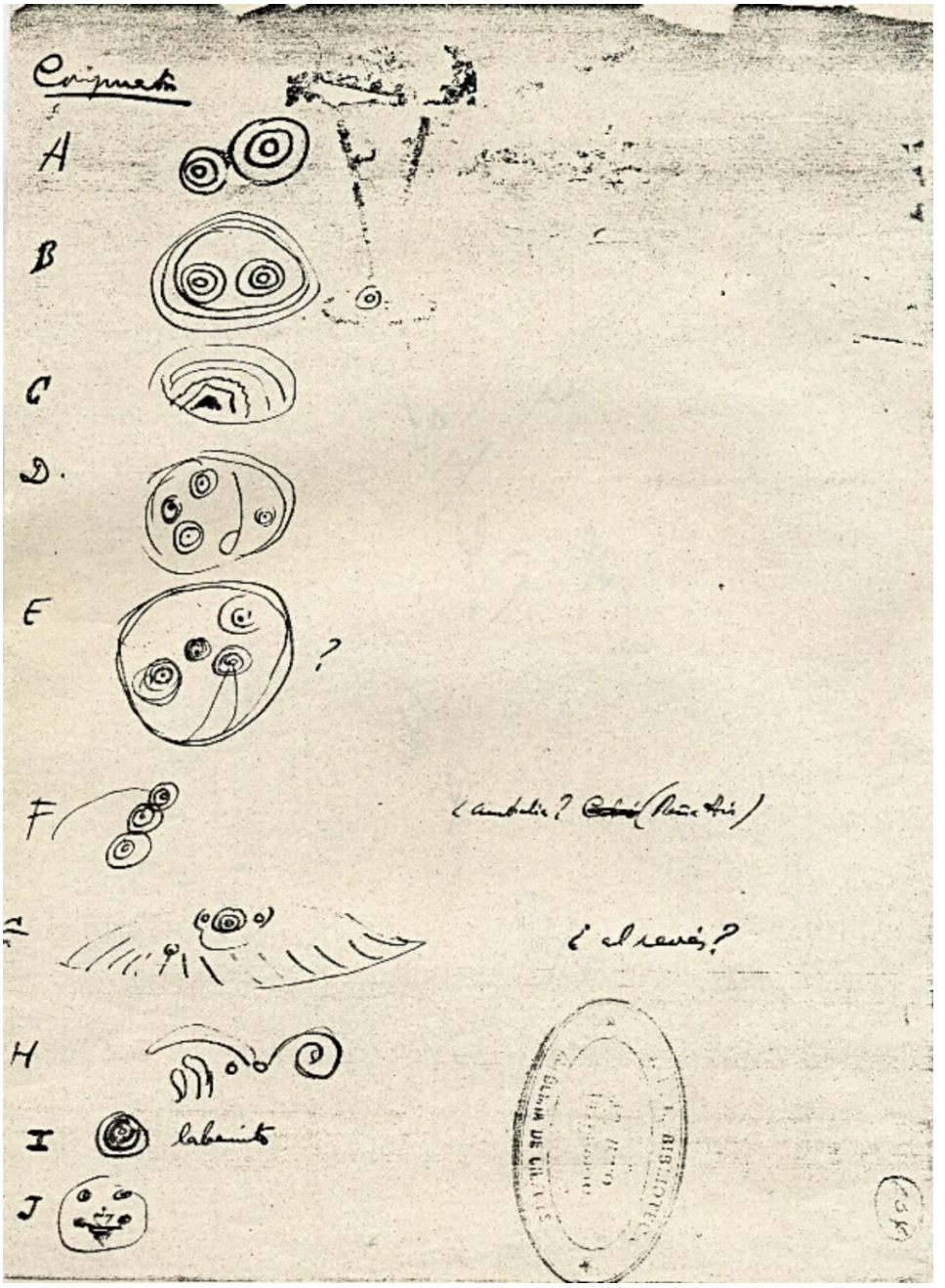
Al parecer, desde el mismo momento del descubrimiento, Ortiz se dio a la tarea de su estudio. En la propia carta que en mayo de 1922 presentó a la Academia de la Historia de Cuba anotó: "Estoy actualmente estudiando, clasificando e interpretando algunos de los objetos hallados, así como las pictografías que se conservan". Sin embargo, durante más de diez años se vio prolongado este estudio. Pienso que el carácter inquisitivo con que Ortiz se enfrentaba a la investigación, así como la escasez (en aquellos años) de estudios arqueológicos de esta índole en Cuba, hayan conspirado en la demora de dicho informe. El mismo Ortiz aseguró en su comunicación a la Academia de la Historia lo siguiente: "Aún habré de tardar algún tanto en ultimar el trabajo, no tanto por lo breve del tiempo que mis ocupaciones me permiten dedicar a esos agradables estudios, como por la necesidad de un cuidadoso análisis comparativo, que requiere una muy amplia base de documentación extranjera, aquí no siempre fácil de adquirir".

---

[1] René Herrera Fritot (1938) reproduce, íntegramente, el primer reporte oficial de la Cueva Número Uno, efectuado por Fernando Ortiz el 24 de mayo de 1922. En este asegura Ortiz que, en un futuro informe dará "cuenta de la localización del monumento arqueológico, de los objetos, pinturas, etc.". Este informe es el documento manuscrito, de puño y letra de Fernando Ortiz, que me tocó en suerte hallar en el Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística (ILL) de La Habana y que nunca fue publicado. Más adelante veremos que los Drs. Fritot y Royo no tuvieron conocimiento del mismo. El análisis de dicho informe manuscrito de Ortiz -*Isla de Pinos. Los descubrimientos arqueológicos*- constituye la segunda parte de esta investigación. Junto a un estudio preliminar, notas, planos y dibujos, presenté esta obra inédita en la Conferencia Científica *Luces y sombras en la historia de América* por el Bicentenario de la Fundación de la Sociedad Patriótica de Amigos del País (1793-1993), auspiciado por la ADHILAC y el ILL. Bajo el título de *Ortiz y la Cueva del Templo o el inédito informe de Don Fernando* presenté el mencionado estudio en marzo de 1993. Quince años después, Pedro Pablo Godo Torres y Ulises González Herrera logran publicar el manuscrito junto con las importantísimas fotografías que, sobre las pinturas, realizó Ortiz y de las cuales yo no tuve referencia cuando encontré las fichas manuscritas. Todavía queda pendiente la publicación del plano de la "Cueva del Templo" que Ortiz aseguró haber realizado.



Ficha manuscrita de puño y letra de Fernando Ortiz, con los croquis de los dibujos de Punta del Este que él clasificó como “simples” y “dudosos”. Colección Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Fotocopia de JRAL, 1992. Archivo digital JRAL



Ficha manuscrita de puño y letra de Fernando Ortiz, con los croquis de los dibujos de Punta del Este que él clasificó como "compuestos". Colección Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Fotocopia de JRAL, 1992. Archivo digital JRAL

De ello da fe el cablegrama que, desde Washington, envía Ortiz en septiembre de 1923 a la Academia de la Historia de Cuba (y que me participara el colega Reynaldo Funes del CEHOC en La Habana): "Ruégale, comunique, Academia de la Historia próxima sección, que obtenido Buró Etnologia Smithsonia Institute verifique, pagando gastos, expedición arqueológica Cueva con pinturas indias por mí descubiertas en Isla de Pinos año pasado, según participé Academia. Irá como jefe sabio arqueólogo Fewkes. También probable Heye Foundation Nueva York envíe Harrington. Estimo conveniente, para Cuba participe, que Academia me comisione desde ahora para representarla, libre gastos. Otros detalles trataré sesión octubre. Ruégale respuesta cable, sin publicidad noticias" (sic). Para mal de estos estudios, y no sé ahora las razones, dicha expedición arqueológica nunca llegó a efectuarse.

Por nota de su libro *Las cuatro culturas indias de Cuba* (1943), sabemos que en 1929 Ortiz vuelve a visitar la cueva. De aquel viaje queda como testimonio la fotografía que le sacara al emblema "flechiforme" rojo del "Motivo Central". Por lo que parece, de las publicadas, es la fotografía más antigua realizada a dibujos rupestres indocubanos.

Conforme a la relación que hiciera René Herrera Fritot, "tenemos noticias de que, después del Dr. Ortiz, visitó esta cueva el doctor Carlos de la Torre, y según nos asegura el morador de la misma, Sr. Isla, 'recogió muchos objetos', que abundaban dispersos por el suelo de la misma (...) dicho Profesor no ha publicado sus observaciones en esta visita, ni el Museo Montané, en el que laboramos desde hace dieciocho años, ha recibido dato alguno sobre estos hallazgos" (1938: 33).

Por mi cuenta, he intentado averiguar sobre la existencia, a saber, de alguna documentación que relacione dicha visita a la cueva, y nada he hallado. No me queda más que sumarme al criterio de Herrera Fritot de "hacer esta breve mención, que no quisimos olvidar por tratarse de tan alta figura científica de nuestra Patria" (ibidem).

Tres años después aparece una nueva y muy sugestiva referencia sobre la cueva. Según Núñez Jiménez (1975), es una historia narrada y publicada por el Dr. Salvador Massip bajo el título de "En la isla del tesoro", aparecida en el *Diario de la Marina*, La Habana, a.100, No.167, del 16 de junio de 1932. Al Dr. Massip le llega la relación por boca de un tal teniente Gómez.

Cuenta el episodio de un nombrado Dr. Topsius, al parecer alemán, que estudió de manera "cuidadosa y paciente" los litogramas de la cueva. Durante una semana estuvo "tomando notas y copiando dibujos. Estudió también varias formas pétreas, que según se afirma, fueron hechas por los indios, pero que el teniente Gómez que ha estado allí varias veces, atribuye a la naturaleza".

Relata además que el Dr. Topsius "mostró mucho empeño en comprobar si el día 21 de marzo un rayo de sol que penetra por un agujero del techo va a parar al centro de una piedra redonda situada en el centro de la caverna. '¿Lo comprobó?', pregunto al teniente. La familia que habita la cueva dice que sí; lo cual es muy digno de atención, porque el 21 de marzo corresponde, precisamente, al equinoccio de primavera".

Imágenes que testimonian la presencia de Fernando Ortiz en la “Cueva del Templo”, 1929. Arriba. Ortiz muy cerca de la serie que, por lo vestigios de los trazos en el primer plano de la foto y, sobre todo, por las manchas blanquecinas del soporte calcáreo, corresponde a la pict. 42 según catálogo y foto de Fritot, serie de trazos rojos y negros alternos regulares, típica en el techo de la CNI, con un diámetro de 1,14 metros, uno de los emblemas fundamentales de la cueva. Nótese la irregularidad del suelo de la cueva / Abajo. Ortiz y acompañantes en la zona norte de la gruta, al fondo de la galería que termina en una depresión. Fotos del Archivo del Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Tomado de Ortiz, 2008. Archivo digital JRAL

Resulta interesante que este Dr. Topsius, al igual que Ortiz unos años antes y Fritot y Núñez después, relacione los dibujos con algún tipo de interpretación astrolátrica. [2]

De estos estudios nada más se ha logrado saber, aparte de la nota de Massip. Como apunta Mosquera, "nunca volvió a saberse del doctor Topsius, desaparecido de la misma misteriosa manera como surgió. El enigmático personaje no ha podido ser identificado, ni han podido hallarse tampoco referencias sobre el resultado de sus investigaciones" (1983: 27).

Pero la historia del Dr. Topsius trasciende ahora el hecho arqueológico. Cuando leo estas memorias en la obra de Núñez de 1975, y como suelo hacer, me remito a la fuente, asombrosamente no encuentro el relato de Massip en el *Diario de la Marina*. Dentro de la gran carpeta que archiva los *Diarios de la Marina* de 1932 en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional José Martí, leo y releo en la página dos, uno, cuatro..., busco en los días 16, 15, 17..., en junio, mayo, julio, agosto... y nada.

Unos días después, buscando ampliar la información sobre las cuevas de Punta del Este, me encuentro con dos nuevas situaciones sobre el relato referido. En un artículo aparecido en la revista cubana *Bohemia*, año 73, No.1, de enero de 1981 y titulado "Enigmas de Punta del Este", su autora, Gladys Blanco, hace referencia a la historia del Dr. Topsius, aparecida, según anota, en la misma fuente que mencionara Núñez, pero del año 1923. Por otro lado, en el trabajo "Un enigma con posibilidades de solución: la cultura de los círculos concéntricos", publicado en la revista *Santiago*, de la Universidad de Oriente, Cuba, No.67, diciembre de 1987, su autor, Martín Socarrás hace mención de la historia que nos ocupa. Anota a pie de página que la misma se halla en el periódico *El Mundo*, La Habana, junio 16 de 1932. Como vemos, Topsius se rehúsa a ser comprendido.

De regreso a la hemeroteca de la Biblioteca Nacional, consulto las carpetas *Diario de la Marina*. Nuevamente la del año 1932 y también la del año 1923. También examino la carpeta del diario *El Mundo* de 1932, bastante destruida, por cierto, y nada. La búsqueda es infructuosa. Parece ser que el Dr. Topsius intenta convertirse en un gran enigma para la historia arqueológica de Punta del Este o, simplemente, se esconde a mi pesquisa.

En octubre de 1937, René Herrera Fritot y Fernando Royo Guardia, teniendo en conocimiento la existencia de la cueva pictografiada, organizan una excursión arqueológica al sureste de la entonces Isla de Pinos.

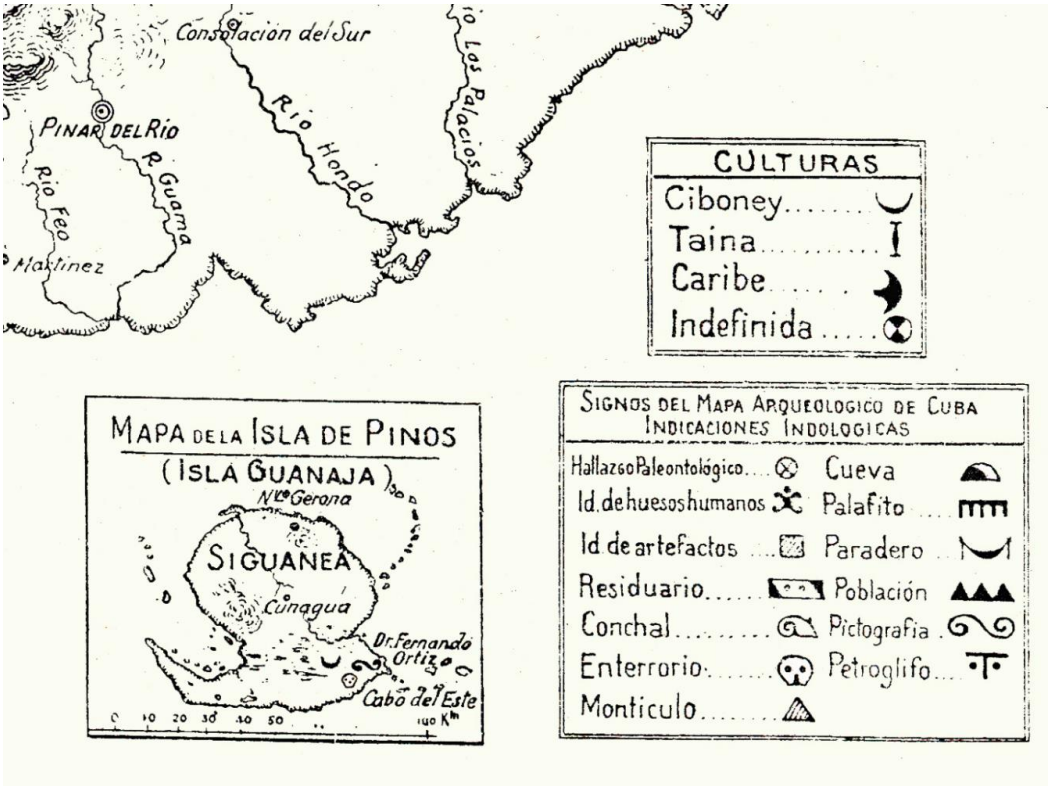
Según Fernando Royo Guardia: "A mediados del año 1937, supe por el Sr. César Cagigas, de una cueva con pictografía en la Isla de Pinos. Comuniqué la noticia al Dr. René Herrera Fritot (...) pronto adquirimos la convicción de que la citada cueva era la misma que en 1922, visitara el Dr. Fernando Ortiz, y más tarde el Dr. Carlos de la Torre, cayendo luego en el olvido, porque de sus interesantes y valiosísimos ideogramas no se había hecho interpretación alguna, salvo la del Dr. La Torre de estimarlas como manchas producidas por la hume-

[2] En la página 76 de *Cuba: dibujos rupestres*, Núñez Jiménez, geógrafo y experimentado explorador, desarrolla esta idea. Pero un lamentable e incomprensible error, quizás de imprenta, se plantea: de forma confusa se describe la "aparente carrera" que va realizando el sol sobre el horizonte en cada orto. En este recorrido aparencial del sol del este-noreste al este-sureste se tiene en cuenta el equinoccio de primavera, cuando es al de otoño al que le corresponde. Este equívoco se cita nuevamente, de forma íntegra, por Gerardo Mosquera en la primera parte de su libro *Exploraciones en la plástica cubana* :47-48. Además, en el libro de Núñez, al fundamentar esta idea, se muestra en la página 223 una fotografía de la boca de la Cueva Número Uno vista desde el interior con la siguiente nota a pie de página: "El solsticio de invierno visto desde el lugar que ocupa la pictografía central de la Cueva Nº Uno de Punta del Este". Quizá sea un error de apreciación mía (puesto que no he hecho la observación in situ), pero, siguiendo esta teoría de la posición del sol y la incidencia de los rayos solares sobre los dibujos a través de la entrada de la gruta, por la posición del sol en el extremo norte de dicha entrada, es al solsticio de verano y no de invierno que corresponde la posición del astro.

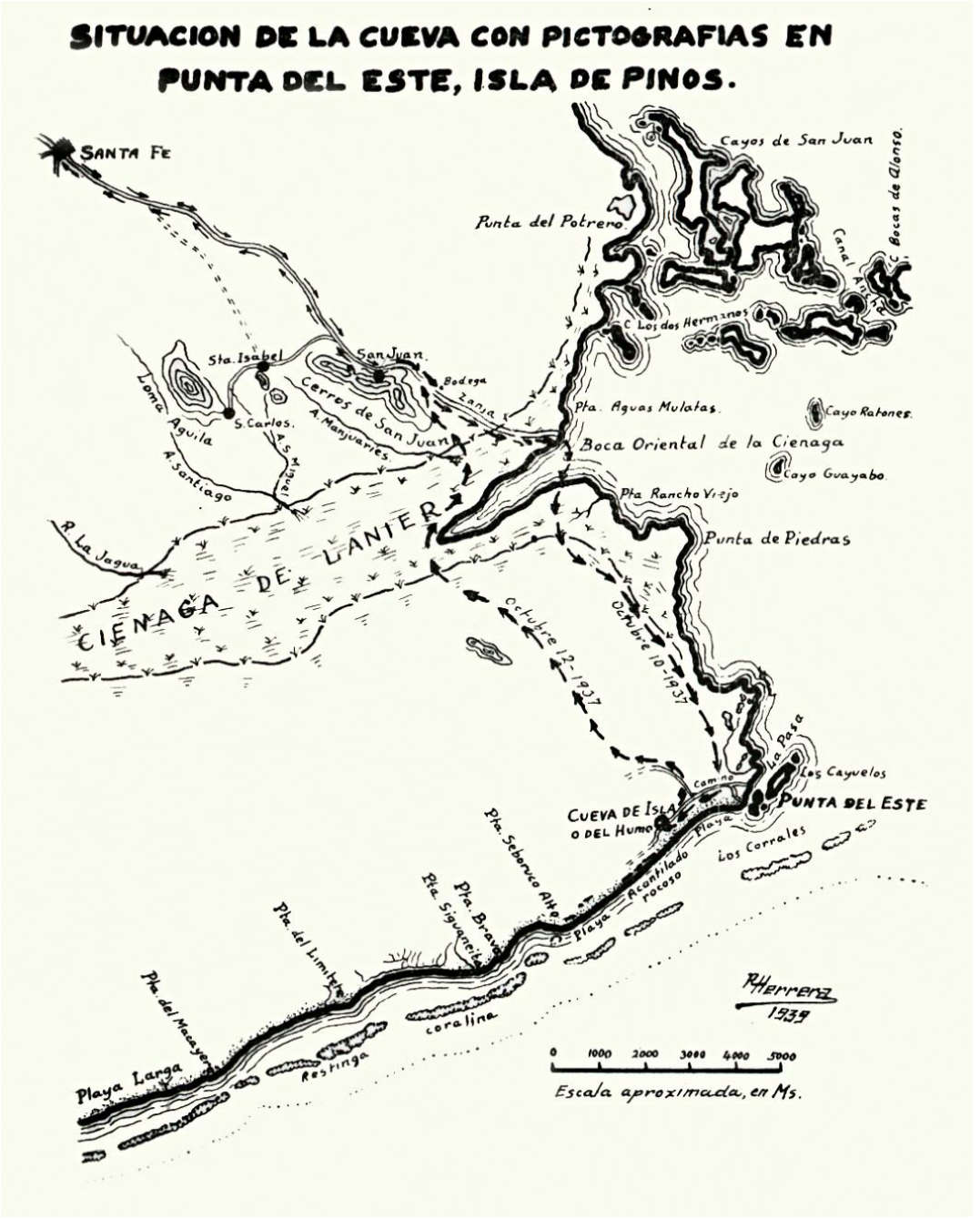
dad, y la del Dr. Ortiz considerándolas como manifestaciones de la religión astrolátrica de la población pinareña prehispánica" (1939 :289).

Herrera Fritot por su parte anotaba: "En el año pasado, un amigo nuestro, el Sr. César Cagigas, nos informó la existencia de una cueva con dibujos en colores, en Isla de Pinos, brindándose a llevarnos al lugar. Como el Dr. Ortiz no había indicado el lugar de su descubrimiento, sólo suponíamos, por ser en la misma Isla de Pinos, que se tratare del mismo" (1938a :40). Y en ese mismo año anotaba Fritot en el *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, en México, que el Dr. Ortiz "hasta hoy parece no haber llegado a conclusiones definitivas sobre el pueblo que trazó estos dibujos" (1938b :107).

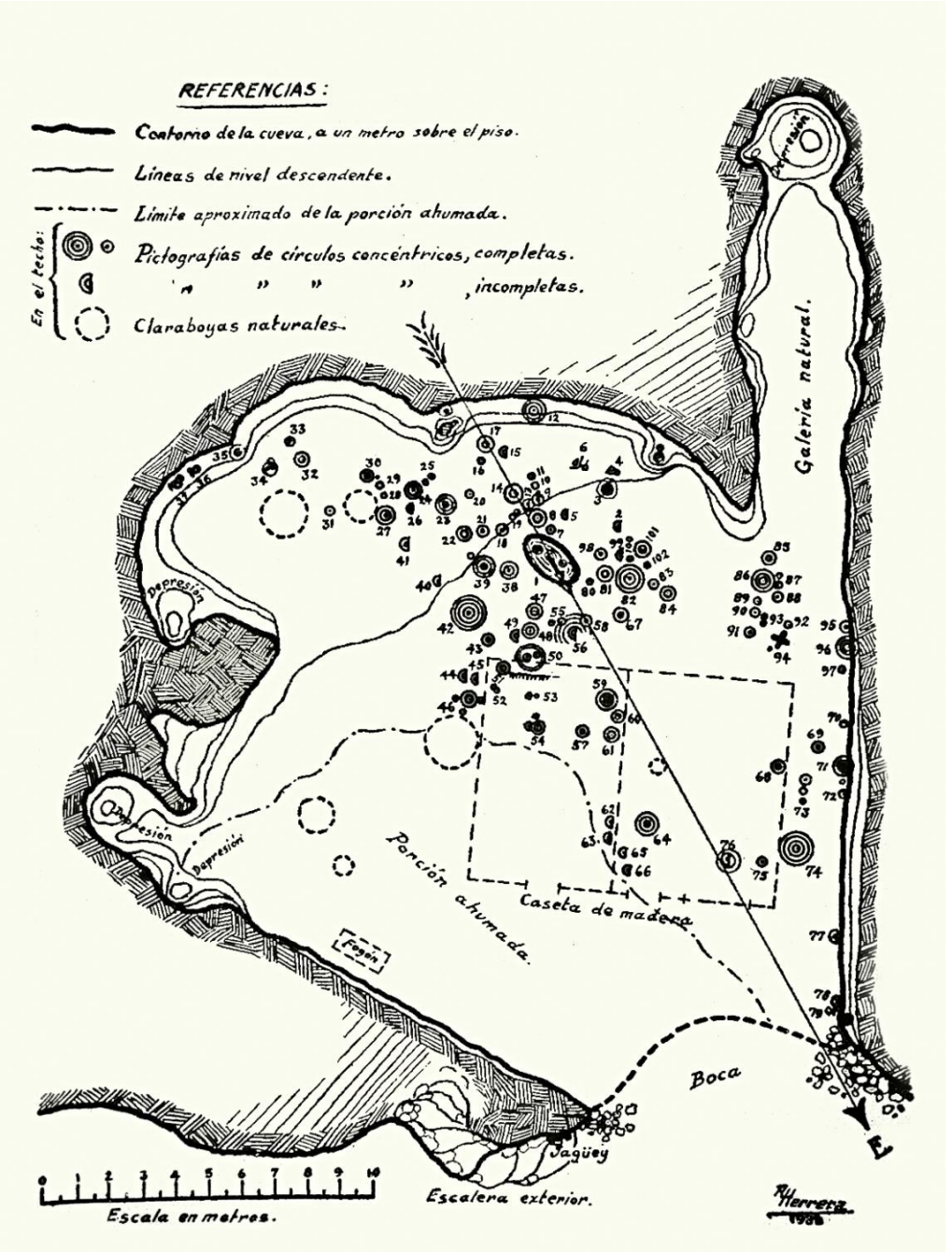
Sin embargo, con relación a la localización del hallazgo arqueológico y la paternidad de los dibujos, vale apuntar, sobre la nota de Fritot, que Ortiz sí señaló el lugar de su descubrimiento y la autoría de las pinturas. Ello aparece en el mapa de la Isla de Pinos que publica en su libro de 1935, *Historia de la arqueología indocubana* (segunda edición refundida y aumentada). En la zona que Ortiz llama "Cabo del este", dibuja tres signos que, en la simbología arqueológica creada por él y Ernesto Segeth representan, respectivamente, a una región de cultura ciboney, con enterrorio y pictografías.



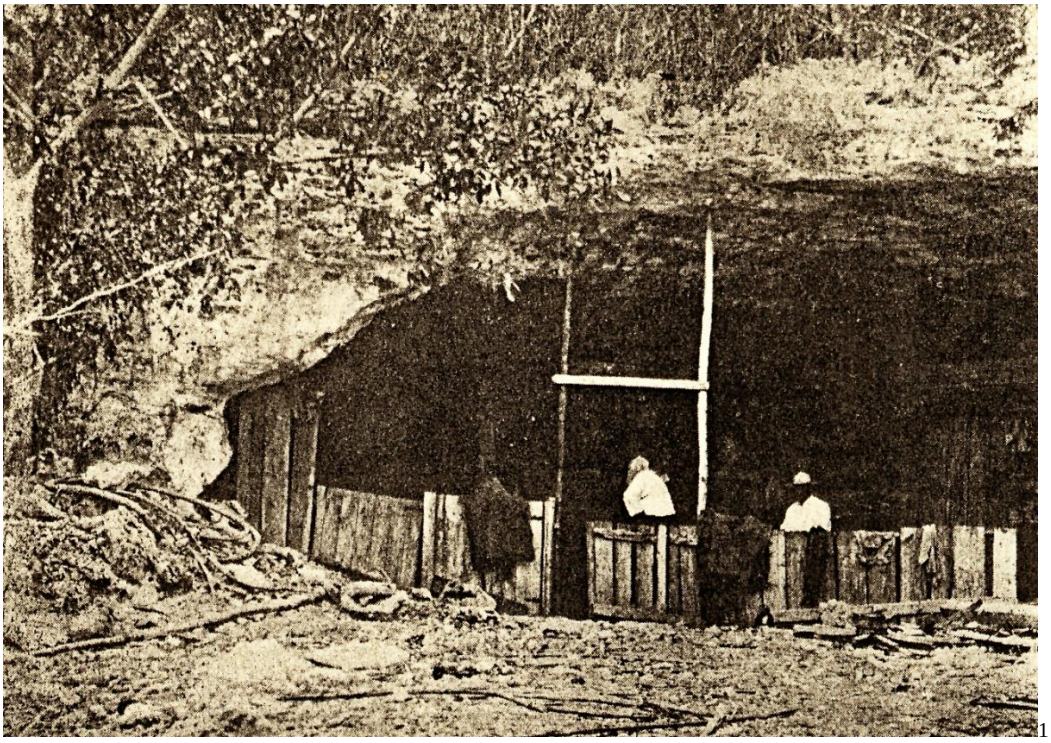
Fragmento del mapa arqueológico del extremo occidental de Cuba propuesto por Fernando Ortiz y Ernesto Segeth en *Historia de la arqueología indocubana*, 1935. En él aparece localizado el descubrimiento de Ortiz en la Isla de Pinos, hoy Isla de la Juventud. Archivo digital JRAL



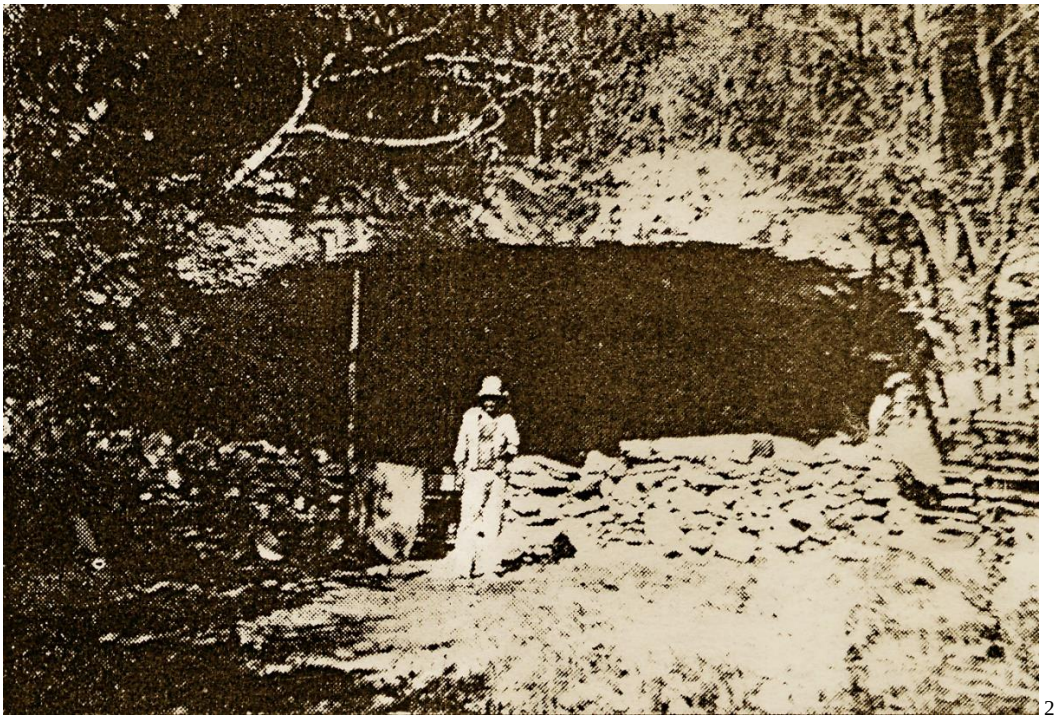
Situación de la cueva con pictografías y ruta seguida por los Drs. Fernando Royo Guardia y René Herrera Fritot en la primera exploración a Punta del Este, el 10 de octubre de 1937. Tomado del informe de Fritot de 1939. Archivo digital JRAL



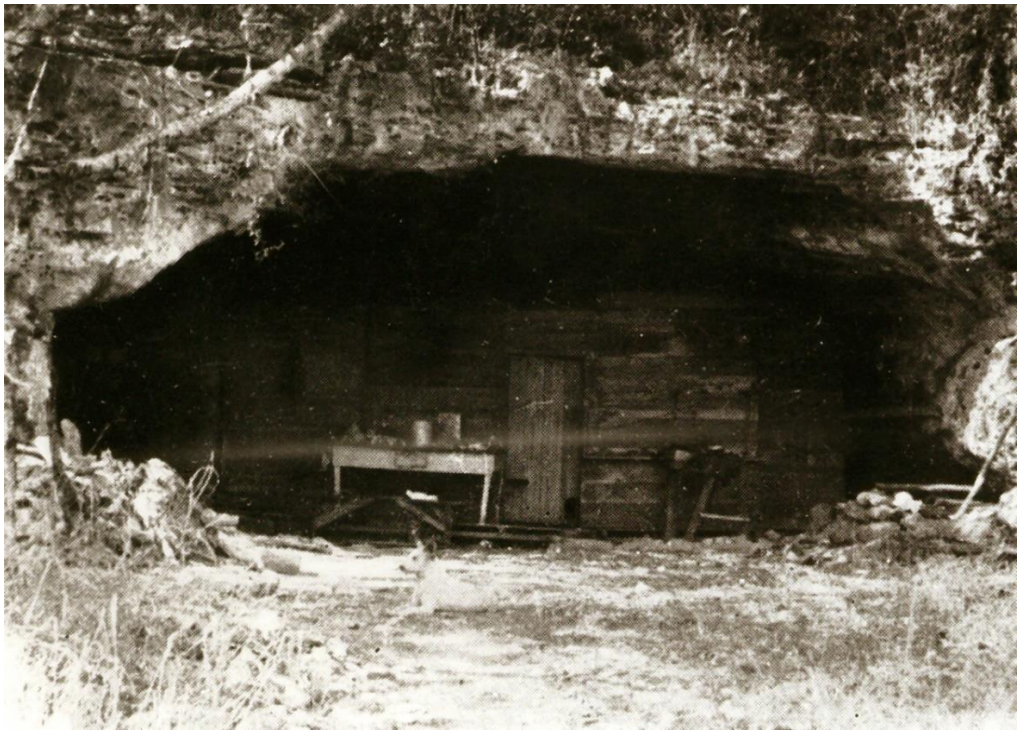
Plano de la CNI de Punta del Este con la situación de las pictografías más visibles, a escala y enumeradas y con un total de 102 conjuntos pictóricos. Realizado por Herrera Fritot para su *Informe sobre una exploración arqueológica* de 1938. Archivo digital JRAL



1



2



3

4

5- Antonio Isla, el último morador que tuvo la CNI - antes Cueva de Isla o Cueva del Humo-, posa al lado de su cocina de leña. El hollín que expeló su cocina de carbón cubrió gran parte del mural rupestre. Imagen tomada del informe de Fritot de 1938. Fotocopia JRAL, 1992. Archivo digital JRAL

La CNI había sido habitada por diferentes pobladores modernos. Las transformaciones que provocaron estos trogloditas en el interior del recinto cavernario infligieron un gran deterioro en el mural rupestre. 1- Imagen tomada de *Memorias de la Sociedad Geográfica*, No._ , año 192_, página 59; pudiera ser esta la familia que habitó la cueva por aquellos años anteriores a la llegada de Fernando Ortiz a la gruta en 1922; al pie de la imagen el siguiente texto: "Cueva de murciélagos, antigua habitación india, Isla de Pinos. (Fot. Tte. D. J. Pérez)". La revista pertenece al archivo personal del profesor Manuel Rivero de la Calle, quien aportó el documento para este estudio. 3 y 4- Caseta y utensilios de Antonio Isla, en 4 fijamos nuestra atención en el compañero y protector del troglodita; tomados del informe de Fritot de 1938. Fotocopia JRAL, 1992. Archivo digital JRAL

En sus informes de 1938 y 1939, Fritot hace una descripción detallada de los dibujos. Presenta el plano de la cueva con la situación de las pictografías más visibles, a escala y enumeradas y con un total de 102 conjuntos pictóricos. De estos últimos describe las características formales más sobresalientes. [3]

Sobre los mismos señala que "es de suponer que existieron otros tantos más, que han desaparecido cubiertos por una gruesa capa de hollín (...) producida por la cocina de un leñador" (Fritot, 1938b: 106).

Se hace necesario apuntar que, a la altura de esta fecha, ya la cueva se encontraba mutilada en gran medida. La entrada había sido dinamitada y obstruida por una caseta fabricada por un leñador, la cual ocupaba gran parte del recinto cavernario. La Cueva Número Uno de Punta del Este había sido habitada por familias de carboneros, así como el notable -para esta historia- señor Antonio Isla, el cual, con su cocina de carbón, había cubierto de hollín gran parte del techo de la cueva y por tanto dañado los dibujos realizados en esta zona. Una buena cantidad de los dibujos, como bien anotara Fritot, al parecer ya habían desaparecido. [4]

Sobre esta situación escribiría Fernando Ortiz en 1943: "El sol bañaba al amanecer ese dibujo central, cuando estaba sin obstruir la entrada de la cueva. Así lo vimos nosotros en Abril de 1922 (...) por toda la bóveda, entonces limpia de humo" (: 127). Y dos años más tarde anotaba Pichardo Moya sobre el mismo hecho: "Los sueños de Punta del Este, más de una vez alterados violentamente por el hombre actual en busca de tesoros y minerales y las paredes ennegrecidas por el humo de los hogares modernos allí instalados, con las pictogra-

---

[3] Como dato adicional señalo las diferencias en cuanto a las descripciones de la cueva, exactamente al número de claraboyas en el techo de esta y al total de dibujos que aparecen en ambos trabajos que, sobre esta exploración, publica Fritot en 1938 :45-46 y en 1938b :50.

[4] Según apuntó Ortiz en sus fichas manuscritas sobre Punta del Este: "El lector podrá bien suponer cómo los pobladores civilizados de la gruta habrán destrozado las reliquias de los desaparecidos salvajes, que primitivamente la poblaron, y es muy posible que más de un daño hayan producido; y que por ello no estén en la cueva aún las vasijas, utensilios, armas e ídolos, que allí debió de haber, sin duda. Pero así ha sucedido con casi todas las cavernas pobladas por aborígenes, abiertas a los embates del tiempo, y a los más rápidamente destructores de la curiosidad ignora y de la superstición inculta".

"No obstante, la mayor ofrenda al templo indio no fué obra de malvados piratas ni de filibusteros sin entrañas, ni fué de pescadores inciviles ni tampoco de contrabandistas incultos y supersticiosos, sino de hombres que aspiraban a servir su respetable sed de riquezas, a veces medios científicos también, aunque con bien poca ciencia usados".

"Unos fueron los explotadores del guano de murciélago, que debió antaño cubrir buena parte de la gruta, y que hasta hace pocos años llenaba aún la galería del fondo. Otros hubieron de ser buscadores de tesoros, de los crédulos que más de una vez han visitado las cavernas de nuestras costas, especialmente las de Isla de Pinos y el Mar Caribe, y que, nos consta, aún las siguen visitando en pesquisa infructuosa de los arcones con oro, herencia de los piratas".

"Unos y otros removieron el suelo de la caverna, arrasaron con todos los sedimentos, restos y objetos muebles de los antiguos pobladores, y hasta quebrantaron el reposo de sus muertos, que allí descansaban; y todo lo echaron afuera. Sólo quedaron de los indios piedras, caracoles y restos de utensilios que no llamaron la atención de los excavadores, los tragaluces y las pinturas que cubren las bóvedas del templo".

"Pero otros, que no los aboneros y desenterradores de tesoros, fueron acaso los que más malamente profanaron el sagrado recinto".

"Muy pocos años hace aún, cuando la fabulosa prosperidad económica de Cuba, causada por la gran guerra (de 1914, JRA), surgía a cada instante empresas aventureras, y no pocas de éstas dedicadas á la minería".

"Algunas hubo en Isla de Pinos, entonces de halagüeñas perspectivas, al amparo de cuyo crédito otros quisieron nacer. Y en los calcáreos "dientes de perro" de Punta del Este, y precisamente en la cueva que nos interesa, hubo quien quiso simular burdamente las posibilidades de una mina de hierro, arrojando en ella unas pocas piedras parasitosas que aún se encuentran, con el propósito, según fácilmente parece deducirse, de engañar a incautos suscriptores de capital. Y es lo cierto que persiguiendo el enriquecimiento rápido allí fueron algunos, atraídos por la denuncia minera, y deseando profundizar algo, con lo que pensaban que podía ser yacimiento metalífero, y levantar algún peñasco que asomaba sus grietas en el suelo de la gruta, hicieron reventar en ella unos barrenos de dinamita, que lanzaron a lo alto pedruzcos y rocallas, que a manera de potentes martillos y cinceles quebraron en no pocos lugares el revestimiento calcáreo de la bóveda, arrancándolo y rompiendo las pinturas con que los artistas indios trabajosamente ornamentaron su templo subterráneo" (sic, Ortiz, fichas manuscritas).

fías fácilmente dañables al parecer -Ortiz pudo ver en 1922 dibujos que en 1938 no encontró Herrera Fritot- ofrece una base poco firme para cualquier interpretación" (1990: 69).

Procedencia y paternidad de los dibujos

Fritot intenta en todo momento dar interpretaciones figurativas, debido a su idea preconcebida de que los Taínos -horizonte cultural de pueblos agroalfareros insulares, descendientes del tronco etnolingüístico aruaco continental- pudieran haber sido los hacedores de estos dibujos. Porque la belleza y seguridad en los trazos, así como las certeras proporciones logradas, le hacían pensar que sólo el grupo aborigen más desarrollado desde el punto de vista socioeconómico era capaz de tales conquistas en el orden de la cultura espiritual. Aseguraba que "las pictografías en rojo y negro, que profusamente cubren sus paredes y techos, hubo que considerarlas ajenas por completo a ese pueblo primitivo (Ciboney, JRAL), por la perfección de sus trazos y características especiales, quedando así establecido una incógnita para dicho lugar, de difícil solución" (1939: 307). Con este autor se inicia el grupo de investigadores que no reconocen para estos dibujos la paternidad Ciboney que Ortiz ya le había dado.

No obstante, anotaba que la "diferencia más medular entre los trabajos pictóricos o grabados taínos que conocemos y las pictografías de Punta del Este estriba, a mi juicio, más en su técnica, en esa profusión de líneas perfectas, circulares y equidistantes, que en su complejidad relativa al reproducir la figura" (1939: 311).

Los asentamientos humanos de la "prehistoria" en Punta del Este convivieron en un nicho ecológico rico desde el punto de vista de sus posibilidades naturales explotables. Esta situación parece haber propiciado una larga estancia de aquellos antiguos en la zona. Según Fritot, "la búsqueda nos dio un abundante material arqueológico, que si tenemos en cuenta lo recogido por los doctores Ortiz y La Torre, en sus visitas anteriores, demuestra que ha sido un rico yacimiento, que acusa una población ciboney numerosa, o de un largo período de establecimiento. Esto último es lo más probable, a juzgar por los diferentes estados de conservación entre los objetos de concha" (1938: 50-51).

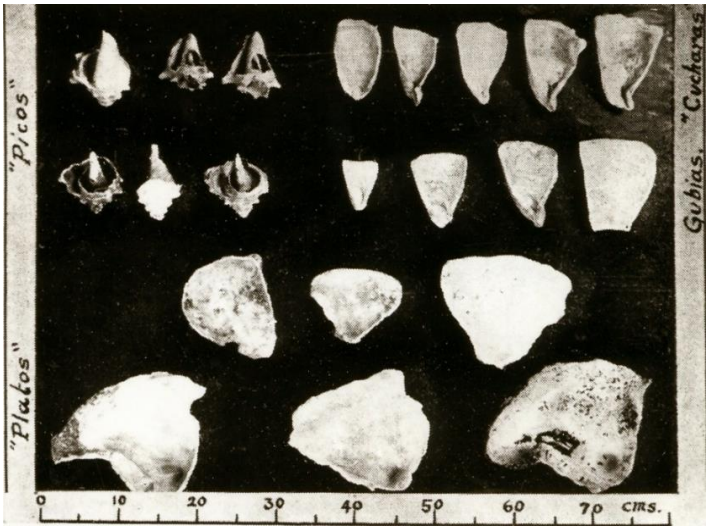
Según el documento manuscrito de Ortiz, *Isla de Pinos. Los descubrimientos arqueológicos*, fueron encontrados, en aquella primera excursión de abril de 1922, objetos de piedra que, por las huellas de uso que presentan, aparentan ser percutores, majaderos, morteros, puñales, piedras horadadas, cuentas de piedra, sumergidores de red y piedras de encajadura. De la misma forma, objetos de concha consistentes en probables puñales y puntas de lanza, caracol con dos horados presumiblemente para enmangarse, cuentas de concha, gubias, cucharas y graseras. Menaje todo recogido en la superficie y que pertenece al Ciboney, un horizonte cultural de pueblos preagroalfareros insulares de los cuales todavía se polemiza en torno a su procedencia.

Las excavaciones que posteriormente se realizaron suministraron -según Fritot- "un abundante material arqueológico típicamente perteneciente al ajuar ciboney, es decir, de la cultura más inferior de la Antillas (...) rústicos percutores, piedras planas de bordes cortantes y unas pocas astillas o lascas de sílice sin retocar, (...) restos de las conchas de los moluscos strombus gigas, cassis madagascarensis y otros muchos con perforaciones típicas en el ápice, (...) vasijas de concha y gran cantidad de gubias de borde cortante, muy típica de esta cultura (...) Estas excavaciones aportaron una buena cantidad de tres nuevos tipos de útiles ciboneyes, ellos son la cuchara (...) el plato (...) y el pico (...) No se encontró un sólo objeto de la cultura taína" (1938c: 107), situación que origina, en Herrera Fritot, la necesidad de buscar por toda la región cercana a la cueva, a fin de encontrar las evidencias de algún asentamiento

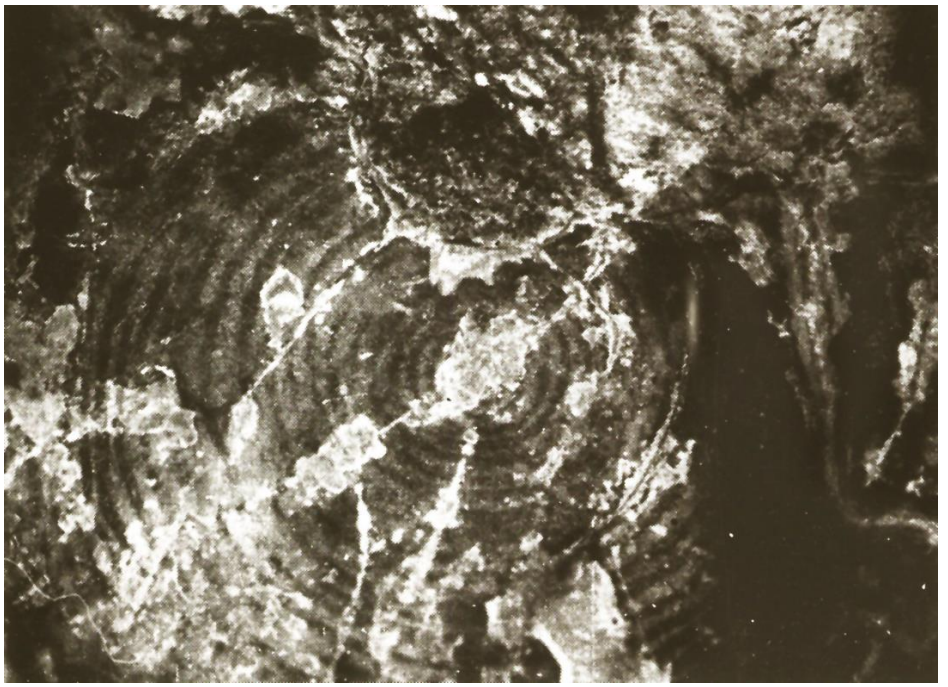
taíno, con lo que quedaría demostrado que estos sólo utilizaron la cueva como templo de adoración al “astro-rey”.

No obstante, Fritot fue prudente ante los hechos arqueológicos que se le presentan al afirmar que: “Aunque me inclino por ahora a una procedencia taína, reconozco que la incógnita ‘permanece aún en pie’ y estoy siempre dispuesto a rectificar dicha inclinación si otra hipótesis más plausible se me presentare” (1939: 308).

A partir de la expedición protagonizada por Fritot, aparecen diversos estudios y análisis de procedencia y paternidad sobre estos ideogramas. Entre ellos figuran importantes personalidades de nuestras ciencias, como Fernando Ortiz Fernández, Fernando Royo Guardia, José Antonio Cosculluela y el propio René Herrera Fritot.

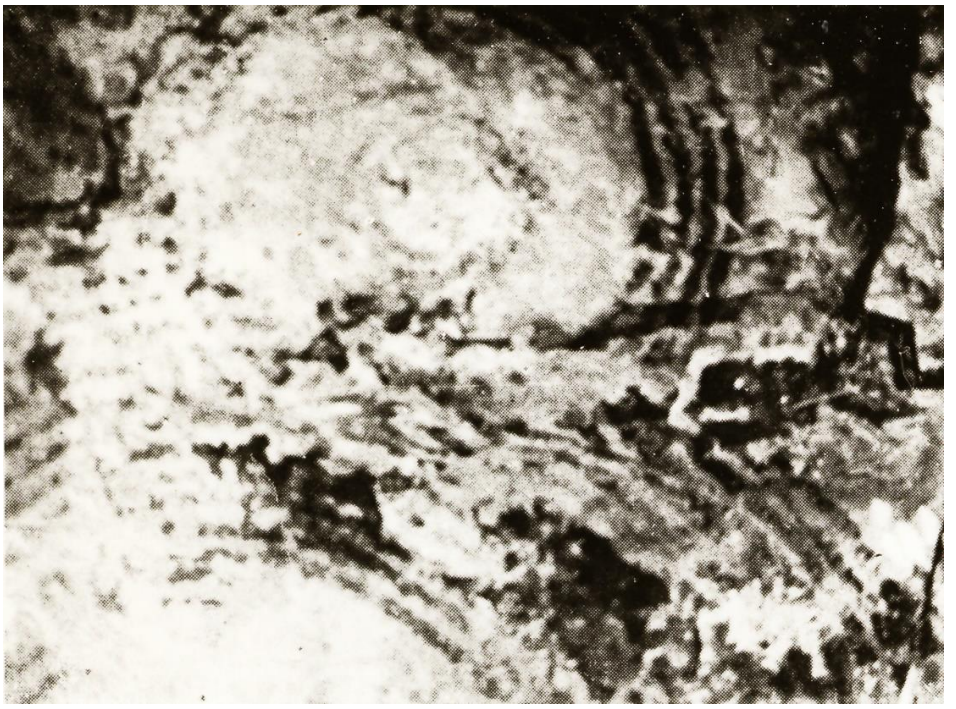


Ajuar arqueológico, donde predomina la industria conchífera, hallado en el piso de la CNI de Punta del Este durante la incursión arqueológica de Herrera Fritot en 1937. Imágenes tomadas de su informe de 1938. Archivo digital JRAl

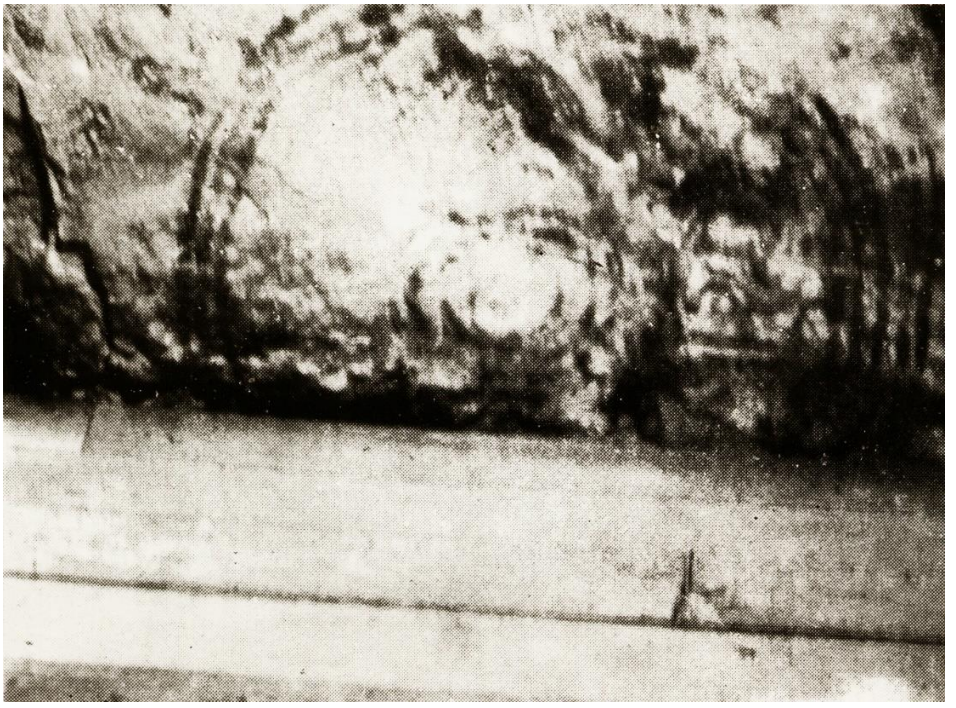


Según Fritot, corresponde a la pictografía 42. Resulta una serie de trazos rojos y negros alternos, típica en el techo de la CNI. Tiene un diámetro de 1,14 metros. La distribución y cantidad de trazos coloreados, así como su dimensión, la hacen ver como uno de los diseños fundamentales de la cueva. Imagen tomada de su informe de 1938. Archivo digital JRAl

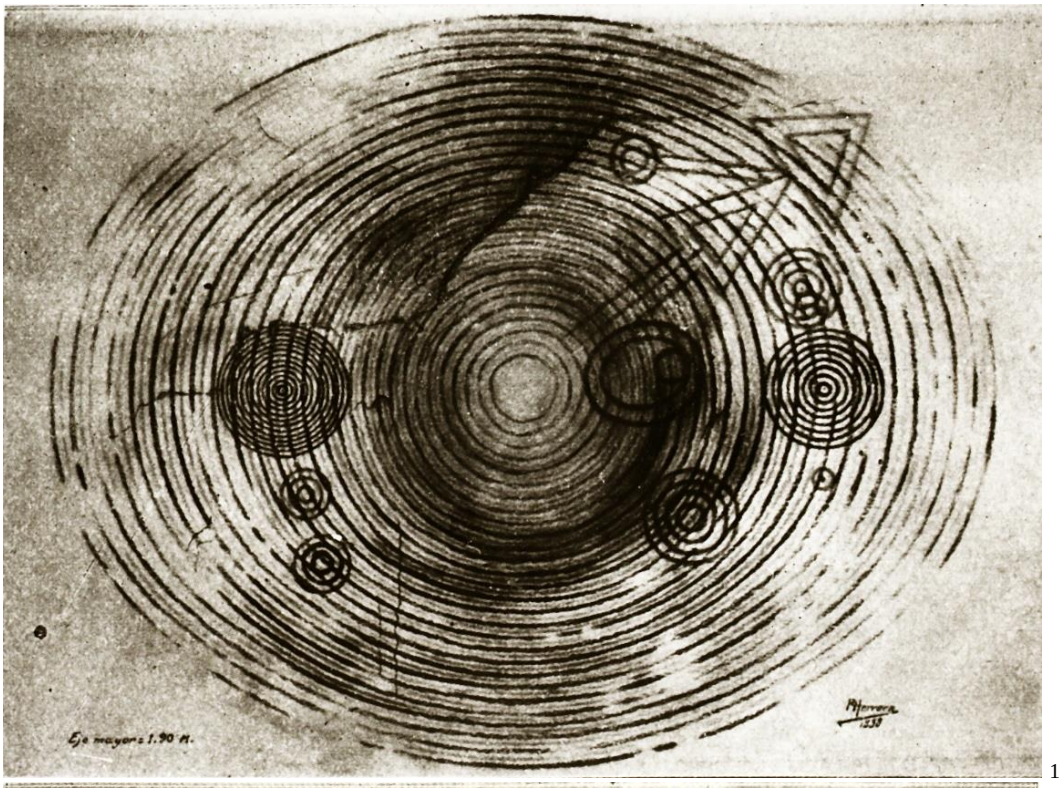
Porción del conocido Motivo Central de la CNI. A pesar de la poca visibilidad del conjunto pictórico, puede apreciarse, hacia su extremo izquierdo y de manera superpuesta, la serie de trece líneas concéntricas circulares negras, muy finas que, como anotara Fritot, constituye la serie más perfecta de las pintadas en la cueva. Imagen tomada de su informe de 1938. Archivo digital JRAl



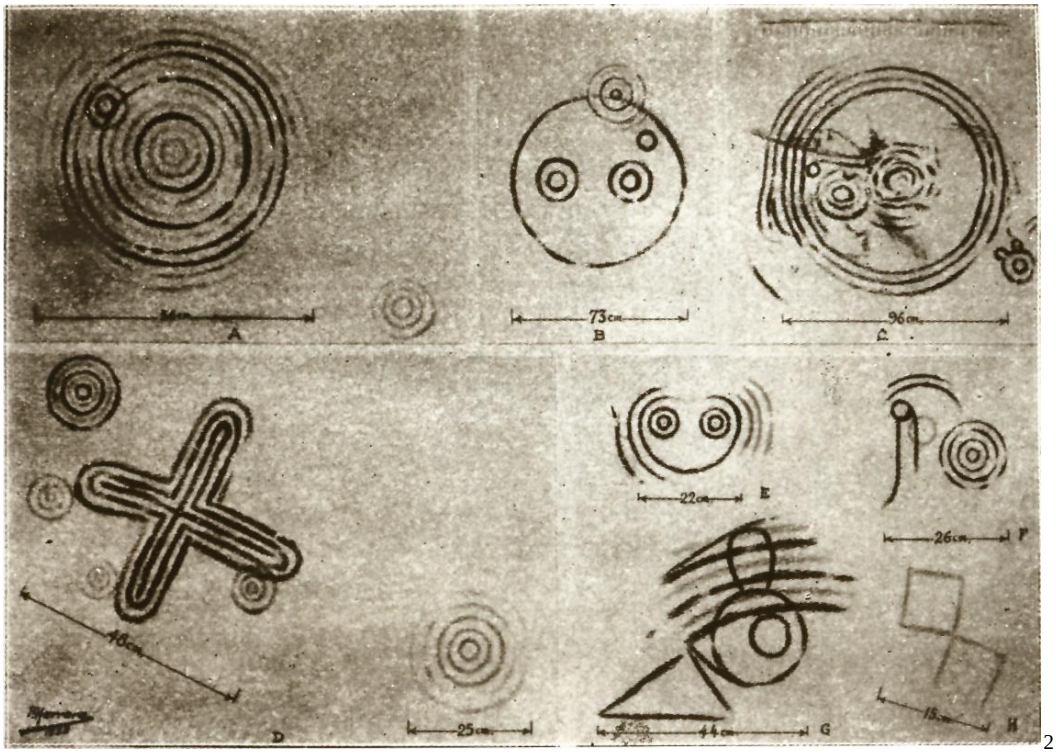
Fragmento de un conjunto pictórico elaborado a partir de la superposición de dos series de anillos concéntricos negros, muy próximos al Motivo Central. Imagen tomada de su informe de 1938. Archivo digital JRAl



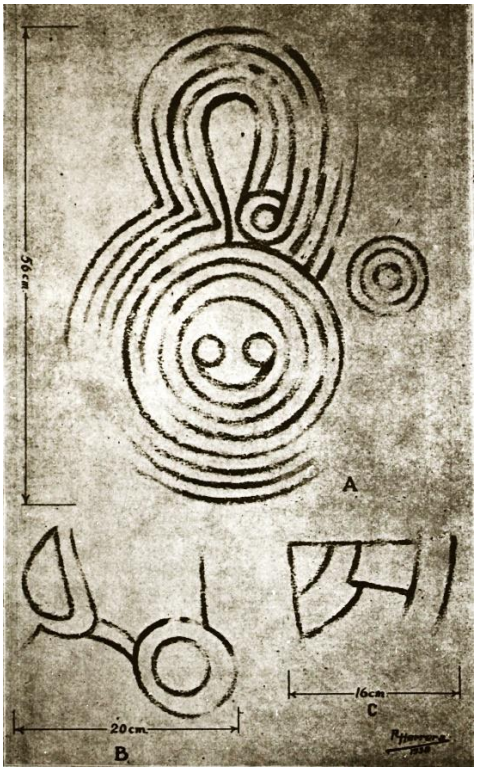
Según Fritot, pictografía 50. Ubicada en la bóveda central de la CNI y muy cercana al Motivo Central. Por su composición, dimensión y ubicación, constituye uno de los litogramas fundamentales de la cueva. Cuando Fritot toma esta foto en 1937, todavía el conjunto pictórico se encuentra prácticamente cubierto por la caseta que Isla se había fabricado dentro del recinto cavernario. Tomada la imagen de la *Comunicación* de Fritot de 1939. Archivo digital JRAl


Eje mayor: 1.90 m.

1


A
73cm
B
96cm
C
22cm
E
26cm
F
48cm
D
25cm
44cm
G
15cm
H

2



3

1, 2 y 3. Croquis de algunos de los conjuntos pictóricos de la CNI elaborados por Fritot para su informe de 1938. En la hoja anterior y arriba, dibujo del Motivo Central elaborado por Fritot para su informe de 1938. Este conjunto pictórico superpuesto de trazos rojos y negros es el mayor y más imponente emblema ideográfico de Punta del Este. Parece contener en su espacio elíptico casi todas las soluciones ideográficas que se puedan encontrar en los murales de las cinco cuevas de la región arqueológica. Archivo digital JRAl

Según Fritot, pictografía 94. Localizada a la entrada de la galería que está al fondo de la CNI. Dibujo en negro formado por una cruz que se envuelve varias veces con un trazo continuo y paralelo. En los extremos de las aspas de la cruz hay anillos concéntricos rojos que no aparecen en la foto. Tomada de su informe de 1938. Archivo digital JRAl

Ortiz mantiene en todo momento la idea de atribuir los dibujos a grupos arcaicos. Y se deja convencer por el ajuar arqueológico que de estos pueblos se ha encontrado en Punta del Este. Lo cual precisa en su trabajo *Las cuatro culturas indias de Cuba*: “La cueva de Punta del Este en Isla de Pinos puede considerarse probablemente como de la cultura ciboney o tercera, si bien no puede excluirse en absoluto que corresponda a la cultura segunda o guanajatabey” (1943: 39).

Para Royo Guardia las obras pertenecen a un grupo de americanos precolombinos llegados accidentalmente a la isla. Es decir, a grupos del continente con una cultura “superior” a la taína. No convencido por las evidencias arqueológicas encontradas en la cueva apunta -en su artículo *El misterio secular de la cueva de Punta del Este*- lo siguiente: “si en el piso de la cueva sólo hallamos instrumentos típicamente ciboney (desconociendo los objetos recogidos por los Drs. La Torre y Ortiz), es señal de que la ocupación ciboney fue posterior, habiendo

sido adaptada la cueva como habitación a causa de sus excelentes condiciones, y quizás por el detalle de su orientación al Este (...) es lógico suponer que las pictografías no son ciboneyes, lo que también está de acuerdo con el grado de cultura atribuido a ese pueblo" (Guardia, 1939: 295).

Opuesto a la paternidad taína que le confería Herrera Fritot, argumentó contra esta dos aspectos: "La situación de la cueva de Punta del Este, tan alejada de los centros de población taína" y el hecho de no encontrarse en sus alrededores "objetos de dicha cultura" (1939: 286). Y concluía con la siguiente afirmación: "Descartadas en principio las culturas taínas y europeas, y definitivamente la ciboney, la aruaca y la africana, sólo nos queda considerar a un grupo étnico desconocido, ajeno a las culturas propias de Cuba, como probable autor de las pictografías de Punta del Este. Sin embargo, en ninguna de las numerosas obras que he podido examinar, he hallado reproducciones semejantes: hasta el momento son únicas (...) Me inclino a considerarlas como obra de un grupo de americanos precolombinos, llegados accidentalmente a la isla" (Guardia, 1939: 298).

Por otra parte, Antonio Cosculluela, en su trabajo inédito *Las culturas indocubanas y su relación con las pinturas rupestres de la cueva de Punta del Este en la Isla de Pinos* (presentado en la Comisión Nacional de Arqueología y referido por Fritot y Guardia en sus textos de 1939)[5], asegura que "no es posible fijar con certeza la filiación cultural de las pinturas de la cueva de Punta del Este" (en Fritot, 1939: 308). Cosculluela afirma que los dibujos acusan cierta capacidad de ejecución y una técnica análoga a la de Maguá, Santo Domingo. Sin embargo, y tomando partido al lado de Royo Guardia, anota que desconcierta su aparición en una cueva tan alejada del centro cultural taíno. Y por otra parte descarta el origen ciboney, según sus propias palabras, "por lo tosco y rudo de sus implementos, la falta de elementos suficientes para ejecutarlos y el enorme contraste entre las arcaicas manifestaciones de su arte", además de "lo pobre de su industria compuesta de instrumentos de trabajo ineficaces, para la delicada labor de la pintura" (en Fritot, 1939: 310).

Sobre el hecho de la distancia planteado por Cosculluela y Guardia, el propio Fritot anotaba en 1939: "Pero es que esta observación sería aplicable a cualquier otra cultura: si quedaba lejos para los Taínos, que dejaron asientos precisos en Cienfuegos y cerca de La Habana (...) qué no sería para otros pueblos de la América Central, por ejemplo" (1939: 312-313). En este mismo año Fritot, a modo de conclusión para tan apasionada e infructífera polémica esgrimía la siguiente posición: "Creo de todos modos, que poco adelantaremos con hipótesis más o menos refutables, y que el problema permanece aún en pie (...) mientras no encontremos algo idéntico en pictografías o grabados, o los implementos que necesariamente tuvo que poseer este pueblo o grupo" (1939: 314).

Sobre este último detalle aseguraba: "Hemos buscado inútilmente, por la cueva y sus alrededores, las vasijas o instrumentos que sirvió para la trituración y preparación de estas pinturas. Sólo encontramos una especie de morteros o cazuelas de travertina, que pudieron servir para esos usos, pero no presentan huellas del colorante" (Fritot, 1938: 38-39).

En realidad, la idea que manejaban estos investigadores -excepto Ortiz- consistía en la imposibilidad de que grupos culturales con un ajuar material muy primario, pudieran lograr concepciones simbólicas tan avanzadas en cuanto a su elaboración. Se perdía de vista -como anotara Mosquera- que las magníficas "obras" parietales del Franco-Cantábrico pertenecían

[5] Rafael Azcárate y Rosell en *Las culturas indocubanas y su relación con las pinturas rupestres de la Cueva de Punta del Este en la Isla de Pinos. Por J. A. Cosculluela*, afirmaba que "el Sr, José A. Cosculluela, Presidente de la Sección de Arqueología Aborigen de la Comisión, ha escrito con ese epígrafe un trabajo muy notable (...) Impreso tendrá unas cien páginas" (1939 :62). Dicho trabajo nunca fue publicado.

a los grupos paleolíticos poseedores de un "tosco" instrumental lítico, es decir, se caía "en el automatismo de establecer una igualdad mecánica entre el nivel de desarrollo de la base material y la importancia de las manifestaciones superestructurales" (Mosquera, 1983: 39).

Todavía, seis años después, en 1945, Felipe Pichardo Moya anotaba en su libro *Caverna, costa y meseta*, lo aventurado de atribuir dichas pictografías a pueblos guanajatabeyes o ciboneyes. Pues según él, la falta en Cuba de testimonios indios de esta clase lo hace muy difícil.

Nuevos hallazgos

En 1944 fue conocida la tesis de Roberto Pérez de Acevedo, el cual aseguraba el origen de las pictografías debido a la circulación de las aguas subterráneas; tesis que fue corroborada por él, después de visitar dicha cueva, para plantear entonces que existían dibujos naturales y artificiales, y que, de los primeros, los indios se basaron para realizar los segundos (Núñez Jiménez, 1947: 216 y 233). Para rebatir esta tesis que negaba el carácter antrópico de los dibujos, en el mismo año se unieron el grupo Guamá y la Sociedad Espeleológica de Cuba a fin de estudiar la cueva. Llegaron a la conclusión de que los dibujos habían sido realizados por "manos inteligentes". [6]

En esta expedición fue descubierta la Cueva Número Dos, con diez pictografías semejantes a las de la Cueva de Isla o Número Uno y situada a sólo unos ciento cincuenta metros al norte de esta última. Después de realizar algunas excavaciones superficiales, al decir de Núñez Jiménez, descubrieron "una gubia en el interior y dos más frente a la cueva, casi a la entrada, así como varias piezas de caracol de la cultura Guanajatabey" (1947: 228).

Dos años más tarde, en 1946, se realiza una nueva excursión a la Isla. En esta expedición y "aprovechando indicaciones expresadas por Morales Patiño sobre la posibilidad de la existencia de otras cuevas con pinturas en ese lugar, lo recorrieron comprobando esa sospecha" (Patiño, 1946: 13). Se descubre la Cueva Número Tres, aproximadamente a cuatrocientos metros de la Cueva Número Uno, con un buen número de estos dibujos. En la propia espelunca se encuentran "picos y otros artefactos guanahatabeyes incrustados en la caliza, probando la antigüedad de su establecimiento en Punta del Este" (Núñez, 1947: 228).

Con respecto al descubrimiento de tres cuevas en la región indoarqueológica y al ordenamiento de las excursiones científicas realizadas en dicha zona, revelamos algunas notas que, al respecto, acota Ortiz en sus notas manuscritas. Según este autor: "En la primera excursión efectuada, la de Abril (de 1922, JRAL) se descubrieron tres cavernas en Punta del Este, y en ellas algunos ciertos restos del arte indio.

"Las cuevas, para darle un nombre, por el orden de su importancia arqueológica, que a la vez lo es de su exploración, eran llamadas Cueva del Templo, Cueva del Taller y Cueva Gacha.

"...lo más interesante del descubrimiento arqueológico fué la gran cantidad de pinturas en la Cueva del Templo. En las otras dos cavernas, no hallamos ninguna, bien que una más acuciosa exploración pudiera llegar a rectificar este criterio, aunque tuvimos empeño en hallarlas" (sic. Ortiz, notas manuscritas).

[6] En este mismo año, a consecuencia de un mal tiempo, algunos marineros para guarecerse vivieron algunos días en el interior de la Cueva Número Uno y dañaron considerablemente algunos de los dibujos. Sobre ello anotó Núñez Jiménez: "a la luz de las lámparas de gasolina contemplamos el desagradable espectáculo de la casi total destrucción de las pictografías de esta gruta (...) Hasta la bellísima serpiente ha desaparecido y muchos de los dibujos no son ya la sombra de lo que eran hace sólo dos años" (1947 :221-222).

Como vemos, Ortiz realmente descubre tres espeluncas con huellas de asentamiento indígena. No hay dudas de que la Cueva del Templo, como la llamara Ortiz, es la propia Cueva Número Uno. Me pregunto si la Cueva del Taller y la Cueva Gacha (por su cercanía a la cueva inicial) pudieran coincidir con algunas de las pictografiadas cuevas Número Dos, Número Tres, Número Cuatro o Cueva de Lázaro, todas pertenecientes al complejo arte parietal de la zona. Si bien en la Cueva del Taller y la Gacha, no encontraron ninguna pintura, Ortiz aclara que "una más acuciosa exploración pudiera llegar a rectificar este criterio" (ver cita 1).

En su informe de 1947, Núñez Jiménez, quien participó en las exploraciones de 1944 y 1946, toma posición al lado de las interpretaciones hechas por Fritot, Cosculluela, Royo y Pichardo. No acepta la relación entre el ajuar del pueblo guanajatabey o ciboney que ha sido encontrado en la cueva "con la cultura que trazó los seculares círculos concéntricos" (1947: 216). Llega a plantear inclusive que los guanajatabeyes, "que arrastrando una vida de miserables recolectores, nunca llegaron a un grado capaz de producir semejantes concepciones artísticas" (1947: 239).

Después de realizar algunas comparaciones formales entre los pictogramas de las cuevas de Punta del Este, con otros dibujos o petroglifos de Suramérica, fundamentalmente de Venezuela, concluye con la siguiente nota: "No creemos que los taínos, los ciboneyes o los guanatabeyes fueran los autores de estas manifestaciones artísticas de Punta del Este", y más adelante asegura: "Hasta ahora si no se nos muestra lo contrario, creemos que los autores de las pictografías pineras vinieron por la vía marítima desde las costas venezolanas" (Núñez, 1947: 240).

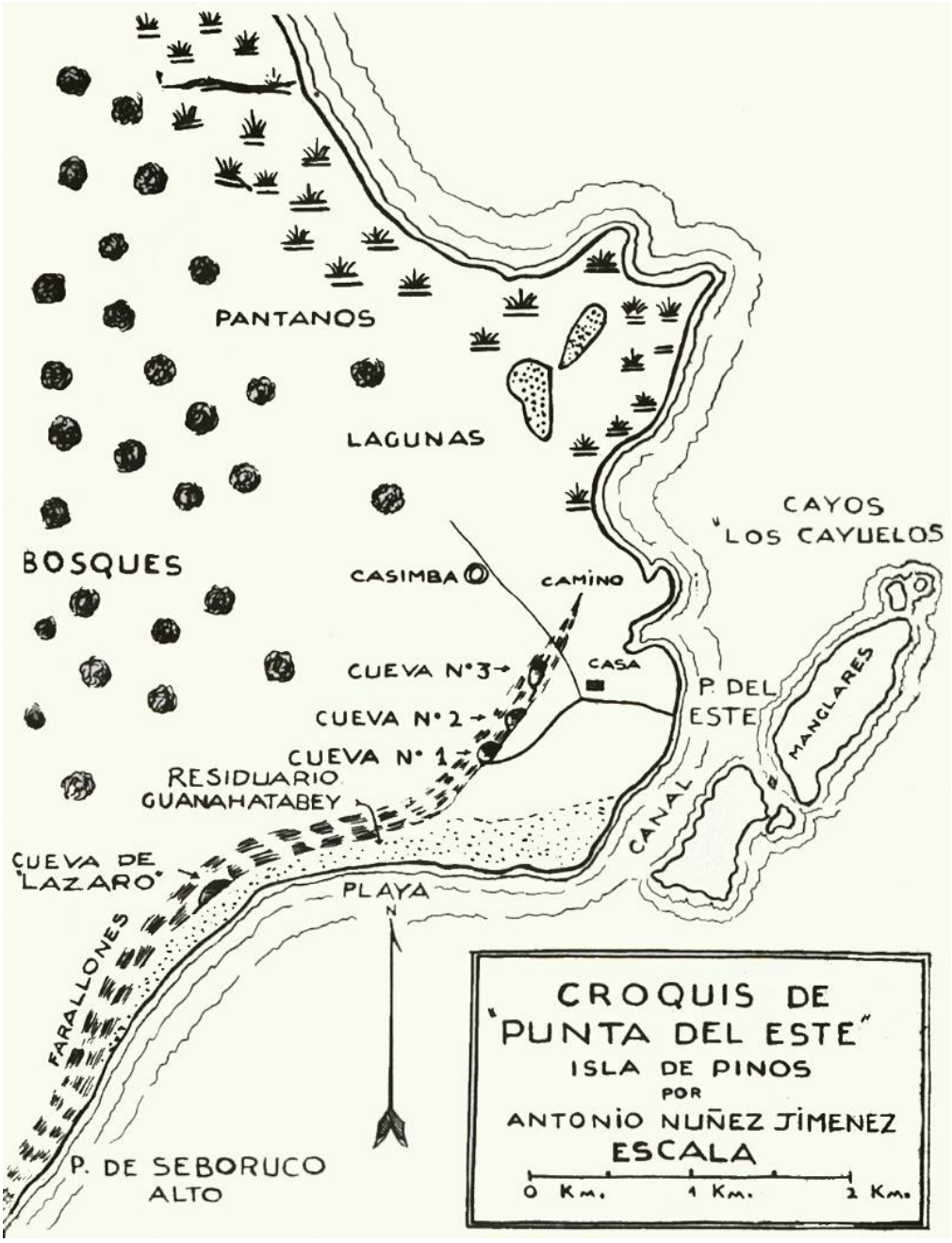
Más tarde, en 1967, lograron encontrar otra cueva pictografiada, las que sumaron cinco al complejo arte parietal de la zona.

En otras expediciones dirigidas por Núñez Jiménez (1959), tuvo lugar el descubrimiento de un enterramiento de huesos humanos teñidos de rojo. Fragmentos de un frontal y mandíbula en la Cueva Número Dos. Se trata de los llamados enterramientos secundarios, evidente muestra de la preocupación de estos antiguos hombres por la vida después de la muerte. Pues al proveer de "nueva sangre" a los huesos, con ello los dotaba de nueva vida. Un acto, quizás, de magia homeopática o ley de semejanza, como le llamara Frazer (1972), donde lo semejante produce lo semejante; donde una vida imaginada engendra (o extiende) la vida natural.

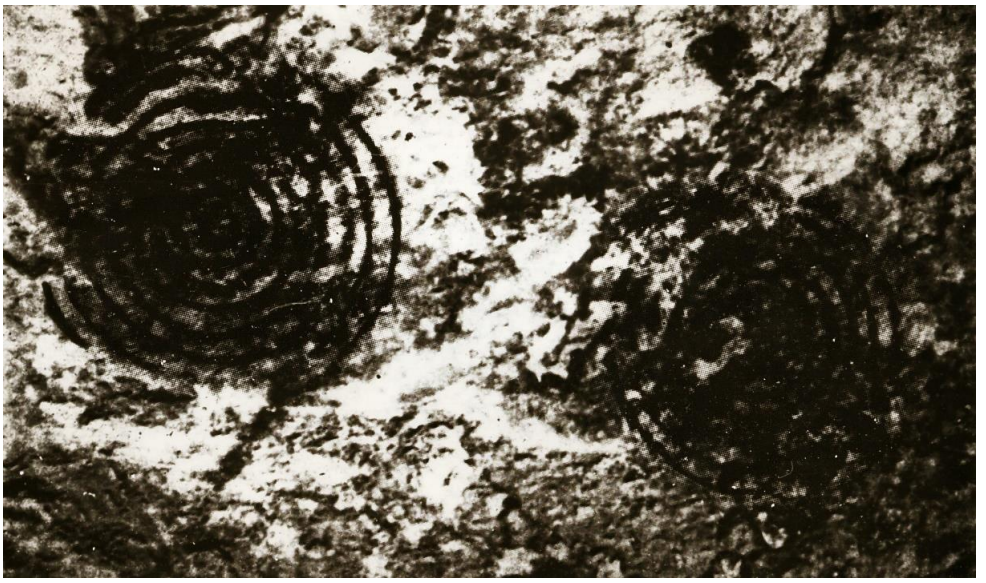
Ramón Dacal y Milton Pino, en 1967, realizaron una serie de excavaciones en el lugar y hallaron numerosos fragmentos de hematita, fuente del colorante rojo utilizado para la realización de los dibujos en la cueva y para teñir los huesos del enterramiento secundario. Además, se encontraron algunos morteros que presentan manchas de color, por lo que se deduce que fueron utilizados para triturar dichas piedras tintóreas; evidentes muestras de implementos "que necesariamente tuvo que poseer este pueblo o grupo" para la realización de dichos dibujos y que años atrás buscara Fritot.

Según el propio Núñez, tuvo la suerte de encontrar "el único ejemplar lítico con evidente trabajo humano prolongado: un majadero de feldespato alterado, que por las huellas de pintura roja que poseía, sirvió evidentemente para triturar la roca de donde los aborígenes extraían y molían el óxido de hierro, materia prima de donde obtenían el rojo para dibujar sus pictografías" (1975: 87).

Posteriormente, en 1972, el arqueólogo José Manuel Guarch Delmonte también descubrió una buena cantidad de restos humanos pintados de rojo en la Cueva Número Uno; en total dos de niños y tres de adulto. En los mismos "no se advierten deformaciones artificiales en los cráneos" (Núñez, 1975: 70), elemento que delata su no pertenencia al horizonte cultural taíno. Los descubrimientos antes mencionados evidencian la función funeraria de estas cuevas.



Situación del residuario guanahatabey y de las otras tres cuevas descubiertas y su relación con la CNI. Imagen tomada del informe de Núñez de 1947. Archivo digital JRAl

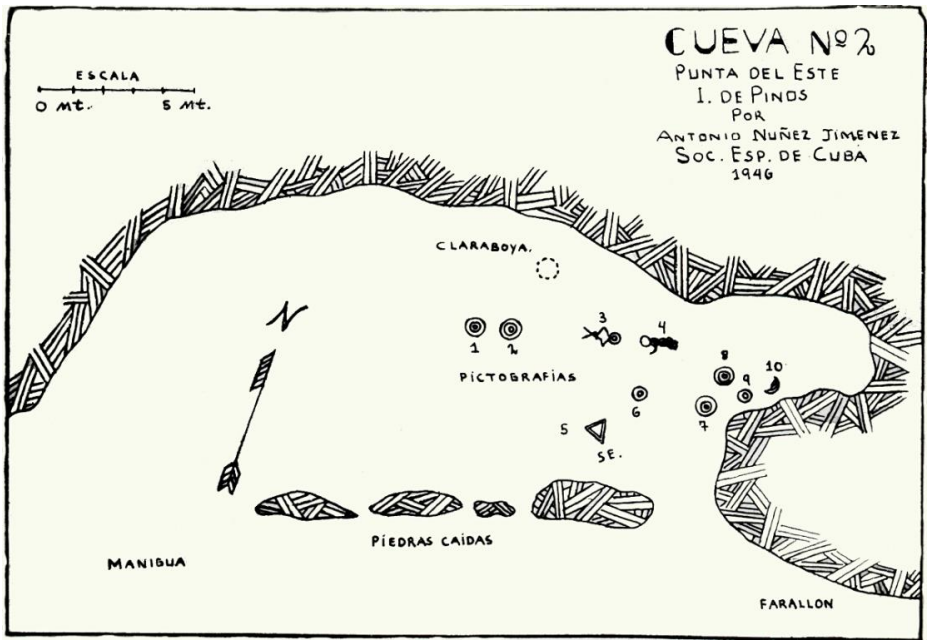


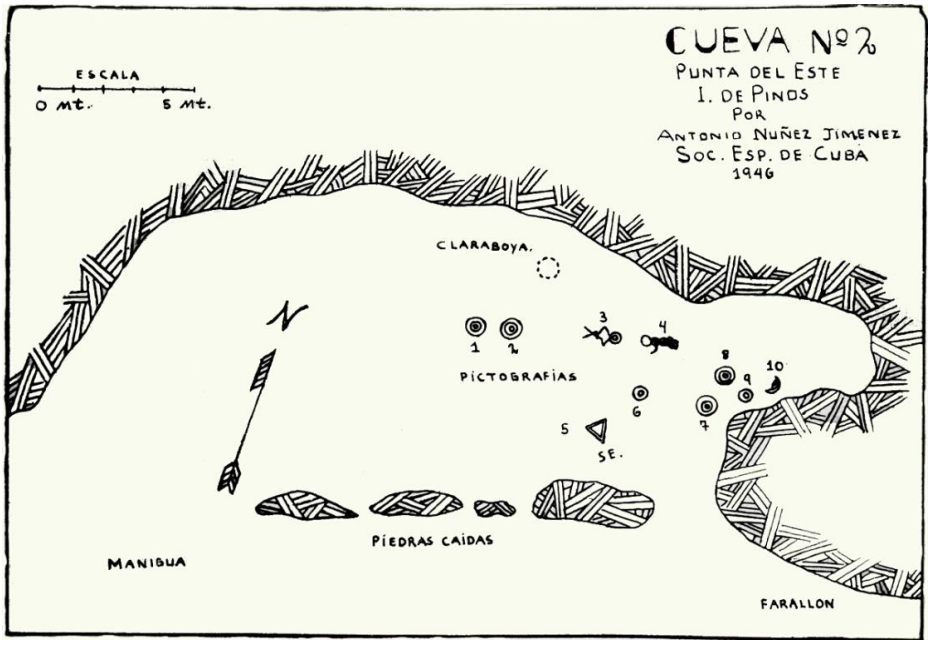
Pictografías 1 y 2 de la CNII. Ambos tienen igual cantidad de anillos concéntricos -ocho- y un diámetro de treinta centímetros. El ideograma de la izquierda presenta, entre los trazos circulares cuatro y cinco del centro a la periferia, un anillo rojo. Imagen tomada del informe de Núñez de 1947. Archivo digital JRAl

Pictografía 3 de la CNII. Este ideograma es rojo y se encuentra en el techo de la espelunca. Imagen tomada del informe de Núñez de 1947. Archivo digital JRAl

Pictografía número siete de la CNII. Este conjunto parece haber sido trazado con el dedo embadurnado de pintura. Imagen tomada del informe de Núñez de 1947. Archivo digital JRAl

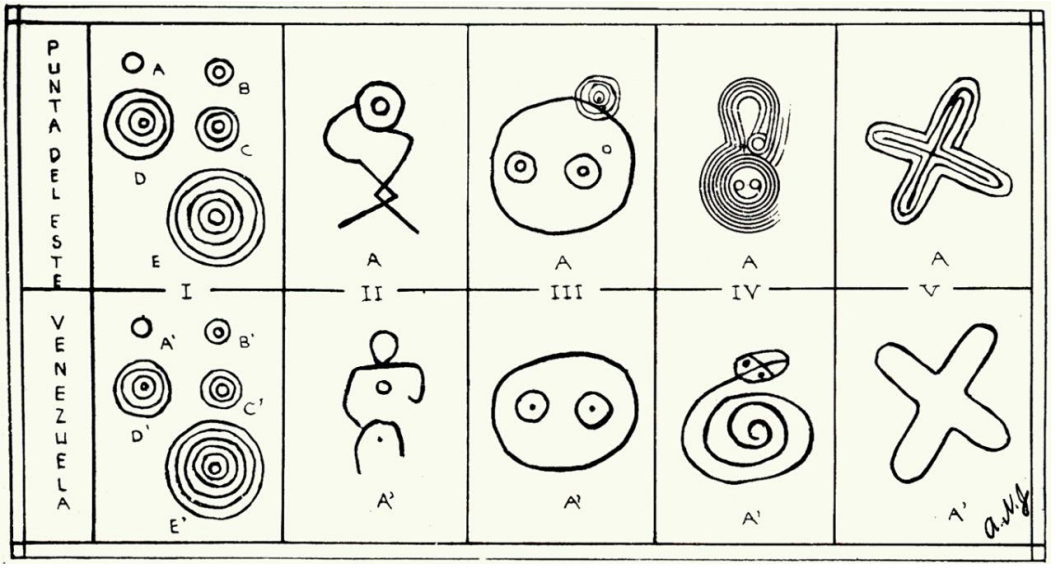
Pictograma número 10 de la CNII. Realizado con un trazo negro muy fino. Imagen tomada del informe de Núñez de 1947. Archivo digital JRAl



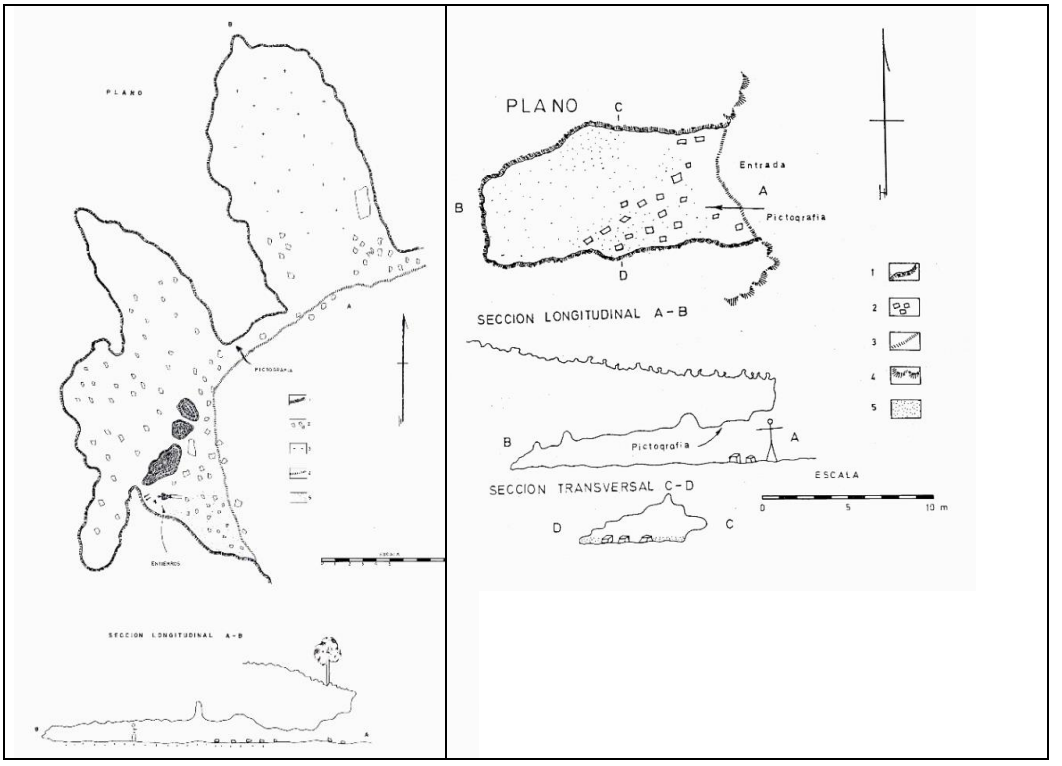


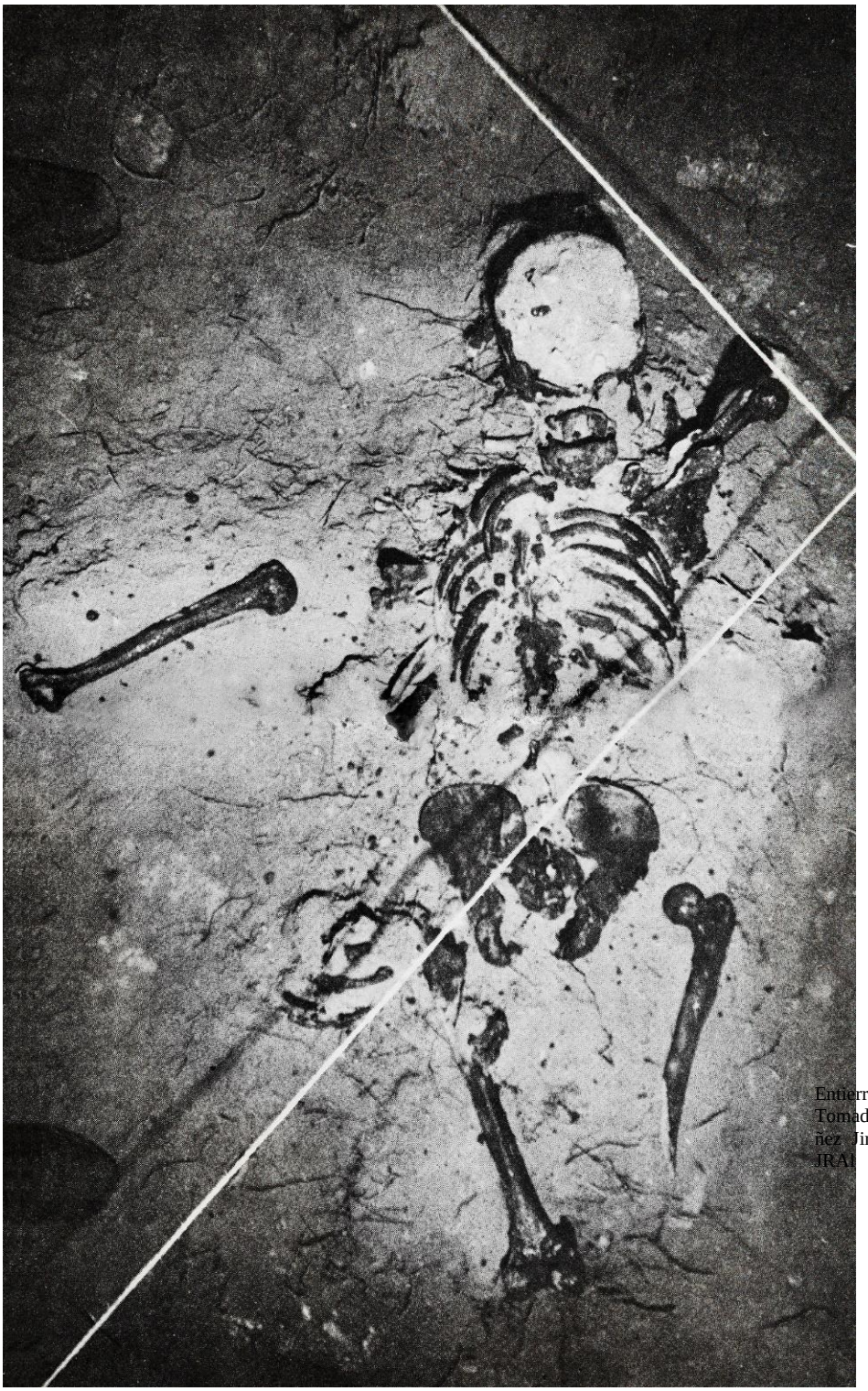
Arriba: Plano de la CNII de Punta del Este con la situación de las pictografías y enumeradas y con un total de 10 conjuntos pictóricos / Abajo Plano de la CNIII de Punta del Este con la situación de las pictografías y enumeradas y con un total de 11 conjuntos pictóricos. Croquis realizados por Antonio Núñez Jiménez para su informe de 1947. Archivo digital JRAl

Esquema que compara las pictografías de Punta del Este con algunos petroglifos de la región norte de Venezuela. Realizado por Núñez Jiménez para su informe de 1947. Archivo digital JRAl

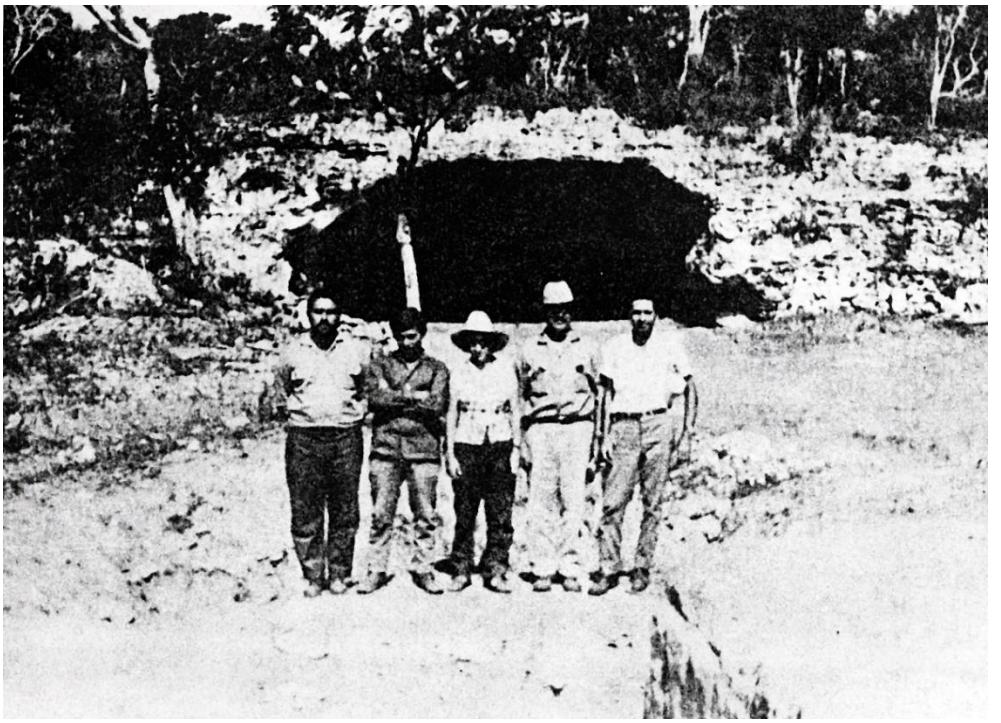


Derecha: plano de la CNIV de Punta del Este, con la situación de la pictografía y de los entierros hallados en esta espelunca; realizado por Núñez Jiménez y tomado de su libro de 1975 / Derecha: plano de la Cueva de Lázaro con la localización de su único pictograma a la entrada de la gruta; realizado por Núñez Jiménez y tomado de su libro de 1975.





Entierro en la CNIV de Punta del Este. Tomada la ilustración del libro de Núñez Jiménez de 1975. Archivo digital JRAI



La CNI de Punta del Este durante los trabajos arqueológicos realizados por la Academia de Ciencias de Cuba. La foto pertenece a los archivos del Museo Antropológico Montané y una fotocopia de la misma fue cedida para este estudio por el profesor Manuel Rivero de La Calle, 1990. Archivo digital JRAl

Las excavaciones que se realizaron frente a la Cueva Número Uno, demostraron -al decir de Núñez Jiménez- "una ocupación humana consistente en fogones de piedras con cenizas y restos de carbón y de alimentos univalvos marinos y terrestres (...) valvos, fragmentos de pescado, de mamíferos, de jutías (...) y de manatí (...) quelonios (...) majáes (...) crustáceos (...) equinodermos" (1975: 86), muestras de una dieta fundamentalmente costera, que augura el tipo de producción a la que se dedicaba este grupo humano: la recolección costera.

A partir de la década del cincuenta, las exploraciones que se realizaron en territorio pinero acusan la presencia de los diseños de líneas concéntricas circulares -hasta ese momento exclusivos de Punta del Este- en diversas zonas de la isla, ya alejadas de las cuevas objeto de este estudio: las grutas de Puerto Francés y de Caleta Grande, ubicada esta última en la costa suroccidental de la Isla de Pinos; la Cueva de los Alemanes y la Cueva del Indio, esta última localizada en la región norte de la isla. Comienza así a ampliarse la geografía de los círculos concéntricos que se extenderán, en posteriores descubrimientos, hacia el territorio cavernario de la isla de Cuba.

Le corresponde a los Drs. Rivero de La Calle y Orlando Pariente el orgullo por haber descubierto, en 1961, los primeros motivos de líneas concéntricas circulares en la isla de Cuba, exactamente en la Cueva de Ambrosio, en la costa norte de la provincia de Matanzas.

El texto del Dr. Núñez, *Cuba: dibujos rupestres* (1975), es uno de los resultados de estos trabajos exploratorios. Libro que, por vez primera, resume gráficamente las cinco regiones pictográficas que en aquel momento se habían detectado. Una de las zonas pictográficas fundamentales evidentemente es Isla de Pinos, en particular la región de Punta del Este, junto a Guara, Habana-Matanzas, Caguanes y Sierra de Cubitas.

Pintura ciboney: la razón de Ortiz

Esta ya abundante información sobre las pinturas rupestres cubanas permitió afirmar a Núñez que estábamos "en posición de conocimientos como para intentar la identificación cultural o étnica de los primitivos artistas que dibujaron las pictografías" (1975: 55). Y agrega más adelante: "Junto a la más notable expresión rupestre del archipiélago cubano, la Cueva Número Uno de Punta del Este, en Isla de Pinos, aparecen los rústicos artefactos de conchas de la cultura Guayabo Blanco, con escasísimos ejemplares de piedra tallada toscamente, lo que no debe sorprendernos si tenemos en cuenta que los maravillosos frescos de Altamira y de Lascaux en España y Francia, respectivamente, son obras de pueblos paleolíticos que todavía no dominaban ni la cerámica ni el pulimento lítico" (1975: 55-56) y continúa: "lo que nos induce a pensar positivamente que esos restos arqueológicos (...) y los dibujos mencionados, son obra de un mismo pueblo (...) que de acuerdo con la nomenclatura general que hemos utilizado (...) llamaríamos Guayabo Blanco" (1975: 59).

Es decir, que los ciboneyes, como creyera Ortiz cincuenta años atrás, ciboneyes Guayabo Blanco como anotara Núñez, fueron los hacedores de estas maneras simbólicas de representar su mundo.

En posterior publicación realizada por Núñez (1985), se da a conocer diferentes locaciones de Cuba, de las Antillas en general, y de América continental, principalmente de Venezuela, donde se repiten algunos de los motivos realizados en las cuevas de Punta del Este. Tal es su libro *El arte rupestre cubano y su comparación con el de otras áreas de América*. En el mismo se reportan cinco nuevas zonas pictográficas del archipiélago cubano: Costa Suroccidental, Sierra de los Órganos, Banes, Baracoa y Costa Suroriental. Sin embargo, como los murales pictóricos de Punta del este, en particular su Cueva Número Uno, todavía no conocemos otro sitio. Su modo, en lo cuantitativo y en lo cualitativo, sigue siendo atípico dentro del contexto del arte rupestre mundial.

El Ciboney y un fechado relativo

Nuevos enfoques encaminan estos estudios. Para la comprensión global de la cultura aborigen de Cuba, se hace necesario consultar los textos de los profesores Ramón Dacal Moure y Manuel Rivero de la Calle. En *Arqueología Aborigen de Cuba* (1986), los maestros presentan el decurso de la historia de la arqueología en Cuba, así como las características etnográficas de las tres etapas generales que siete años antes el Dr. Ernesto Tabío y Palma había establecido: preagroalfarero, protoagrícola y agroalfarero. Este proyecto de clasificación cultural fue presentado en la Cuarta Jornada Nacional de Arqueología en Trinidad, provincia de Sancti Spiritu, Cuba, 1979, con el objetivo de lograr una periodización de las indoculturas a partir de la base económica, determinada a través de las evidencias arqueológicas de los sitios estudiados. Esta clasificación comprende todas las denominaciones etnoculturales que los diferentes autores habían dado.

El texto de los profesores Dacal y Rivero apunta importantes consideraciones sobre el arte pictográfico de Cuba y su relación con el horizonte cultural preagroalfarero (guanahatabey, guanajatabey, ciboney, siboney, ciboney aspecto Guayabo Blanco, ciboney aspecto Cayo Redondo, complejos I y II; regían algunas clasificaciones precedentes) que comprende las siguientes características generales: cazadores, recolectores de moluscos marinos y terrestres. Se incluye en esta etapa desde los pobladores más antiguos del archipiélago cubano, cazadores y recolectores con una industria de piedra lascada de gran tamaño. Habitaron todo el archipiélago y fueron desarrollando su tecnología, especialmente en piedra, de la que han

quedado piezas de gran belleza. Desarrollaron ampliamente la industria de la concha, creando infinidad de artefactos, algunos de los cuales fueron utilizados por grupos aborígenes posteriores, como la gubia de concha. Tenían un arte pictográfico, generalmente abstracto, geométrico y no geométrico. Sus manifestaciones aparecen en decenas de cuevas del archipiélago cubano. Se considera que llegaron hasta la época de la conquista española en zonas costeras, en algunos cayos, y en la parte más occidental de Cuba. Eran de baja estatura, de cráneos pequeños, muy redondeados y no practicaban la deformación craneana (Dacal y Rivero, 1986).

Dos años más tarde, en 1988, los maestros Dacal y Rivero precisan aún más sobre este horizonte cultural, al tiempo que se distancian definitivamente de la propuesta de Tabío: "No obstante, la clasificación de *ciboney* y *taíno*, que se empleó en el siglo XVI, puede ser utilizada para agrupar las etapas que los arqueólogos han establecido. Esto se debe a que los estudios realizados establecen dos grandes grupos para el aborigen cubano: uno el más temprano, que no era ceramista ni agricultor, y cuya procedencia parece ser muy diversa y estar en relación con zonas colindantes tan cercanas como la Florida, o tan alejadas como las Antillas Holandesas (…) *Ciboneyes* para los Cronistas y preagroalfareros para las últimas periodizaciones divulgadas en Cuba, son los mismos hombres. Parecen ser el resultado de la unión de los primeros pobladores, con comunidades, técnicas y costumbres, que se introducen en el archipiélago cubano en forma esporádica, por cerca de cuatro mil años, pueden proceder tanto de la América del Sur, como de otras zonas del Caribe, del golfo de México o de la Península de la Florida (…) Han dejado grandes acumulaciones de caracoles a lo largo de la costa, crearon una industria a partir de la concha de moluscos marinos, nos dejaron pictografías, como las de las cuevas de Punta del Este, en la Isla de la Juventud y tenían ritos funerarios complejos. Se conoce que practicaban enterramientos primarios con ofrendas, y secundarios, acompañados de esferas de piedra y de piezas también de este material de forma alargada, que se conocen como gladiolitos. En sus largos años de vida en las tierras y mares cubanos llegaron a producir objetos de gran valor plástico. En las investigaciones sobre estos grupos aparecen sitios con una industria microlítica y pequeñas cantidades de fragmentos de vasijas de barro. Se puede pensar que, a lo largo de los años, estas dos técnicas, la microlítica y la cerámica, pudieron ser una creación ciboney, pero también es probable que estas manifestaciones signifiquen un contacto más, dentro de los múltiples que pudieron haberse efectuado a lo largo de su prolongada permanencia en nuestro territorio".[7]

Los sitios más representativos de los Ciboneyes coinciden con los monumentos pictográficos de mayor relieve. En este orden se atiende a la homogeneidad de la tipología estilística de estos dibujos, que están constituidos fundamentalmente por formas abstractas, muy diferentes del arte pictográfico y rupestre de los grupos Taínos, donde la figuración se hace más evidente.

Este análisis, en alguna medida, evidencia también la paternidad de los Ciboneyes de Punta del Este sobre los dibujos parietales allí realizados. Aunque siempre mantengamos en reserva la relativa independencia que existe entre el dibujo rupestre y las evidencias materiales encontradas en el suelo, cuestión que anotan los maestros de forma muy clara: "La pictografía como es natural, no forma parte de las capas naturales, que se han de encontrar en el sitio que se estudia, haciendo de esta forma que, la determinación sobre la contemporaneidad de una pictografía con un grupo humano determinado y la posibilidad de que este grupo haya sido el autor de estos dibujos, tenga que ser inferido por vías de la apreciación indirec-

[7] Dacal y Rivero (1988), "Apuntes para una Arqueología Aborigen de Cuba", en *Un tiempo del Montané*, Edición EECC2003.es, Miami, 2018, : 181-182

ta. Esto, por excelente que haya sido el método aplicado siempre está sujeto a modificaciones de acuerdo a los criterios que se utilicen" (Dacal y Rivero, 1986: 98).

No obstante, un fechado realizado por el método del carbono-14 al material óseo preagroalfarero encontrado en el suelo de la Cueva Número Cuatro, acusa una antigüedad de 1100 años AP, o sea, 850 años DNE.[8] Aunque posiblemente sean bastantes más antiguos, pues la contaminación natural de estos huesos, principalmente por la vía del agua, así lo permite deducir (Núñez, 1975: 89).

Esta fecha resulta comparable, al decir de Rivero de la Calle, "con los obtenidos en otros sitios que son estilísticamente parecidos entre sí" (1987: 477). Se hace necesario la realización de un estudio de datación de los pigmentos, método directo que sí podría establecer relaciones de contemporaneidad entre los mismos y un grupo humano determinado, así como sus posibles hacedores.

El sacrilegio de la nueva imagen

Prácticamente nada se ha publicado sobre aquellos trabajos de "rescate" que se realizaron en la Cueva Número Uno de Punta del Este al finalizar la década del sesenta. Sólo conozco una breve referencia en la revista *Bohemia* y un breve texto que, sobre esta restauración, publicaron sus autores casi diez años después. Evidentes mecanismos extra-científicos, extra-culturales, han hecho acallar tan polémico tema, sobre el cual no era lícito exponer un juicio crítico. Debo recordar que en 1992 no se me autorizó la exposición de algunos párrafos del texto de presentación de mi estudio, referidos a este asunto, para evitar "problemas" con el Presidente de mi Tribunal de Tesis, el Dr. Antonio Núñez Jiménez, promotor de esta intervención en el sitio arqueológico y rupestre.

No debo ignorar aquella primera referencia que, en un lenguaje proletario y guevarista, apareció en *Bohemia* en el mismo año de la restauración bajo el epígrafe: "los arqueólogos de la Academia de Ciencias realizan un *trabajo voluntario* rudo e importante" (Villares, 1969. Los subrayados son de JRAL). Pues aquí se describen escenas que, más que aclarar, suscitan mi alarma. Se leen notas como estas: "Cubos de agua, escobillones, salfumante: instrumentos de trabajo de los arqueólogos en la *Jornada de Girón*"; o que "la espesa capa de hollín se resiste incluso al ácido clorhídrico y a los detergentes sobre amplios espacios donde los arqueólogos han encontrado, en las primeras semanas de trabajo cerca de 70 nuevas pictografías".

Sobre la localización de las nuevas pinturas bajo la capa de hollín de Antonio Isla, vale aclarar una extraña curiosidad, tanto que no debe pasar por alto: los nuevos dibujos se hallaron, luego de la restauración, fuera de la zona ahumada que dibujó Fritot en su plano de 1938, contrario entonces a lo que históricamente se ha anotado.

Para mayor claridad de este asunto, vuelva el lector a observar el plano de Fritot, el nuevo plano de la cueva que realizó Núñez en 1970 y la superposición de ambos esquemas en nuestro actual croquis. Los nuevos dibujos, casi la totalidad de ellos, se hallan al fondo de la cueva y hacia la porción suroeste, entre el "límite aproximado de la porción ahumada" como anotó Fritot en su croquis de 1938, y las dos claraboyas del fondo. Esta situación parece un tanto insólita si pensamos que, por el plano que nos dejara el mismo Fritot, se evidencia que dominaba todos los espacios de la gruta y, sin embargo, no reportó la más mínima huella de

[8] Antes del Presente (AP): se refiere a la fecha de 1950. En este año se da a conocer el sistema de datación por el método del carbono-14. En conmemoración a tal hecho, la antigüedad de una pieza arqueológica se comienza a computar a partir de dicho año si se ha trabajado con este sistema. Es decir, AP o antes de 1950.

pictogramas en esta porción de la espelunca. Una cueva que, por demás, se mantiene totalmente iluminada por la entrada de luz natural por sus siete claraboyas y un amplísimo acceso de nueve metros que mira al este (si bien entonces algo obstruido dicho acceso por la caseta de Antonio Isla).

No encuentro respuestas para esta extraña situación. Lo cierto es, soy preciso y me atengo a los planos de la cueva, que casi la totalidad de los dibujos se encontraron fuera de la porción ahumada delimitada por Fritot. O, me repito, pero a la inversa, *prácticamente ninguno se encontró dentro de dicha porción ahumada*. Muy alejado yo de la creencia en la posible creación de pinturas espurias, como insanamente alguien me ha interpretado, deduzco de todo lo anterior errores en uno de los planos o falta de información en uno de ellos.

Siguiendo con Villares, asegura este más adelante: "Todos manejan escobas, bastos cepillos, cubos de agua, como si deshollinaran una enorme chimenea". Realmente este autor parece describir algo más que labores de restauración sobre una de las más importantes obras simbólicas del arte rupestre indoantillano. Pero en fotos que agregamos a este estudio, el lector bien puede observar las sacrílegas huellas de los "bastos cepillos" sobre la superficie caliza de la cueva y, sobre estas huellas, el repinte. Antes de la restauración, estábamos seguros de que la capa de hollín guardaba a su sombra un patrimonio rupestre. Al arrancar dicha capa, junto con esta se esfumó el patrimonio.

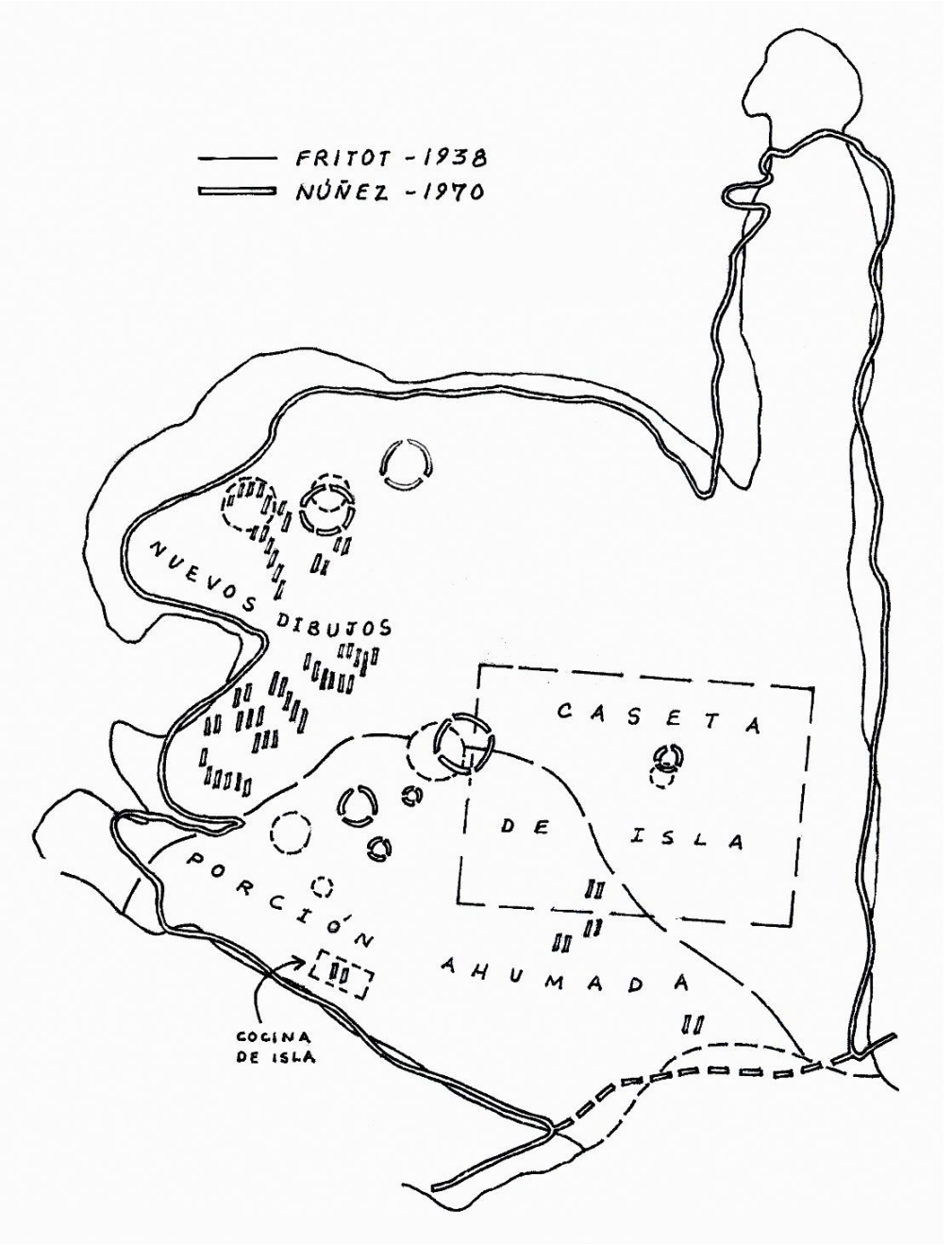
Según los autores de dicha restauración, estos trabajos se realizaron en dos etapas: "la primera, a mediados de 1967 por espacio de 30 días y la segunda, a principios de 1969, por un espacio también de 30 días" (Rodríguez y Guarch, 1980: 165). Es decir, sobre una considerable cantidad de estas pictografías, en un espacio cavernario de veintitantos metros de ancho por otros tantos similares de profundidad, se trabajó, tan sólo, en 60 días. Y ello sumado a las "tareas de excavación, lavados de paredes y techos, tomas fotográficas de todo el proceso, calco de las pictografías, restauración del piso de las cuevas -con acarreos de piedras, arena y tierra-, saneamiento de paredes y techos, limpieza de los mismos de letreros y hollín, rectificación de los calcos y restauración de las pictografías" (ibidem: 167). Es demasiada labor. Y cuando se dice "restauración" se refiere a repinte. Es un evidente eufemismo. Quede claro que restaurar no es repintar.

No en balde el crítico de arte Gerardo Mosquera afirmaba lo que "molesta el aspecto falso, como de 'acabados de salir del horno', que presentan los repintados en 1969: hubiera sido preferible protegerlos y respetar su apariencia original" (1983: 36). Hoy contamos -o descontamos- con un elevado número de imágenes repintadas sobre antiguos originales.

Pero no sólo se alteró "su apariencia original", también fue adulterado el componente químico de los pigmentos utilizados. Según el propio Núñez Jiménez, entonces director (1962-1974) de la nueva Comisión Nacional de la Academia de Ciencias de Cuba (ACC), los "dibujos se retocaron con óxido de hierro [para los rojos, JRAL] y los negros con óxido de manganeso. Posteriormente pudimos conocer que las pictografías de este último color fueron trazadas por los aborígenes en esa cueva con carbón vegetal mezclado posiblemente con alguna grasa" (1975: 72). Y agrega a continuación: "se tuvo el cuidado de dejar algunos dibujos rupestres sin retoque alguno, precisamente para que en el futuro pudiesen servir mejor de estudio. Es el caso, entre otros de la gran pictografía número diez, una de las mejores conservadas de la espelunca" (ibidem).

Sin lugar a duda, ha sido una intervención lamentable y con muy poco juicio científico por parte de esta renovada ACC.

Plano de la CNI de Punta del Este con la situación de las pictografías a escala y enumeradas y con un total de 70 conjuntos pictóricos. Realizado por Antonio Núñez Jiménez en 1970. Tomada la ilustración de su libro de 1975. Archivo digital JRAl



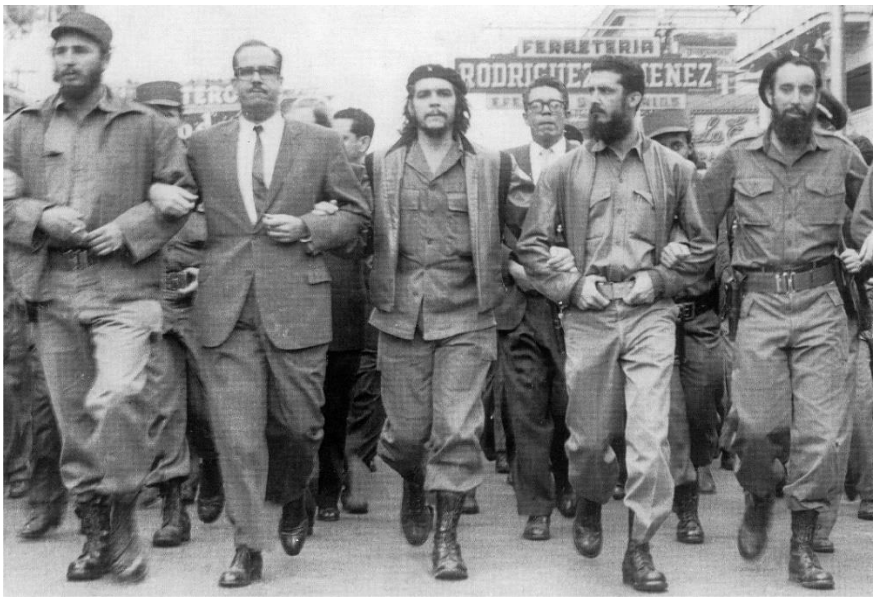
Superposición de los planos de la CNI confeccionados por Herrera Fritot (1938) y Núñez Jiménez (1970). Ubicación de los nuevos pictogramas, luego de los trabajos de restauración de la cueva, hallados fuera de la zona ahumada reportada por Fritot. Los nuevos dibujos, casi la totalidad de ellos, se hallan al fondo de la cueva y hacia la porción suroeste, entre el "límite aproximado de la porción ahumada" como anotó Fritot en su croquis, y las dos claraboyas del fondo. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAl

Sobre el soporte calizo de la CNI quedan las huellas del cepillo usado por los restauradores con el fin de eliminar la capa de hollín que cubría las pinturas murales. Y sobre las huellas, un ideograma repintado. Foto de Adolfo López Belando, 1994. Archivo digital JRAl

Distancia entre el original y el repinte. Arriba: por el estado en que se encuentra el conjunto pictórico, la instantánea fue tomada después de sacada la caseta de Isla del recinto cavernario y antes de los trabajos de repinte efectuados sobre el litograma por la Academia de Ciencias de Cuba en la década del sesenta. La foto fue cedida para este estudio por el profesor Manuel Rivero de La Calle, 1990. Abajo: el mismo conjunto repintado. Foto de Adolfo López Belando, 1994. Según Fritot, y siguiendo la descripción y ubicación sobre el plano de la cueva, son las pictografías 50 (izq.) y 51 (der.). Archivo digital JRAl

Amplísima entrada de la CNI vista desde el interior de la gruta. Foto de Adolfo López Belando, 1994. Archivo digital JRAl

JRAL encima de la mayor de las siete claraboyas de la CNI. Estas claraboyas, y la amplia boca de la cueva, mantienen iluminado el interior de la gruta. Foto de Adolfo López Belando, 1994. Archivo digital JRAl



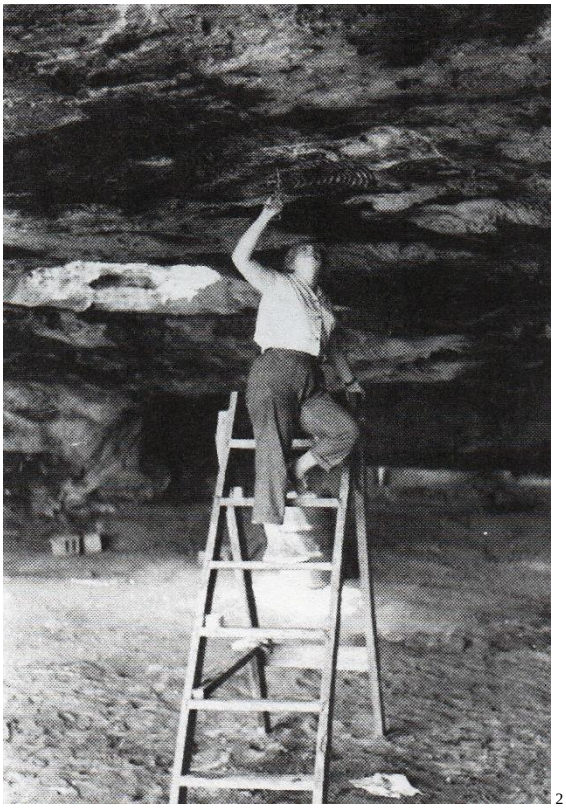
La imagen científica de Núñez Jiménez, entonces presidente de la renovada ACC, ha quedado muy resentida con esta agresiva intervención al patrimonio arqueológico. Es obvio que mecanismos extra-científicos han hecho acallar la crítica a tan polémico tema a lo largo de décadas, en tanto haber sido Jiménez durante ese tiempo parte de la dirigencia política del país. En la foto puede verse, en la extrema derecha, a Antonio Núñez Jiménez, el geográfico y espeleólogo devenido capitán del Ejército Rebelde, junto a Fidel Castro, Osvaldo Dorticós y Ernesto Guevara. La Habana, 1960.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/d/dd/20170531045705%21CheLaCoubreMarch.jpg (descargado el 2 de diciembre de 2018). Archivo digital JRAl

Echamos de menos el estudio detenido y honesto, ideológicamente desapasionado y desinteresado, con crítica constructiva y con toda la información existente en archivos, sobre esta página trágica en la historia arqueológica de Punta del Este, así como el hallazgo de una técnica que permita recuperar y diferenciar, imagino que a través de algún tipo de escaneado digital 3D, los trazos originales de los repintados a partir de la base química de los pigmentos utilizados.

Por todo lo antes expuesto siempre he sido del criterio de trabajar con este arte rupestre apoyándome, casi únicamente, en toda aquella documentación existente que fuese anterior a las labores de restauración y repinte. Por lógica, algo se hace evidente: soy enemigo, irrestricto, de todo tipo de restauración *directa* sobre pinturas parietales aborígenes, y más cuando no se cuenta con las técnicas suficientes para lograr un resultado adecuado. Estoy seguro de las buenas intenciones de los autores de esta desmesurada intervención, preñada de "dureza proletaria", mesianismo ideológico y hedonismo de la época, recayendo sobre el Estado y su centralizada dirección política la máxima responsabilidad por asumir una decisión unilateral y no consensuada con aquellos otros especialistas cubanos que no hubieran aprobado tal proyecto. Dosis de responsabilidad igual comparten aquellos que hasta el día de hoy justifican, camuflan o callan tan imprudente manejo del patrimonio.

Al mismo tiempo en que la renovada Academia de Ciencias de Cuba atentaba mortalmente contra el arte rupestre de Punta del Este, morían igualmente quienes descubrieron y estudiaron inicialmente este patrimonio arqueológico, René Herrera Fritot y Fernando Ortiz Fernández (1968 y 1969 respectivamente). Caprichos simbólicos que atesoran la historia y el azar.

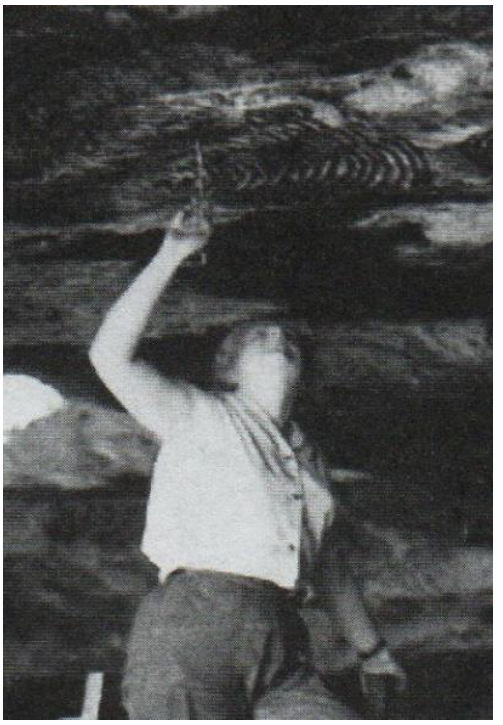
1



2

Imágenes del momento en que miembros de la renovada Academia de Ciencias de Cuba (ACC) realizaban las labores de restauración y repinte sobre el mural arqueológico. 1 y 2- Fotos archivo Instituto Cubano de Antropología. Tomados de Ortiz (2008), compilados por Pedro Pablo Godo y Ulises Miguel González / 3- Imagen que, con el siguiente pie: "Caridad Rodríguez Cullel trabajando en la cueva de Punta del Este en la década del 60. Foto tomada del periódico ¡ahora!", acompaña el artículo de Erian Peña Pupo, "El quehacer inmenso de Caridad Rodríguez Cullel", 30 de mayo de 2018. Archivo digital JRAl

“Al triunfo revolucionario en 1959, este matrimonio camagüeyano partió hacia La Habana tras los pasos del Ejército Rebelde, donde le aguardaría la agitada y cambiante vida del momento (…) trabajó en la creación de las escuelas de Artes Plásticas y Música, por ser graduada de pintura y escultura, y además como maestra de piano. Al fundarse la Comisión Nacional de la Academia de Ciencias de Cuba, donde su esposo era Jefe de Excavaciones Arqueológicas del departamento de Antropología, Caridad sintió que allí podría cumplir su gran anhelo: hacerse arqueóloga (…) Junto a su esposo Guarch Delmonte y Antonio Núñez Jiménez restauró, en los años 60, la cueva de Punta del Este (…) En una entrevista reciente, Caridad expresó: “Mi esposo y yo nos pasábamos la vida en Banes, porque allí están todos los grupos aborígenes (…) A finales de los años 70 el Partido [Comunista de Cuba] en Holguín nos pidió que nos estableciéramos allí, y permutamos de La Habana para esta provincia, donde aún vivo”. En la foto se ve a Caridad repintando el pict. 36, según el *Registro* de Herrera Fritot, transformando los arcos en círculos (ver pp. 38 y 124 de este libro). Una muestra in fraganti que, sin embargo, el autor del artículo y la revista de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba presentan como algo positivo, a elogiar, un “quehacer inmenso” a conmemorar. En: http://uneac.org.cu/noticias/el-quehacer-inmenso-de-caridad-rodriguez-cullel (descargado el 1/5/2019).



3

Capítulo II

De la cantidad a la cualidad, de lo semejante a lo variable

> "… sus artistas, astrólogos, sacerdotes y magos fijaron en su techo un sistema de pinturas, las cuáles más que ornamentales, constituían un complicado aparato de signos jeroglíficos". *Fernando Ortiz y Las cuatro culturas indias de Cuba, 1943*

Al revisar en la bibliografía los datos referidos al total de dibujos encontrados en la Cueva Número Uno, detecto que no ha existido un criterio único de selección a la hora de enumerar los pictogramas. Esta situación se hace patente inclusive en un mismo autor. En el *Registro de los pictogramas más visibles en la Cueva de Punta del Este (...) enumeradas con relación al plano de la misma* (Fritot, 1938: 55-59), su autor menciona un total de 102 dibujos. Sin embargo, esta numeración lo mismo se refiere a un elemento, que a un conjunto de elementos que pudieran o no estar relacionados.

Por ejemplo, y resulta el caso más reiterado, se enumeran pictografías que por su descripción resultan elementos individuales; otros casos describen elementos aparentemente individuales, pero que al encontrarse superpuestos pudieran conformar un único conjunto o pictograma. Tal es el ejemplo de los diseños números 55, 56 y 58. Estos se registran como tres pictografías, cuando el propio Fritot anota que los círculos de la serie número 56 cortan los trazos circulares de las series 55 y 58. Las pictografías números 81 y 82 se describen de forma independiente y, sin embargo, ambas series son secantes, lo que repite el caso antes mencionado. Todo lo contrario, la pictografía 52 describe dos series secantes a manera de un único conjunto.

Otras numeraciones creadas por Fritot engloban varias pictografías que, al parecer, no presentan relación de conjunto. Es decir, numeraciones que importan a más de un elemento independiente o no superpuesto. Por ejemplo, la pictografía número 73 describe "tres series de círculos concéntricos colocados en línea recta y de tamaños decrecientes progresivamente", lo que provoca la existencia de diseños que no contienen una numeración independiente. Ahora, a partir de un criterio de esclarecer, primeramente, conjuntos independientes y conjuntos superpuestos, para luego proceder a su numeración, he localizado trece pictografías que en realidad comprenden 29 dibujos que, al no encontrarse superpuestos, pueden constituir pictogramas independientes, a la manera de la numeración primeramente señalada por Herrera Fritot.

En este mismo año Fritot, en el *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana,* anotaba que, en dicha cueva, "pueden apreciarse aún, más claros o más borrosos 112 [dibujos, JRAL] y es de suponer que existieron otros tantos más, que han desaparecido cubiertos por una gruesa capa de hollín" (1938c: 106). Este aumento de una decena de pictogramas pudiera atribuirse a un error de imprenta que, sin embargo, Socarrás Matos en sus muy razonadas investigaciones sobre dichos dibujos asume textualmente: "Herrera Fritot describió 112 pinturas en el registro" (1987: 16).

En realidad son 102 las que aparecen en dicho *Registro*. De todas formas estos datos no tienen la mayor importancia, a no ser la exacta determinación de algunas coordenadas para este estudio.

En 1975 Núñez Jiménez anotaba que, "después de los trabajos de limpieza del techo de la cueva pueden contarse hasta 213 [pictografías, JRAL], aunque todavía pudieran descubrirse más" (: 72). Sin embargo, este autor no reporta total y minuciosamente, a la manera positiva de Fritot, todos los dibujos encontrados. Este hecho, evidentemente, limita un estudio integral de los murales y va en perjuicio del buen desarrollo de una tesis como la de Socarrás Matos, que intenta estudiar los murales sobre la base de encontrar en ellos un sis-

tema. La restricción antes dicha, da lugar a la reclamación de Matos: "con los trabajos de la Academia de Ciencias de eliminar el hollín impregnado en el techo y paredes de la Cueva (...) aparecieron 111 pinturas más, pero estas últimas no han sido dadas a la publicidad" (1987: 16).

Si observamos el plano de la Cueva Número Uno confeccionado por Núñez en 1970, veremos que el número que este autor designa a las pictografías es para determinar o ubicar varios conjuntos pictóricos y no dibujos o elementos dispersos a la manera más reiterada de Fritot. Es decir, las pinturas que aparecen, incluyendo las nuevas, no van a ser enumeradas de forma individual y, por lo tanto, tampoco publicadas a la manera del *Registro* elaborado por Fritot. Pero en el plano de la cueva se pueden contemplar las mismas.

No obstante, y a modo de consenso, de las más de doscientas pictografías reportadas en la Cueva Número Uno (CNI), de las once halladas en la Cueva Número Dos (CNII) -teniendo en cuenta la descubierta por Esterban Maciques en 1983-, de las once pertenecientes a la Cueva Número Tres (CNIII) y de las dos que se han reportado, una en la Cueva Número Cuatro (CNIV) y otra en la Cueva de Lázaro, sólo las imágenes de unos pocos diseños han quedado visibles en el marco de los estudios que sobre estos murales se han realizado.[9]

Aunque difíciles de diferenciar por la profusión de elementos pictóricos semejantes, las cuevas de Punta del Este presentan diseños que atestiguan la variabilidad en cuanto a las formas y al uso del color.

Tradicionalmente, la literatura referida a dichas cuevas le otorga a los pictogramas el carácter morfológico de "círculos concéntricos". Si bien estos resultan la abrumadora mayoría, dicha posición pasa por alto otras soluciones que, aunque minoritarias, rompen un tanto este esquema. O formas que, aunque estilísticamente se insertan en la estructura de círculos concéntricos, el propio concepto, por sí mismo, es incapaz de caracterizarlas. Tales son los diseños de círculos concéntricos a manera de efigie, los que, en sentido general, aportan al cuadro pictórico local importantes peculiaridades que logran proyectarse, por sus soluciones tecno-simbólicas y hasta estilísticas, a otras zonas culturales aborígenes semejantes. Aclaro que esta proyección, esbozada por mi parte, es sólo un modelo tentativo de comparación y no la idea de convertir a Punta del Este, mientras los datos arqueológicos no lo fundamenten, en un centro difusionista de modelos estilísticos. Pero es una tesis para estudiar.

En cuanto al color, generalmente se habla, de manera indefinida, sobre la existencia de diseños confeccionados con trazos rojos unos, con trazos negros otros, y de terceros que presentan ambos pigmentos combinados. Sin embargo, dentro de este último grupo veremos variantes irregulares en cuanto a la alternancia de colores, lo cual evidencia cierta complejidad en la relación formato-color, además de enriquecer el elemento de variabilidad ya referido.

Ante tal situación nos preguntamos: ¿qué tenemos? ¿cómo catalogar u organizar? ¿de acuerdo con el color? ¿con las formas? ¿o en cuanto a la complejidad que van adquiriendo los pictogramas en su relación estructural y cromática? ¿o teniendo en cuenta su relación espacial, es decir, su ubicación dentro del contexto, relación entre elementos, entre elementos y conjuntos, entre conjuntos, y entre conjuntos y elementos topográficos de las cuevas? No es tarea fácil ante tal cantidad de pictogramas de corte lineal con predominio de la línea curva y con la agravante de que muchos no se encuentran en su estado original pues, o bien se han borrado fragmentos por diversos motivos a los que ya hice referencia, o la restauración y el repinte los hace irreconocibles. Además de la dificultad de que al ser elementos que

[9] A partir de este momento -y cuando es menester-, en el libro aparecerán nombradas las grutas (Cueva Número Uno, Cueva Número Dos, Cueva Número Tres y Cueva Número Cuatro) como: CNI, CNII, CNIII y CNIV respectivamente.

por su solución resultan de corte abstracto geométrico, se hace complejo determinar dónde termina un diseño y dónde comienza otro.

Sobre esto último el propio Ortiz anotaba: “No es tarea fácil determinar con rigor en todos los casos si un dibujo es realmente compuesto, es decir, formado por varios elementos que integran un significado, ó si se trata solamente de una agrupación accidental de dibujos simples” (sic, fichas manuscritas).

Dejo para más adelante el posible análisis de la relación espacial entre elementos, conjuntos y formaciones topográficas dentro de una cueva y su relación ¿posible? con los otros recintos cavernarios, y me concentro, inicialmente, en lograr una forma de catalogar u organizar estos diversos motivos.

A partir del listado de los dibujos que recogió Herrera Fritot en 1937, más los que aparecen en los reportes y textos de Fernando Ortiz y Núñez Jiménez, he reconstruido una especie de reporte-analítico de la mayor cantidad de pictogramas. Para ello, he atendido inicialmente a las complejidades que en grado creciente van ofreciendo estos dibujos.

La diversidad de criterios de clasificación dejada por estos autores hace necesario la elaboración de una clasificación integral que, atendiendo a los modelos de identidad y de diferencia encontrados en los dibujos, nos facilite un mejor acercamiento descriptivo con un enfoque analítico de su concepción plástica. Lo anterior me permite localizar tres bloques fundamentales de conjuntos pictóricos. Me he atenido al criterio de estructuración morfológica para determinar estos tres bloques que presento a continuación con sus diversas modificaciones:

BLOQUE UNO (conjunto de líneas concéntricas circulares).
. Conjunto de líneas concéntricas circulares negras.
. Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas.
. Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas con un punto rojo centrado.
. Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas regulares.
. Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas irregulares.
. Conjunto de líneas concéntricas circulares con círculo interior excéntrico.
. Conjunto de líneas concéntricas circulares a modo de efigie.

BLOQUE DOS (conjuntos combinados no concéntricos).
. Conjunto de líneas concéntricas circulares combinadas con arcos y bandas semicirculares y signos espiraliformes.
. Conjunto de líneas concéntricas circulares combinadas con rectas.
. Conjunto de líneas concéntricas circulares combinadas con rectas acodadas o angulares.

BLOQUE TRES (conjunto simétrico-bilateral de líneas acodadas o angulares en composición).

BLOQUE UNO
Conjunto de líneas concéntricas circulares

Bloque más numeroso. Presenta siete modalidades que he despejado a partir del criterio de estructuración morfológica y del uso del color. Son estos conjuntos los que presentan el mayor peso en las soluciones ideo-expresivas de Punta del Este. Lo que fundamenta que sea este bloque el que se tome para designar el estilo pictográfico prehistórico en dicha zona.

Dibujos estos frecuentes en otras cuevas de la Isla de Pinos, así como en Cueva Ambrosio y Cueva Musulmanes, ubicadas estas últimas en la zona pictográfica de Habana-Matanzas (Núñez, 1975). Aunque en estos últimos no se puede apreciar ni la cantidad ni el nivel de perfección logrado en la zona objeto del actual estudio. Basa su configuración en el trazado de líneas curvas que forman figuras más o menos circulares y ovaladas. Que se desarrollan, presumiblemente, del centro a la periferia y que mantienen una equidistancia con bastante regularidad, lo que denuncia alto grado de organización del propio diseño.

La relación de infinita continuidad que despliegan trazos de círculos consecutivos concéntricos acentúa el cierre de las figuras y crea la imagen de alguna perfección radial en su configuración. Esta regularidad en el trazado de circunferencias, prácticamente perfecto en algunas series, junto al constante grueso de los trazos y la equidistancia que se mantiene entre uno y otro círculo, ha propiciado la especulación sobre las técnicas de ejecución de dichos emblemas; es decir, la suposición de que dichos dibujos fueron confeccionados con instrumentos de precisión. Esta corrección visual se enfatiza por la presencia de cierta irregularidad en el soporte calizo de estos diseños.

Quizá la complejidad en el logro de estos motivos se haga más evidente si intentáramos reproducir una de estas series a mano alzada. Sería inútil. Jamás lograríamos con nuestros primeros trazos esa perfección. ¿Tuvo que existir algún útil o instrumento de labor que facilitara este trabajo? Pudiera ser, los trazos resultan perfectos, regulares y equidistantes.

Según el manuscrito de Ortiz, "todos los dibujos están formados por líneas de un centímetro ó un centímetro y medio de ancho, lo cual da gran uniformidad de estilo á las pinturas. El ancho patrón es el de un centímetro; pero las imperfecciones en la ejecución por desperfectos de técnica o imprecisión del artista y rugosidades de la superficie estalagtítica, hacen crecer algunas veces el grosor de las líneas a centímetro y medio, pero accidentalmente" (sic).

Ya anotaba Fritot que "las líneas se mantienen del mismo ancho para cada juego de círculos, lo que prueba que fueron trazados, en cada caso, con el mismo instrumento, que puede ser un pincel de plumas, o algo análogo. En muchas series, la regularidad de los círculos, que salvan las pequeñas rudezas de las piedras sin desviarse, hace pensar que se valieron de una cuerdecilla, para guiarse desde el centro común" (1938a: 46). Y Núñez se hace eco de estas anotaciones.

Pero debemos tener cuidado con estas ideas. Con esta singular forma del hombre contemporáneo de privar de habilidades y de virtuosismo al aborigen o al hombre antiguo. Recuérdese que, en un inicio, no se quería aceptar la paternidad "prehistórica" sobre el posteriormente académico claroscuro de la fauna pictográfica del Franco-Cantábrico. Como mismo se resistía a la idea de relacionar los diseños de Punta del Este con la cultura aborigen de más bajo desarrollo material.

La regularidad en el ancho de los trazos pudiera justificarse con la utilización de algún instrumento a modo de pincel, pero la confección perfecta del círculo no precisa en realidad de un instrumento. La técnica en este caso la da, primeramente, una larga tradición en la confección y trazado de estas líneas circulares. Apoyada, además, en la técnica de repetición de un modelo que se inicia con un diámetro de pequeño formato y que permita la rectificación constante al trazar un nuevo círculo. Siempre atendiendo y respetando el espacio interior y siempre homogéneo que se va cerrando.

Según Ortiz y refiriéndose a la estructura de las series de líneas concéntricas circulares: "...poco varían. Todos comienzan por una pequeña circunferencia de dos o tres centímetros de diámetro interno, y con espacios iguales de unos dos centímetros van desarrollándose concéntricamente" (notas manuscritas). En otras fichas reafirma Ortiz que: "Importa recalcar que no se encuentran dibujos simples de circunferencias concéntricas cuya circunferencia interior no sea de ese pequeño diámetro" (ibidem).

Las líneas se pueden ir realizando, enfatizando gradualmente los tonos negro o rojo a medida que se va perfeccionando el trazado circular. Incluso, el soporte calizo, al ser material deleznable, permite que se puedan rectificar pequeños errores raspando cuidadosamente con una cuchilla de concha de molusco. Un trabajo que requiere precisión, laboriosidad, paciencia y alto sentido de comunicabilidad entre el hacedor y el trazo circular a realizar.

En definitiva, una línea difícil de lograr, por no decir imposible, es la línea recta y no la curva. La línea curva de circunferencia perfecta se domina, pues permite constantemente y durante su ejecución ser rectificada y más si se parte de un pequeño centro común, es decir, y para este caso, un pequeño círculo a manera de guía. Es así, a mi entender, como se estructuran las series de líneas concéntricas circulares de Punta del Este. Precisamente, una práctica de mucho tiempo me permite confeccionar algunas series casi perfectas de líneas concéntricas circulares, realizadas con similar técnica a la que he hecho referencia, y que reproduzco en este estudio.

Conjunto de líneas concéntricas circulares negras

Dentro de esta variante se insertan las tres formas en que aparecen distribuidos los signos de líneas concéntricas circulares negras:

a) las series de líneas circulares concéntricas negras que aparecen de forma individual, es decir, las que se encuentran *libres de superposición* con otros elementos;
b) los conjuntos de líneas concéntricas circulares negras que se articulan de forma *tangencial*; y
c) los conjuntos que se elaboran *superponiendo* series de líneas concéntricas circulares negras.

Según las descripciones realizadas por Fritot y Núñez, estas representaciones, principalmente las del *tipo a*, son mayoritarias en las cuevas. En dichas descripciones se constata un total aproximado de cincuenta y tres diseños con estas características. Dos en la CNII, cuatro en la CNIII y el resto, cuarenta y siete, en la CNI. De estos últimos, los autores mencionados catalogan diecisiete como borrosos, incompletos o imprecisos, de los cuales nueve no presentan medidas ni número de círculos, lo que dificulta el estudio total de estas series. De modo que sólo contamos con cuarenta y cuatro pictogramas de este tipo que logramos ordenadamente tabular en la tabla número1.

En dicha tabla comprobamos la presencia consecutiva de una numeración como la que sigue:

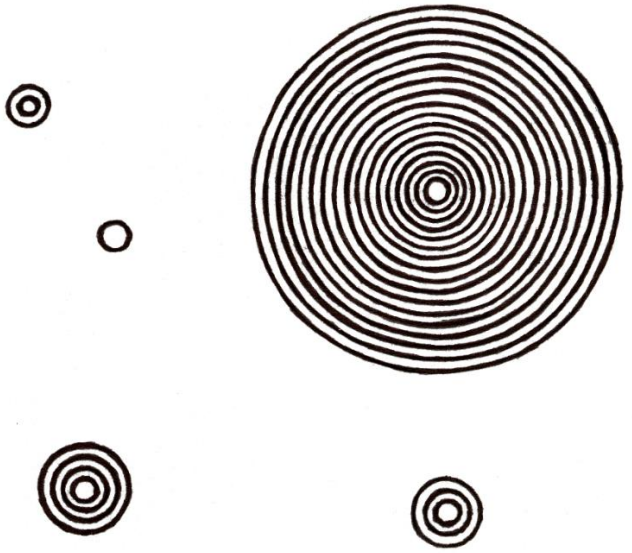
un diseño de **1** círculo concéntrico,
cuatro diseños de **2** círculos concéntricos (uno pertenece a la CNII),
ocho diseños de **3** círculos concéntricos (uno pertenece a la CNIII),
seis diseños de **4** círculos concéntricos (tres pertenecen a la CNIII),
un diseño de **5** círculos concéntricos,
cuatro diseños de **6** círculos concéntricos,
un diseño de **7** círculos concéntricos,
tres diseños de **8** círculos concéntricos,
un diseño de **9** círculos concéntricos,
dos diseños de **10** círculos concéntricos,
dos diseños de **11** círculos concéntricos,
un diseño de **14** círculos concéntricos
y otro final de **17** círculos concéntricos.

Es innegable que incita a la especulación este aparente “cómputo aborigen”, tesis que, con atinado ajuste a la evidencia, sostiene Martín Socarrás Matos (1985 y 1987).

Número del pictograma	Número de círculos	Dimensiones (cm)	Cueva	Reporte
30.1	1	3	CNI	Fritot (1938)
53.1	2	6	CNI	Fritot (1938)
9	2	7	CNII	Núñez (1947)
55.1	2	8	CNI	Fritot (1938)
89	2	10	CNI	Fritot (1938)
53	3	8	CNI	Fritot (1938)
54.1	3	9	CNI	Fritot (1938)
19	3	15	CNI	Fritot (1938)
19.1	3	15	CNI	Fritot (1938)
72	3	15	CNI	Fritot (1938)
10	3	18	CNIII	Núñez (1947)
10	3	20	CNI	Fritot (1938)
11	3	21	CNI	Fritot (1938)
3	4	13	CNIII	Núñez (1947)
73	4	15	CNI	Fritot (1938)
1	4	19	CNIII	Núñez (1947)
75	4	20	CNI	Fritot (1938)
90	4	20	CNI	Fritot (1938)
7	4	24	CNIII	Núñez (1947)
31	5	20	CNI	Fritot (1938)
33	6	20	CNI	Fritot (1938)
80	6	20	CNI	Fritot (1938)
16	serie imprecisa	20	CNI	Fritot (1938)
43	6	29	CNI	Fritot (1938)
91	6	30	CNI	Fritot (1938)
20	7	24	CNI	Fritot (1938)
2	8	30	CNII	Núñez (1947)
99	serie borrosa	30	CNI	Fritot (1938)
61	8	40	CNI	Fritot (1938)
67	8	40	CNI	Fritot (1938)
51	9	40	CNI	Fritot (1938)
35	serie difusa	40	CNI	Fritot (1938)
38	10	56	CNI	Fritot (1938)
76	10	60	CNI	Fritot (1938)
84	11	45	CNI	Fritot (1938)
85	11	45	CNI	Fritot (1938)
7	serie borrosa	50	CNI	Fritot (1938)
22	sólo 7 externos visibles	50	CNI	Fritot (1938)
27	5 ext. Visibles claramente, mitad borrosa	50	CNI	Fritot (1938)
59	14	60	CNI	Fritot (1938)
14	serie borrosa	60	CNI	Fritot (1938)
88	serie borrosa	60	CNI	Fritot (1938)
12	17	80	CNI	Fritot (1938)
3	serie borrosa	80	CNI	Fritot (1938)

Tabla 1. Conjunto de líneas concéntricas circulares negras. Archivo digital JRAL

La cantidad de líneas negras que forman estas series oscila desde uno hasta diecisiete círculos, siendo las series de tres y cuatro círculos las más numerosas. Las dimensiones recorren el rango que va desde los tres centímetros de diámetro hasta los ochenta y se estructuran a la manera que se aprecia en la siguiente lámina.



Series de líneas concéntricas circulares negras. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

En estas series no siempre se corresponde el diámetro mayor con el número de trazos circulares realizados; es decir, existen diseños que presentan la misma cantidad de círculos concéntricos y, sin embargo, difieren en cuanto al diámetro; o viceversa, presentan el mismo diámetro algunas series que no contienen la misma cantidad de líneas concéntricas circulares. Situación que nos advierte, al parecer, que las dimensiones no formaban parte del interés del hacedor a la hora de confeccionar los emblemas. ¿O sí? Quizás un emblema de cuatro líneas concéntricas circulares y 13 centímetros de diámetro contenga un nivel informativo diferente a una serie de también cuatro líneas concéntricas circulares, pero de 24 centímetros de diámetro. Quizás estemos soslayando probables significados de los espacios blancos calizos que quedan al descubierto entre uno y otro trazo.

Esta situación parece demostrar que, o no siempre las series se estructuran a partir de "una pequeña circunferencia de dos o tres centímetros de diámetro interno" como anotara Fernando Ortiz, o no siempre se verifica en estos diseños la "regularidad de los trazos de 1 a 2 cm de ancho salvando las naturales depresiones y los salientes de rocas" como asegura Fritot (1938c: 106).

Ejemplo excepcional de esta situación es un dibujo que en 1947 reporta Núñez en la Cueva Número Tres. Serie de cuatro líneas concéntricas circulares que presenta un diámetro de sólo trece centímetros. Generalmente las series con esta cantidad de círculos presentan un diámetro promedio de veinte centímetros. Por ello, los cuatro círculos concéntricos de esta serie "casi se tocan", según palabras de Núñez.

Según Núñez pict.3, CNIII. Dibujo inferido de la descripción. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

Al listado de Fritot y Núñez adiciono un nuevo litograma, que no aparece en la tabla 1, y que reporta Ortiz en su manuscrito. Desgraciadamente Ortiz no apunta la posición de esta serie y Fritot parece que no alcanza a verla en 1937. Según Ortiz, y refiriéndose al total de líneas concéntricas que forman a estas series: "Estas, por lo general, son pocas, tres, a seis, aunque también las hay de dos, varios de siete, ocho, diez y hasta uno hemos observado de 27 circunferencias, que ocupa aproximadamente un metro de diámetro máximo". A este emblema, que subrayo, me refiero.

Sobre este número 27 -exactamente sobre el dígito 7- hay sobrepuesto (realizado con grafito) un número 8. Al quedar inconclusas algunas notas del documento, es muy posible que la rectificación sea del propio Ortiz. De todas formas, vale aclarar que en las ilustraciones que realizó Ortiz para su informe, el dibujo que corresponde a este diseño (ficha 103, figura 6) presenta un número 27 que numera la cantidad de líneas concéntricas circulares de esta serie.

Serie de 27 líneas concéntricas. Fragmento de ficha manuscrita 103 de puño y letra de Fernando Ortiz, con los croquis de los dibujos de Punta del Este que él clasificara como "simples", figura 6. Colección Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Fotocopia de JRAL, 1992. Archivo digital JRAL

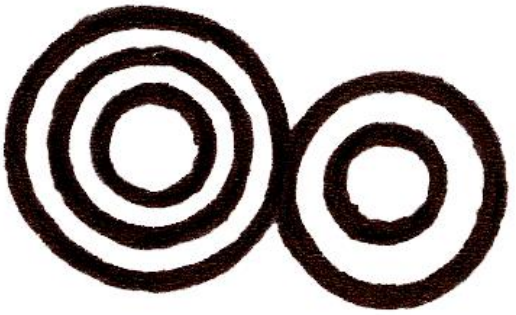
Si bien Ortiz no anotó el color de este emblema, varios elementos me sugieren que esta serie de 27 ó 28 líneas concéntricas circulares sea de color negro. Por ejemplo, al final del informe manuscrito Ortiz adjunta una serie de ilustraciones que reproducen los pictogramas de la cueva. Para diferenciar los trazos rojos de los negros, recurre Ortiz a la siguiente leyenda: las líneas negras las elabora con un trazo regular continuo, las rojas, con un trazo irregular o tembloroso. La serie que ahora estudiamos está elaborada con trazos regulares continuos, representativos del color negro. Además, y como se verá después de estudiar las series rojas, existe un sistema de comportamiento de series rojas y series negras que atiende a la cantidad de líneas concéntricas dentro de un diámetro dado. Y es que, por regla general, las

series negras presentan mayor cantidad de trazos concéntricos en un diámetro menor. Por ejemplo: según Fritot, la serie roja de mayor dimensión -120cm- presenta por lo menos diez círculos. Sin embargo, una serie negra de tan sólo 80 centímetros de diámetro contiene diecisiete círculos. Pues parece más razonable aceptar que una serie de "aproximadamente un metro de diámetro máximo", que contenga 27 ó 28 trazos circulares concéntricos sea de color negro.

Estas series que se van a encontrar, como antes anoté, independientes, van a tener un significado determinado por la cantidad de círculos que presentan y posiblemente por la ubicación que pudieran tener entre los demás conjuntos. Y debe ser así por cuanto existen otras dos formas de presentarse: por su relación tangencial unos -que llamo del *tipo b*- y secantes otros que llamo del *tipo c*; ambos, lógicamente, deben poseer un nuevo grado de complejidad en cuanto a su lectura.

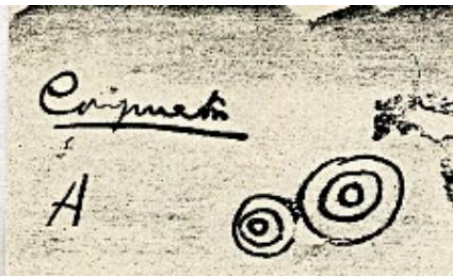
Series de círculos concéntricos negros del *tipo b*. Fritot pict.19, CNI. Dibujo inferido de la descripción. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

Reportado por Fritot en 1938, resultan dos series tangentes de tres círculos negros y quince centímetros cada una. A la concentricidad de cada serie se suma la total simetría del conjunto. Otro motivo que repite esta estructura también fue reportado por dicho autor: dos series tangentes, una de tres círculos negros y ocho centímetros de diámetro y la otra de dos círculos negros y seis centímetros de diámetro. El concepto que pudiera incorporarse en este conjunto se mantiene en un nivel análogo al diseño anterior, por la inicial relación de tangencialidad de ambas series y mantener la misma cantidad de círculos en una de ellas. No siendo así para la otra serie (de dos círculos) que presenta por ello una nueva variante que altera la relación de proporcionalidad antes establecida.



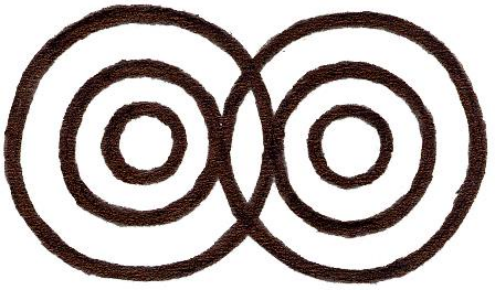
Series de círculos concéntricos negros del *tipo b*. Según Fritot pict.53, CNI. Dibujo inferido de la descripción. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

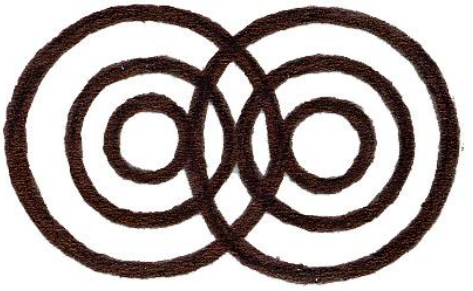
Sobre la distribución del denominado *tipo b* en diseños de series negras anota Ortiz: "Un tipo que se encuentra algo repetido es el de las circunferencias concéntricas externamente cotangentes (...) Pudieran suponerse dos dibujos accidentalmente aproximados; pero la seguridad del contacto tangencial nos hace creer que su aproximación es voluntaria. Además, las dos circunferencias concéntricas aparecen en otro tipo, unidas y cerradas dentro de otras circunferencias mayores, lo cual nos induce a imaginar que ese emparejamiento es significativo y no debido al azar" (Ortiz, notas manuscritas).



Series de círculos concéntricos negros del *tipo b*. Fragmento de ficha manuscrita 104 de puño y letra de Fernando Ortiz, con los croquis de los dibujos de Punta del Este que él clasificó como "compuestos", figura A. Colección Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. El esquema es muy semejante a la pict. 19 descrita por Fritot en 1938. Fotocopia de JRAL, 1992. Archivo digital JRAL

La tercera forma o *tipo c***,** a la que me he referido, es la relación secante o de superposición entre estas series negras. Estos diseños -que no aparecen en la tabla 1- los estudio, detenidamente, en un apartado dedicado exclusivamente a la superposición. De esta situación se han reportado dos motivos por parte de Fritot en 1938. El primero se estructura a partir de la superposición de dos series de tres círculos concéntricos negros y quince centímetros de diámetro cada una. Por el número de círculos y el diámetro que ambas series presentan, sugiere determinada relación de semejanza con el conjunto del *tipo b* pict. 19. Se mantiene igualmente su relación simétrica, pero un nuevo concepto, determinado por la propia superposición se impone en este diseño. Debido a que Fritot no nos deja representado este emblema, estimo que este conjunto debió de presentar una de las dos variantes que muestro a continuación.

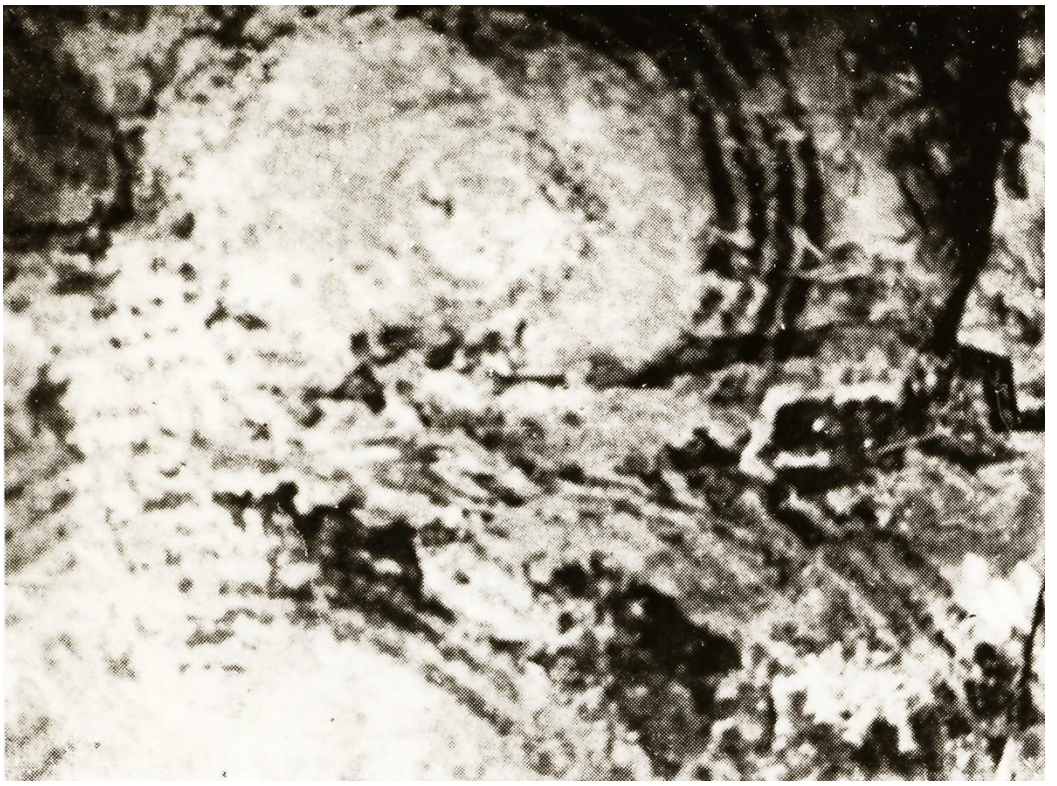




Series de círculos concéntricos negros del *tipo c*. Según Fritot pict. 52, CNI. Dibujo inferido de la descripción. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

Como puede observarse, estas posibles variantes las he estructurado coincidiendo de forma tangencial los círculos de cada serie, pensando en la posible importancia que el hacedor indígena pudiera brindarle a esta situación, teniendo en cuenta la elaboración del *tipo b*.

El segundo diseño del *tipo c*, se resuelve a partir de la superposición de una gran serie de noventa y cinco centímetros de diámetro que presenta, según Fritot, 18 círculos negros externos visibles, siendo el centro muy borroso, con otra de círculos negros de cuarenta y cuatro centímetros de diámetro máximo que presenta su zona intermedia borrada. En la misma pueden detectarse cinco círculos externos bien visibles y otros cinco centrales difusos (Fritot, 1938: 58). De este gran conjunto Fritot nos deja anotado que la imagen reproducida de este diseño puede apreciarse en la figura 15 de su *Informe***.** Este último conjunto, por sus grandes dimensiones y la ubicación que tiene, puede considerarse como uno de los más importantes de la Cueva Número Uno

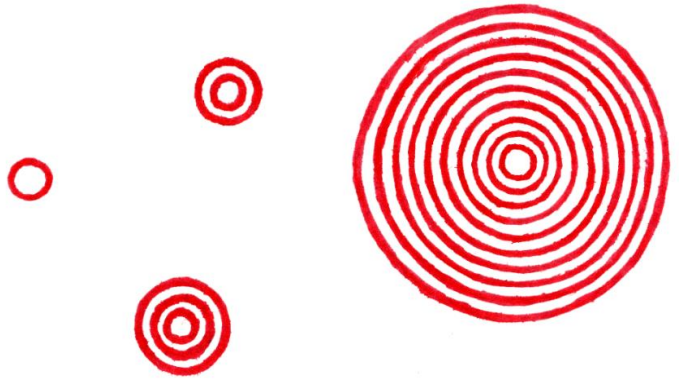


Series de círculos concéntricos negros del *tipo c*. Fragmento de un conjunto pictórico elaborado a partir de la superposición de dos series de anillos concéntricos negros, muy próximos al Motivo Central. Foto tomada del Informe de Fritot de 1938. Archivo digital JRAL

Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas

Dentro de esta denominación se agrupan las series independientes o no superpuestas de signos de líneas concéntricas circulares rojas.

No existen conjuntos de series rojas tangenciales o secantes como el *tipo b* y el *tipo c* reportados para las series negras. Por lo que sólo se observarán, dentro de esta modalidad, los motivos de series concéntricas de un sólo tipo.



Series de líneas concéntricas circulares rojas. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

De estos conjuntos rojos se han reportado un total de 34. Lo que equivale a decir que, del total de series concéntricas circulares individuales, el 60.9 % corresponde a las series de trazos negros y el 39.1 % a las series de trazos rojos. Estos últimos se distribuyen de la siguiente manera: uno en la Cueva de Lázaro, uno en la CNIII, dos en la CNII y treinta en la CNI.

Según lo que resulta de los informes de Fritot, principalmente, y de Núñez, doce emblemas de este tipo resultan imprecisos, borrados en parte o incompletos, de los cuales siete no presentan sus medidas ni el número de círculos, lo que imposibilita también un estudio total de los mismos. He logrado tabular de forma ordenada, veintisiete pictografías solamente, como se puede apreciar en la tabla 2.

Estas series, a semejanza de los conjuntos anteriores, pero con la diferencia del color, oscilan desde un círculo concéntrico hasta "por lo menos diez círculos" según una serie descrita por Núñez. Y sus diámetros se encuentran desde los 7,7 hasta los 120 centímetros.

La tabla 2 nos descubre datos que resultan muy interesantes por su relación con la tabulación que se hiciera para las series negras. Se comprueba nuevamente la "computación" que defiende Socarrás Matos para estas series rojas:

-cinco series de **1** círculo (uno pertenece a la CNIII, otro a la Cueva de Lázaro),
-dos series de **2** círculos concéntricos (uno pertenece a la CNII),
-nueve series de **3** círculos (uno pertenece a la CNII),
-una de **4** círculos,
-dos de **5** círculos,
-y respectivamente una de **6**,
-una de **7**
-y otra de "por lo menos" **10** círculos concéntricos.

Número del pictograma	Número de círculos	Dimensiones (cm)	Cueva	Reporte
9	1	7,5	CNIII	Núñez (1947)
46.1	1	10	CNI	Fritot (1938)
46.2	1	10	CNI	Fritot (1938)
46.3	1	10	CNI	Fritot (1938)
-	1	-	de Lázaro	Núñez (1975)
6	2	8,5	CNII	Núñez (1947)
39.1	2	10	CNI	Fritot (1938)
94.3	3	8	CNI	Fritot (1938)
73.2	3	9	CNI	Fritot (1938)
70	3	10	CNI	Fritot (1938)
94.1	3	10	CNI	Fritot (1938)
94.2	3	10	CNI	Fritot (1938)
7	3	12	CNII	Núñez (1947)
73.1	3	12	CNI	Fritot (1938)
71.2	3	13	CNI	Fritot (1938)
97	3	15	CNI	Fritot (1938)
87.1	serie borrosa	15	CNI	Fritot (1938)
100	4	20	CNI	Fritot (1938)
87	serie borrosa	20	CNI	Fritot (1938)
92	5	25	CNI	Fritot (1938)
95	5	28	CNI	Fritot (1938)
69	6	34	CNI	Fritot (1938)
13	sólo 4 visibles	36	CNI	Fritot (1938)
68	serie muy imprecisa	40	CNI	Fritot (1938)
46	7	53	CNI	Fritot (1938)
17	serie imprecisa	56	CNI	Fritot (1938)
8	por lo menos 10	120	CNI	Núñez (1975)

Tabla 2. Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas

La ordenada tabulación de las series rojas acusa la presencia, aparente, del cómputo, solución antes vista para las series negras. Esta tesis, defendida por Socarrás Matos (1985 y 1987), más que su fundamentación hipotética, es decir, su carácter interpretativo, tiene dos importantísimos elementos a su favor:

a) estudia la mayor cantidad de pictogramas posibles y
b) los entiende como elementos de un sistema.

Generalmente los autores sólo han trabajado con los dibujos que han devenido en paradigmas y no establecen, sino bien pocas, relaciones entre ellos. De aquí, la importancia del estudio de Matos que considero fundamental.

En el caso de la relación entre el número de líneas concéntricas trazadas y el diámetro de la serie, ocurre lo mismo que en los diseños negros. Al grado de que tres series de 1 círculo, dos de 2 círculos y cuatro de 3 círculos presentan la misma medida: diez centímetros de diámetro. O el caso de una serie de “no menos de 10 círculos” que presenta ciento veinte centímetros de diámetro, cuando una de 7 círculos sólo posee cincuenta y tres centímetros.

Parece ser que la relación entre el número de líneas circulares y dimensiones obtenidas no buscan un pretexto significativo, a no ser que esta aparente arbitrariedad constituya ya un indicio de diferenciación semántica. Por otro lado, en ambos tipos de conjuntos -de series negras y de series rojas- los emblemas de tres círculos concéntricos se hacen más recurrentes.

También es válido anotar que las series negras presentan, de manera general, con un diámetro menor, mayor cantidad de trazos concéntricos circulares que las series rojas. Por ejemplo:

-las series rojas de 1 círculo concéntrico oscilan desde los 7,5 hasta los diez centímetros de diámetro, mientras que la única serie negra de un círculo independiente que se reporta sólo presenta tres centímetros de diámetro.

-Las series rojas de 2 círculos concéntricos oscilan desde 8,5 hasta diez centímetros de diámetro, cuando las series negras de dos círculos concéntricos oscilan desde seis hasta ocho centímetros de diámetro, presentando sólo una serie de diez centímetros de diámetro.

-La serie roja de 4 círculos concéntricos presenta veinte centímetros de diámetro, mientras que en el caso de las negras se puede observar, de seis series que se tabulan, tres que oscilan de trece a diecinueve centímetros de diámetro y dos de veinte centímetros. Siendo ya la sexta una excepción de veinticuatro centímetros de diámetro.

-La serie roja de 5 círculos concéntricos oscila su diámetro de veinticinco a veintiocho centímetros, siendo la serie negra de igual número de círculos de tan sólo veinte centímetros de diámetro.

-La serie roja de 6 círculos concéntricos resulta de treinta y cuatro centímetros de diámetro, cuando las homólogas negras, que son cuatro, oscilan de veinte a treinta centímetros de diámetro.

-Una serie de 7 círculos concéntricos rojos de cincuenta y tres centímetros de diámetro sobrepasa a su semejante negra que sólo tiene veinticuatro centímetros de diámetro.

-Una última serie roja, la mayor de todas las series rojas y negras individuales o no superpuestas que se encuentran en Punta del Este, que presenta no menos de diez círculos concéntricos, tiene un diámetro de ciento veinte centímetros. Sin embargo, las series negras de 10, 11, 14 y 17 círculos concéntricos respectivamente, no sobrepasan los ochenta centímetros de diámetro.

Si los trazos negros y rojos presentan el mismo grosor, todo parece indicar que las series de líneas concéntricas circulares negras presentan su círculo interior de mucho menor dimensión que el círculo interior de los conjuntos rojos. Bien que se puede apreciar este fenómeno al comparar las series rojas y negras de un sólo círculo concéntrico. Ello provoca que la construcción total de las series de trazos negros sea más pequeña, pero con mayor cantidad de círculos, en comparación con los diseños rojos. También hay que tener en cuenta que el ancho de los espacios blancos rocosos que quedan entre los trazos negros es más estrecho. Recordemos el caso de la serie con cuatro trazos de círculos concéntricos negros “que casi se tocan”.

Sin embargo, con respecto a todo lo antes expuesto, resulta una excepción las series de tres círculos concéntricos rojos. Diseños de mayor frecuencia, tanto para los emblemas rojos como para los negros. En la tabla 1 (serie de líneas concéntricas circulares negras), relaciono ocho series de este tipo, con sus respectivos diámetros, que recorren el rango de los ocho hasta los veintiún centímetros. Dimensiones muy superiores a las de las series rojas que, en

un total de nueve motivos, oscilan sus diámetros desde los ocho hasta los quince centímetros.

Según Ortiz, y sólo lo expongo a continuación de las anteriores comparaciones: “No hemos notado preponderancia de los dibujos negros sobre los rojos, o viceversa (...) Las mismas circunferencias, de 2, 3, 4 ó más curvas, se dan en uno u otro color” (material manuscrito). Situación que no se corresponde con el listado de pictogramas de Fritot, y hecho que pudiera estar relacionado con esa larga serie de mutilaciones que ha sufrido la Cueva Número Uno.

Vale mencionar que, por el grado de elaboración del material colorante rojo utilizado en estos diseños, estamos en presencia de un nivel superior en cuanto a la confección e intención del material se refiere. Los emblemas negros han sido confeccionados, al parecer, con carbón vegetal que fácilmente y en grandes cantidades se pudo extraer de los fogones de piedras que las excavaciones arqueológicas han descubierto frente a la Cueva Número Uno. Fogones con cenizas y restos de carbón que el aborigen posiblemente mezclara con alguna grasa, a modo de aglutinante. Es decir, la materia prima para el colorante negro era fácil de adquirir y requería una industria de rápida producción.

No así sucede con el pigmento rojo, el cual parece ser de origen mineral (ocre, turgita o hematita según anotan diversos autores), que presenta un elevado por ciento de óxido de hierro. Material que tiene que ser buscado, triturado y luego mezclado con algún aglutinante. Es decir, su confección precisa un conjunto mayor de operaciones para la obtención y transformación de un producto natural. Lo que también pudiera justificar que la presencia de motivos de series rojas sea inferior a los motivos de series negras.

Por otra parte, el carbón vegetal que el hombre supo aprovechar en la elaboración de pigmentos para la plasmación de sus pictogramas es el resultado material, obligado y en forma de deshecho de una necesaria labor humana. No posee este, por lo tanto, el encanto del material escaso que poseía la piedra hematita, buscada, preciada y dotada por la naturaleza de ese mágico color que servía, desde muy antaño, para untar de “nueva sangre” a los antepasados muertos al teñir sus huesos.

El uso de esta sustancia en ritos funerales realizados en las propias grutas de la zona pudiera hacer extender a los emblemas confeccionados con este rojo cierto valor sacro-espiritual, en contraposición al posible fundamento terrenal-secularizado de los conjuntos pictóricos elaborados con el negro del carbón vegetal. Sin dudas, apunto hacia cierta valoración del color a partir de la génesis o procedencia del mismo, así como a la función mágico-funeral comprobada en uno de ellos. Esta situación le ofrece al ideograma una variante significativa de nuevo tipo, un añadido simbólico que no debemos obviar.

Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas con un punto rojo centrado

Este tipo de diseño sólo ha sido reportado por Herrera Fritot en 1938. Remeda las series de líneas concéntricas circulares rojas con la presencia, a modo de distinción, de un punto rojo central que enfatiza su solución concéntrica.

De modo que este signo puede conformarse a partir de, y bordeando a, dicho punto. No tenemos dibujos ni fotos de dichos ideogramas, pero, a partir de la descripción realizada por Fritot, podemos realizar un esquema, con la finalidad de reconstruir el aspecto ideográfico que encierran: "Dos series simétricas, de 3 círc. rojos con un punto central, y 6 cm, diám., cada una" (sic, Fritot, 1938: 58).

Vale mencionar que la relación de aproximación, simétrica al decir de Fritot, pudiera constituir un tipo de articulación ideográfica que no necesite, todavía, un trazo circular mayor que contenga a ambos dibujos, a la manera de los conjuntos de líneas concéntricas circulares a modo de efigie que muestro más adelante.

Según Fritot pict.93, CNI. Dibujo inferido de la descripción. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas regulares

Aquí incluyo las series de trazos concéntricos circulares que presentan armoniosa combinación de líneas rojas y negras alternas que se muestran de forma independiente, es decir, sin presentar elementos de superposición. Estos conjuntos adquieren toda su fuerza expresiva al combinar ambos colores.

De las veintiséis *series de líneas concéntricas circulares alternas regulares* que han sido reportadas, nueve se encuentran no muy visibles, algo borrosas, difusas o imprecisas según los autores -fundamentalmente Fritot-, o no se reporta la disposición de los círculos rojos y negros, lo que ha determinado que sólo se puede realizar un estudio parcial de estos diseños *encontrados únicamente en la Cueva Número Uno*.

Como veremos en la tabla que a continuación presento, sólo podemos definir que dichas series, ya mutiladas, oscilan desde los diez centímetros de diámetro hasta cien, siendo esta última serie, por sus dimensiones, uno de los dibujos más importantes de la cueva.

Número del pictograma	Número de círculos	Dimensiones (cm)	Cueva	Reporte
25	serie pequeña	10 aproximado	CNI	Fritot (1938)
25.1	serie borrosa	10 aproximado	CNI	Fritot (1938)
102	serie borrosa	15 aproximado	CNI	Fritot (1938)
83	serie borrosa	20	CNI	Fritot (1938)
30	visibles: 3 ext., 1 central	38	CNI	Fritot (1938)
101	7 visibles	52	CNI	Fritot (1938)
23	serie borrosa	65	CNI	Fritot (1938)
39	11 círculos	66	CNI	Fritot (1938)
74	serie imprecisa	100	CNI	Fritot (1938)

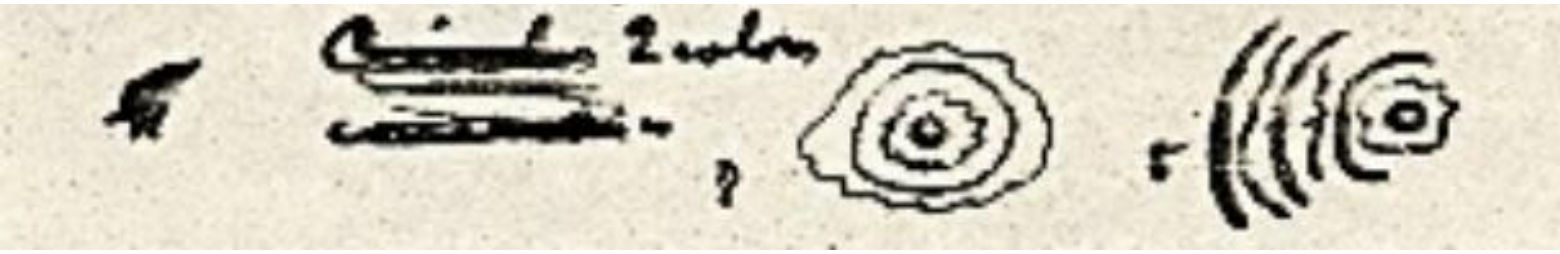
En el resto de los conjuntos, con un total de diecisiete, se verifica cierta complejidad en el uso del color, dado por la presencia de tres modalidades o tres niveles de información que atiende a la disposición de los trazos rojos y negros, pero que presentan homogeneidad o regularidad en su estructuración, en oposición a las *series de trazos de colores alternos irregulares* que más adelante analizo.

Esta regularidad se refiere a la existencia de una periodicidad o uniformidad en cuanto a la ordenación de los trazos de color. Es decir, a la existencia de un trazo negro y luego uno rojo y después otro negro y así sucesivamente.

Dentro de la **primera modalidad** se encuentran las series que mantienen lo que he dado en catalogar como la ***relación (1x1)***. Es decir, que presentan de forma consecutiva la misma cantidad de trazos rojos y negros como veremos en la próxima tabla.

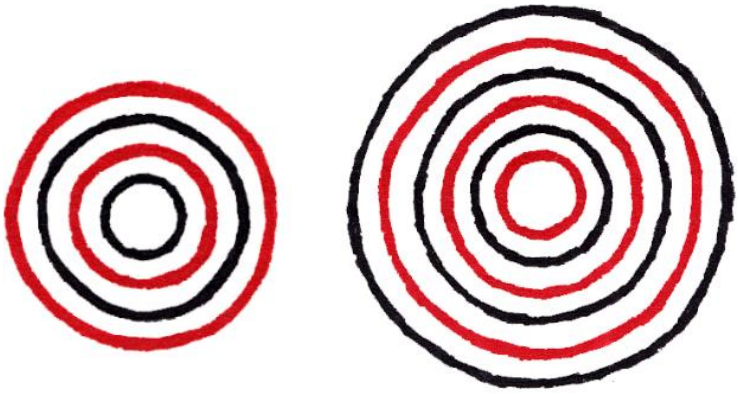
De estas siete series, sólo a dos se le conoce la exacta ubicación de sus trazos coloreados. Son ellas la pictografía B.7 y la 48.

En el caso de B.7, se encuentra dibujada por Ortiz en su informe manuscrito. Se estructura a partir de la repetición concéntrica del signo confeccionado por un trazo circular rojo que encierra, concéntricamente, a otro igual de color negro (**nr**).



Ficha 103 manuscrita de puño y letra de Fernando Ortiz, con los croquis de los dibujos de Punta del Este que él clasificó como “simples”, “circunferencias concéntricas 2 colores” B.7 y B.8. Colección Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Fotocopia de JRAL, 1992. Archivo digital JRAL

Del segundo ideograma (pict. 48) conocemos su distribución por la descripción que realizó Fritot (1938). Según éste, el círculo más externo del dibujo es de color negro. Esto denuncia la presencia, tres veces consecutivas concéntricas, del signo confeccionado por un trazo circular negro que contiene concéntricamente a otro similar de color rojo (**rn**).



Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas regulares-*relación (1x1)*. Izq. Según Ortiz pict. B.7 de la Cueva del Templo o Número Uno. Tomado de su informe manuscrito. Der. Según Fritot pict.48, CNI. Dibujo inferido de la descripción. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

La realización de series de una misma cantidad de círculos concéntricos y de diferencias de hasta el doble en cuanto al tamaño de sus diámetros sigue evidenciando la falta de correspondencia entre el número de círculos y el diámetro de las series.

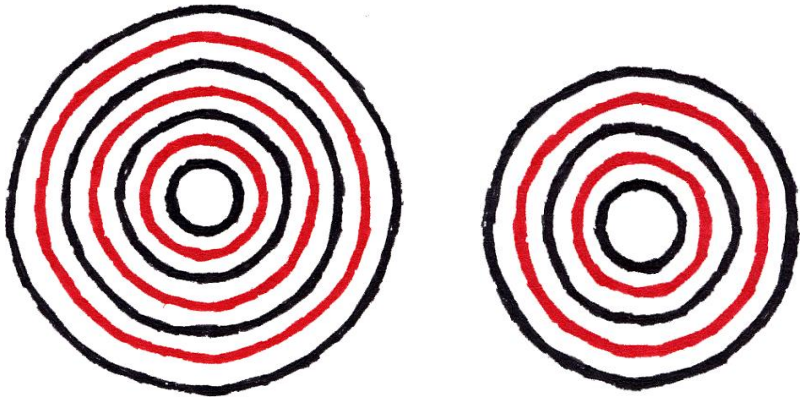
Número del pictograma	Número de círculos	Dimensiones (cm)	Relación de trazos rojo/negros	Cueva	Reporte
B.7	4	-	2/2	CNI	Ortiz (manuscrito)
48	6	40	3/3	CNI	Fritot (1938)
57	8	30	4/4	CNI	Fritot (1938)
64	8	60	4/4	CNI	Fritot (1938)
32	10	40	5/5	CNI	Fritot (1938)
60	12	30	6/6	CNI	Fritot (1938)
96	22	68	11/11	CNI	Fritot (1938)

En definitiva, y lo más característico de esta modalidad, es que resultan series formadas por signos que se estructuran con par de líneas, roja una, negra la otra, del centro a la periferia (**nr**), y viceversa, negra una y roja la otra, también del centro a la periferia (**rn**). Lo que evidencia alto grado de simetría y de proporción bilateral, por cuanto, el número de circunferencias concéntricas de esta variante es siempre ...4-6-8-10-12..., de forma que se establece una constante relación de paridad.

La **segunda modalidad** presenta algunas de las características de la anterior, pero con la diferencia de que el número de trazos rojos de la serie siempre presentará un trazo de menos con respecto al total de trazos negros, conformando la siguiente variante: (**nrn**). A este tipo de diseño lo he resuelto catalogar, por tanto, como la ***relación (1x2)***. Es decir, las series serán, por ejemplo, de dos círculos rojos y tres negros, o de cuatro rojos y cinco negros... Han sido reportadas siete series de este tipo como bien se muestra en la próxima tabla.

Número del pictograma	Número de círculos	Dimensiones (cm)	Relación de trazos rojo/negros	Cueva	Reporte
94.4	5	15	2/3	CNI	Fritot (1938)
B.8	7	-	3/4	CNI	Ortiz (manuscrito)
98	9	33	4/5	CNI	Fritot (1938)
86	15	60	7/8	CNI	Fritot (1938)
24	19	50	9/10	CNI	Fritot (1938)
8	31	70	15/16	CNI	Fritot (1938)
42	39	114	19/20	CNI	Fritot (1938)

Dichas series oscilan desde cinco hasta treinta y nueve círculos concéntricos con dimensiones de 15 a 114 centímetros de diámetro respectivamente, siendo esta serie final uno de los mayores emblemas de todos los reportados. Seis de estos dibujos se han dado a conocer a través de Fritot. Uno, el ideograma B.8, lo reportó Ortiz en las ilustraciones que realizó para su informe manuscrito.



Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas regulares-*relación (1x2)*. Izq. Según Ortiz pict.B.8 de la Cueva del Templo o Número Uno. Tomado de su informe manuscrito. Der. Según Fritot pict.94,4 CNI. Tomado de las ilustraciones de su informe de 1938. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

En las descripciones de las series reportadas por Fritot no se especifica la posición de los trazos rojos y negros, es decir, qué color presenta el círculo interno o el periférico. Por suerte, en el caso de la pictografía número 94.4, serie que se encuentra muy próxima al diseño "cruciforme" de la Cueva Número Uno, Fritot deja ver su forma al reproducirlo en su informe.

No obstante, una lógica deducción a partir de las descripciones me permite reconstruir de forma gráfica estos emblemas. Siempre que las series dejan de ser regulares, Fritot hace constancia de ello a través de sus descripciones. Por lo tanto, si siempre estas series resultan de trazos rojos y negros alternos consecutivos y presentan un trazo negro de más con respecto al total de trazos rojos, lógicamente, la serie tiene que iniciarse con un trazo concéntrico circular negro y terminar, hacia la periferia, con otro de igual color. De esta manera logro ilustrar las otras cinco series alternas regulares del tipo de *relación (1x2)*.

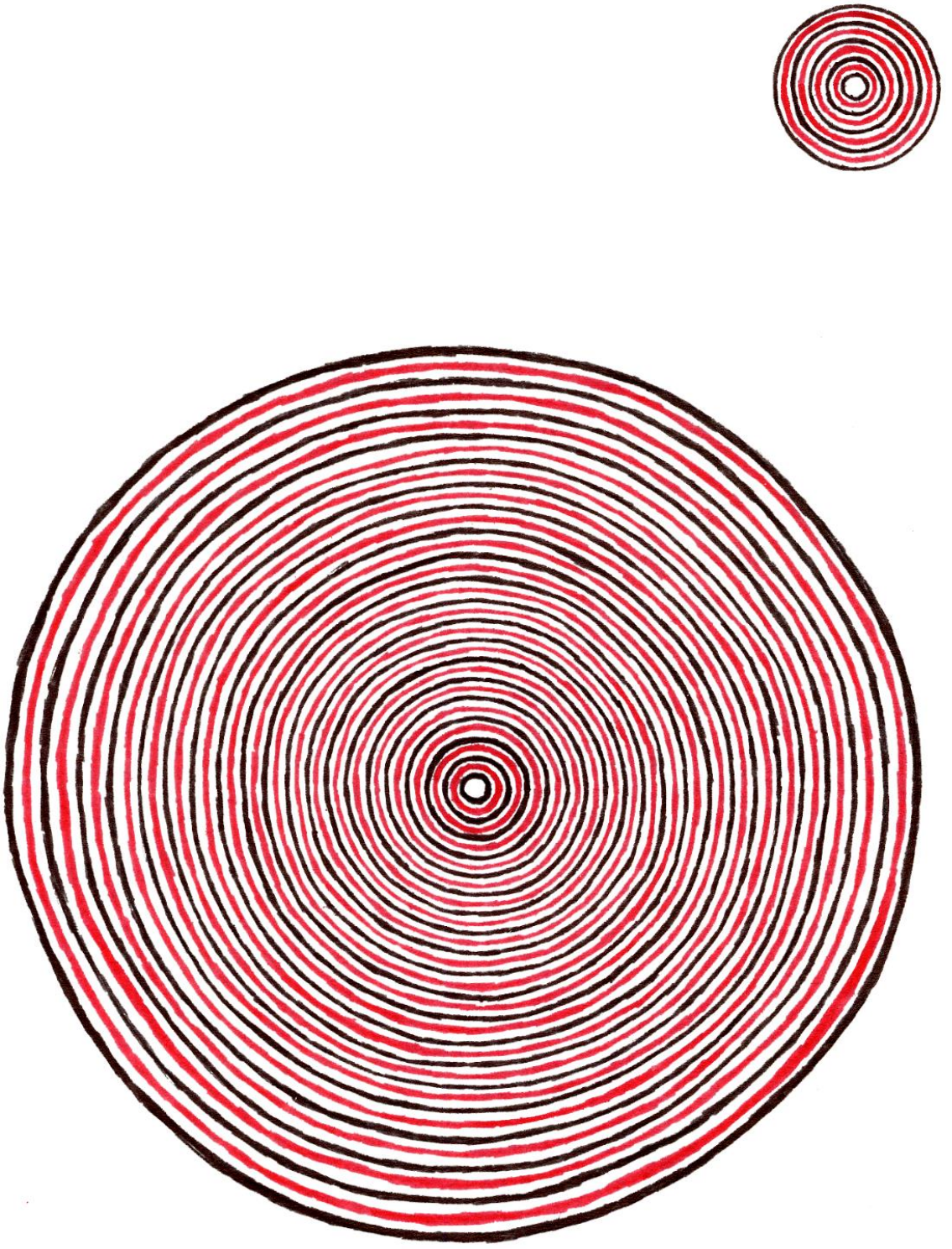
Lo que equivale a decir que estas siete series se estructuran de forma consecutiva por el signo que presenta un trazo rojo que contiene a otro negro. Y son finalmente contenidas por un trazo circular negro a manera de cierre, como se muestra en las siete series ilustradas. En estas series se rompe la relación simétrica establecida en la modalidad anterior, por cuanto el número de trazos circulares negro/rojos y negro ...5 - 7 - 9 - 15 - 19 - 31 y 39... siempre va a resultar impar.

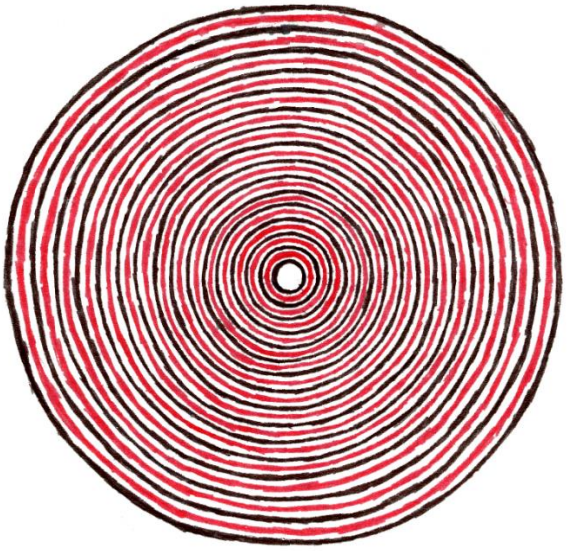
Sin embargo, el concepto de proporción simétrica se puede descubrir en la distribución del color. Como se podrá observar en la siguiente tabla, las pictografías números 94.4 y 98 muestran un trazo circular negro que divide las series en dos partes totalmente proporcionadas y equivalentes.

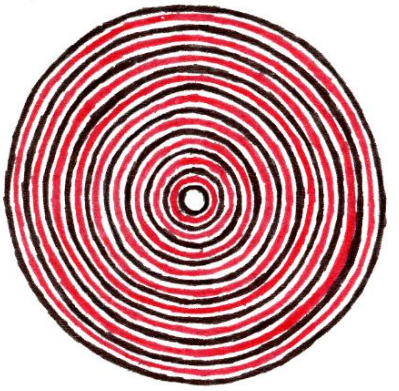
Esta situación nos permite descubre una nueva relación: a la izquierda del círculo negro (**N**), es decir, hacia el centro de la serie, se contiene de manera consecutiva los signos **nr**. Y a la derecha de (**N**), es decir, hacia la periferia de la serie, son los signos opuestos los que de manera igualmente consecutiva finalizan el pictograma (**rn**). Ello sería una constante de todas aquellas series de colores alternos regulares del tipo de *relación (1x2)* que tuviesen la totalidad impar de sus círculos en los números 5-9-13-17-21-...

Número del pictograma	Trazos circulares del centro a la periferia
94.4	**n r N r n**
98	**n r n r N r n r n**
B.8	**n r n R n r n**
86	**n r n r n r n R n r n r n r n**
24	**n r n r n r n r n R n r n r n r n r n**
8	**n r n r n r n r n r n r n r n R n r n r n r n r n r n r n r n r n**
42	**n r n r n r n r n r n r n r n r n r n R n r n r n r n r n r n r n r n r n r n r n**

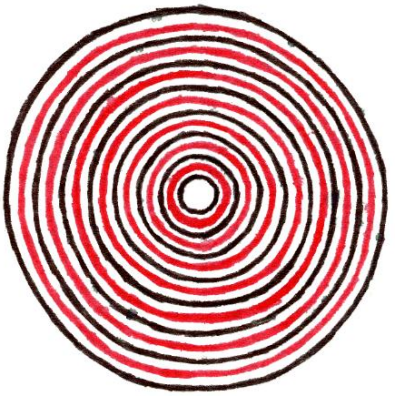
Algo similar ocurre con el resto de las pictografías de esta tabla, siendo el trazo rojo (**R**) quien se encarga ahora de esta ordenada distribución. Para este caso, tanto a la izquierda como a la derecha de (**R**), habrá una sucesión de signos **nr** del centro a la periferia, que al final será contenido dentro de un trazo circular negro (**nrn**). Llama la atención que esto sería otra constante de todas aquellas series de colores alternos regulares del tipo de *relación (1x2)* que tengan la totalidad impar de sus círculos en los números 3-7-11-15-19-... Por cierto, resultan mayoritarias las series que presentan esta distribución originada por un anillo rojo.

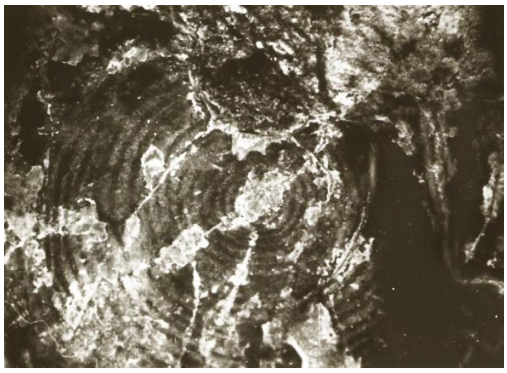






Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas regulares-*relación (1x2)*. Según Fritot picts. 98, 42, 8, 24 y 86, CNI. Dibujos inferidos de las descripciones. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL





Según Fritot, corresponde a la pictografía 42. Resulta una serie de trazos rojos y negros alternos regulares, típica en el techo de la CNI. Tiene un diámetro de 1,14 metros. La distribución y cantidad de trazos coloreados, así como su dimensión, la hacen ver como uno de los diseños fundamentales de la cueva. Imagen tomada de su informe de 1938. Archivo digital JRAl

La **tercera modalidad** de esta variante de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas regulares es, exceptuando lo inverso de su resultado bicolor, semejante a la modalidad anterior. Estas series se van a estructurar con un trazo rojo de más con respecto al total de trazos negros: (**rnr**). La catalogo como la ***relación (2x1)***. Van a ser series compuestas por cinco círculos rojos y cuatro negros, o siete círculos rojos y seis negros... De este tipo se han reportado, como ideogramas independientes o no superpuestos, tres. Como se muestra en la siguiente tabla.

Número del pictograma	Número de círculos	Dimensiones (cm)	Relación de trazos rojo/negros	Cueva	Reporte
47	9	44	5/4	CNI	Fritot (1938)
45	13	20	7/6	CNI	Fritot (1938)
44	13	30	7/6	CNI	Fritot (1938)

De estos tres diseños sólo se conoce uno, por descripción de Fritot (1938), que presenta nueve círculos, siendo el “externo rojo”. Los otros dos diseños los deduzco por análisis, de la misma manera que logré dibujar las series anteriores. Siempre van a presentar su círculo interno de color rojo e igualmente del mismo color el círculo periférico.

Se van a estructurar estas series a través de la consecución concéntrica del signo (**rn**) del centro a la periferia, terminando con un nuevo trazo rojo.

Esta modalidad, como había anotado, tiene características muy semejantes a la anterior, pero con los colores inversos. Presentará, igualmente, total relación simétrica lograda por la ubicación del color, siendo nuevamente el círculo rojo el trazo axial de las series, como se podrá apreciar en el siguiente esquema.

No. del pictograma	Trazos circulares del centro a la periferia
47	**r n r n R n r n r**
45	**r n r n r n R n r n r n r**
44	**r n r n r n R n r n r n r**

Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas regulares-*relación (2x1)*. Según Fritot, desde la izq. picts. 44, 45 y 47, CNI. Dibujos inferidos de la descripción. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

Evidentemente, en estos diseños tampoco existe una correspondiente relación entre el número de círculos y el tamaño de las series: una serie de nueve círculos tiene 44 centímetros de diámetro y, sin embargo, otra serie de trece círculos sólo presenta veinte centímetros de diámetro. Estas series, por demás, resultan pequeñas en comparación con las antes vistas.

A modo de conclusión podemos anotar que estas series alternas regulares se estructuran a partir de dos tipos de signos concéntricos:

-En el caso de la primera modalidad, catalogada como la *relación (1x1)*, se hace patente la presencia de ambos signos a la hora de estructurar sus series: **nr** y **rn**. Y muestran una relación de simetría que se fundamenta por la cantidad pareada de sus trazos concéntricos.
-La segunda modalidad catalogada como la *relación (1x2)*, se inicia desde el interior con el signo **nr**. Sus trazos rojos van a estar dispuestos entre los trazos negros, color este que funcionará como elemento de apertura y cierre.
-La tercera modalidad, catalogada como la *relación (2x1)*, va a resultar totalmente inversa a la anterior. Sus círculos medios se inician con el signo **rn**. Los trazos negros se van a situar entre los rojos, pues estas series se inician y terminan con un trazo circular de color rojo.

Ambas modalidades, *relación (1x2)* y *relación (2x1)*, van a presentar una proporción simétrica justificada por la distribución del color, es decir, por la cualidad cromática de la serie y no por la cantidad de sus trazos concéntricos que siempre serán impares. Una imparidad que, dentro de la modalidad *(1x2)*, desarrolla dos secuencias diferentes de impares cada cuatro números. Una se iniciaría con tres trazos, la otra con cinco. La segunda secuencia ha sido la más reportada, donde el trazo concéntrico circular rojo va a determinar, hacia un lado y hacia el otro, la misma cantidad de signos de líneas roja y negra. Este trazo será el punto de equilibrio y de distribución simétrica de estas series. Vale finalmente recordar que estas series alternas regulares *sólo aparecen en la Cueva Número Uno*.

El estudio del comportamiento de estos pictogramas circulares de dos colores “da pie” para la confección de ecuaciones matemáticas que, ya a estas alturas, se escapan de las manos del historiador del arte. Resulta complicado de explicar y de entender. Hasta podríamos sugerir que es posible que estemos ante un ***código de comunicación de carácter binario***, que se organiza a través de un sistema posicional de dos colores dentro de series de líneas concéntricas circulares concéntricas. Por esta vía podríamos hasta presumir de aproximación al descubrimiento de la forma en que se organiza este sistema de signos, aunque nunca tendríamos el símbolo, es decir, la representación visual de la idea. Pero es sólo una conjetura que parece complementar y ampliar las posibilidades del cómputo que en su día apuntó Socarrás Matos. Valdría la pena profundizar en estas hipotéticas posibilidades.

Número del Pictograma	**Trazos circulares del centro a la periferia**	**Cueva**
94.4	**N R N R N**	CNI
98	**N R N R N R N R N**	CNI
B.8	**N R N R N R N**	CNI
86	**N R N R N R N R N R N R N R N**	CNI
24	**N R N R N R N R N R N R N R N R N R N**	CNI
8	**N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N**	CNI
42	**N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N R N**	CNI
47	**R N R N R N R N R**	CNI
45	**R N R N R N R N R N R N R**	CNI
44	**R N R N R N R N R N R N R**	CNI

Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas irregulares

Dentro de esta denominación de conjunto se ubican aquellas series de círculos concéntricos rojos y negros alternos de mayor alcance emotivo, pues a diferencia de las modalidades anteriores, no presentan una distribución regular en la alternancia de sus colores. En este caso la *irregularidad*, que es su característica más definitoria, se fundamenta de la siguiente manera: tenemos una serie de veinte centímetros de diámetro (pict. 29) que se estructura con dos trazos circulares rojos centrales, le continúa uno negro y luego otro rojo exterior.

Estas series no sólo se van a distinguir por el número de trazos que las estructuran, ni por el hecho de las diferencias de magnitud en sus diámetros, sino, y principalmente, por la falta de sucesión en la alternancia de los trazos coloreados. Cada emblema va a seguir un supuesto criterio particular de conformación en cuanto al número de trazos rojos y negros a utilizar y en un orden de aparente desorden.

En la Cueva Número Uno nos vamos a encontrar con una segunda serie de esta modalidad. Un complejo diseño (pict. 71) de cincuenta y seis centímetros de diámetro con once círculos concéntricos, siete rojos y cuatro negros, organizados de la siguiente manera: dos rojos, uno negro, dos rojos, uno negro, uno rojo, dos negros y dos rojos externos.

Al confrontar estos dos diseños, ubicados en la Cueva Número Uno, encuentro cierta relación en la estructuración de sus series. Por ejemplo: los primeros cuatro círculos del centro hacia la periferia resultan idénticos en la distribución de ambas series (**rr/nr**). De modo que se puede inferir que el contenido o significado que posee el primer motivo es retomado en el segundo, como se observa en la próxima tabla.

Número del pictograma	Número de círculos	Dimensiones (cm)	Trazos circulares del centro a la periferia	Cueva	Informe
29	4	20	**r r n r**	CNI	Fritot (1938)
71	11	56	**r r n r r n r n n r r**	CNI	Fritot (1938)

Pero algo aún más interesante se observa. A partir del cuarto círculo de la serie 71, incluyéndose él mismo, se repite el mismo código de distribución de la serie 29. Lo que implica que el ideograma número 29 está contenido dos veces, de forma consecutiva, en el diseño número 71, como se puede apreciar en la siguiente tabla.

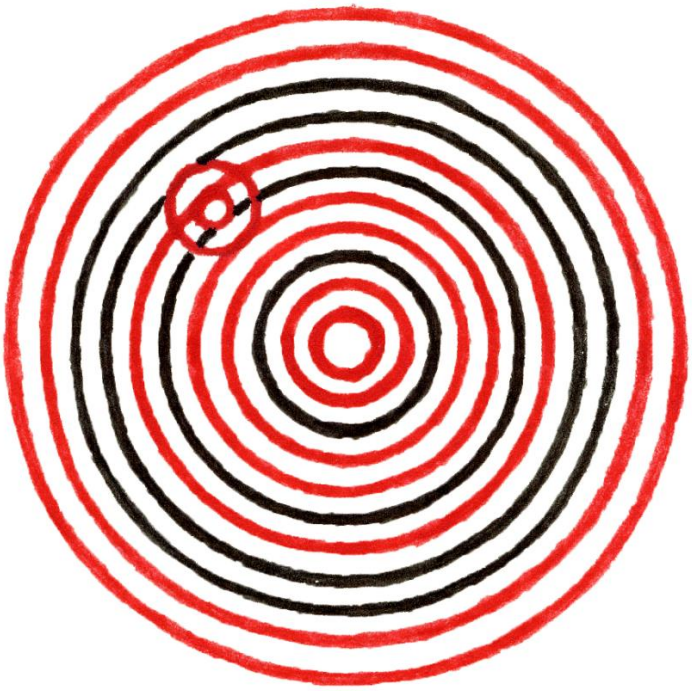
Número del pictograma	Trazos circulares del centro a la periferia.
29	**r r n r**
71	**r r n r** **r r n r n n r r**

Después se le adiciona una nueva información: **nn/rr**. Esta última indicación enfatiza la duplicidad del código o concepto implícito en la serie, elaborando el ideograma una relación de simetría a la que generalmente acuden estos motivos.

Podemos hacer también un análisis análogo al anterior, con ligeros cambios de distribución, si partimos de que la primera serie (número 29) presenta una información inicial (**rrn**) que es contenida dentro de un nuevo trazo rojo. Vale adelantar para ello que, del total de

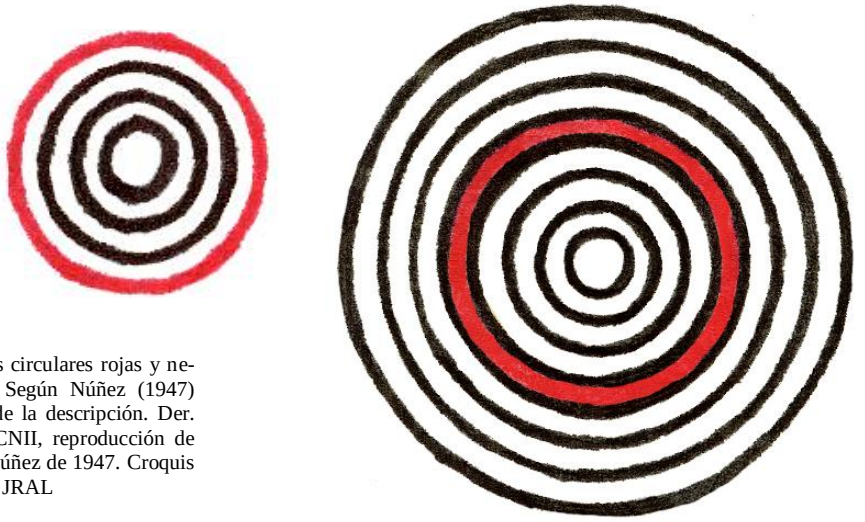
siete series alternas irregulares, cinco cierran con un trazo circular rojo. De esta forma veremos igualmente cómo la inicial información que encierra la serie número 29 se halla duplicada en la serie número 71 y finalmente contenida dentro del mencionado trazo rojo. Para luego adicionar el segundo nivel de información (**nnrr**) al que ya he hecho referencia. Este segundo análisis parece más razonable. El siguiente esquema hará más claro este supuesto.

Número del pictograma	Trazos circulares del centro a la periferia
29	**r r n r**
71	**r r n r r n r nnrr**



Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas irregulares. Izq. Según Fritot pict.71, CNI, tomado de la ilustración que hiciera para su informe de 1938. Der. Según Fritot pict.29, CNI, dibujo inferido de la descripción. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

En la Cueva Número Dos se hallaron dos diseños de series alternas irregulares. El primero de ellos (pict. 8) es un esquema pequeño de 19,5 centímetros de diámetro con un total de cuatro trazos concéntricos circulares alternos con el siguiente orden: tres negros y uno rojo exterior a modo de cierre. La segunda serie (pict. 1) presenta nueve líneas concéntricas circulares y de 30 centímetros de diámetro, con la siguiente conformación: cuatro trazos negros, uno rojo y cuatro trazos negros nuevamente.



Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas irregulares. Izq. Según Núñez (1947) pict. 8, CNII, dibujo inferido de la descripción. Der. Según Núñez (1947) pict. 1, CNII, reproducción de una fotografía del informe de Núñez de 1947. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

Resulta interesante la nota que, sobre este último diseño, publicó Núñez Jiménez en 1947: "el único caso en que dos círculos negros están separados por uno rojo, sin mediar entre ellos el espacio de caliza sin dibujar. Llama la atención la perfección del trazado" (: 226).

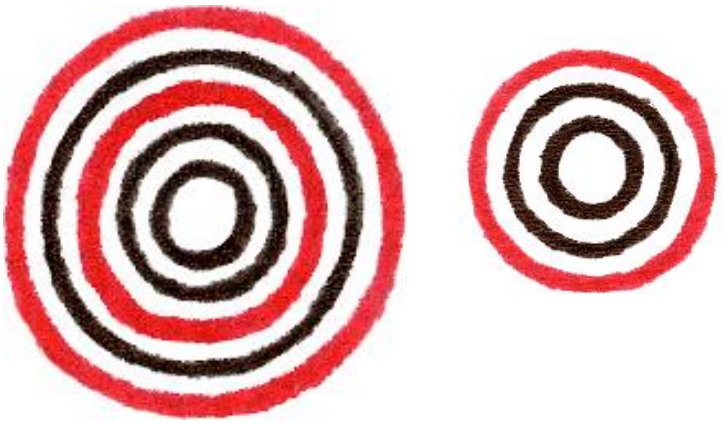
La perfección a la que hace referencia este autor es una realidad ya conocida y analizada. Pero la anterior situación advierte sobre un hecho importantísimo: pudiera ser que las líneas blancas de la caliza que quedan al descubierto entre los trazos de círculos cromáticos tuvieran igualmente significado: si se sustrae una de estas aplicando ese círculo rojo, es lógico pensar que hay un cambio en el significado del emblema y, por tanto, el anillo blanco no debe estar vacío de contenido.

Se cambia el blanco por el rojo. Se rompe la consecución lógica de anillos negros y blancos y se estructura la serie con una proporción simétrica, dual, de cuatro círculos negros exactamente a ambos lados del círculo concéntrico rojo que cubre el supuesto anillo blanco calizo. Sobre esta situación volveré más adelante.

Vale adicionar que no deja de resultar tentativo relacionar ambas series irregulares de esta Cueva Número Dos, como mismo hicimos en la cueva anterior. En ambas series el círculo rojo contiene la información de tres círculos concéntricos blancos, además del punto blanco calizo, verdadero centro generador de todas estas series.

Otros tres diseños alternos irregulares fueron reportados en la Cueva Número Tres. La primera pictografía (pict. 6) es una pequeña serie de tres círculos concéntricos que presenta un diámetro de sólo trece centímetros. La distribución de los trazos de este diseño es como sigue: del centro a la periferia dos trazos negros y uno tercero concéntrico rojo terminal.

La pictografía siguiente (pict. 5) consiste en una serie compuesta por cinco trazos concéntricos circulares que, con una longitud diametral de dieciséis centímetros, se estructuran de la siguiente forma (de adentro hacia afuera): dos trazos negros, uno rojo, otro negro y un quinto círculo rojo, terminal también.



Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas irregulares. Izq. Según Núñez (1947) pict.5, CNIII, dibujo inferido de la descripción. Der. Según Núñez (1947) pict. 6, CNIII, dibujo inferido de la descripción. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

Previendo ya la posible relación entre ambas series, dado por la distribución de sus trazos cromáticos y por la experiencia de los análisis anteriores, procedo a la siguiente confrontación.

Número del pictograma	Número de círculos	Dimensiones (cm)	Trazos circulares del centro a la periferia	Cueva	Reporte
6	3	13	**n n r**	CNIII	Núñez (1947)
5	15	16	**n n r n r**	CNIII	Núñez (1947)

Y efectivamente, ambas series presentan relación en la ordenación de sus trazos circulares. La información de la serie número 6 (**nnr**) se encuentra contenida en la número 5, a la cual se le agrega una nueva referencia final (**nr**).

Pudiéramos hacer otro análisis en la posición de los círculos: la pictografía 6 presenta una información (**nn**) que es contenida, como ya hemos visto antes, con un trazo circular rojo. Esto se repite en el conjunto 5, y a continuación un segundo nivel de referencia se hace (**n**), el cual es otra vez contenido dentro de un trazo rojo, como se puede apreciar en la siguiente tabla.

Número del pictograma	Trazos circulares del centro a la periferia
6	**n n r**
5	**n n r n r**

Nuevamente este segundo análisis me parece más razonable. Tiene mucho de semejante esta relación con aquella que realicé para los dos emblemas de la Cueva Número Uno.

La tercera pictografía de trazos alternos irregulares hallados en la Cueva Número Tres corresponde a la serie número 4 que, según Núñez, presenta un diámetro de veinticinco centímetros y está formada por seis trazos concéntricos circulares, “siendo el quinto círculo de color rojo” (1947: 229).

En la descripción de Núñez no se especifica si el quinto círculo de color rojo se encuentra en la serie contando del centro a la periferia o viceversa. Por suerte, cuando este autor reporta la pictografía número 6 de esta misma cueva, acota una nota de suma importancia, pues a la vez que repara sobre una capital característica morfológica de estas series, por deducción lógica nos ayuda a esclarecer la estructuración del ideograma analizado: "Casi siempre los dos círculos interiores son de color negro" (1947: 229). Por lo tanto, el quinto círculo rojo correspondería al trazo número cinco del centro a la periferia. Quedando la serie dispuesta de la siguiente manera: cuatro trazos negros, uno rojo y luego otro negro cubriendo, excepcionalmente, toda la serie.

Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas irregulares. Según Núñez (1947) pict.4, CNIII. Dibujo inferido de la descripción. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

Esta serie y el pictograma 9 de la Cueva Número Dos presentan una similar distribución de sus círculos cromáticos como bien muestra el siguiente esquema.

Número del pictograma	Número de círculos	Dimensiones (cm)	Trazos circulares del centro a la periferia	Cueva	Reporte
4	6	25	**n n n n r n**	CNIII	Núñez (1947)
1	9	30	**n n n n r n n n n**	CNII	Núñez (1947)

Si bien es cierto que se encuentran en cuevas que distan unos 150-200 metros, no por ello debo pasar por alto algunas consideraciones que pudieran adelantar un posterior análisis de relación entre los motivos pictóricos de las diferentes cuevas de la zona.

Para este caso, y desde el punto de vista de la disposición de los trazos, la información inicial del pictograma 4 (**nnnn**) termina con un trazo circular rojo, como es habitual, y luego continua con un siguiente trazo negro. El diseño número 1 presenta igual estructuración inicial (**nnnn**) que concluye con el trazo concéntrico rojo, pero en este caso recordemos que el rojo cubre todo el espacio creado entre los círculos negros cuatro y cinco. Luego presenta una nueva referencia (**nnnn**) que, igualmente que la serie que se le compara, y de forma excluyente, no terminan en círculo rojo.

Cuando inicié la relación de estos emblemas alternos irregulares, anoté que eran series con un orden de "aparente desorden". Los análisis que hasta ahora he realizado enfatizan

esta definición entrecomillada. No existe, para nada, una composición "anárquica" a la hora de confeccionar estos diseños. Sus estructuras bicolores, bellamente alternadas, contienen un orden de selección. Como hemos visto en cada una de las tres cuevas, se encuentra un par de conjuntos de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas irregulares que presentan analogías en la estructuración de sus trazos medios, es decir, igual ordenación de los iniciales círculos del centro a la periferia.

Si relacionamos estos siete dibujos fuera del contexto cavernario que les corresponde, encontraremos que hay determinados elementos que no varían en la conformación de sus series, es decir, en la posición clave que van a ocupar los trazos negros y los rojos.

El primer esquema que presento nos mostrará un orden creciente, del centro a la periferia, de trazos negros, a modo de información sucesivamente ampliada hasta mantener una constante de 4**n**. Y que van a estar contenidos, como ya es sabido, por la presencia de un trazo circular rojo.

Número del pictograma	Trazos circulares del centro a la periferia	Dimensiones (cm)	Cueva
6	**n n r**	13	CNIII
8	**n n n r**	19,5	CNII
4	**n n n n r n**	25	CNIII
1	**n n n n r n n n n**	30	CNII

En estas series sí va a existir una lógica y proporcional relación entre el diámetro y el orden creciente de sus círculos. Solución que, recuerdo, no encontré en los conjuntos de líneas concéntricas circulares negras, ni en los conjuntos de líneas concéntricas circulares rojas.

En cinco de estos emblemas, como muestra la próxima tabla, los dos círculos interiores son de color negro como ya había anotado Núñez (1947). Tipología de organización del signo que no se reporta en la Cueva Número Uno.

Número del pictograma	Trazos circulares del centro a la periferia	Dimensiones (cm)	Cueva
6	**n n r**	13	CNIII
8	**n n n r**	19,5	CNII
5	**n n r n r**	16	CNIII
4	**n n n n r n**	25	CNIII
1	**n n n n r n n n n**	30	CNII

En la gruta primeramente descubierta (CNI), de manera opuesta a lo antes dicho, los dos conjuntos alternos irregulares presentan los dos primeros círculos interiores de color rojo.

Número del pictograma	Trazos circulares del centro a la periferia	Dimensiones (cm)	Cueva
29	**r r n r**	20	CNI
71	**r r n r r n r n n r r**	56	CNI

Por otra parte, con sólo dos excepciones, un elemento de invariabilidad lo constituye la terminación de las series en un trazo circular rojo, cuestión a la que ya me había referido, a modo de elemento concluyente de la información contenida en la serie, como se aprecia en el siguiente esquema.

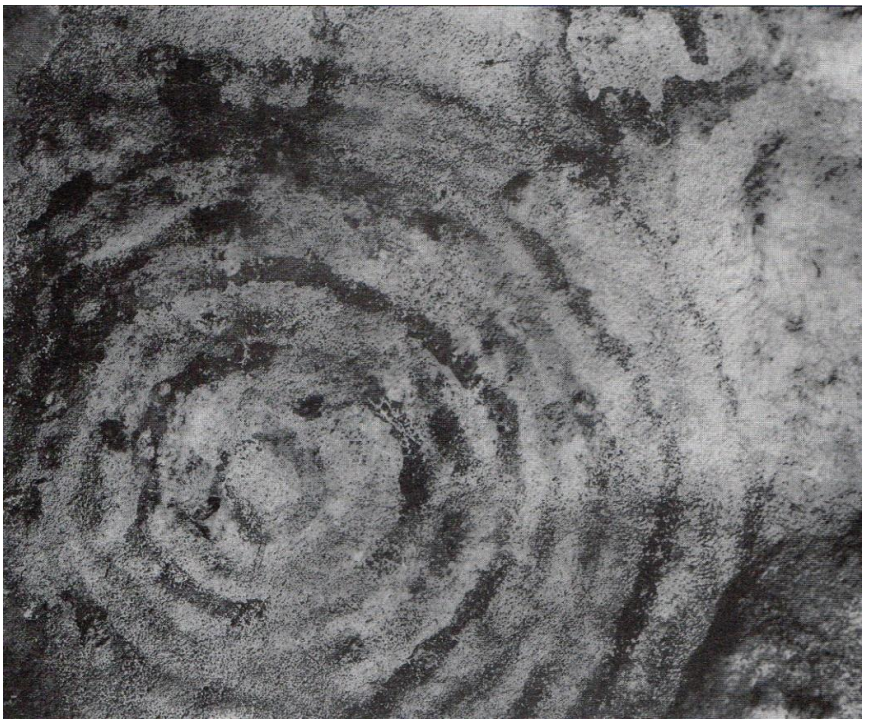
Número del pictograma	Trazos circulares del centro a la periferia	Cueva
6	n n r	CNIII
8	n n n r	CNII
29	r r n r	CNI
5	n n r n r	CNIII
71	r r n r r n r n n r r	CNI

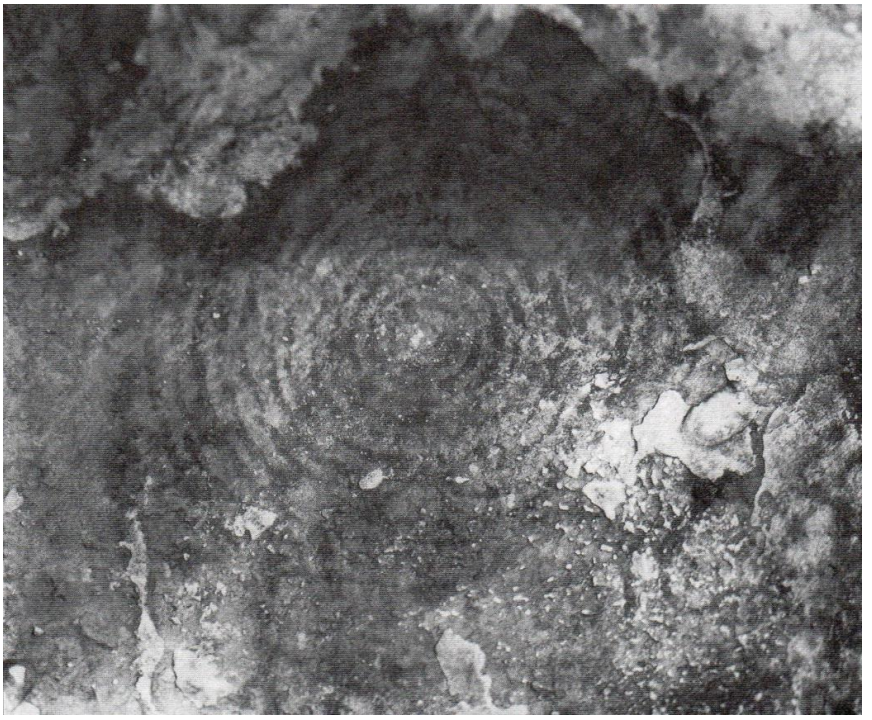
Pero el uso del trazo rojo sigue brindándonos información. De las cuatro series que llegan o superan el trazo concéntrico número cinco, todas presentan este trazo de color rojo, como aparece a continuación.

Número del pictograma	Trazos circulares del centro a la periferia	Cueva
5	n n r n r	CNIII
4	n n n n r n	CNIII
1	n n n n r n n n n	CNII
71	r r n r r n r n n r r	CNI

Podemos arribar a las primeras conclusiones. Con excepción de los pictogramas o ideogramas números 29 y 71 de la Cueva Número Uno, los trazos negros se imponen por su cantidad a los trazos rojos. Parece como si el círculo rojo fuese la nota de diferenciación, la célula que estructura la idea impresa en la serie, siendo el trazo negro la base de su conformación. Según nota de Núñez, “el color rojo, cuando aparece combinado con el negro, siempre está pintado sobre este” (1975: 82).

Después de los anteriores análisis, es tentativo suponer que estos signos expresan ideas, ideogramas propiamente dichos que representan los conceptos por medio de un orden de ubicación, a manera de articulación, de los trazos consecutivos: generalmente dobles trazos negros en sus primeros anillos del centro a la periferia; generalmente el trazo rojo que finaliza determinadas combinaciones o que separa dos de estas; generalmente el trazo rojo que se ubica en el quinto círculo de las series y, generalmente, el trazo rojo que cierra o sella estas estructuras de círculos concéntricos. El mismo rojo que los hacedores de estos signos utilizaron para embadurnar, o ungir, los huesos de sus seres muertos y luego sepultados en el piso de estos propios recintos, al amparo secular de “escrituras” circulares bicolores.





Fotos de Fernando Ortiz, de su viaje a la Cueva del Templo en 1929. Arriba. Serie de 10 círculos concéntricos / Abajo. Serie de 13 círculos concéntricos. En ambos casos, no podemos determinar si son trazos negros, rojos o alternos. Colección Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Tomado de Ortiz, 2008. Archivo digital JRAL

Conjunto de líneas concéntricas circulares con círculo interior excéntrico

Dentro de esta denominación agrupo los conjuntos de líneas concéntricas circulares que presentan su círculo más interno excéntrico, es decir, que dicho círculo tiende a ser (o es) tangencial con el círculo subsiguiente. Estas series, por lo tanto, no se estructuran, como habíamos visto, a partir de un círculo inicial a modo de guía, por lo que estamos en presencia de una nueva forma de realización de estos motivos.

A partir de estas series presenciaremos la paulatina incorporación de nuevos componentes simbólicos, muy diferentes de aquellas iniciales formas concéntricas. Por regla general estos conjuntos tienden a conformar diseños elípticos de color negro.

De este tipo se han detectado cinco ejemplares, de los cuales cuatro pertenecen a la Cueva Número Uno y el quinto a la Cueva Número Tres. Todos se van a ubicar aproximadamente hacia el fondo de las espeluncas, situación esta, por lo tanto, que los caracterizará.

El primer motivo al que me referiré es un pequeño conjunto de solución circular concéntrica. Es la pictografía 28, según descripción que del mismo nos dejó Fritot en su *Registro* de 1938.

Este pequeño diseño de once centímetros de diámetro muestra una serie de cuatro círculos concéntricos negros, siendo el más interior excéntrico. Este diseño es muy similar a aquellos conjuntos de líneas concéntricas circulares negras, pero con la variante excéntrica de su círculo medio. Esta modalidad provee a los diseños de Punta del Este de un nuevo signo confeccionado con la tangencialidad de los trazos circulares uno y dos del centro a la periferia.

Este grafismo, más o menos redondo u ovalado, va a ser realmente el signo que diferenciará a estos nuevos conjuntos. Un nuevo portador de información.

El segundo motivo de esta modalidad, pict. 9 de la CNI, es un muy importante y pequeño conjunto que presenta algunos elementos superpuestos. Uno de ellos contiene las características que ahora analizamos. Descubierto por Fritot, consiste en los “restos de una serie de círculos rojos y negros (6 visibles), con un dibujo, al parecer zoomorfo, formado por un círculo que incluye a otro excéntrico, y con una prolongación superior, amigdaloide, a modo de oreja; por debajo y a un lado, tres líneas rectas negras forman un triángulo” (1938: 56). De este diseño, al parecer incompleto, Herrera Fritot nos ha dejado una reproducción en su informe.

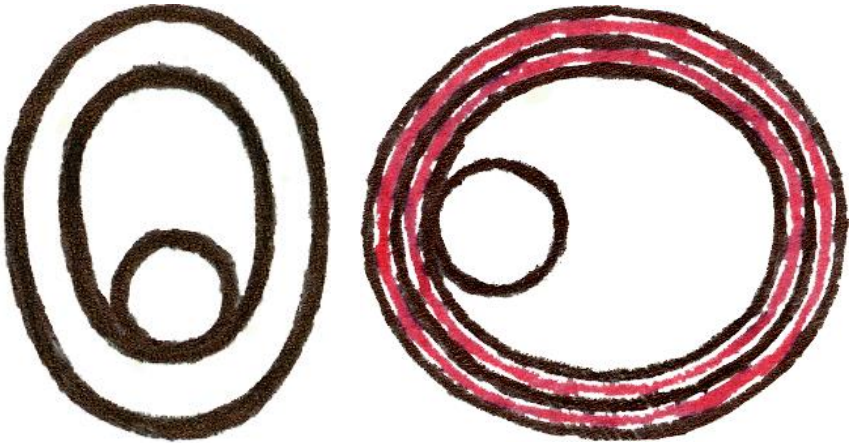
Conjunto de líneas concéntricas circulares con círculo interior excéntrico. Izq. Según Fritot pict.28, CNI. Dibujo inferido de la descripción. Der. Según Fritot pict.9, CNI. Tomado de su informe de 1938. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

Cabe preguntarse si este conjunto consiste en una elaboración de signos articulados, en una más bella y compleja forma de "escritura" ideográfica, o es la aparentemente lógica y anárquica superposición de elementos elaborados durante todo el período de tiempo en que sirvió la cueva como soporte gráfico. De todas formas, el nuevo signo excéntrico está aquí presente.

Hacia la misma profundidad del recinto cavernario y a unos seis metros hacia el sur del motivo antes descrito, aparece otro pictograma de esta variante (pict. 45). Reportado por Núñez, este diseño, que no presenta superposiciones, contiene un trazo de más con respecto al anterior; es negro también y con un marcado trazo elipsoidal.

Presenta estos veintidós centímetros en su eje longitudinal y su círculo interior es secante con el polo sur de la línea ovoide interna que lo contiene. Si bien mantiene la seriada posición de sus trazos curvos, incluyéndose uno al otro sucesivamente, ha perdido el concepto de concentricidad que, por regla general, caracteriza a los diseños de Punta del Este. Alcanza sólo simetría longitudinal.

Rastreando información me encuentro con un nuevo pictograma (pict. 47) que repite la solución del trazo circular o elipsoidal, tangente al pequeño círculo que contiene. Este motivo se encuentra ubicado a menos de un metro del conjunto antes tratado. Según Núñez, está conformado "por cinco círculos concéntricos, ligeramente ovoides, constituidos por tres líneas negras y dos rojas, pintados unos al lado de los otros, es decir, sin dejar el espacio blanco rocoso que muestran otros diseños de Punta del Este. Finalmente, digamos sobre esta pictografía que en su interior presenta, como los números 1 y 45, un pequeño círculo tangencial al círculo más interno" (1975: 82). Vale agregar que el círculo interior excéntrico se encuentra hacia la porción oeste de la elipse interna que lo contiene.



Conjunto de líneas concéntricas circulares con círculo interior excéntrico. Izq. Según Núñez (1975) pict.45, CNI. Dibujo inferido de la descripción. Der. Según Núñez (1975) pict.47, CNI. Dibujo inferido de la descripción. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

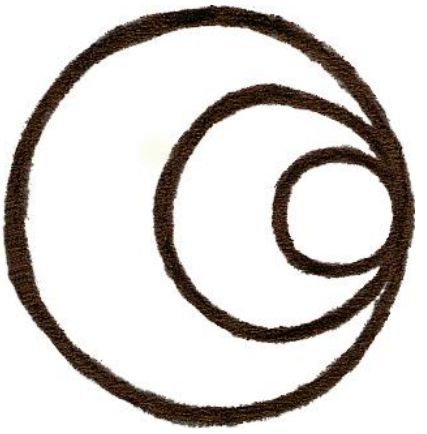
Cuando me refería a la pict.1 (CNII), advertía sobre el supuesto contenido que pudieran retener los espacios blancos de la caliza que quedan al descubierto entre los trazos rojos y negros. Si en aquella ocasión esta posibilidad no parecía del todo fiable, pues la presencia de un sólo motivo así lo hacía suponer, el descubrimiento de un nuevo pictograma con estas características reafirma el carácter significativo que he supuesto retribuir a dichos "círculos blancos". Esta práctica evidencia que, para la concepción plástica del signo, el hacedor aborigen tuvo la suficiente habilidad de aprovechar o no el color blanco natural del fondo en

dependencia del resultado a lograr. Lo que aumenta a tres los posibles tonos a combinar. El contraste que se logra entre ambos colores (rojo y negro), y entre estos y el área de la caliza sin pintar, enriquece la imagen perceptiva de estos dibujos y amplía las posibilidades significativas del signo.

La pict. 47 (CNI), por tanto, repite la misma estructura de los conjuntos de trazos concéntricos rojos y negros alternos, pero introduciendo una sustancial diferencia válida en dos sentidos: un primer nivel de referencia está dado por el signo que se forma con la tangencialidad de los trazos centrales que ahora estudiamos; un segundo nivel, formulado por la sustracción de los espacios blancos rocosos y la sola presencia, a manera de relleno, de par de signos, "ligeramente ovoides", rojo y negro consecutivos (**rn**).

En este caso, y a diferencia de la pict. 9 (CNI), los signos de colores rojo y negro alternos y el del trazo circular interior excéntrico, se encuentran articulados dentro de una misma serie de trazos sucesivos.

El quinto diseño de esta modalidad fue descubierto por Núñez en la Cueva Número Tres en 1947. Presenta el signo excéntrico con un adicional círculo, también tangencial, lo que muestra una tipología de series circulares *totalmente atípica* de entre todas las señaladas. Según descripción de Núñez, resulta un "dibujo en negro, formado por tres círculos tangentes tocándose los dos internos con el exterior en un punto, es decir, que todos se unen" (1947: 229). Esta serie de quince centímetros de diámetro, que aparece erróneamente ilustrada en color rojo en la página 363 del libro de Núñez (1975), es la última de las cinco presentadas bajo la denominación de series con círculo interior excéntrico.



Conjunto de líneas concéntricas circulares con círculo interior excéntrico. Según Núñez (1947) pict.2, CNIII. Tomado de su libro de 1975. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

Excepto la pictografía 9 de la CNI, todos estos diseños muestran la articulación de sus signos dentro de una misma serie de trazos consecutivos, sin tener elementos superpuestos.

De forma general, es incuestionable que estos conjuntos encierran un nuevo concepto plástico e informativo. El signo circular concéntrico que hasta ahora protagonizaba la idea ha variado considerablemente. Ha nacido una nueva interrogante.

Del círculo al arco concéntrico

El siguiente análisis abre otra expectativa interpretativa con respecto al ya expuesto pictograma 9 de la CNI. Un estudio global de los motivos pictóricos ubicados en la Cueva Número Uno, ha demostrado que los dibujos no se caracterizan, precisamente, por mostrar superposiciones. Son escasos, aunque importantes, los diseños que dejan ver esta situación. Lo cual hace pensar que existió un respeto por los pictogramas realizados con anterioridad a la hora de confeccionar los sucesivos. Lo que equivale a decir también, en franca oposición al planteamiento de Gerardo Mosquera (1983), que los dibujos de Punta del Este encierran un concepto de trascendencia en sí mismo y no sólo en el acto de su realización (valoración en la que me detengo en el acápite dedicado a la superposición).

Posiblemente el pict. 9 de la CNI no sea precisamente un diseño que contiene simplemente "los restos de una serie de círculos rojos y negros" superpuesto con otros elementos, como afirmó Fritot (1938). Con la aparición del nuevo signo excéntrico, pudiera no ser necesaria la terminación de las series circulares concéntricas cuando ambas coinciden en un mismo conjunto. Resulta más plausible que la sola presencia de trazos ligeramente curvos sea una solución que siga manteniendo el mismo nivel de información. Es decir, que arcos y círculos pueden connotar un mismo significado.

Además, se pueden observar muchos ejemplos de trazos curvos en la Cueva Número Uno que, si se reconstruyera el círculo que connotan, el diámetro que se obtendría resultaría exageradamente grande como imposible de realizar, pues el propio espacio y las formaciones secundarias cavernarias lo impedirían.

Por otro lado, cuando estudiaba el manuscrito de Ortiz, di con una clasificación, para mí de nuevo tipo, que este autor denomina arcos concéntricos. Según Ortiz, estos dibujos están "formados por varios arcos concéntricos, casi circulares. Seis a ocho. Hemos registrado dos. Uno, pintado en negro, se halla a pocos pasos a la entrada de la caverna, en la derecha a unos cuatro metros del suelo, con unos 40 centímetros de diámetro máximo en la base. El otro, pintado en rojo de igual tamaño, se encuentra en posición correlativa al lado izquierdo de la entrada [zona posteriormente ahumada por la cocina del señor Antonio Isla, JRAL]. Este último está bastante borroso". Así lo ilustra Ortiz en su ficha manuscrita 103 (figuras A-1 y A-2).

Como vemos, parece cierto la existencia de un tipo de ideograma confeccionado a través de la seriación de arcos concéntricos. A pesar de que no obviamos que: "Otros pocos <u>arcos concéntricos</u> hemos observado, pero bien pudieran ser fragmentos de otros dibujos formados por <u>circunferencias concéntricas</u>, que es el tipo predominante en la Cueva del Templo" (sic, Ortiz, fichas manuscritas).

Si bien estos arcos concéntricos constituyen una nueva variante icónica, creo que los mismos, por ahora, pudieran muy bien considerarse o elementos ideográficos de nuevo tipo o, por el contrario, diseños que remedan, en forma de arcos, las propias series de líneas concéntricas circulares. Con esta indefinición los trataré en este estudio.

La pictografía 9 de la CNI puede resultar un complejísimo conjunto de signos articulados, portador de variados e indescifrables conceptos. Por cuanto en su estructura se van a apreciar los siguientes ideogramas superpuestos: conjunto de arcos concéntricos rojos y negros alternos irregulares del tipo de *relación (1x1)* y serie circular negra con círculo interior excéntrico. También de color negro una pequeña elipse, así como una figura triangular que muestra una relativa tangencialidad con los signos superpuestos, a través de un pequeño trazo rectilíneo negro a manera de enlace; formas estas últimas -triángulo y elemento rectilíneo- de las cuales me ocuparé en su momento.

Arcos concéntricos. Superior. Fragmento de ficha manuscrita 103 de puño y letra de Fernando Ortiz, con los croquis de los dibujos de Punta del Este que él clasificó como “simples” (arcos concéntricos A-1 y A-2). Colección Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Fotocopia de JRAL, 1992 / Centro. Conjunto pictográfico de arcos y círculos concéntricos en la CNI. Foto de Adolfo López Belando, 1994 / Inferior. Los arcos o trazos ligeramente curvos o semicirculares (B) pudieran remedar series de líneas concéntricas circulares (A). Croquis de JRAL, 1991. Fotocomposición y Archivo digital JRAL

Del círculo excéntrico a la espira

Otra lectura se podría realizar en los llamados diseños de círculo interior excéntrico. Y es Ortiz quien se percata de ello. En sus notas manuscritas, exactamente en la ficha 84, caracteriza los tres dibujos que él denomina "espiras irregulares".

Uno de estos emblemas será idéntico al diseño que, en mi opinión, constituye el signo prototipo de los conjuntos de círculo medio excéntrico:

Según Ortiz, este resulta "una hélice pequeña de dos espiras (...) cerradas", tal y como él la dibuja en la ficha 103, figura D-13.

Otros dos dibujos del mismo tipo describe: el primero "está formado por un breve dibujo de dos espiras pintadas en negro que se cierran, formando quizás el esquema de un caracol, encerrados en una circunferencia, negro también. Los espacios interlineares están ocupados por líneas correlativas en rojo" (sic). Así lo ilustra en la ficha 103, figura D-11 y yo lo recreo en color para su mejor estudio.

Y continúa Ortiz: "El segundo (...) es una espiral sólo en parte, pues su trazado es sumamente irregular, pintado en negro. Este sí parece mal formado y erróneo; pero no podríamos atrevernos a una afirmación rotunda". De esa forma lo dibuja como aparece en la ficha 103, figura D-12.

Otros dibujos, elaborados a partir de un trazo circular que gira alrededor de un punto central, alejándose de él, reporta Ortiz: "Estos no son muchos, pero los suficientes para dar interés a su estudio. El desarrollo de las espiras obedece al mismo estilo de las circunferencias concéntricas: el mismo grosor de las líneas y los mismos espacios interlineares. Pero los tipos espiraliformes no se observan más allá de las siete u ocho líneas o espiras; no alcanzan la amplitud de las circunferencias concéntricas.

También los hay en negro, en rojo y bicolores.

No pudimos detenernos a observar si el desarrollo de las espiras es hacia la derecha o a la izquierda. Casi todas las notas de nuestros croquis están trazadas hacia la derecha, como la hélice de los caracoles marinos que les eran tan conocidos y de tanto uso" (sic). Tal y como lo muestra en la ficha 103, figura C-9 y C-10.

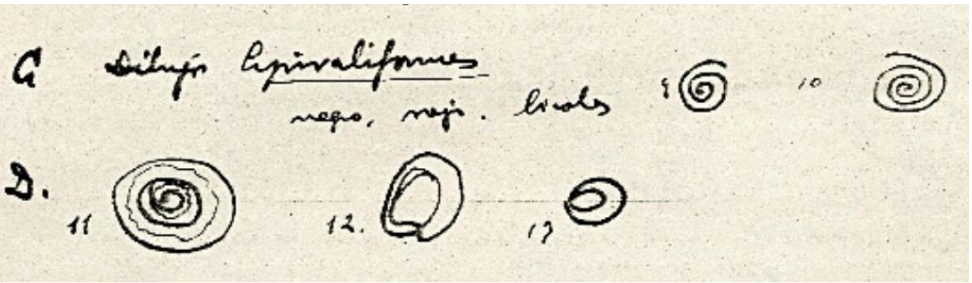
Ortiz no refiere alguna localización de estos tipos ideográficos. Y ningún otro autor, ni texto conocido alguno, "habla" de estos diseños. Parece ser que estos dibujos espiraliformes, sobre todo los últimos descritos, fueron cubiertos por la capa de hollín que produjo la cocina del célebre Antonio Isla, y luego desaparecidos al eliminarse dicha capa durante los trabajos de restauración y repinte de la cueva.

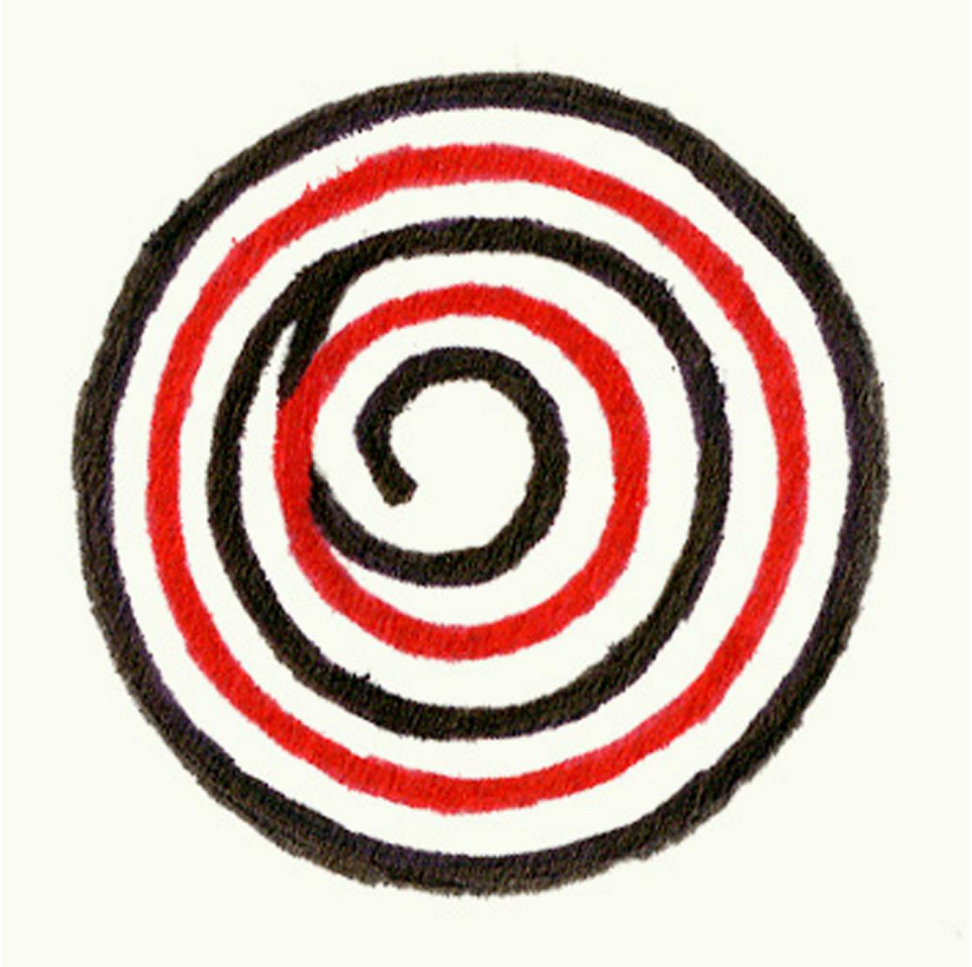
Sólo nos queda de ellos las descripciones y croquis que realizara el eminente etnólogo. Quizás si no se hubiese restaurado la parte cubierta por la capa de hollín, hoy se tendría la certeza de su existencia debajo de dicha capa, esperando por las técnicas apropiadas para su recuperación.

Una cosa es cierta, a partir de estos conjuntos de series con círculo interior excéntrico, o espiras cerradas como describe Ortiz, la norma de estructuración concéntrica comienza a dejar de ser la única forma icónica de representación en Punta del Este.

Foto de Fernando Ortiz, de su viaje a la Cueva del Templo en 1929. La imagen es muy difusa, pero recuerda la forma de las series del circulo medio excéntrico o espiral cerrada. Según descripción de Ortiz en sus fichas manuscritas: "… es una espiral sólo en parte, pues su trazado es sumamente irregular, pintado en negro. Este sí parece mal formado y erróneo; pero no podríamos atrevernos a una afirmación rotunda". Colección Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Tomado de Ortiz, 2008. Archivo digital JRAL

Foto de Fernando Ortiz, de su viaje a la Cueva del Templo en 1929. La imagen es difusa y, por ello, permite diversas descripciones. A primera vista parece una serie de 3 círculos concéntricos borrada en parte, o dos círculos concéntricos y un arco. Pero también recuerda la espiral abierta que ilustra Ortiz en C-9 y la espiral cerrada en D-11. Según descripción de Ortiz (finas manuscritas): "dibujo de dos espiras pintadas en negro que se cierran, formando quizás el esquema de un caracol, encerrados en una circunferencia, negro también. Los espacios interlineares están ocupados por líneas correlativas en rojo". Colección Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Tomado de Ortiz, 2008. Archivo digital JRAL





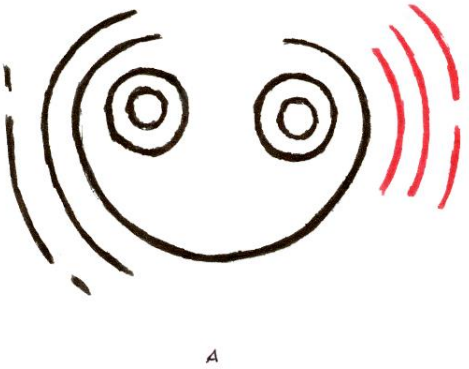
Arriba. Fragmento de ficha manuscrita 103 de puño y letra de Fernando Ortiz, con los croquis de los dibujos de Punta del Este que él clasificó como “simples” (dibujos espiraliformes C-9 y C-10 y espiras cerradas D-11, D-12 y D-13). Colección Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Fotocopia de JRAL, 1992 / Abajo. Según Ortiz pict. D-11, Cueva del Templo o Número Uno. Recreación de lo ilustrado en su ficha manuscritas. Croquis de JRAL, 1991. Fotocomposición y Archivo digital JRAL

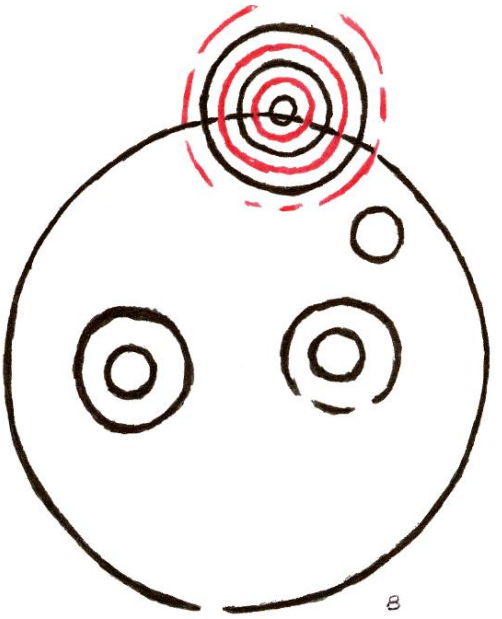
Conjunto de líneas concéntricas circulares a modo de efigie

Dentro de los *conjuntos de líneas concéntricas circulares a modo de efigie* agrupo aquellos emblemas que se caracterizan por un tipo de complejidad morfológica que evade la tradicional confección del dibujo a partir de una figura inicial, sea un punto o pequeña circunferencia. Son conjuntos que presentan estructuras externas diversas en forma de líneas concéntricas más o menos circulares que encierran, de forma general, dobles series de círculos concéntricos a manera de "pares de ojos":

Esto propició que Herrera Fritot, para referirse a ellos, hablara de caras. Yo mantengo el inicial antropozoonímico de Fritot para identificar estos diseños, pero cambiando el término por efigie, pues con este segundo intento que la relación de "imagen" se torne más abstracta; no creo que estos emblemas realmente reproduzcan caras.

Los cuatro diseños que engrosan esta agrupación *se encuentran en la Cueva Número Uno* y tres de ellos resultan de considerables dimensiones. Fueron reportados en 1938 por Fritot y reproducidos por él en su *Informe*.





Conjunto de líneas concéntricas circulares a modo de efigie. Según Fritot picts. 37 (A) y 34 (B), CNI. Tomado de las ilustraciones de su informe de 1938. Croquis de JRA, 1991. Archivo digital JRAL

El primer dibujo que refiero (pict. 37) es el más pequeño de estos. De veintidós centímetros de diámetro, resulta un diseño "acorazonado de una cara: Línea de contorno negra; ojos formados por dos círculos dobles negros. Exteriormente: a la derecha y arriba, hay tres líneas curvas paralelas, rojas; a la izquierda y debajo, 2 líneas análogas, negras, (concéntricas todas al contorno de la cara)" (sic, 1938: 57). Resulta un emblema de gran belleza por la proporción bilateral que presenta en su parte media y la relación de tensiones que crean los opuestos trazos negros y rojos a ambos lados del diseño.

El segundo pictograma a presentar (pict. 34) muestra, al decir de Fritot, un dibujo "formando una cara; círculo negro, 73 cm. de diám., incluyendo, como ojos, dos más pequeños, dobles, equidistantes del centro; sobre el derecho hay otro pequeño círculo negro; el gran círculo exterior corta por su parte superior, a una serie de círculos negros y rojos, alternos, algo borrosos, que coronan la figura" (sic, 1938: 56). Según el dibujo que reproduce Fritot, esta serie bicolor presenta seis trazos concéntricos circulares del tipo de *relación (1x1)*, siendo el más externo rojo.

Ambos diseños, pict. 37 (A) y pict. 34 (B), muestran elementos de similitud y de diferencia:

-Los dos presentan una línea de contorno negra que encierra dos círculos dobles concéntricos a manera de "pares de ojos". Este es el elemento fundamental que agrupa a estas series y resulta un nuevo signo, portador de nueva información.

-En ambos conjuntos se encuentran otros elementos que comprenden otras referencias. El primer caso, el A, resulta en extremo interesante: pudiera pensarse, siguiendo una lógica realización de estas series de trazos curvos concéntricos, que las dos líneas negras y las tres rojas que se hallan a ambos lados del conjunto resultan restos de una serie de cinco círculos concéntricos rojos y negros alternos que, a modo de cierre, sellan el signo central.

-Como anotó Fritot, esta "cara" está "bordeada por tres líneas rojas en el lado derecho y dos negras en el izquierdo que no pueden seguirse en toda su extensión por haberse borrado en parte" (1938: 43).

-Sin embargo, dos elementos importantes me hacen dudar sobre este análisis: si alargamos los trazos rojos y negros manteniendo la equidistancia que los caracteriza, veremos que las líneas rojas y negras se encuentran, en vez de intercalarse a manera de una serie alterna. Por otro lado, resulta muy azaroso que en la mitad izquierda del conjunto no exista ni la más mínima huella de los trazos rojos. Y con los trazos negros sucede lo mismo en la porción derecha del conjunto, lo que me hace pensar en otra posible solución.

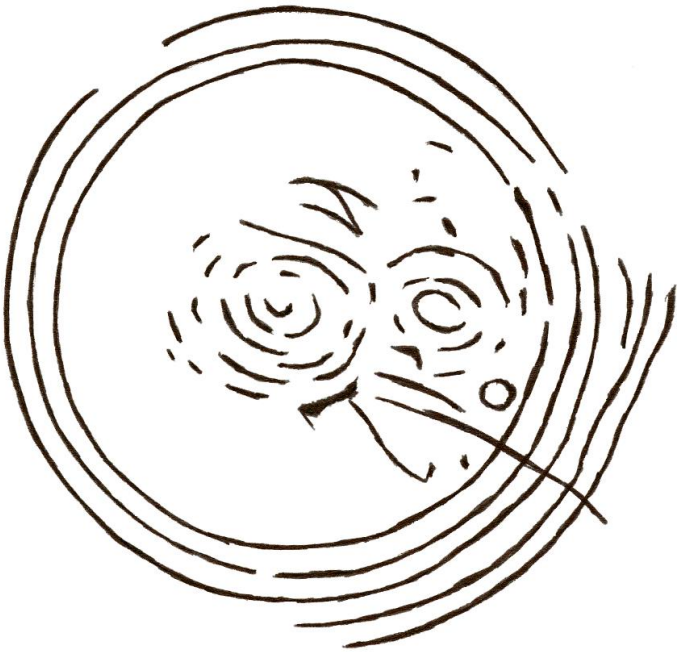
-Creo que los trazos curvos negros, aparentemente truncos, pudieran ser arcos que remedan una serie de dos círculos concéntricos y que los arcos rojos a otra serie de tres círculos concéntricos. Sucede con estos elementos lo mismo que con aquel pict. 9 de la CNI: para estos casos, no es necesario la confección total de las series circulares; ésta es posible denotarla a través de los simples arcos. Por lo que considero que este magnífico ejemplo resulta un ideograma que articula ingeniosamente tres elementos sígnicos: de izquierda a derecha, una serie de dos líneas concéntricas circulares (arcos) negras, una serie de líneas concéntricas circulares a manera de efigie y otra serie de tres líneas concéntricas circulares (arcos) rojas. Un complejo ejemplo de síntesis ideográfica.

-En el segundo caso, el B, se articula al motivo en forma de efigie, por relación de superposición, un bien estructurado símbolo de colores rojo y negro alternos, a la manera de aquellas series regulares del tipo de *relación (1x1)* -igual cantidad de trazos rojos y negros, recuerdo-. Según Fritot, esta serie mide "30 cms. de diámetro, ya casi borrado, y que por su situación parece tener cierta relación con la cara" (sic, 1938: 43). Este elemento se estructura a partir de la reiteración triple del signo **nr**, a la manera de los conjuntos antes mencionados.

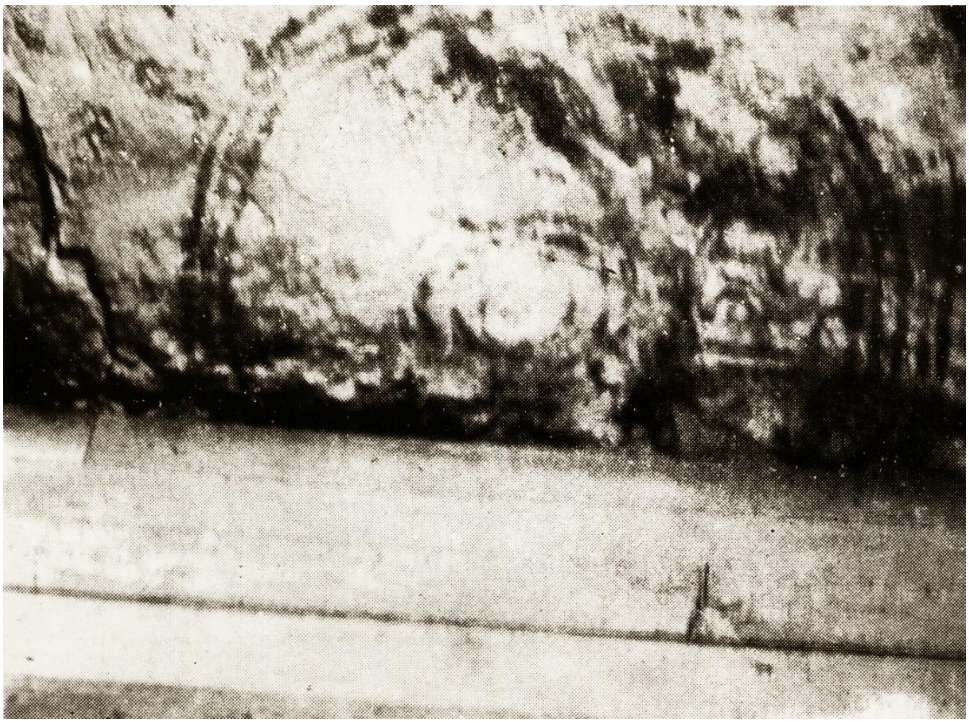
Un tercer conjunto, perteneciente a esta modalidad, lo constituye la pictografía 50, según informe de Fritot, 1938 (pict. 5 según re-enumeración de Núñez Jiménez, 1975). Si bien no muestra la porción central de forma tan clara y simétrica como los dos motivos anteriores, podemos percatarnos que sigue la misma línea de estructuración: un círculo negro que encierra a otras dos pequeñas series de trazos también negros. Según Fritot, resulta un dibujo "de una gran cara, en negro: línea triple de contorno circular, con ligera prominencia lateral, a modo de oreja; encierra dos series de círculos concéntricos, que parecen los ojos, (porción central confusa); 96 cm." (sic, 1938: 57).

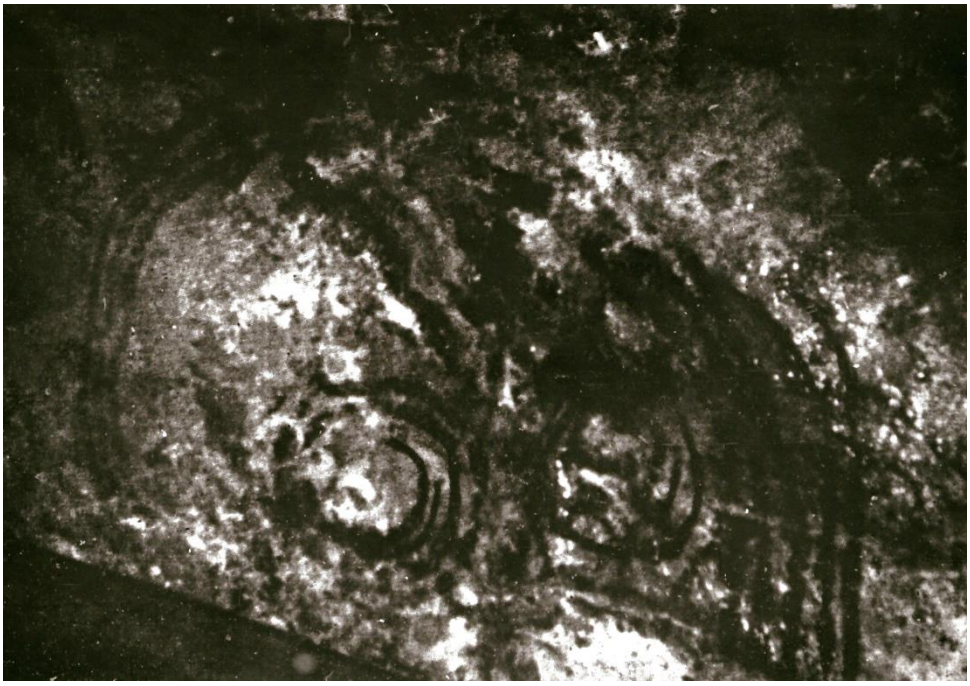
Las pequeñas series del interior tienden, la mayor, al centro mismo del motivo, y la menor, hacia un contacto tangencial con la porción occidental del gran círculo negro que las cubre. Este dibujo parece haber presentado, en su porción central confusa, elementos superpuestos. Es un conjunto que por sus grandes dimensiones y por la posición que ocupa en la bóveda central de la cueva, constituye uno de los elementos fundamentales dentro del complejo pictográfico de la Cueva Número Uno.

En 1947 Núñez publica una fotografía de este conjunto, anotando a pie de foto que sus trazos no son regulares, como la mayoría de los que se observan en Punta de Este. Por los resultados obtenidos en el trazado de tan vastos círculos concéntricos, se revela la técnica de ejecución de esta pictografía: al no contar con la técnica de la repetición continua de círculos concéntricos consecutivos a partir de un pequeño modelo inicial, los círculos resultan algo irregulares. La mano alzada pierde rigor en cuanto a proporciones y flexibilidad del pulso. Al final se logra una línea temblorosa e insegura en su recorrido. Pero no por ello se aleja de la concepción concéntrica y equidistante propio de dichas series.



Conjunto de líneas concéntricas circulares a modo de efigie. Según Fritot pict.50. Según Núñez (1975) pict.5. Localizado en la CNI. Tomado de las ilustraciones de Fritot de 1938. Croquis de JRA, 1991. Archivo digital JRAL





Arriba. Según Fritot, pictografía 50, CNI. Tomada la imagen de su *Comunicación* de 1939 / Abajo. Según Núñez (1975) pict.5, CNI. Tomada la imagen de su informe de 1947. En ambas imágenes se observa cómo el conjunto pictórico se encontraba todavía cubierto en parte por la caseta que Isla se había fabricado dentro del recinto cavernario. Archivo digital JRAL

Es posible que el conjunto anterior corresponda con el diseño que elaboro Ortiz en sus fichas manuscritas (lamina 3, figura B).

Estos diseños de líneas circulares de gran diámetro interior, que albergan en ese espacio central, generalmente, a par de series concéntricas, van a ir complejizando su forma al articular, en dicho espacio medio, más de dos de estos motivos concéntricos. Tal es el caso del conjunto que describe Ortiz: pintura "en colores negro y rojo (...) algo borrosa. Parece componerse de tres tipos de circunferencias concéntricas externamente cotangentes, comprendidas en otras líneas circulares, que no están completamente bien terminadas" (Ortiz, notas manuscritas). Así lo ilustra en la ficha 104, figura F.

Fragmento de ficha manuscrita 104 de puño y letra de Fernando Ortiz, con los croquis de los dibujos de Punta del Este que él clasificó como "compuestos". Colección Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Fotocopia de JRAL, 1992. Archivo digital JRAL

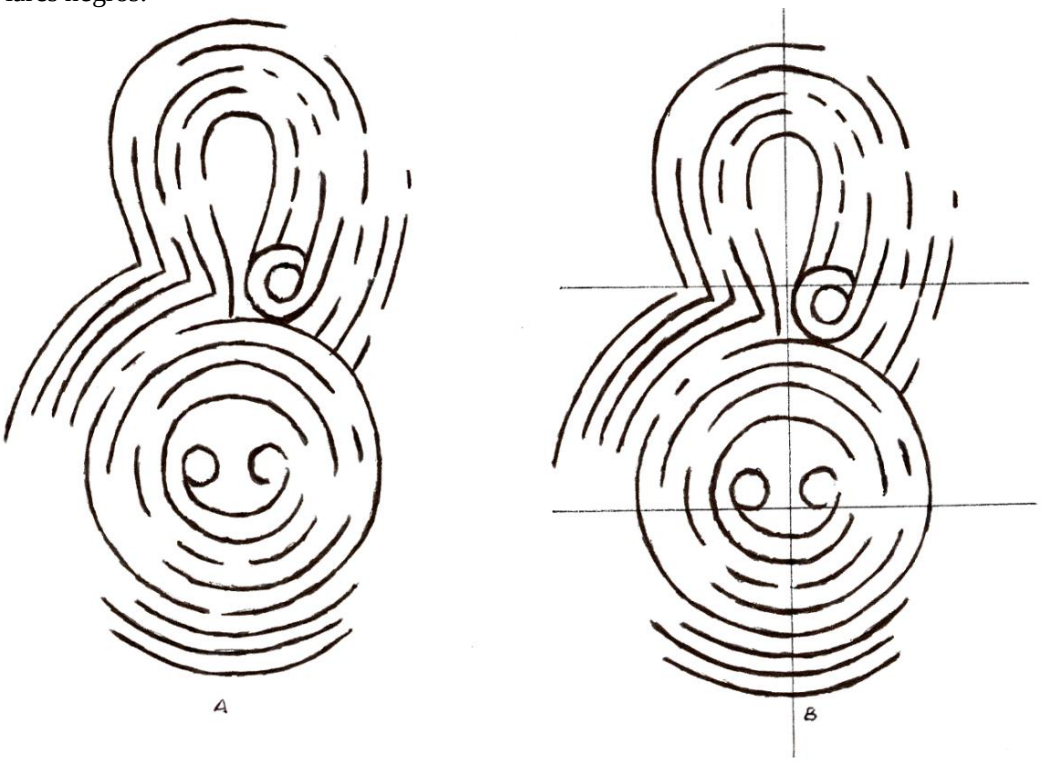
Vale recordar, sobre el carácter tangencial en series de líneas concéntricas, que ello lo vimos dentro de los conjuntos de series negras. Exactamente en aquellos dibujos independientes o no superpuesto que denominamos del *tipo b* por su relación tangencial.

El cuarto y último motivo de esta variante es un diseño que ha sido objeto de atención por todos. Según descripción de Fritot, "hay, en negro, un dibujo notable. A primera vista parece una lemniscata, pero observado con detenimiento se resuelve en una cara de dos ojos circulares, unidos por un arco inferior que hace la boca y de contorno formado por círculos concéntricos en que los más exteriores se doblan bruscamente en ángulo, para recurvarse de nuevo en un asa sobre la cara (...) el extremo de estas líneas que inciden sobre la cara, es redondeado y con un pequeño círculo centrado, que parece un ojo" (1938: 43-44).

Pudiera creerse, y así lo han sugerido hasta ahora todos los que se han acercado al estudio de este pictograma, que existe una intención de representación o determinación de una forma concreta, reconocida: una serpiente. Lo cual implica que el aspecto creativo del hacedor ha variado, apartándose de la sistemática elaboración de series de líneas concéntricas circulares, a manera de código y sin alusión reconocida, como hasta ahora se ha observado.

Sin embargo, otro tipo de análisis, sígnico y no simbólico, puede realizarse. Este dibujo articula, perfectamente, tres tipos de signos ya estudiados: en la parte norte, la presencia de series de arcos concéntricos; luego el pequeño signo de dobles trazos concéntricos circulares negros y hacia la porción centro-sur, la imagen a manera de efigie, la cual es contenida por

una sucesión de trazos negros a la manera de las iniciales series de trazos concéntricos circulares negros.



Según Fritot pict.54. Según Núñez (1975) pict.2. Localizado en la CNI. Tomado de las ilustraciones de Fritot de 1938. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

En definitiva, resulta un conjunto de signos eficazmente articulados, que se integran a través de un diseño de alto valor ideo-simbólico. Si nos atenemos a la reproducción que de la pintura realizó Fritot en 1938, las formas circulares resultan muy precisas. Sus dos mitades longitudinales presentan solución simétrica bilateral, sólo alterada por la doble línea circular concéntrica en su parte occidental. Su confección es muy sugerente y enriquecida por la diferenciación, sin abandonar la línea curva, entre su porción norte y la sur. Por otro lado, al trazar dos líneas transversales se advierte una relación proporcional perfecta: cada tercio del dibujo coincide con los pequeños trazos circulares. Resulta un dominio a cabalidad de la propia configuración, es decir, un grado superior de organización del diseño.

De modo que, desde el punto de vista de la configuración del símbolo, el hecho se ha complejizado: hasta ahora, los diseños se habían solucionado a partir de una forma de estructuración morfológica muy simple: el equilibrio radial o el control de tensiones opuestas que giran alrededor de un punto central. Ya en este emblema hay un desplazamiento del eje transversal simétrico. Una nueva forma de la composición plástica, del equilibrio y de la proporción ha nacido.

BLOQUE DOS
Conjuntos combinados no concéntricos

En este bloque se insertan los motivos no concéntricos que combinan elementos de trazos concéntricos circulares, ya vistos, con otros elementos: arcos y bandas semicirculares, espiras y trazos rectos unos y acodados o angulares otros. Esta diferenciación morfológica, finalmente anotada, es el fundamento para la aparición de tres variantes o modelos combinados:

- conjunto de líneas concéntricas circulares combinadas con arcos y bandas semicirculares y signos espiraliformes,
- conjunto de líneas concéntricas circulares combinadas con rectas, y
- conjunto de líneas concéntricas circulares combinadas con rectas acodadas o angulares.

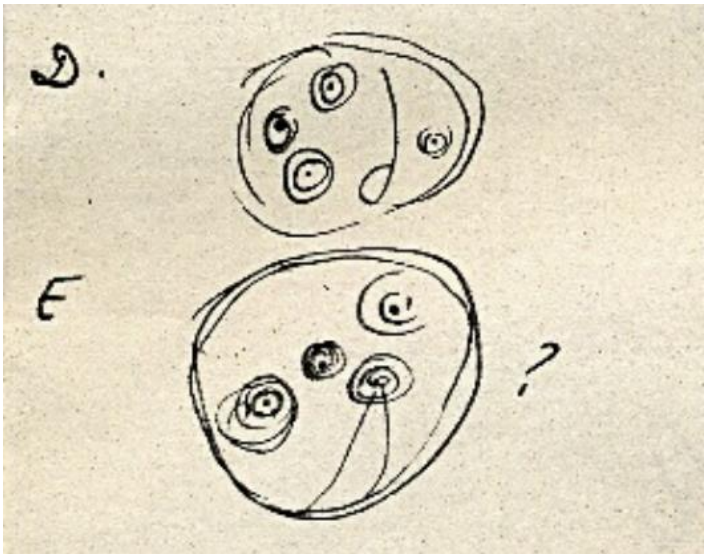
Hasta este momento, con sólo líneas curvas se ha pintado este arte rupestre. La aparición de la línea recta, por lo general de muy reducido tamaño, constituye un nuevo e importante signo en la iconografía indígena de Punta del Este. Pues su presencia va a propiciar la creación de una nueva modalidad subestilística en el mural: los conjuntos simétrico-bilaterales de líneas en composición.

Conjunto de líneas concéntricas circulares combinadas con arcos y bandas semicirculares y signos espiraliformes

En el bloque anterior estudiamos cómo las series de líneas que dejaban un espacio medio de considerable dimensión se iban complejizando, al contener más de dos series de líneas circulares a manera de "pares de ojos" en su centro.

Tal es así que Ortiz logra describir dos series de este tipo. Las que integran, en un espacio interior, elementos ya no sólo de construcción concéntrica circular. Según este autor asegura: "Dentro de un marco que aparece algo borrado, de circunferencias concéntricas, se observan cuatro tipos de pequeñas circunferencias concéntricas, de colores y tamaños distintos; y por entre ellos una larga línea arqueada se abre paso hasta revolverse sobre sí y terminar en una pequeña curva cerrada" (sic, notas manuscritas).

El segundo diseño también "comprende un marco de circunferencias concéntricas y en su interior cuatro pequeñas circunferencias concéntricas en situación asimétrica. Unos trazos en ángulos curvilíneos parecen unir el vértice de uno de los pequeños tipos de circunferencias con los extremos que circundan el símbolo" (sic, notas manuscritas). Tal y como se observa en la ficha 104, figuras D y E, respectivamente.



Conjunto de líneas concéntricas circulares combinadas con arcos y signo de espira cerrada. Fragmento de ficha manuscrita 104 de puño y letra de Fernando Ortiz, con los croquis de los dibujos de Punta del Este que él clasificó como "compuestos" (figuras D y E). Ambas figuras, sobre todo (E), nos recuerda el pict. 50 de Fritot, el conjunto de líneas concéntricas circulares a modo de efigie. Colección Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Fotocopia de JRAL, 1992. Archivo digital JRAL

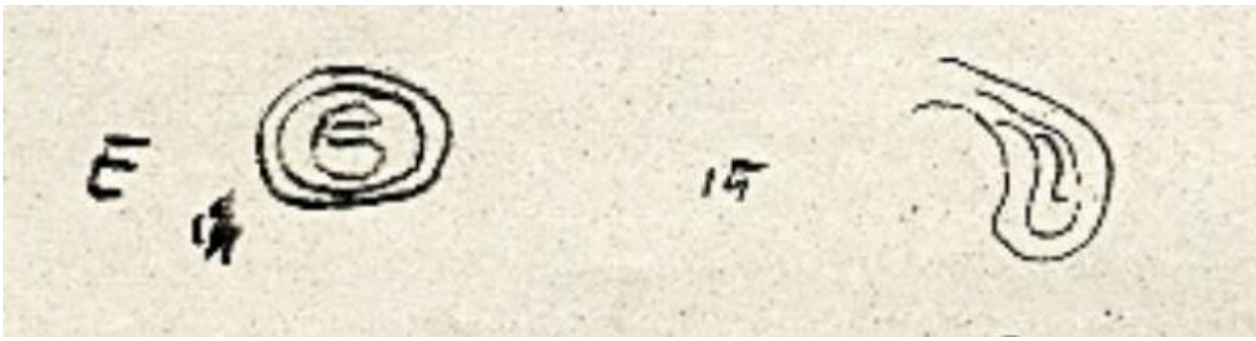
Como vemos, resultan signos curvilíneos o semicirculares, en forma de arcos que se unen, en el primer caso, a una figura circular sencilla; en el segundo, a una serie de formas circulares concéntricas.

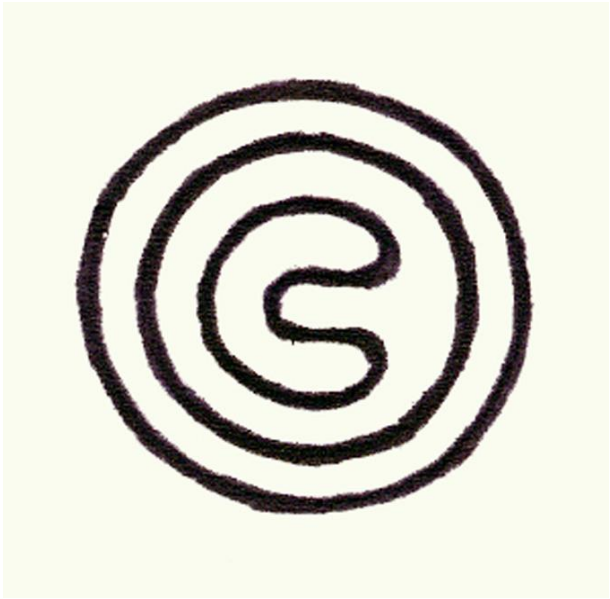
Otros ejemplos muy llamativos muestran signos de nuevo tipo, que se articulan a los conocidos diseños circulares. Tal serían los emblemas curvilíneos dobles o bandas semicirculares, a manera de formas "semilunares" al decir de Ortiz.

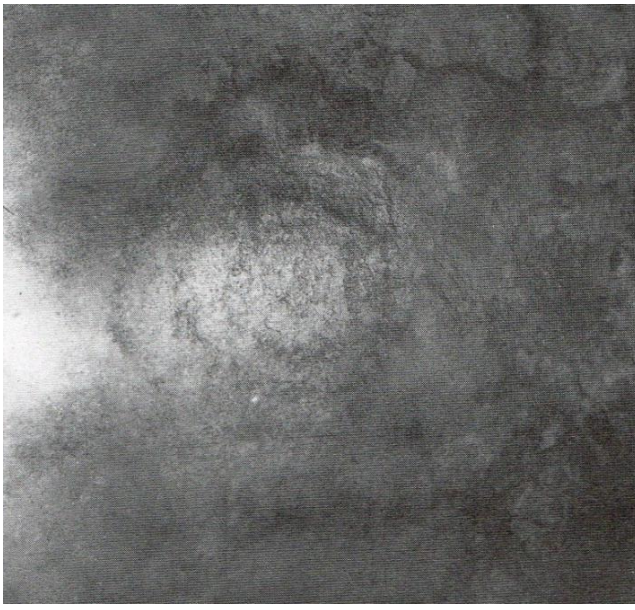
Estos "se caracterizan por un trazado de dos arcos concéntricos unidos en sus extremos por líneas curvas. Uno de los dibujos (...) muestra la semiluna encerrada en dos circunferen-

cias concéntricas” (Ortiz, notas manuscritas). Así lo traza Ortiz en la ficha 103, figura E-14, y lo recreo en mayor formato para mejor estudio de su forma.

Este diseño muestra una estructuración axial bien definida, a pesar de la elaboración de círculos concéntricos icónicamente dominantes. Este signo semicircular doble, además de aparecer formando parte de un ideograma articulado, como el antes visto, también se encontrará independiente, “formado por varias curvas paralelas” (Ortiz, notas manuscritas), como se puede apreciar en la ficha 103, figura E-15.







Conjunto de líneas concéntricas circulares combinadas con bandas semicirculares. Arriba. Fragmento de ficha manuscrita 103 de puño y letra de Fernando Ortiz, con los croquis de los dibujos de Punta del Este que él clasificó como “simples” (figuras E-14 y E-15). Colección Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Fotocopia de JRAL, 1992 / Abajo y der. Fragmento de foto de Fernando Ortiz, de su viaje a la Cueva del Templo en 1929; la imagen es muy difusa, pero recuerda igualmente la forma de este pictograma E-14. Colección Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Tomado de Ortiz, 2008. / Abajo izq. Según Ortiz pict. E-14, Cueva del Templo o Número Uno. Tomado de las ilustraciones de sus fichas manuscritas. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

Un último esquema, que por sus características integra estos conjuntos combinados, describe Ortiz en sus fichas manuscritas. Resulta una pintura "que aún cuando no se aparta del estilo curvilíneo característico del arte de la Cueva del Templo [o CNI, JRAL], ofrece una combinación tan irregular, que suponemos incompleto el dibujo.

"Está formado por un pequeño círculo central del cual arranca hacia la derecha una espiral y hacia la izquierda unas líneas en forma semilunar.

"Bajo de estas superpuestas en parte a una circunferencia en rojo otros dos dibujos, que parecen extremos de los que hemos llamado semilunares" (sic, notas manuscritas).

Este diseño aparece ilustrado en la ficha 103, figura H. El dibujo elabora un complejo conjunto de signos articulados: trazos circulares, bandas semicirculares y elementos espiraliformes.

Todos estos dibujos, en los cuales se observa la aparición de dos nuevos signos: la espiral y la banda semicircular, o "semilunar" según Ortiz, nunca han sido reportados por otro autor. Parece ser que ellos desaparecieron bajo la capa de hollín de la Cueva Número Uno. En las demás espeluncas no se ha encontrado este tipo de emblemas, como mismo no se han hallado aquellas series de trazos coloreados alternos regulares del tipo de *relación (1x1)*, propios también de la Cueva Número Uno.

Conjunto de líneas circulares combinadas con arcos, espiras y bandas semicirculares. Fragmento de ficha manuscrita 104 de puño y letra de Fernando Ortiz, con los croquis de los dibujos de Punta del Este que él clasificó como "compuestos" (figura H). Colección Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Fotocopia de JRAL, 1992. Archivo digital JRAL

Conjunto de líneas concéntricas circulares combinadas con rectas

En 1943 aparece publicado en La Habana un valioso texto para la arqueología cubana de entonces: *Las cuatro culturas indias de Cuba*. En este libro su autor, el erudito Fernando Ortiz, revela un dibujo perteneciente a la Cueva Número Uno que no había sido reportado por el arqueólogo René Herrera Fritot cinco años antes en su conocido *Informe* (1938). Este mismo diseño, tipológicamente, resultaba único, al presentar trazos concéntricos circulares truncos que están contenidos dentro de la serie.

Ortiz no informa la ubicación de este pictograma en el contexto cavernario y Núñez no lo reporta en ninguno de sus numerosos textos. Según Ortiz, conforma un "núcleo de doce círculos concéntricos, negros (...) que no ha sido reproducido en el informe de Herrera Fritot, muestra la singularidad de tener los círculos 8 y 9 cortados, formando dos aberturas simétricas una de ellas ocupada por un breve signo rectilíneo, el cual arrancado de la línea 10 penetra entre la 8 y 9, los que unidos entre sí por sus extremos forman como los elementos que abren paso al emblema incidente" (Ortiz, 1943: 131).

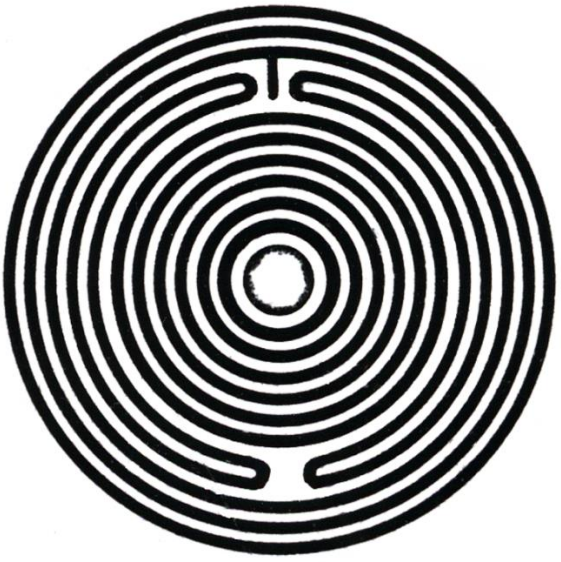
El impacto visual y simbólico que este dibujo había ocasionado en Ortiz se transparenta en la nota que, siete años antes, había redactado en sus fichas manuscritas, donde también dibujó el croquis de este pictograma (ficha 103, figura I): "La perfecta conservación de esta pintura, la seguridad de sus trazos, su configuración única, y su evidente propósito simbolista, hacen que sea una de las pinturas más sugestivas de la Cueva del Templo".

En esta pintura se observa, a semejanza del esquema ilustrado en la pict. E-14 (ficha manuscrita de Ortiz), la banda semicircular nuevamente integrada a la serie de líneas concéntricas, aunque con la presencia del nuevo signo rectilíneo.

La integridad visual de este pictograma, y de otros similares, luego de las labores de restauración y repinte, es un hecho a tener en cuenta, puesto que, según opinión de los restauradores/repintores:

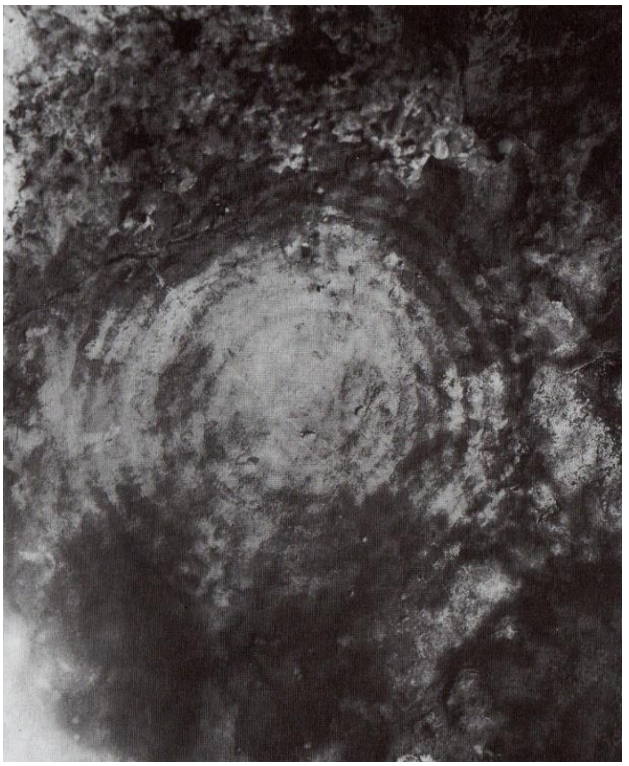
"En los casos de destrucción parcial de la roca en que estaba pintada la pictografía, se efectuó el saneamiento de esta mediante roca caliza reconstruida, y <u>se procedió a pintar el fragmento de pictografía dañado -de ser posible- de acuerdo con los extremos inmediatos del área afectada</u>" (Rodríguez y Guarch, 1980: 167; el subrayado de JRAL).

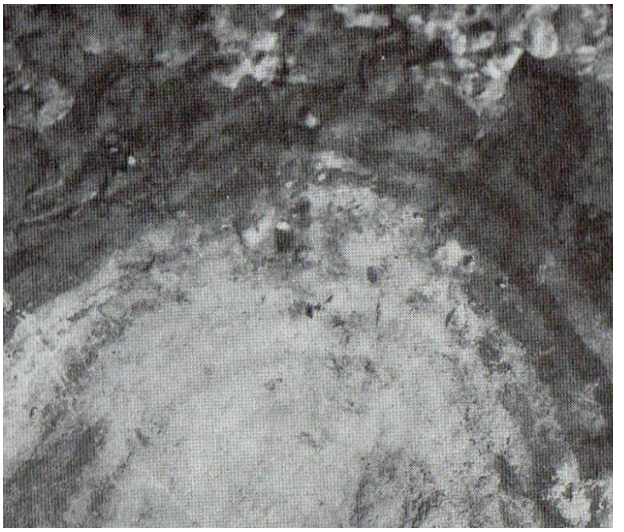
Es decir, que se repintó entonces atendiendo a la conformación de las series que se estructuran por la sucesión de círculos concéntricos terminados, no previendo la existencia de diseños que, como estos, presentan puntos de interrupción y de giros, que crean bandas semicirculares con espacios interiores vacíos u ocupados por pequeños elementos rectilíneos; donde "extremos inmediatos", <u>que no se tocan</u>, sólo reproducen una sensación de cerramiento perceptual y no real. Un futuro estudio de las pinturas, con una tecnología que permita escanear y discernir pigmentos originales y repintes, tendrá que tener presente las características de estos diseños.

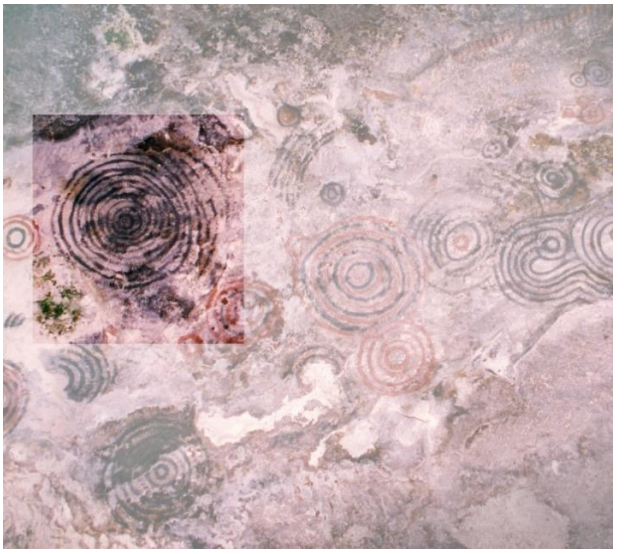


Conjunto de líneas concéntricas circulares combinadas con bandas semilunares y rectas. Arriba. Fragmento de ficha manuscrita 104 de puño y letra de Fernando Ortiz, con los croquis de los dibujos de Punta del Este que él clasificó como "compuestos" (figura I - laberinto). Colección Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Fotocopia de JRAL, 1992 / Abajo. Según Ortiz pictograma por él descubierto en la CNI y que se corresponde con el "laberinto" de la ficha manuscrita. Imagen tomada de su libro de 1943. Archivo digital JRAL

Siguiente página. Arriba e izq. Foto de Fernando Ortiz, de su viaje a la Cueva del Templo en 1929; la imagen es muy difusa, y permite contar hasta 11 círculos concéntricos; no podemos determinar si son trazos negros, rojos o alternos / Arriba y der. Fragmento ampliado de la foto anterior, donde se puede apreciar lo que pudiera ser, según notas de Ortiz, la "singularidad de tener los círculos cortados", las "típicas circunferencias concéntricas rotas" a la manera de las bandas semilunares; según el manuscrito de Ortiz, "Esta pintura única, de la que pudimos obtener fotografía, aunque imperfecta, está formada por doce circunferencias concéntricas, todas pintada en negro"; si bien no podemos asegurar que esta foto se refiere al mismo emblema laberíntico, tampoco descartamos esa posibilidad, y lo exponemos aquí para futuras precisiones en otros estudios. Colección Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana; tomado de Ortiz, 2008 / Abajo, izq. y der., emblema repintado que, por el estudio detenido de la textura del soporte calizo (concreciones y agujeros) y algunos rasgos en los trazos de la pintura, nos permite asegurar que se trata del mismo pictograma de la foto de Ortiz; se encuentra muy cerca de la llamada "lemniscata", justo en la zona central de la gruta donde, en tiempos de la visita de Fritot, en 1937, se encontraba la caseta del morador Antonio Isla; foto de Adolfo López Belando, 1994. Archivo digital JRAL







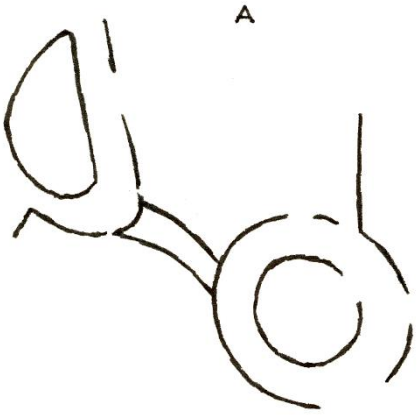
Este sugestivo ideograma articula, de manera asombrosamente sintetizada, cinco posibles niveles de información. Que, al encontrarse los primeros, del centro a la periferia, implícitos en los sucesivos, alberga cierta probabilidad de ser niveles referenciales constitutivos de una sucesión de enunciados. Por ejemplo:

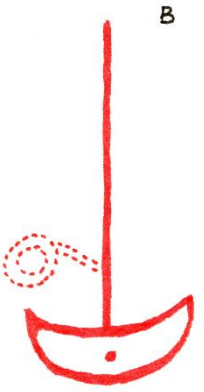
A-serie de siete trazos concéntricos circulares negros.
B-círculos ocho y nueve cortados y unidos entre sí, formando dos bandas semicirculares simétricas, que recrean los llamados por Ortiz signos "semilunares".
C-presencia de dos espacios blancos de igual conformidad y de opuesta situación que se crean entre dos bandas semicirculares simétricas.
D-puntual y menudo trazo rectilíneo en uno de los intersticios blancos antes mencionados.
E-tres trazos concéntricos circulares negros que dan término a toda la información contenida en dicho emblema ideográfico.

Como se puede observar, resulta muy aventurado interpretar estos conjuntos. Hace más de cincuenta años Ortiz "leyó" en este mismo diseño cierta referencia meteorológica (1943).

A partir de aquí, nuevos y muy diferentes elementos se incorporan, complejizando el sistema sígnico de la serie de líneas concéntricas circulares negras. No obstante, en cuanto a relación concéntrica, equilibrio radial de sus partes y uso del color, este emblema comporta los mismos patrones de esos conjuntos. De modo que se ha preservado la estructura primaria, inicial, el cuerpo de invariantes que denuncia un sistema icónico preestablecido, canónico. Sistema que ha fijado reglas, preceptos y un modo peculiar de expresión ideográfica.

Otro dibujo que describe Fritot enlaza también elementos de círculos concéntricos con trazos rectilíneos. En este caso, los pequeños trazos rectos se desplazan hacia el exterior de las series circulares, a diferencia de la posición que ocupa el trazo rectilíneo en la figura antes estudiada. El diseño en cuestión (pict. 6, CNI) resulta un dibujo de líneas negras, de unos veinte centímetros que reproduce Fritot en su Informe de 1938. Si bien pudiera ser un resto de una configuración más elaborada, se puede apreciar la función de enlace que establecen los signos rectilíneos entre elementos divergentes.





Conjunto de líneas concéntricas circulares combinadas con arcos y rectas. A- Según Fritot pict.6, CNI. Tomado de su *Informe* de 1938 / B- Según Núñez pict.8, CNIII. Tomado de su informe de 1947. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

Ficha 103 manuscrita de puño y letra de Fernando Ortiz, con los croquis de los dibujos de Punta del Este que él clasificó como "simples" y "dudosos", figura B. Colección Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Fotocopia de JRAL, 1992. Archivo digital JRAL

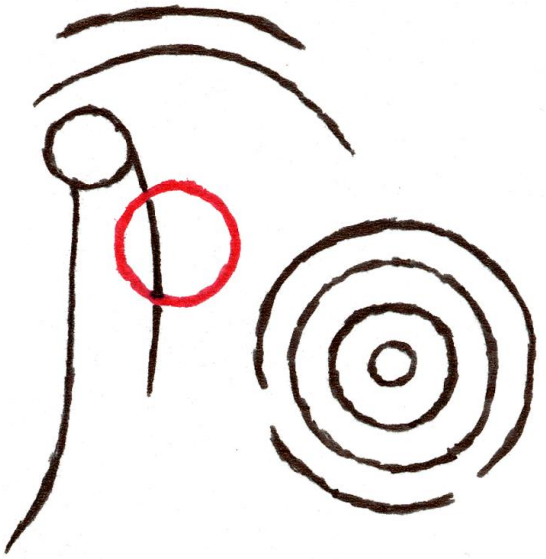
La presencia de estos signos rectilíneos a manera de enlace, como ya habíamos observado, llamaron también la atención de Ortiz. En sus fichas manuscritas sobre Punta del Este anotaba que: "alrededor de uno de los seis tragaluces de la cueva, el más interno (...) se agrupan numerosas pinturas constituidas principalmente por circunferencias concéntricas. Algunas líneas entre ellas se apartan de los tipos usuales y parecen ser trazos de unión" (ficha 103 figura B). Es importante tener presente esta idea dentro de un sistema de comunicación gráfica: *líneas que funcionan como trazos de unión*. Y es un elemento que no ha de pasar desapercibido en este sistema rupestre.

Este pequeño conjunto (A) revela, por lo tanto, una ocurrencia de extrema importancia desde el punto de vista de la concepción del signo en Punta del Este: se libera el hacedor de esa construcción canónica de la composición plástica, que es el logro del equilibrio de las partes a través de la solución concéntrica de los elementos que intervienen en la composición. Comienza a recrear sus sistemas de pensamiento a través de unos motivos espacialmente logrados desde la relación simétrica aproximada y el equilibrio axial, es decir, el control de atracciones opuestas por medio de un eje central explícito. Algunos de estos caracteres ya pudieron revelarse en anteriores pictogramas, aunque para aquellos casos, se muestra mayor énfasis en el control de tensiones opuestas por la rotación alrededor de un espacio central vacío.

Caso parecido lo veremos en el motivo (B). Según Núñez, es un "dibujo en rojo formado por una línea recta de 17 cms. de longitud, encima de la cual hay un semicírculo rojo, dejando en su centro el blanco de la caliza, donde se destaca un pequeño punto rojo. Al lado derecho de la recta existe una figura muy borrosa que interpretamos como un círculo concéntrico pequeño unido por una curva a la tan citada línea" (sic, 1947: 230).

Este diseño, ubicado en el techo de la Cueva Número Tres, combina elementos de líneas curvas y rectas, donde estos últimos también se independizan -en su proyección- de la tutela de los trazos circulares. Descubre, además, un fundamento de aproximación simétrico bilateral en su constitución plástica. La presencia del punto rojo a la manera de los conjuntos de líneas concéntricas circulares con un punto rojo centrado y presentes en la Cueva Número Uno, enfatiza la constancia de este signo.

Un nuevo conjunto, que presenta características propias de esta modalidad, lo constituye el pictograma 36, CNI. Resulta un "dibujo fálico, en negro, que corta un pequeño círculo rojo, junto a una serie de 4 círc. negros concéntricos; por encima hay dos líneas negras, vestigios de otros círculos grandes" (sic, Fritot, 1938: 57).



Conjunto de líneas concéntricas circulares combinadas con arcos y rectas. Según Fritot pict.36. Según Núñez (1975) pict.6. Localizado en la CNI. Tomado de las ilustraciones de Fritot de 1938. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

En este conjunto se observan los elementos ya abordados en otros motivos. Sin embargo, un importante fenómeno de variabilidad se puede registrar también en el mismo: como los anteriores, este pictograma no estructura sus elementos a través del ceñido código de la configuración concéntrica.

Conjunto de líneas concéntricas circulares combinadas con rectas acodadas o angulares

Si bien en los conjuntos anteriores el trazo recto aparece como un simple elemento de enlace o acaso un código sígnico de elemental "escritura" ideográfica, en estos nuevos modelos visuales la línea recta adquiere otra connotación. Vemos aparecer conjuntos de líneas acodadas o angulares en composición simétrica. Es decir, figuraciones geométricas angulares, muy opuestas a las suaves curvas de las series circulares que hasta ahora regían un tipo esencial de ordenación pictográfica.

En estos nuevos diseños vamos a apreciar un gradual distanciamiento de los elementos circulares, de los cánones de concentricidad y de un marcado empeño en la plasmación de conceptos novedosos en frescas configuraciones.

Inicio esta presentación con dos pictogramas de la Cueva Número Uno reportados por Núñez. Según este autor: "Sólo en muy pocos casos los dibujos de Punta del Este abandonan la línea circular. Una excepción es la pictografía número 57, donde una serie de tres círculos concéntricos presenta en su interior una figura casi trapezoidal roja", y más adelante agrega: "También la pictografía número 19 muestra una serie de unos ocho círculos concéntricos negros y dentro de los mismos se ven figuras rojas angulares e irregulares" (1975: 82).

Lamentablemente no se reportan ilustraciones de estos diseños y la sola descripción no permite la reconstrucción gráfica de los mismos. Sin embargo, algunos elementos de relación entre ellos se podrían argumentar. Desde el punto de vista de la configuración, existe

una evidente dualidad contenida en ambos emblemas: la línea suave de configuración circular y color negro, frente a la línea abrupta de configuración angular, a la cual le es reservado el color rojo. Ambos opuestos, de forma y color, se encuentran interrelacionados en un mismo diseño. Es la unidad de lo diverso, de lo diferenciado mutuamente comprendido.

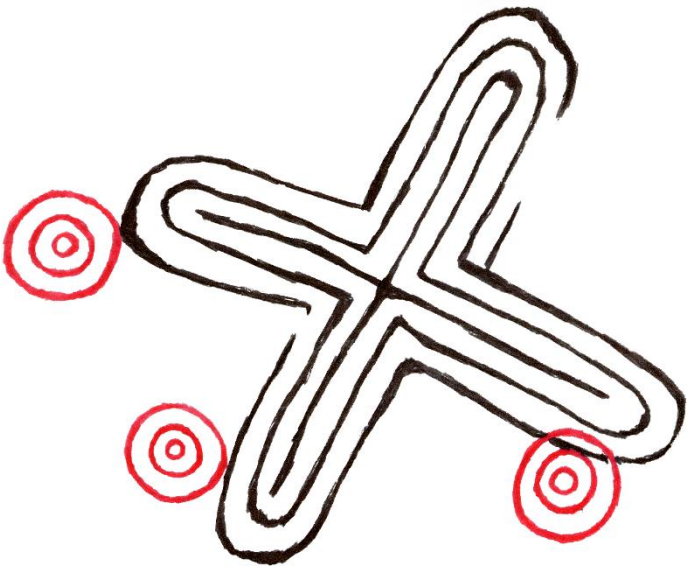
Por otro lado, según el plano de la Cueva Número Uno que realizó Núñez en 1970, ambos pictogramas (números 57 y 19) se encuentran muy cercanos y hacia el fondo o porción oeste de la espelunca. Según anotó Fritot: "Los jeroglifos de líneas rectas y curvas combinadas (...) aparecen al extremo noroeste de la Cueva" (1938a: 54, el subrayado es mío). Ambas citas nos ofrecen pautas con respecto a la ubicación de estos conjuntos dentro de la cueva y su relación con el resto del mural.

Vale, para este caso, adicionar un reporte similar que redactó Ortiz en sus fichas manuscritas. Si bien no ubica espacialmente el dibujo, ni menciona color alguno, anota que: "Esta pintura (...) se desarrolla dentro de una serie de circunferencias concéntricas. Sobre uno de estos se apoya el trazado de unas líneas trapezoidales, y por encima de ellas varios arcos paralelos hasta llenar el espacio circundante por las curvas concéntricas que le sirven de marco". En la ficha 104, figura C, se puede apreciar el esquema de Ortiz que reproduce este dibujo. El trazo circular "tembloroso", que se aprecia a continuación de la figura trapezoidal, me indica, según el tratamiento dado a otros dibujos por Ortiz, que este es rojo. Lo cual lo hace diferente de los dos anteriores conjuntos descritos por Núñez.

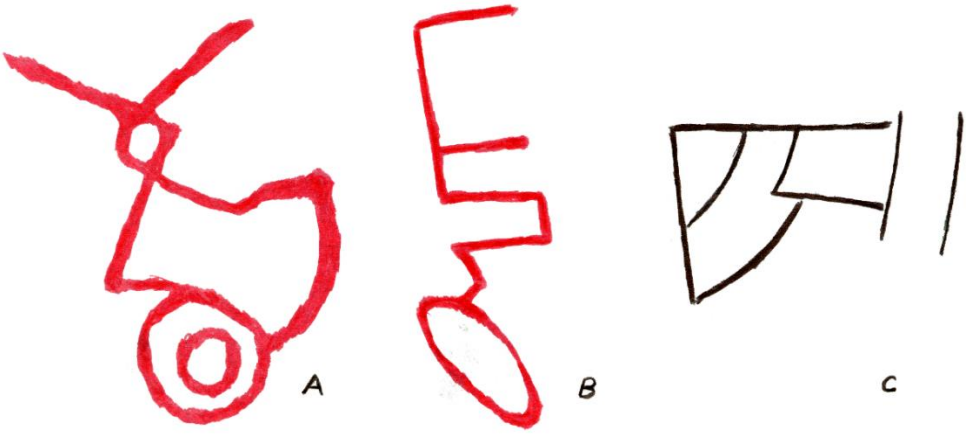
Conjunto de líneas concéntricas circulares combinadas con rectas acodadas o angulares. Ficha 104 manuscrita de puño y letra de Fernando Ortiz, con los croquis de los dibujos de Punta del Este que él clasificó como "compuestos" (figura C). Colección Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Fotocopia de JRAL, 1992. Archivo digital JRAL

Esta agrupación de conjuntos que combina líneas circulares y angulares importa uno de los diseños más sugerentes y conocidos de la zona: la conocida "cruz pinera". Emblema que incluso ha dado motivo de inspiración a la literatura cubana de tema policiaco.

Según Fritot, quien la reporta en 1938: "Es una cruz de brazos anchos, de extremos redondeados, formada por dos líneas negras que se cortan en ángulo recto, y prolongada una por su extremo, se acoda y envuelve repetidas veces al conjunto, ensanchándose así el dibujo que deja formado por líneas paralelas, en número de cinco para tres de los brazos, y seis para el restante, mide 48 X 47 cm. Tangentes a tres de sus extremos hay otros tantos pequeños dibujos, compuestos de tres círculos rojos concéntricos cada uno y de diez cms de diámetro aproximado" (sic, 1938: 45).

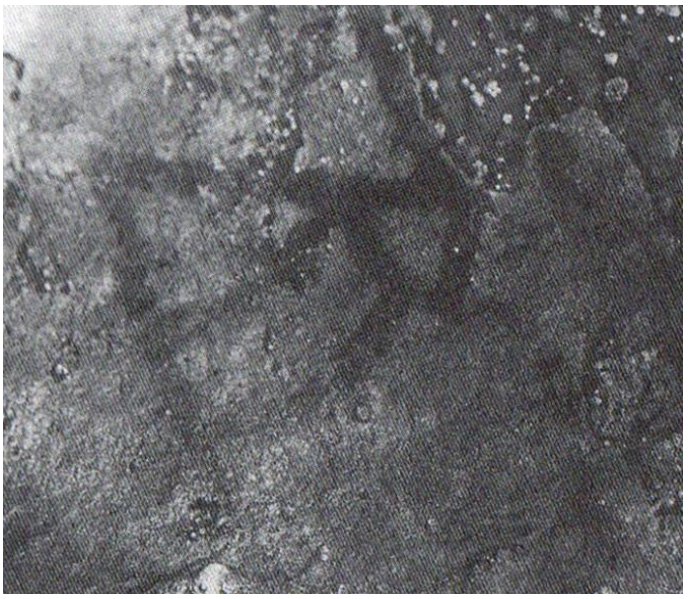


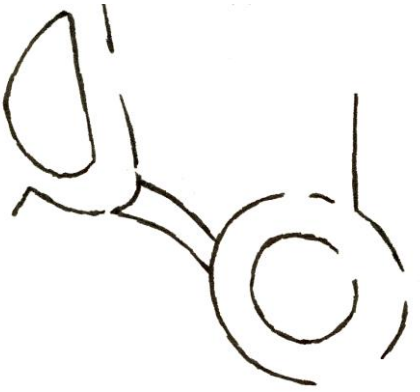
Conjunto de líneas concéntricas circulares combinadas con rectas acodadas o angulares. Según Fritot pict.94. Según Núñez (1975) pict.3. Localizado en la CNI. Tomado de las ilustraciones de Fritot de 1938. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL



Conjunto de líneas concéntricas circulares combinadas con rectas acodadas o angulares. A-Según Núñez (1947) pict.3, CNII. B-Según Núñez (1947) pict.9, CNI. Ambas ilustraciones tomadas del informe de Núñez de 1947. C-Según Fritot pict.4, CNI. Tomada la ilustración de su informe de 1938. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

Arriba. Composicion con arcos y rectas, similares a lo ilustrado en A y B. Abajo. Se puede apreciar un pictograma similar al dibujado por Fritot en C (pict.4 CNI). Ambas imágenes pudieran referirse al mismo conjunto o no, pues se aprecian ligeras diferencias entre ellos. Fotos de Fernando Ortiz, de su viaje a la Cueva del Templo en 1929. Colección Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Tomado de Ortiz, 2008. Archivo digital JRAL





Contrastes de reproducción de pictografías (fotos y dibujos) para su mejor estudio. Fragmentos de las fotos anteriores de Ortiz de 1929, recortadas y con posiciones similares a los dibujos realizados por Fritot para su informe de 1938. Las imágenes pertenecen a reportes de la CNI. Archivo digital JRAL

Las formas cruciformes resultan signos que han sido utilizados por las más diversas culturas de la humanidad. Desde la prehistoria hasta hoy, en espacios y tiempos convergentes y divergentes, su simbología ha sido objeto de las más disímiles interpretaciones. En este caso la cruz pinera encubre, en lo más recóndito de su formulación abstracta, la objetivación de su propuesta. Y nos deja, para el análisis contemporáneo, la sola presencia de sus aciertos estético-simbólicos.

Por la forma de su estructuración, esta cruz que se envuelve a sí misma presenta analogía con la forma de ejecución de las series circulares concéntricas inicialmente estudiadas. Pero, si bien presenta un punto central equidistante a los cuatro polos de las aspas, son en realidad los ejes de la cruz los que determinan el control de atracciones opuestas por medio de dos ejes centrales explícitos, vertical y horizontal. Es decir, que la organización plástica de este ideograma se soluciona a través de la nueva fórmula del equilibrio ya presentado: la simetría bilateral.

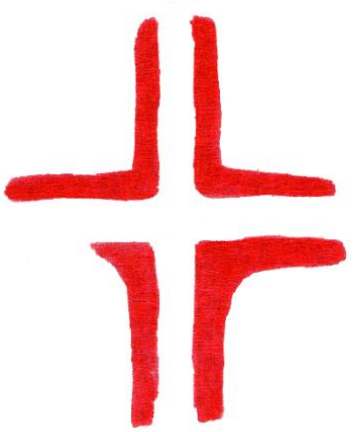
Llegado a este punto, se hace evidente que los trazos rectilíneos comienzan a proyectar geométricas composiciones. Sin embargo, siguen manteniendo en muchos dibujos, ideogramas combinados al fin, interrelaciones con trazos circulares y arcos, a manera de signos articulados; ejemplo de ello son los pictogramas 3 (CNI) y 4 (CNII), reportados por Núñez (1947), dos de los conjuntos más célebres de Punta del Este. En A y B, se integran elementos romboidales y rectangulares respectivamente, con signos circular uno y elíptico el otro. No es el caso de C (pict. 4, CNI, reportado por Fritot, 1938), donde, con total ausencia de círculos, se puede observar la articulación de trazos curvos y rectilíneos de manera muy sintetizada, si bien el conjunto hallado pudiera ser el resto de algo más complejo.

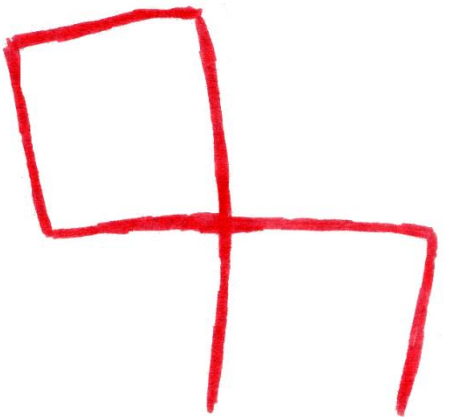
BLOQUE TRES
Conjunto simétrico-bilateral de líneas acodadas o angulares en composición

Como se ha visto en los últimos dibujos presentados, gradualmente han ido apareciendo los caracteres de una modalidad o método de creación pictográfica de nuevo tipo, que doy en llamar *conjunto simétrico bilateral de líneas acodadas o angulares en composición*. Los diseños que presentan esta característica y que no poseen entre sus partes componentes a los trazos circulares, van a integrar ahora este bloque-epílogo.

El primer ideograma para estudiar resulta un elemento cruciforme, similar al pict. 94 antes mostrado. Reportado por Núñez (1975: 85), es el único dibujo de la Cueva Número Cuatro: se trata de una figura de color rojo formada por cuatro ángulos opuestos.

Este diseño duplica, hacia ambos lados, cada uno de los ángulos que lo conforman, lo que convierte al mismo en el primer emblema de los presentados que logra una composición simétrica axial total. Es decir, la distribución de fuerzas y de pesos opuestos resulta absolutamente igual a ambos lados del eje, ya sea para su eje vertical como para el horizontal.



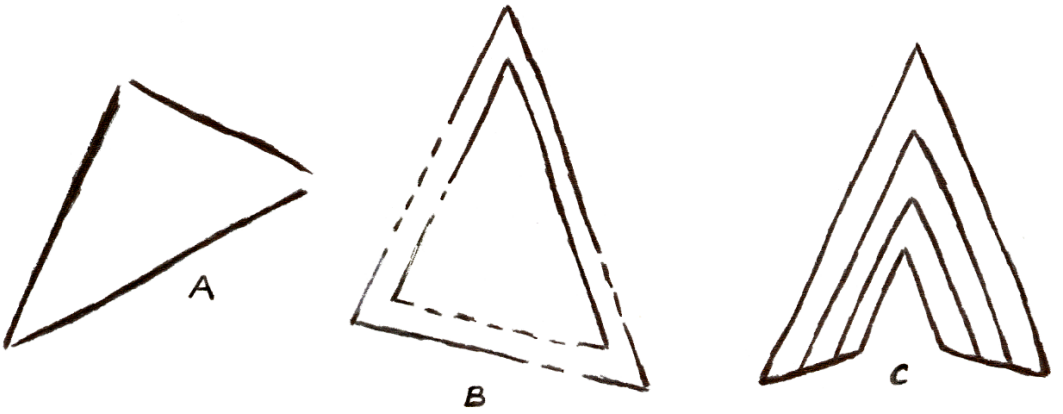


Conjunto simétrico bilateral de líneas acodadas o angulares en composición. Izq. Según Núñez (1975), única pictografía de la CNIV. Der. Según Fritot pict.79, CNI. Tomado de sus ilustraciones de 1938. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

Caso parecido es el de la pict. 79 de la CNI. Según Fritot, este último dibujo fue descubierto "en la pared de la derecha, a la entrada de dicha cueva [Número Uno, JRAL]. Consiste en dos rombos unidos por sus vértices, pintados con líneas rojas, y con una longitud máxima de su eje común, de veinte centímetros aproximadamente. Como uno de sus extremos aparece muy borroso, no puede determinarse si fue un dibujo aislado o si, por el contrario, formaba parte de otro más complicado, teniéndose en cuenta que, en este lugar, la roca sufre las inclemencias de la intemperie, que ha borrado otros muchos dibujos de lo que sólo quedan vestigios" (1938: 47). De entre estos vestigios -al parecer- reporta Núñez en 1947 el pict. 9 antes ilustrado.

Si se observa detenidamente los elementos que componen a estos dos últimos conjuntos, nos percatamos de la presencia de las formas angulares rojas**.** ¿Es ello la aparición de un nuevo ideograma? La presencia de estos ángulos rojos en los emblemas ilustrados -picts. 3 CNII, 9 CNI, único de CNIV y 79 CNI- y en aquellas dos pictografías de la Cueva Número Uno con "figuras rojas angulares" descritas por Núñez, así lo hacen suponer. Quizás, en la

figura C de los ideogramas “compuestos” de Ortiz (“trazado de unas líneas trapezoidales” negras), en el emblema cruciforme negro (pict. 94) de Fritot, y en la pict. 4 CNI de Fritot, se pueda sugerir la variante negra de estos mismos signos**.** Por otro lado, desde el punto de vista de la configuración, este elemento angular (en cualquiera de sus dos variantes de color) es básico para la construcción de áreas triangulares. Por lo que los mismos pudieran estar articulados en los siguientes conjuntos A, B y C.



Conjunto simétrico bilateral de líneas acodadas o angulares en composición. A-Según Fritot pict.9, CNI. Tomada la ilustración de su reporte de 1938 / B-Según Núñez (1947) pict.5, CNII / C-Según Núñez (1947) pict.11, CNIII. Las dos últimas ilustraciones tomadas del reporte de Núñez de 1947. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

Estos diseños triangulares resultan de extremo interés, por cuanto se encuentran dispersos por numerosas regiones cavernarias de la isla de Cuba y demás Antillas del Caribe. Fue motivo de creación tanto por los grupos preagroalfareros o ciboneyes, como por los ceramistas-agrícolas o taínos. Junto con los motivos de círculos y círculos concéntricos, estos triángulos resultan ideogramas muy generalizados dentro de las comunidades primitivas:

-La figura A muestra un triángulo de trazos negros que está formando parte con otros elementos sígnicos, dentro de un conjunto de líneas concéntricas circulares con círculo interior excéntrico que antes estudiamos (pict. 9 CNI, Fritot, 1938).
-La figura B, según Núñez, es “un triángulo de líneas dobles, donde la punta del vértice más sobresaliente señala hacia el rumbo SE. De trazos negros y muy finos. 23cm. mide su lado de más longitud” (sic, 1947: 227). Este triángulo que encierra a otro, a manera de “segunda piel”, recuerda la técnica de ejecución de las series concéntricas, es decir, la sucesiva repetición del modelo central a manera de guía.

Ambos emblemas (A y B), por la abertura de sus ángulos componentes, resultan ser triángulos escalenos, es decir, presentan sus tres lados diferenciados en cuanto a dimensiones se refiere. Por lo que, desde el punto de vista de su organización plástica, un eje longitudinal dejará ver la compensación de las áreas opuestas a la manera de los conjuntos de

líneas en composición simétrica aproximada. No siendo así para la figura C de la propia lámina.

-La figura C, reportada por Núñez, se encuentra en el extremo oriental de la Cueva Número Tres: "figura triangular por líneas cuádruples que mide 17 cms de longitud. Su línea no muy aguda señala el rumbo noreste" (1947: 230). La simetría en este caso es absoluta, pues resulta un área triangular típicamente isósceles; es decir, la configuración de dos de sus ángulos es idéntica. Este conjunto parece articular, consecutivamente, esos ideogramas angulares negros.

Sobre el total de diseños triangulares creo necesario corregir un testimonio de Núñez que aparece en su informe de 1947: al descubrir Núñez esta última pictografía (figura C) y tener en cuenta el elemento flechiforme rojo del Motivo Central -el cual estudiaremos en acápite posterior-, asegura "que cada una de las tres cuevas de Punta del Este tienen una figura triangular" (1947: 230, el subrayado es de JRA). Sin embargo, no incluye Núñez en su relación el motivo A (pict. 79) que forma parte del conjunto también numerado como pict. 9, reportado y dibujado por Fritot nueve años antes. Las que suman cuatro soluciones triangulares al complejo pictórico de la zona, correspondiendo dos de ellas a la Cueva Número Uno.

La pictografía que he escogido para epilogar este BLOQUE TRES, denominado *conjunto simétrico bilateral de líneas acodadas o angulares en composición*, resulta una cinta o cenefa de pequeñas marcas que, paradójicamente, ni son acodadas ni angulares, ni resultan líneas, aparentemente, en composición.

Reporta Fritot la existencia de "una estrecha cresta rocosa natural, a modo de cortina horizontal, que ha sido decorada en toda su extensión por una serie de trazos cortos en rojo (42 exactamente), muy regulares en su tamaño y distribución" (1938: 42).

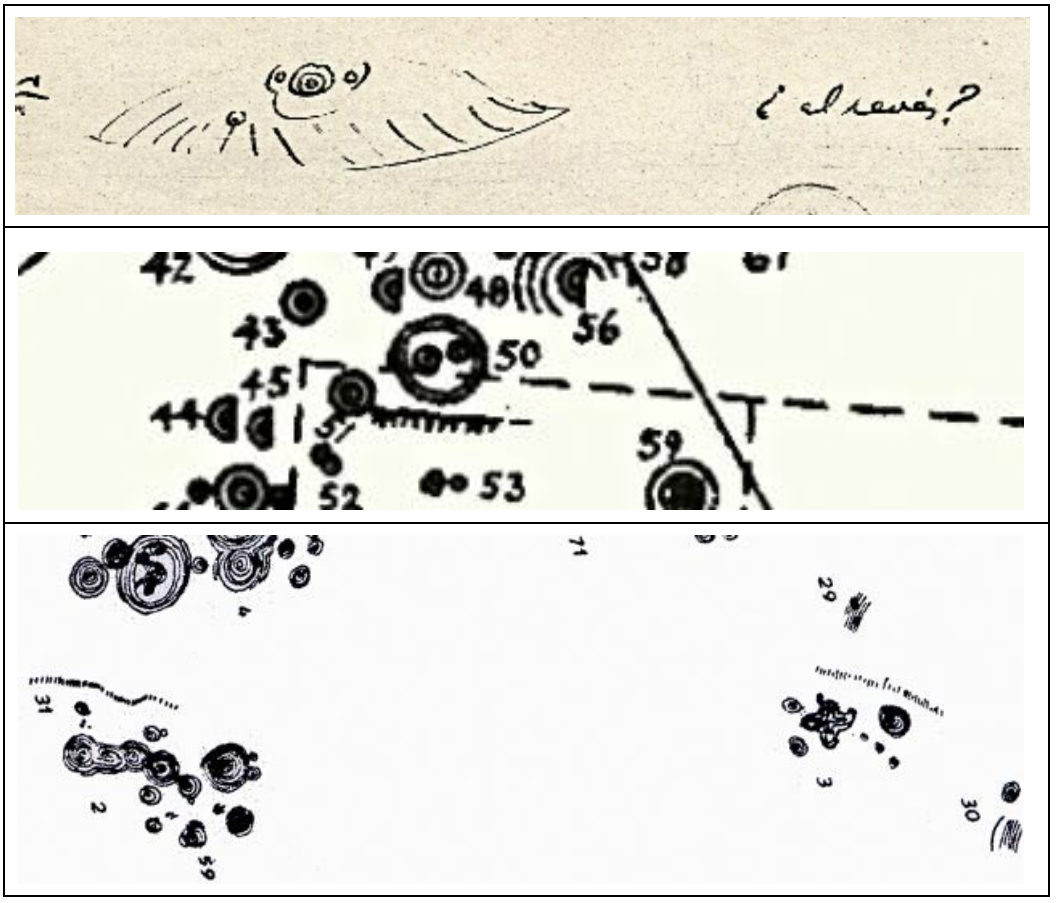
Según Fritot, motivo de líneas que forma parte del conjunto pict. 50, CNI. Tomada la ilustración de su reporte de 1938. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

La presencia de dicho conjunto en este bloque está justificada por dos razones. Primero, por la solución totalmente axial de su configuración: al tener 42 signos rectilíneos, número par que le ofrece esta peculiaridad. También puede ser clasificada esta pictografía dentro de una estructura de simetría traslatoria, a la manera que explica Hermann Wayl (1958), pues los pequeños trazos rectilíneos resultan traslaciones de una determinada configuración sobre un eje longitudinal.

Segundo, al ser una serie de trazos rectilíneos "muy regulares en su tamaño y distribución", es decir, al tener en cuenta no sólo la configuración de cada elemento lineal sino, también, las dimensiones del espacio blanco rocoso o intersticio que va dibujando entre trazos, le otorga el carácter de líneas en composición, a pesar de que los trazos no resulten tangentes. No podemos obviar que estos intersticios que se originan entre trazos resultan

conscientemente utilizados como bien se ha demostrado. ¿Pudiera este conjunto esquematizar la misma solución semántica de una serie de 42 líneas concéntricas circulares rojas?

Similar a este conjunto, a no ser que nos hable de este mismo ideograma, es otra descripción que nos deja Ortiz en sus fichas manuscritas: aprovechando "una oquedad de la bóveda de la Cueva del Templo", se encuentra un conjunto pictórico que articula signos circulares, serie circular concéntrica y arcos semicirculares. "Por debajo de esas combinaciones circunferenciales, hay multitud de pequeñas líneas paralelas, en rojo, que terminan en el borde del barniz estalactítico de la oquedad de la bóveda" (lo cual ilustra en la figura G de su ficha manuscrita 104).



Conjunto de trazos rectilíneos en composición. Arriba. Ficha 104 manuscrita de puño y letra de Fernando Ortiz, con los croquis de los dibujos de Punta del Este que él clasificó como "compuestos" (figura G, "multitud de pequeñas líneas paralelas, en rojo,"). Colección Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Fotocopia de JRAL, 1992 / Centro. Fragmento del plano de la CNI de Punta del Este con la ubicación de los trazos rectilíneos rojos formando parte del motivo 50. Realizado por Herrera Fritot para su *Informe sobre una exploración arqueológica* de 1938 / Abajo. Fragmento del plano de Núñez de 1970 que representa dos conjuntos de pequeños trazos rectilíneos. Tomado de su libro de 1975. Composición de imágenes de JRAL. Archivo digital JRAL

Si Fritot y Ortiz no describen el mismo conjunto pictográfico, podríamos deducir que, aparte del tamaño, de la distribución y del color, existe otra característica que confiere homogeneidad a este tipo de articulación de signos rectilíneos: es el aprovechamiento de las formaciones secundarias de la gruta. En el dibujo descrito por Fritot, las pequeñas líneas rojas se trazan sobre "una estrecha cresta rocosa natural, a modo de cortina horizontal". En la descripción de Ortiz, se dibuja aprovechando "el borde del barniz estalactítico de la oquedad de una bóveda".

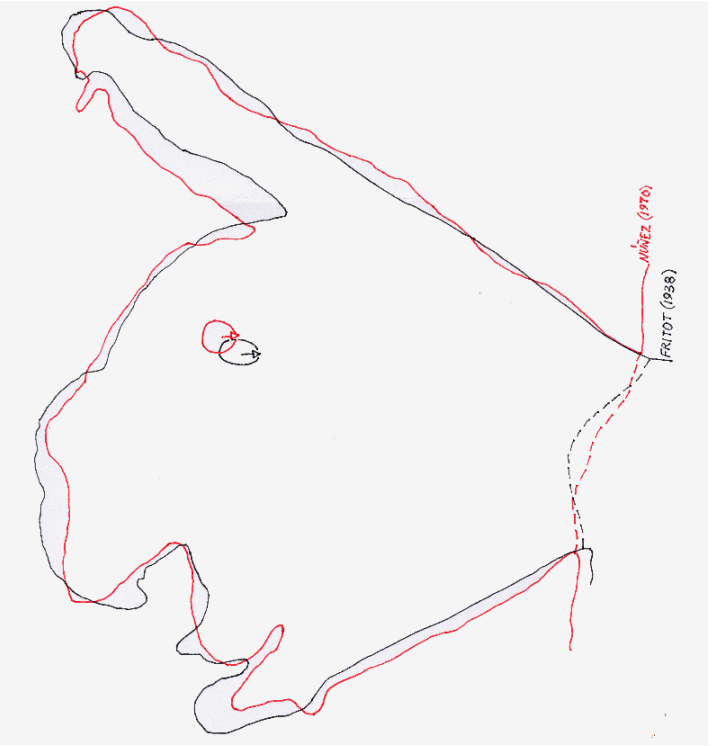
Por otra parte, según el plano de la Cueva Número Uno, elaborado por Núñez en 1970, se puede constatar la reiterada presencia de al menos dos de estos diseños que articulan pequeños trazos rectilíneos que, lamentablemente, este autor no reportó, describió o publicó de manera individual antes de las labores de restauración y repinte de la cueva.

El "motivo central" de un sistema ideográfico

Todos los apuntes e investigaciones que se han realizado sobre el mural de la Cueva Número Uno de Punta del Este han coincidido y avalado la presencia de un muy significativo pictograma registrado como “el Motivo Central”: una de las pinturas más conocidas y controvertidas de este arte rupestre. Los diversos autores que han tratado el tema han argumentado tres razones por las que fundamentan esta denominación de Motivo Central (MC):

1º- por la posición central que ocupa el pictograma dentro de la gruta,
2º- por su considerable tamaño y,
3º- por la complejidad morfológica que presenta, pues cada uno de los diseños pictóricos que tiene superpuesto aporta a su formación la proporción, el ritmo, la simetría, la configuración y el trabajo del color, es decir, elementos todos regidos por las leyes estéticas que estructuran dichas representaciones. Además, algunos de estos diseños superpuestos, por sí solos, tal como sería el llamado motivo “flechiforme”, enfatizan la relevancia del todo.

Sin embargo, si se observan los planos de la Cueva Número Uno (el de Fritot de 1938 y el de Núñez de 1970), donde se halla localizado este MC, se encontrará que no hay algo más lejos de la verdad que continuar afirmando que dicho pictograma está situado al centro de la Cueva. Su posición exacta es hacia el extremo noroeste, es decir, más bien al fondo de la espelunca. A unos trece o catorce metros de la entrada de la gruta y a unos tres y medio o cuatro metros de la pared del fondo u oriental del recinto.



Superposición de los planos de la CNI -Fritot (1938) y Núñez (1970)- con la localización de la pict.1 ó Motivo Central. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAl

Con respecto a su tamaño, es apreciable que otro conjunto, pintado escasamente a un metro de distancia, presenta dimensiones similares. Y no basta la vaga descripción de los diversos dibujos que, de forma superpuesta, conforman el conjunto.

Un exhaustivo estudio de este conjunto nos muestra otras razones que le otorgan inusual magnitud dentro del contexto pictográfico y fundamenta ciertamente su condición de Motivo Central. Y es su relación con el resto de los ideogramas parietales. Si bien algunos autores se han referido a este hecho, ha sido de forma insustancial, pues le han dedicado más atención al análisis interpretativo, lectura especulativa siempre, de dicho emblema.

Pues bien, las características estructurales de todos los elementos que componen a este conjunto se corresponden con las propiedades formales que definen a las variantes o modalidades sígnicas que aparecen distribuidas en las cinco cuevas, y que en este estudio he distribuido en TRES BLOQUES. Es decir, son figuras que, de manera superpuesta estructuran dicho motivo y, a la vez, se encontrarán diseminadas por las paredes y techos de todas las grutas que conforman este complejo pictórico. En esto sí radica la capital importancia del Motivo Central y lo justo de su nombradía. Esta situación presupone dos posiciones fundamentales de relación entre el conjunto pictórico y su(s) posible(s) creador(es):

1º- Formas de creación o modalidades sígnicas que fueron superponiéndose consecutivamente durante todo el período en que pudo durar la función de soporte gráfico de estas cuevas (realización del conjunto en un sentido diacrónico).
2º- Hacedor(es) que dominase(n) varias formas de creación o modalidades sígnicas y creara(n) la totalidad de las figuras a un mismo tiempo (realización del conjunto en un sentido sincrónico).

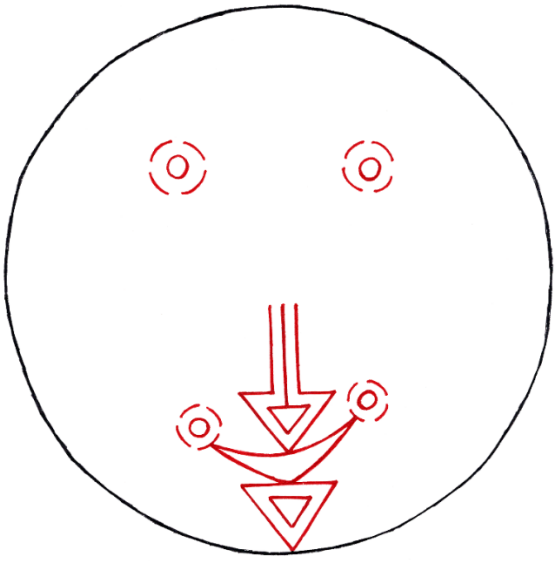
En realidad, cualquiera de las dos pudo suceder y sería difícil tener ahora una respuesta fiable. No obstante, la no reiterada presencia de superposiciones en estos murales, como veremos en análisis posterior, me hace “ceder la balanza” a favor de la segunda posibilidad: la elaboración sincrónica del MC.

Según las descripciones realizadas por Fritot (1938 y 1939), Ortiz (informe manuscrito y 1943) y Núñez (1947 y 1975), siempre se ha visualizado este conjunto como un gran y único motivo. Desde un enfoque actual del diseño, puede entenderse como la relación de unidad absoluta y variedad absoluta. Puede valorarse también como obra maestra de la iconografía simbólica del Caribe Prehistórico.

Sin embargo, la dificultad de exponer cuáles y cómo son los elementos integradores del MC, debido a lo borroso de sus trazos, ha traído a colación ciertas desavenencias descriptivas entre los autores. Asunto muy delicado que se agrava con el repinte final de que fue objeto.

La primera referencia que conozco del MC se la debemos a Fernando Ortiz. La descripción y dibujo de este complejo diseño aparece en su informe manuscrito *Isla de Pinos. Los descubrimientos arqueológicos*, donde expone sus ideas en torno a las cuevas de Punta del Este, a raíz de las exploraciones que realizó en la región en los años 1922 y 1929. En aquella ocasión anotó Ortiz que: “Esta es la pintura más compleja de las que decoran la gruta misteriosa. Compónese de un sistema de <u>conferencias concéntricas</u> que son base a toda la figura, de un metro y medio aproximadamente, de diámetro máximo. Habrá unas circunferencias en ese trazado básico, todas en negro. Los demás elementos son superpuestos, constituidos por cuatro tipos de <u>circunferencias concéntricas</u>, de pocas líneas cada una simétricamente colocadas, en tinta roja; y de tres elementos únicos en la Cueva del Templo, que en cierto modo rompen con el estilo general. Estos son también en rojo” (sic). La descripción

de estos últimos tres elementos rojos corresponde al conocido emblema flechiforme que veremos más adelante. Con un criterio visual extremadamente sintetico, Ortiz realiza el croquis de este dibujo, en la ficha 104 (figura J. Podrá observarse las diferencias que se citan entre el boceto en cuestión y la descripción que, sobre el mismo conjunto, prepara Ortiz. De la misma forma, la desigualdad entre lo reseñado por Ortiz y lo representando por Herrera posteriormente.



Arriba. Ficha 104 manuscrita de puño y letra de Fernando Ortiz, con los croquis de los dibujos de Punta del Este que él clasificó como “compuestos” (figura J, “la pintura más compleja”). Colección Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Fotocopia de JRAL, 1992 / Abajo. Dibujo del Motivo Central. Inferido de la descripción y croquis que realizara Ortiz en su informe inédito. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

En 1938 Herrera Fritot describe, en su conocido *Informe*, el MC. En esta relación asegura que el sistema de circunferencias concéntricas que sirve de base a todo el pictograma está elaborado a partir de la alternatividad de trazos rojos y negros, con una dimensión en su eje mayor de 1.90 metros. Sobre este diseño base describe la superposición de diez series concéntricas, negras unas, rojas otras; además del emblema flechiforme rojo. El lector bien puede apreciar las relaciones de color que se establecen en este Motivo Central, a partir de la ilustración que, de esta pintura, elabora Fritot para su informe de 1938.

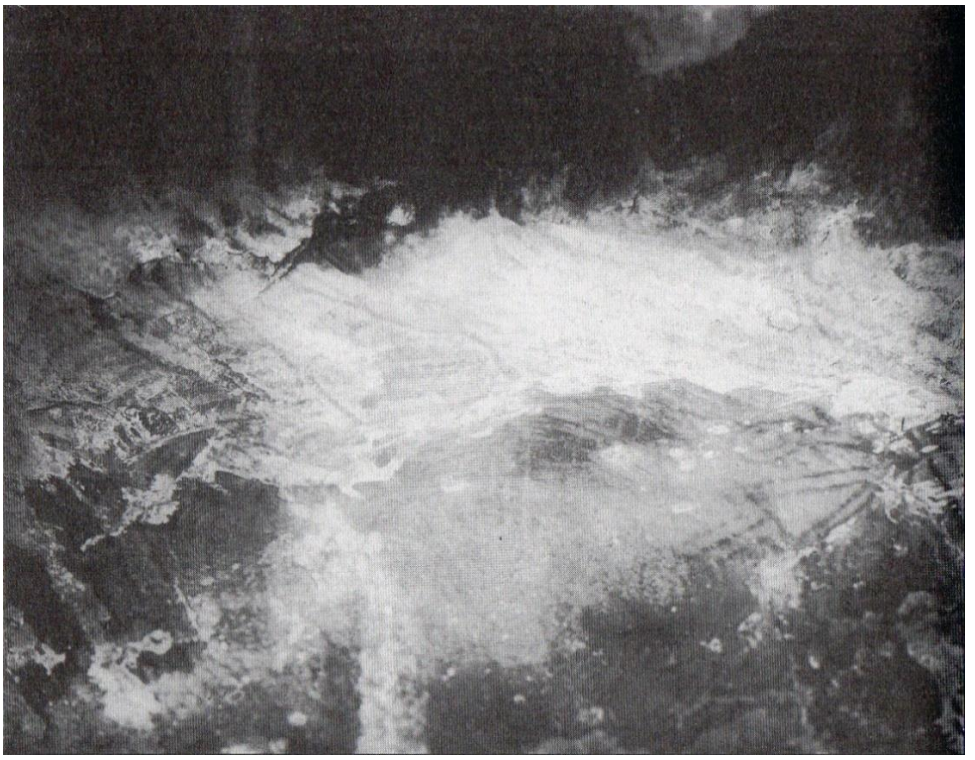
Cinco años después Ortiz, en su libro *Las cuatro culturas indias de Cuba*, obviando totalmente la relación inédita que inicialmente redactó en su ficha manuscrita, elabora su "lectura" astrolátrica del emblema a partir de lo especificado por Fritot. Incluso, precisando esta última en algunos detalles: tal es el caso del emblema flechiforme. De igual forma Núñez Jiménez, en su informe de 1947, asume la misma descripción de Fritot

Sin embargo, en su texto de 1975, *Cuba: dibujos rupestres*, Núñez ofrece una nueva descripción que difiere notablemente de la de Fritot: sobre la misma base del motivo, ahora de 1.54 metros en su eje mayor, se superponen, además del emblema flechiforme, once series de líneas concéntricas circulares. Series que incluso ya no presentan la misma cantidad de círculos concéntricos o, simplemente, dos nuevas series de considerables dimensiones no reportadas por Fritot, u otras, antes descritas por Fritot, que ahora no aparecen en la nueva relación. Y es esta, la descripción de Núñez, la correspondiente al Motivo Central repintado actualmente.

El hecho de procesar solamente la información bibliográfica anterior al proceso de repinte efectuado en la CNI me hace obviar la actual descripción de Núñez. Además, no tomo en cuenta la reseña inédita de Ortiz por cuanto este autor toma partido, en 1943, por la de Fritot de 1938, válida por lo tanto para este estudio.

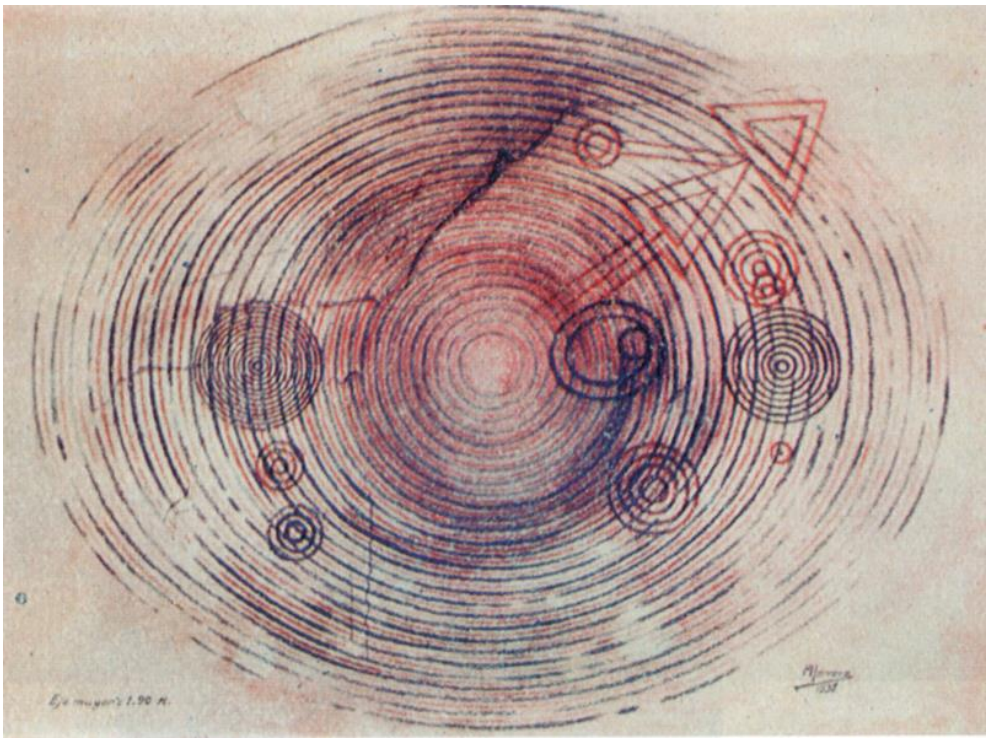
Hay que reconocer que el dibujo de Fritot del MC no es una copia de la pintura, sino una *reconstrucción idealizada* perfectamente simétrica. Basado en lo que pudo ser y no en lo que se encontró. Su dibujo es un esquema que embellece o sublimiza las características generales del diseño de la pintura aborigen. En la foto de Fritot del MC puede apreciarse muy bien, superpuesto sobre ese conjunto general, una serie de trece círculos concéntricos negros de 26 centímetros de diámetro. Es "el dibujo más perfecto de la cueva, siendo notable la regularidad de aquellas [líneas circulares, JRAL], igualmente espaciadas" (Fritot, 1938a: 48). Parece que la *perfección* de esa pequeña serie negra de trazos muy finos, Fritot la extendió a la construcción de todo el motivo en su croquis. Hay que recordar que cuando llegaron estos exploradores al sitio arqueológico, ya el lugar y sus pinturas estaban considerablemente dañados, mutilados. La intención de Fritot, con su dibujo, fue la de recuperar una pintura casi perdida. Y lo hizo de la forma más bella que pudo, aunque no coincidiera totalmente con la verdad del hallazgo.

De su configuración, de una belleza y reserva tal que ha despertado las más insólitas interpretaciones, sobresale una gran elipse formada por una consecución de líneas concéntricas circulares en número de 56, que hacia el centro logran una regularidad y equidistancia sorprendentes y que a medida que ganan la periferia se van transformando en líneas elípticas, quizás por la imposibilidad material de mantener un círculo perfecto de tan vasta dimensión. Sin embargo, la elipse obtenida gana estima por sus logradas aproximaciones proporcionales.



Fragmentos del Motivo Central de la CNI. Arriba. Foto de Fernando Ortiz, de su viaje a la Cueva del Templo en 1929; Colección Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana; tomado de Ortiz, 2008 / Abajo. Foto de Herrera Fritot, tomada de su *Informe* de 1938. Archivo digital JRAL.

A pesar de la poca visibilidad del conjunto pictórico, es notable tanto el motivo flechiforme hacia el extremo derecho en la foto de Ortiz, como la serie de trece líneas concéntricas circulares negras, muy finas y la "más perfecta de las pintadas en la cueva", hacia el extremo izquierdo en la foto de Fritot. En ambas imágenes también se puede apreciar cómo, hacia la zona superior, los trazos comienzan a ser insensiblemente elípticos y no círculos como aparecen en la zona media del conjunto.



Motivo Central de la CNI. Arriba. *Reconstrucción idealizada*, perfectamente simétrica, realizado por Fritot para su *Informe* de 1938 y en el que se basó Ortiz para su lectura astrolátrica. Abajo. El MC repintado luego de los trabajos de restauración en la CNI. Foto de Adolfo López Belando, 1994. Archivo digital JRAL

Sorprende las diferencias entre las lecturas visuales de Fritot-Ortiz y lo repintado por la ACC.

A partir de un pequeño círculo, a modo de "modelo inicial", fueron conformándose uno tras otro hasta un número tal de líneas circulares concéntricas que respondieran a la función que debía cumplir la figura; y se mantiene una distancia entre ellos muy regular que acusa buen dominio en el trazo. Lo cual no sucedería a la inversa, pues se hubiera partido entonces de una línea circular mayor, enfatizando su forma circular, por ser la primera y ser deseada y subordinando, a esta, trazos de líneas circulares que tenderían al centro. En la medida en que estos círculos se acercasen a este centro, resultaría entonces una perfecta redondez y nunca una forma elíptica como se nos presenta.

Estas líneas circulares continuas alcanzan mayor riqueza cuando su hacedor las alterna con dos colores -rojo y negro- y deja entre ellos el blanco calizo de la piedra que sirve de fondo y sostén a las líneas-figuras. Lo que me hace pensar que, en su concepción, el hacedor tuvo la suficiente habilidad plástica de aprovechar el color blanco natural del fondo -como ya se ha demostrado-, aumentando a tres las posibles combinaciones de los tonos.

El resultado es la alternancia en la elipse de trazos circulares concéntricos del tipo de *relación (1x1)*, o sea, 28 rojos y 28 negros, mediando entre ellos igual número de líneas blancas. Logra, además, equilibrio en la figura a partir de un punto único, origen del crecimiento de la serie, y crea la sensación, debido al orden geométrico, rítmica de sus trazos, de infinitud del espacio cerrado y contenido en el círculo. Al mismo tiempo se crea una dinámica expansiva tendiente a romper su cerco ovalado y a difuminar un sinnúmero de líneas, dominando todo el espacio rocoso.

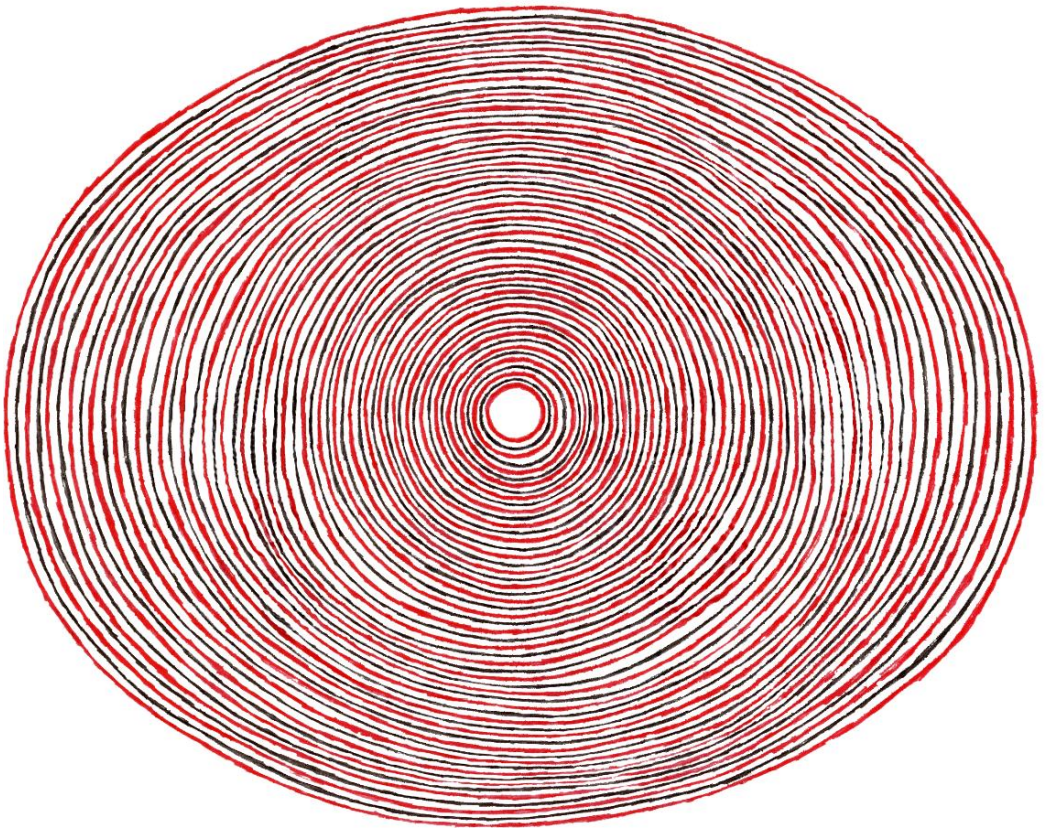
Indudablemente, la belleza de esta figura inquieta y despierta en el observador ese movimiento óptico, virtual, que crea tensiones y atracciones opuestas y de circulación alrededor de un punto focal. Esta situación se agudiza al tener la figura en su interior diversas formas más o menos circulares, con variaciones de configuración, color, tamaño y posición, tangenciales y superpuestas. Se crea la ilusión de giros violentos. Y, abruptamente, se interrumpe todo este equilibrio por la intrusión de una figura compuesta por trazos angulares que forman una especie de flecha, muy apuntada que, naciendo cerca del centro de la elipse, parece proyectarse fuera de la misma desbordando todo su contenido hacia el cardinal este.

Obsérvese cómo están situados los motivos de círculos y flechas rojos y los motivos de círculos negros, de modo tal que, si se traza una línea por encima de los motivos negros y otra por encima de los motivos rojos se obtienen dos áreas triangulares que se cortan muy cercano al centro de la elipse. Ello demuestra que, al(os) hacedor(es), independientemente de la utilidad o destino informativo de estos dibujos mediante un sistema sígnico dado, la búsqueda de la forma "buena" no le era ajena, formaba parte de su propia intención.

Diversas son las modalidades sígnicas que se superponen en este gran motivo. Estas se estructuran como a continuación cito. Del BLOQUE UNO, que integran los conjuntos de líneas concéntricas circulares, los más numerosos, aparecen las siguientes variantes:

Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas regulares

Serie de 56 líneas rojas y negras alternas que, en su centro son circulares y pasan insensiblemente a la forma elíptica según se alejan del mismo. Cuyo eje horizontal mide 1.90 metros y el vertical 1.50 (Fritot, 1938a: 48). Este enorme emblema reproduce las catalogadas series alternas regulares del tipo de *relación (1x1)*, es decir, igual cantidad de trazos rojos y negros, y se estructura a partir de un nivel de información determinado por el signo (**rn**).



Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas regulares, base del MC. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAl

Ideogramas similares a este, ya estudiados, se encuentran diseminados en las paredes de la Cueva Número Uno. Y enfatizo en ello, *solamente en la Cueva Número Uno*. Hecho que marca una interesante pauta con respecto a la situación de este tipo de ideogramas dentro del sistema.

Esta serie alterna, que resulta la de mayor cantidad de líneas concéntricas circulares de todo el mural rupestre, contiene, de manera superpuesta, las demás partes que conforman el MC. Esto la hace portadora, presumiblemente, del concepto fundamental o generalizador que encierra el conjunto o el todo. Mientras que las demás figuras, presumiblemente realizadas posteriormente y sobre el elemento analizado, estructuran diversos niveles informativos caracterizados por la singularidad de su sentido, es decir, portadores de subniveles cognoscitivos o parciales dentro del conjunto mayor. Este análisis es deducido por las diferencias de configuración, tamaño y posición que se establecen entre los diferentes elementos.

Conjunto de líneas concéntricas circulares negras

Aparecen tres ideogramas que se construyen a partir del signo circular negro (**n**), y que se reproducen de forma concéntrica a manera de series. Una de estas resulta de trece trazos muy finos de una circularidad impecable, de 26 centímetros de diámetro. Según Fritot "es el dibujo más perfecto de la cueva, siendo notable la regularidad de aquellas [líneas circulares, JRAL], igualmente espaciadas" (1938a: 48).

Porción del conocido Motivo Central de la CNI. Arriba. A pesar de la poca visibilidad del conjunto pictórico, puede apreciarse, hacia su extremo izquierdo y de manera superpuesta, la serie de trece líneas concéntricas circulares negras, muy finas que, como anotara Fritot, constituye la serie más perfecta de las pintadas en la cueva. Imagen tomada de su *Informe* de 1938 / Abajo. La serie repintada por la ACC. Fragmento de la foto de Adolfo López Belando, 1994. Archivo digital JRAl

Otros dos pueden verse también: de ocho círculos negros gruesos de 24 centímetros uno, de dos círculos de ocho centímetros el otro. Con respecto a esta última serie vale una aclaración: Fritot (1938) describe una serie de dos círculos concéntricos negros, sin embargo, en el croquis del MC que él confecciona, ilustra esta serie con un trazo circular negro de más.

Similares a estas tres series de trazos negros pertenecientes al MC, van a registrarse alrededor de 53 diseños dispuestos en las paredes y techos de las espeluncas Uno, Dos y Tres de Punta del Este, como ya hemos visto.

Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas

Existen, según los reportes de Fritot (1938) y Núñez (1947 y 1975), una treintena de diseños de series de líneas concéntricas circulares rojas impresos en el soporte calizo de la Cueva Número Uno. Estos, que se estructuran a partir del signo (**r**), se verán representados también en el interior del Motivo Central, como a continuación cito según el registro de Fritot:

-uno de tres círculos rojos de diez centímetros;
-uno de cuatro círculos rojos de 16 centímetros, que incluye a otro de dos anillos rojos concéntricos más pequeños; y
-uno de cuatro círculos rojos de 18 centímetros.

Si bien va a resultar dominante la presencia de estos diseños rojos dentro del gran conjunto, han de ser los ideogramas de trazos negros los que presentan mayor cantidad de líneas concéntricas circulares. Vale afirmar que esta diferencia o relación cuántica -referida al número de trazos circulares por serie de uno u otro color- es notable tanto dentro del MC como en todo el contexto de la espelunca.

Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas con un punto rojo centrado

Es poco recurrente en este arte la presencia de ideogramas de líneas concéntricas circulares rojas con un punto rojo centrado. Fritot ha reportado dos emblemas de este tipo (pict. 93, antes estudiado dentro del Bloque I)) y sugiere, al encontrarse ambos muy próximos, una posible relación de conjunto. Un tercer elemento, análogo a los dos anteriores, se va a encontrar reproducido dentro del MC: va a resultar un diseño elaborado a partir de un punto rojo centrado que es contenido por un círculo rojo de cuatro centímetros de diámetro (Fritot, 1938: 56).

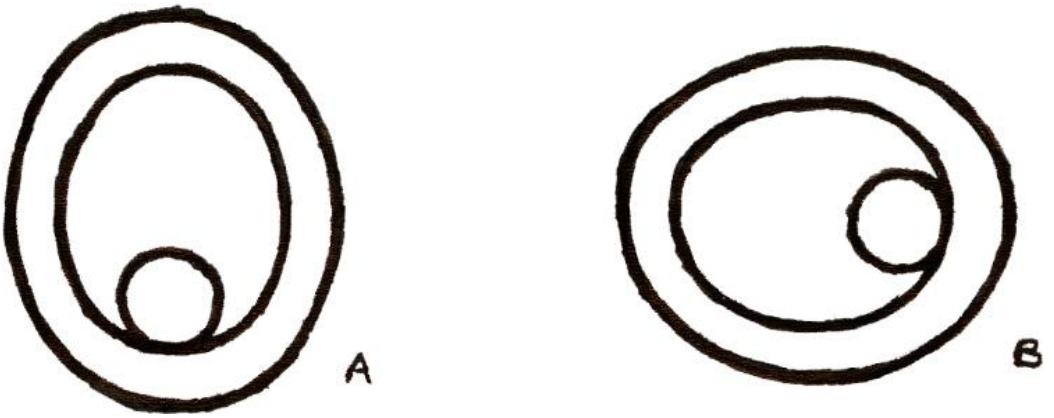
Vale recordar aquí el punto rojo medio en el emblema que reporta Núñez en su informe de 1947 (pict. 8, CNIII), y que antes estudiamos dentro de los conjuntos de líneas concéntricas circulares combinadas con arcos y rectas.

Conjunto de líneas concéntricas circulares con círculo interior excéntrico o espiral cerrada

El MC contiene un nuevo elemento que resulta extremadamente importante por su similitud con otros signos que aparecen en la Cueva Número Uno. Según Fritot, resulta un dibujo “casi central, formado por dos elipses concéntricas, incluyendo un pequeño círculo en

uno de sus focos, todos en negro, de 24 x 20 cm. en sus ejes" (1938: 55), a manera de espiral cerrada, como también anotara Fernando Ortiz.

Estos emblemas son similares en cuanto al color, la forma, e incluso las dimensiones de algunos se aproximan. No así sucede con la ubicación del círculo interior excéntrico, que en algunos signos se puede encontrar tangente con el extremo Sur, Este u Oeste de la línea ovoide interna que lo contiene. Para el elemento comprendido en el Motivo Central, el círculo interior excéntrico se encuentra tangente con la porción este de la línea elíptica interna que lo encierra. Esta posición direccional del círculo excéntrico medio o primera espiral pudiera introducir en el mismo ideograma elementales diferencias significativas.



Ideogramas de círculo interior excéntrico de la CNI. A- Según Núñez (1975) pict.45, CNI. Dibujo inferido de la descripción / B- Superpuesto en el Motivo Central. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAl

Conjunto de líneas circulares concéntricas a manera de efigie

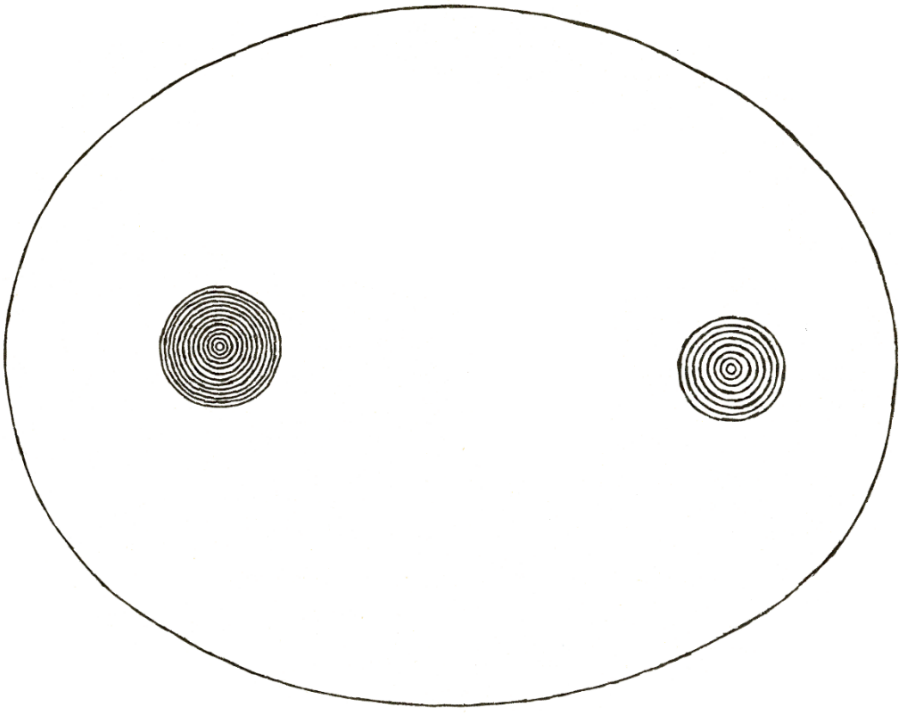
Cuando en 1938 Fritot reportaba este Motivo Central, hacía referencia al orden simétrico -con respecto a los ejes de la magna figura- en que se encuentran las dos series negras primeramente referidas. Según Fritot, "por su diámetro aproximado (26 y 24 cms, respectivamente) y situación simétrica en el eje horizontal, pudieran interpretarse como los ojos de una gran cara, que sería la elipse total" (1938a: 48). Son estos los dos elementos que, dentro de la elipse mayor, alcanzan superior cantidad de trazos concéntricos circulares. La ubicación de ambos le otorga a todo el conjunto un equilibrio axial entre la porción sureste y la noroeste por igualdad de posición. Pues bien, la exacta ubicación de estos elementos de trazos negros y su relación con la línea negra elipsoidal periférica que contiene a todo el conjunto me recuerda, en mucho, a aquellos denominados conjuntos de líneas concéntricas circulares a manera de efigie**.** ¿Será aquel mismo ideograma, ahora plasmado en su forma más compleja?

Esta posibilidad en la construcción del motivo impone una nota aclaratoria. Cuando inicialmente describía el MC, planteaba que los trazos concéntricos, a medida que ganaban la

periferia, se van transformando en líneas elípticas. Y esto lo atribuía a la aparente imposibilidad material de mantener un círculo perfecto de tan vasta dimensión. Es decir, que la elipse, para este caso, no era una solución preconcebida.

Sin embargo, cuando me propuse reproducir series de líneas concéntricas circulares, sin la ayuda de ningún instrumento de precisión, a la manera que originalmente -pienso- se hayan realizado, descubrí que a medida que me alejaba del círculo medio se hacía más fácil el trazo circular, siempre y cuando respetara la equidistancia al trazo anterior. Esta situación me hizo pensar que, presumiblemente, la transformación paulatina de trazos circulares a trazos elípticos haya sido objeto de un criterio selectivo. Quizás, la consciente búsqueda del signo (elíptico) a manera de efigie fuese la causa del cambio.

Por otro lado, esta situación me hace revalorizar el tipo de serie alterna regular que da base a este MC. Inicialmente la clasifiqué como del tipo de *relación (1x1)*, por presentar igual cantidad de trazos rojos y negros y construida a partir de la repetición del signo (**rn**). Sin embargo, si el trazo periférico negro corresponde al ideograma a manera de efigie, entonces la serie de colores alternos rojos y negros regulares se correspondería con el tipo de *relación (2x1)*. Es decir, tendría un trazo rojo de más con respecto al total de trazos negros. Por lo que la serie se iniciaría con un anillo rojo y concluiría con otro de igual color (**rnr**), enfatizando así la importancia simbólica del rojo. Para un total entonces de cincuenta y cinco trazos concéntricos circulares bicolores: 28 rojos y 27 negros.



Conjunto ideográfico de círculos concéntricos, a manera de efigie, articulado en el MC. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAl

También se podría pensar en una tercera posibilidad: que dicho trazo negro periférico tuviera un doble significado, o doble lectura superpuesta (análisis similar al que he realizado al comparar aquellos diseños de colores alternos irregulares). Es decir, que contenga en sí mismo la información terminal de la serie alterna regular del tipo de *relación (1x1)* -base del diseño- y la información del signo a manera de efigie, secante a la serie antes descrita. Vale recordar que estas series alternas regulares *sólo aparecen en la Cueva Número Uno*.

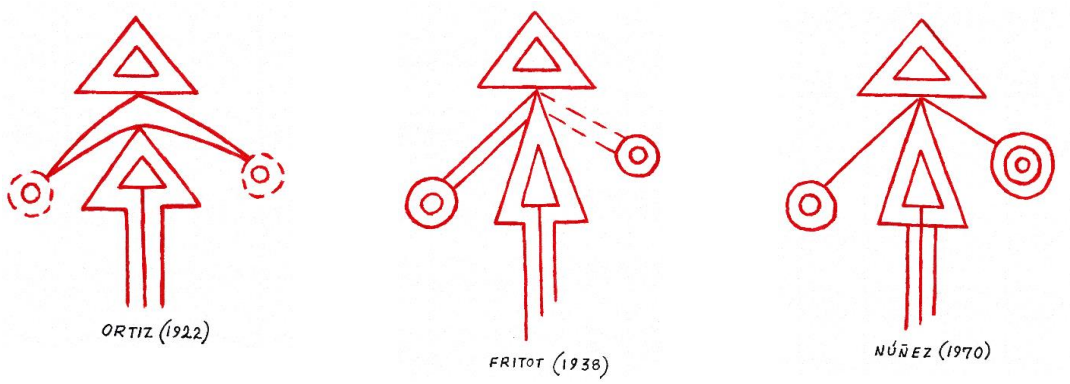
Conjunto simétrico bilateral de líneas circulares, rectas y acodadas o angulares en composición

Un último elemento, extremadamente importante, se conforma dentro de este gran pictograma. Del interior de la elipse se capta la imagen de una figura que, por sus características (articulación de triángulos y círculos), bien pudiera compartir rasgos simbólicos diferentes. Por un lado, podemos definirlo como perteneciente a los conjuntos de líneas acodadas o angulares en composición simétrica axial, pertenecientes al BLOQUE TRES. Son esos elementos triangulares que, si bien no recurrentes, se encontrarán en los soportes calizos de Punta del Este. Aunque, por otro lado, la presencia de una serie o dos de líneas concéntricas circulares rojas en su configuración, así como de simples trazos curvos o rectilíneos rojos, lo relaciona, también, con cualquiera de los dos últimos tipos de conjuntos combinados no concéntricos que engrosan al BLOQUE DOS. Me estoy refiriendo al tan citado, en los estudios de estos murales, emblema "flechiforme" rojo del Motivo Central.

El motivo "flechiforme" y una polémica en torno a su estructura

Este ideograma se puede considerar como un punto enfático dentro de todas las descripciones, y también las interpretaciones, realizadas por los especialistas que han visitado la cueva. Su connotación sígnico-direccional, así como su configuración y posición dentro del MC, le ha importado cierta celebridad. La descripción de este ha sufrido muchas divergencias entre los estudiosos del tema, situación que me obliga ahora a detenerme en su análisis.

Según anotó Ortiz en su informe manuscrito (ca. 1936), este diseño está elaborado a partir "de tres elementos únicos en la Cueva del Templo, que en cierto modo rompen con el estilo general. Estos son también en rojo: (a) un triángulo doble formado por dos triángulos isósceles de lados paralelos; (b) un triángulo muy abierto de lados casi curvilíneos que va de una a otra de dos de los pequeños dibujos concéntricos rojos ya señalados, y c) de un inmediato dibujo análogo al triangular que hemos referido, pero con una especie de mango o asta, que lo hace asemejarse a una punta de flecha o lanza. De los dos triángulos de este motivo (c), el interior está cerrado y el exterior abierto por su base que se une a las dos líneas paralelas que forman el asta susodicha, por entre los cuales pasa una línea sola central que a su vez se une a la base del triángulo interno". En 1943, cuando Ortiz publica su texto *Las cuatro culturas indias de Cuba***,** no hace mención alguna a esta su descripción inicial en la ficha manuscrita e ilustrada, y opta por la relación de Fritot, al parecer más convincente si nos llevamos por la foto de 1929 que el propio Ortiz publica en su libro.



Ideograma "flechiforme" superpuesto en el Motivo Central. El estado borroso en que se encontraba el dibujo propició tantas lecturas como estudiosos se acercaron al mismo. La imposición del criterio restaurador, que repintó el dibujo, eliminó esta posibilidad. Croquis de JRAL, 1991, elaborado a partir de las descripciones, dibujos y fotos de los autores mencionados. Archivo digital JRAl

En 1938, Herrera Fritot describió que, "con una oblicuidad de 45º con respecto a los ejes de la gran elipse, han trazado con líneas rectas rojas una gran flecha que incide la base de un triángulo; ambos, la flecha y el triángulo están dibujados a doble línea, completándose la figura por dos líneas paralelas, que unen el extremo de la flecha con una de las series de círculos rojos. Simétricamente con relación a la flecha queda otra serie de círculos rojos, similar a la anterior, pero sin aparecer líneas paralelas que la unan" (1938a: 48-49). Subrayo en esta cita y en las posteriores para fijar algunas características que se mencionan.

En 1943 Fernando Ortiz plantea, sobre el detalle final de esta descripción de Fritot, que éste, "con su plausible discreción científica, fue reservado en su juicio, pero nosotros en nuestros apuntes tomados en 1922 registramos la existencia real, aunque imperfecta, de tales líneas que él supuso como imaginarias. En la fotografía que tomamos años después, en 1929, y que aquí reproducimos, aparecen algunos restos de dichas líneas en el ángulo de su incidencia y luego más a la izquierda se advierten unas líneas confusas que debieron ser las del círculo correspondiente, los cuales por estar en una oquedad del techo no quedaron tan claramente pintadas" (Ortiz, 1943: 125).

En la foto tomada por Ortiz se pudiera evidenciar lo planteado. Aunque también debemos apuntar que las fotos muchas veces no resultan del todo esclarecedoras, pues sobre una superficie con irregularidades, aunque leves, las sombras y luces hacen mella en la reproducción plana de los dibujos parietales.

Arriba. Fotografía tomada por Fernando Ortiz en 1929. En la extrema izquierda de la imagen puede apreciarse el triángulo más oriental del motivo flechiforme / Abajo. Fragmento de la imagen anterior, con un acercamiento al triángulo doble. Colección Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Tomado de Ortiz, 2008. Archivo digital JRAL

Ideograma “flechiforme” rojo superpuesto en el Motivo Central. Arriba. Fotografía tomada por Fernando Ortiz en 1929. De las publicadas, parece ser esta rareza fotográfica la instantánea más antigua realizada a una pintura rupestre del archipiélago cubano. Tomado de Ortiz, *Las cuatro culturas indias de Cuba* (1943) / Abajo. Ideograma repintado. Fragmento de la foto de Adolfo López Belando, 1994. Archivo digital JRAL

Obsérvese el trazo esquivo e inseguro, grosero y espurio, del repinte de la Academia de Ciencias de Cuba, incluso encima de las concreciones calcáreas que ya cubrían fragmentos de los trazos originales del hacedor aborigen.

Más adelante continuó Ortiz: "la llamada flecha, o sea el triángulo equilátero de dobles líneas, choca con otro triángulo, también equilátero y de dobles líneas y del punto de incidencia surgen al impacto unas líneas paralelas, o mejor dicho unas líneas dobles, que van a un anillo también trazado con doble círculo. Todo ello es rojo" (1943: 128). Nótese que, a pesar de la aclaración que sobre la descripción de Fritot hizo Ortiz, tres páginas después, cuando vuelve a retomar esta figura, Ortiz repite lo mismo que Fritot, es decir, las líneas que para Fritot no existen, y que para Ortiz aparecen "algunos restos", son tan deficientes ópticamente que no engrosan el bloque visual que pesa en ambas descripciones.

Sobre la descripción de Herrera Fritot también aparece, por parte de Núñez Jiménez (1947), una variable nueva con respecto al número de líneas con que ha sido confeccionada "la flecha". Según este autor resulta "una figura geométrica constituida por dos triángulos perfectos y de dobles líneas, unido el más inferior a tres líneas rectas que parten del centro del dibujo" (Núñez, 1947: 218).

Claro que en esta hubo, por parte de Fritot, una falla en la descripción: él anota la existencia de "una gran flecha que incide la base de un triángulo; ambos, la flecha y el triángulo están dibujados a doble línea", sin embargo, en el dibujo que el mismo Fritot confecciona, relaciona las tres rectas como base de la representación. Aunque es de apreciar, contrariamente a lo que anota Núñez, que las tres rectas no se unen por igual a la base del triángulo inferior, pues la recta central pertenece a un triángulo interior.

Hago, por igual, un llamado de atención sobre las líneas dobles o paralelas que parten del punto de incidencia de ambos triángulos dobles, como afirmaron Fritot y Ortiz. Si en las descripciones de Núñez de 1947 se asegura que, en el "punto de incidencia de los dos triángulos parten dos líneas paralelas que se unen a dos circulitos concéntricos" (1947: 218), ya en 1975, en su libro *Cuba: dibujos rupestres*, nos encontramos con una nueva variable extremadamente diferente de su inicial descripción. Expresa ahora Núñez que la "flecha roja ya inserta en el motivo central tiene 65 cm de largo y está formada por tres líneas rectas y paralelas que naciendo casi al centro de la pictografía al final incide en un triángulo formado también por líneas dobles. En el punto de unión de ambos triángulos parten hacia la izquierda y la derecha sendas líneas que terminan del lado norte, en tres círculos concéntricos y el del sur, en dos círculos concéntricos" (Núñez, 1975: 78).

Es evidente que Núñez Jiménez no repara en las líneas dobles y paralelas que según Fritot y Ortiz parten del punto de incidencia de ambos triángulos dobles. El esquema de las sendas líneas que parten una hacia la izquierda y otra hacia la derecha ha sido el esquema seguido por los especialistas encargados de repintar el conjunto ideográfico y, por tanto, el resultado parece ser una clara alteración del signo inicial.

Además, cuando Ortiz anotaba que "aparecen algunos restos de dichas líneas en el ángulo de su incidencia", aseguraba también que "se advierten unas líneas confusas que debieron ser las del círculo correspondiente, los cuales por estar en una oquedad del techo no quedaron tan claramente pintados" (fichas manuscritas). Es decir, se indica lo tan borroso y ambiguo en que se encontraban los trazos aborígenes de esta porción del dibujo y, por tanto, los actuales y falaces trazos de los "repintadores" que no se detuvieron hasta lograr el cierre de aparentes líneas, al dejarse llevar por esa necesidad humana de concebir figuras reconocidas y equilibradas dentro del límite de su contemporaneidad. Sin percatarse que estaban en realidad destruyendo la "escritura" inicial, el cuerpo denotativo original y, por tanto, las posibles connotantes sígnicas que dichos ideogramas guardaban en la esencia de sus configuraciones. Ha sido muy positiva la "discreción científica" de Herrera Fritot, y muy dañina la decisión perentoria o resolutiva que diseñó el proyecto restaurador de la ACC.

El efecto de la estructura: el sentido simétrico-direccional y una simbología binaria

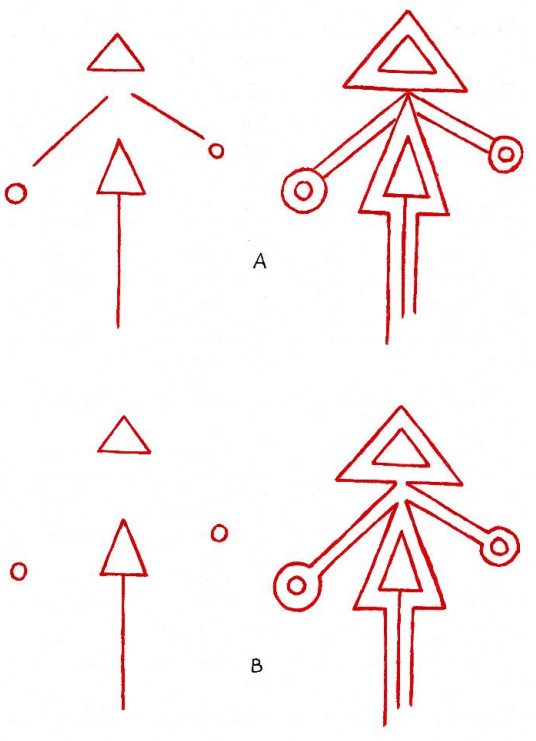
A pesar de estar compuesto por líneas rectas, este emblema "flechiforme" repite la mayoría de las características de la modalidad ideográfica normativa (líneas concéntricas circulares) predominante en las grutas de Punta del Este. Téngase en cuenta la equidistancia de los trazos, el color, la proporción, las soluciones abstracto-geométricas y, en particular, el hecho de presentar el mismo patrón de estructuración de las figuras de líneas concéntricas circulares: se origina, posiblemente, a partir de una forma inicial, en este caso un trazo recto coronado con un triángulo y este incidiendo la base de otro triángulo, y sobre toda esa estructura otro trazo que, bordeándola totalmente y manteniendo la equidistancia a las líneas primeramente diseñadas, conforma como una especie de segunda piel, duplicando, cubriendo o enfatizando el signo. Además de este, y partiendo del mismo criterio de la doble estructuración de los signos, otros patrones de articulación pueden sugerirse.

Al trazar un eje a lo largo del ideograma, se comprueba la relación simétrico axial de los elementos componentes. Proporción que no por ser la forma del equilibrio más sencilla, le resta magnificencia al ideograma, todo cargado de motivaciones conceptuales por la significativa posición que ocupa dentro del MC, así como por el rojo elegido y el peso simbólico que contiene este color. La elección de este rojo muestra la absoluta convicción selectiva del hacedor aborigen, pues siendo una pieza única, la variante roja se enfatiza en el contexto sombreado de la piedra-caverna.

La posible existencia de dos pares de líneas paralelas que parten del punto de contacto de los dos triángulos dobles, hacia la izquierda y hacia la derecha, y que se integran a dos series de líneas concéntricas circulares que se encuentran a ambos lados (norte y sur) del triángulo medio, enfatiza el elemento simétrico del dibujo, así como cierta dinámica direccional. Dos principios principales se ponen de manifiesto entonces: el *simétrico* y el *direccional*.

En primer lugar, esta orientación o sentido direccional finalmente referido, está dado, además, por el repetido uso de ángulos agudos sucesivos y longitudinales -cuatro de ellos inciden la base del triángulo superior proyectando dos vértices del mismo- y, de forma rítmica se constituye en seis puntos de imágenes consecutivas. A partir de esta dinámica direccional se derivan las siguientes interrogantes: ¿para aquellos antiguos que operaban con este emblema, dicha configuración flechiforme constituyó un signo orientador -antropomorfo o no-, que todavía señala hacia algún lugar fuera del contexto de la cueva, como algunos autores modernos han supuesto? ¿pudiera este signo direccional estar indicando algún elemento de la topografía interna de la gruta o a un conjunto pictórico determinado? ¿o acaso es este emblema un diseño que adquiere en sí mismo determinados niveles significativos y de lecturas? ¿resulta, más que el emblema flecha, la tradicional articulación de diversos ideogramas simbólicamente imbricados? La presencia de los signos circulares rojos, de los signos angulares -conformadores de ideogramas triangulares rojos-, y de los trazos rectilíneos rojos que enlazan desiguales elementos, así lo hace suponer. A ello se debe agregar la solución de duplicidad de todos los signos integradores del emblema, solución bastante generalizada en la construcción de los ideogramas de Punta del Este.

En segundo lugar, esta duplicidad constituye un elemento esencial para la estructuración simétrica del litograma analizado. La misma, genera la relación binaria que se establece entre soluciones pares e impares. Por cierto, duplicidad propia de toda actividad cultural en la fase de la comunidad primitiva, elemento de juicio que incorporamos a través de la representación de los cultos tradicionales y de las artes de los pueblos tradicionales (Mirimanov, 1980)



Posibles patrones de articulación y doble estructuración de los signos que componen el motivo "flechiforme". Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAl

Es de destacar en el diseño la disparidad o divergencia de forma entre el triángulo medio de la figura y el triángulo en apariencia superior o, para ser más exacto, en su porción este -recuérdese que el conjunto está representado en el techo de la gruta. El primero resulta un doble (par) triángulo isósceles; el segundo es también un doble (par) triángulo, pero equilátero. Evidente relación de pares, y diferencia que hago notar, a pesar de que la descripción de Ortiz, de 1943, asegura la equilátera estructuración de ambos triángulos dobles. Sin embargo, esta referencia sobre los tipos de triángulos que describe Ortiz no se corresponde con la ilustración de Fritot de 1938, ni con la de Núñez de 1947, e incluso, ni con la fotografía tomada por el propio Ortiz en 1929.

La relación binaria antes dicha, entendida como la correspondencia que se establece entre igualdades y desigualdades, también la podemos apreciar de la siguiente manera: la suma de los tres vértices de cada triángulo interior es seis. Estos dos triángulos se duplican, dando como resultado que la imparidad en el número de vértices iniciales se cuadruplica y se obtiene la relación cuántica par de doce vértices.

Por otro lado, dos líneas diagonales laterales conforman un vértice, pero la duplicidad de dichas líneas elimina esta imparidad, elevando a dos los vértices que, a través de estos trazos, se conforman en el punto de contacto de ambos triángulos. De modo que, de los siete vértices que inicialmente pudieran conformar la figura, al duplicarse cada trazo, la imparidad genésica de la unidad es sustituida por la paridad numérica de catorce vértices, expresión de la conformación del sistema binario. Quizá el esquema que a continuación reproduzco esclarezca esta confusa idea:

dos triángulos interiores	tres vértices cada uno	seis vértices
dos triángulos dobles	tres vértices cada uno	doce vértices
dos líneas laterales		un vértice
dos líneas laterales dobles		dos vértices

A los círculos concéntricos laterales que conforman la figura prefiero dejarlos fuera de este análisis, pues mantengo la duda con respecto al número de ellos en la parte norte del diseño. Sin embargo, en el lado sur siempre fue clara la representación de dos círculos concéntricos, donde queda manifiesta esta duplicidad. Como efecto de esta constante binaria, es posible que la serie de círculos concéntricos de la porción norte fuese también doble (dos círculos concéntricos), como indicó Fritot en las primeras descripciones que sobre este dibujo hizo, y no triple como describe Núñez y como lo presenta hoy el motivo repintado.

La supuesta base del ideograma contiene también la expresión absoluta de esta relación: a la imparidad de trazos paralelos rojos, se le incorpora, automáticamente, la paridad de los dos planos limitados por las propias líneas paralelas que la engendran.

El sistema binario es la expresión acabada y canónica del equilibrio absoluto: la simetría total, la mitad de la unidad. Es el componente simbólico inicial, núcleo de toda expresión primera, que se domina y que se ha incorporado a la experiencia natural del hombre.

Definitivamente, el análisis de este motivo flechiforme, y de todos esos elementos ideográficos superpuestos en el Motivo Central, acusan las verdaderas razones de la existencia de este gran motivo, más allá de su posición, tamaño y configuración. Da la impresión de que el(os) hacedor(es) de este enigmático conjunto pretendiera(n) sintetizar, en uno sólo, todo el mensaje que, a través de indescifrables ideogramas, se halla en Punta del Este.

Las superposiciones

Si bien y como ya hemos visto existe en las cuevas de Punta del Este una gran cantidad de motivos que articulan ideogramas independientes, el carácter abstracto-lineal, geométrico de todos ellos, y su estado a veces borroso, incompleto o impreciso, hace imposible determinar en muchos casos dónde termina un elemento y dónde comienza otro. Esta situación se agrava al encontrarse superpuestos diversos motivos sígnicos en un sólo conjunto. Hecho que ha sido generalizado, a partir del criterio de algunos investigadores, a todo el contexto pictográfico de la región.

Un acierto y un equívoco, a renglón seguido

Uno de los aspectos de mayor interés y a un tiempo más polémico que hallo en el primer capítulo del libro de Mosquera (*Exploración en la plástica cubana*, 1983) es, precisamente, el análisis en torno al hecho de la superposición en los pictogramas de Punta del Este.

Según Mosquera: "parece necesario hacer notar un punto que ha pasado inadvertido a los que han tratado de explicar las pinturas. Me refiero a la superposición de los dibujos" (1983: 52). Indagué nuevamente en la documentación referida a Punta del Este, y resulta un hecho cierto que poco o nada se ha escrito sobre esta situación. Sólo escasas referencias hechas por Fritot en sus informes de 1938 que, de forma parca, revelan la existencia de series de círculos concéntricos que resultan generalmente aisladas, algunas que son tangentes o secantes con otras series (Fritot, 1938: 39), o que a veces sobre un círculo aparecen superpuestos otros más pequeños (1938b: 106). Según Dacal y Rivero (1986) y refiriéndose de forma general a las pictografías atribuidas a los grupos preagroalfareros, "en oportunidades el dibujo aparece sobreponiéndose a un grabado anterior" (1986: 100).

Pero a renglón seguido Mosquera fuerza el hecho analizado introduciendo criterios para mí inadmisibles por cuanto asegura: "Me refiero a la superposición de los dibujos. Es decir, al hecho de que muchos de ellos han sido pintados sobre otros, arbitrariamente, de la misma forma que ocurre en el Franco-Cantábrico". Y a continuación afirma: "¿Qué puede indicar esto? Pues que al igual que en Altamira o Trois Fréres, no había una intención de permanencia ni de estructuración. El dibujo se hacía con un fin mágico específico, y una vez practicado dejaba de interesar, al extremo de que después podía superponérsele otra pintura". Y concluye: "Lo importante no era el dibujo en sí, sino el acto ceremonial de trazarlo" (1983: 52). Y reafirma su tesis con anotaciones que hacía Karel Kupka sobre el arte pictográfico de los actuales aborígenes australianos: de que "no hay que olvidar que, para los aborígenes, lo que cuenta es el hecho de pintar, el acto mismo de la creación" (Kupka, 1980: 12).

Mosquera llega a la conclusión, a partir de una comparación de base etnográfica, de que existe en Punta del Este una superposición "arbitraria" de los dibujos y una concepción efímera de la representación en tanto a operatividad del símbolo se refiere. Pero sucede que, si es cierta la "superposición de los dibujos", la intención o no de "permanencia" y de "estructuración" trasciende la simple conjetura. La intención es un hecho no visible, difícil de demostrar. Si a esto sumamos que la lectura actual de los diseños es de franca interpretación abstracta, y que no poseemos, por lo tanto, una comprensión de estos signos, no podemos entonces determinar si dibujos superpuestos pueden o no conformar una única estructura.

En otro sentido, los dos argumentos esenciales que esgrime Mosquera no resultan objetivos a mi ver. El arte paleolítico Franco-Cantábrico no ha revelado, ni revelará jamás, si el hecho de pintar un dibujo sobre otro obedezca a criterios "arbitrarios", ni a intentos de "permanencia" o no y de "estructuración" o no. Y mucho menos puede revelarnos la finalidad y operatividad de los mismos. Lo que sí podemos afirmar, por nota de un clásico de los estudios de la plástica rupestre del Franco-Cantábrico, es que: "Salvo en los santuarios donde falta espacio, como Comberelles, La Mouthe o El Castillo, los paleolíticos sintieron profundo respeto por las viejas representaciones y evitaron las sobrecargas posteriores siempre que pudieron. El número de superposiciones significativas parece haber sido limitado por los propios artistas que, en las grandes cavidades, fueron ocupando progresivamente nuevos emplazamientos" (Gourhan, 1968: 117).

Gourhan ha tenido en cuenta, en sus estudios, tanto los motivos simbólicos figurativos como los signos o elementos abstractos que han sido plasmados en la amplia zona rupestre antes dicha y, como vemos, no es la superposición un elemento significativo en los mismos y mucho menos un concepto generalizado.

Por otro lado, el arte de los aborígenes australianos, así como las opiniones que sobre este vierte Kupka, son el resultado de estudios históricos, objetivos, contemporáneos. No así, lógicamente, con el arte ágrafo e indocumentado de la prehistoria de Australia. Resulta la comparación, por concepto y actitudes, una simple traslación que, en la inmensa mayoría de los casos, contiene los gérmenes de lo adulterado, lo irreal, lo ahistórico y lo no objetivo.

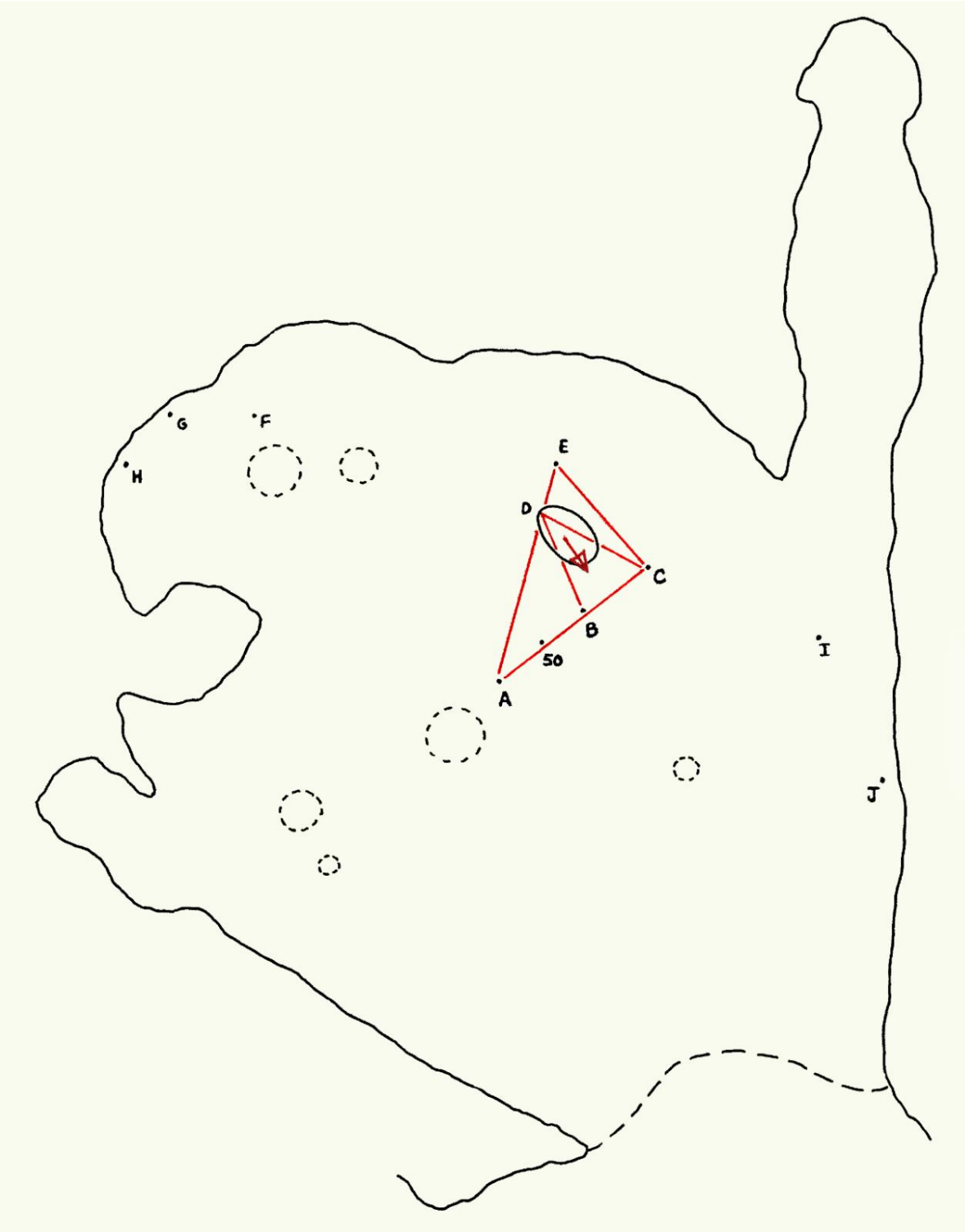
Si varían las formas del reflejo en las representaciones simbólicas de los hombres, si el círculo, o el sistema de círculos concéntricos, tienen tan disímiles y a veces antagónicos significados, resulta, por lo tanto, ineficaz aplicar la misma receta cultural y de actividad superestructural entre los aborígenes australianos (antiguos y actuales) con aquellos extintos hombres de Punta del Este.

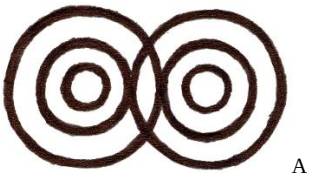
Si, según Kupka, "las finas líneas entrecruzadas que traza [el aborigen, JRAL] pueden representar la lluvia, la miel, el fuego, las algas, el agua, el aire, la arena, las rocas, la corteza, los árboles, las hierbas, la miel (sic), el pelaje, el plumaje" (1980: 13), y esto con los actuales hacedores, qué podremos decir de una de aquellas series de líneas concéntricas circulares cubanas. Si son tan variadas las relaciones sígnico-simbólicas, qué correspondencia podemos establecer entre un enigmático dibujo impreso en la caliza superficie de una espelunca (pensemos en la Cueva Número Uno) y el exacto momento, digamos ceremonial, de su ejecución y el posterior y perdurable impacto visual de su imagen en la sensible retina de un ojo humano acostumbrado a interrelacionarse con las fuerzas naturales de su entorno (sigamos pensando en el hombre antiguo que utilizó estas grutas de la isla).

No obstante todo lo antes expuesto, existe un argumento en extremo contundente contra el criterio que pudiera sugerir la generalizada distribución de elementos superpuestos por las paredes y techos de la CNI. Así como el de pensar que "la superposición desperdigada de los dibujos en Punta del Este parece indicar que no existía un interés en organizar imágenes trascendentes" (Mosquera, 1983: 53).

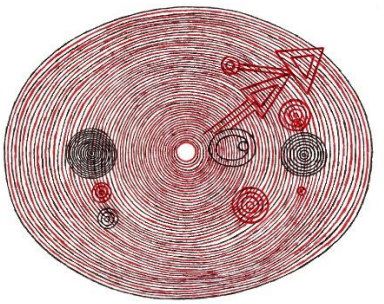
Ya anoté que un estudio cuantitativo-cualitativo de los ideogramas ubicados en la CNI nos hacía ver que estos no se caracterizan por mostrar superposiciones. Son escasos, aunque importantes, los conjuntos que dejan ver esta situación. Ello denuncia el hecho de que, a la hora de confeccionar los sucesivos, existió un respeto por los dibujos realizados con anterioridad.

Pues bien, de los más de 150 dibujos que pude analizar en este estudio, a partir de las descripciones e informaciones bibliográficas anteriores a las labores de restauración y repinte, sólo diez de estos presentan sus elementos superpuesto. Y enfatizo: un estudio de las pinturas antes de ser repintadas. El hecho de que los restauradores hayan convertido a muchos arcos concéntricos en círculos concéntricos -bajo el criterio de que los primeros eran restos de los segundos-, ha originado que muchos de estos conjuntos ahora se encuentren caracterizados por una superposición que originalmente no presentaban.

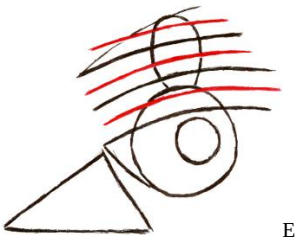

G
F
H
E
D
C
B
50
A
I
J



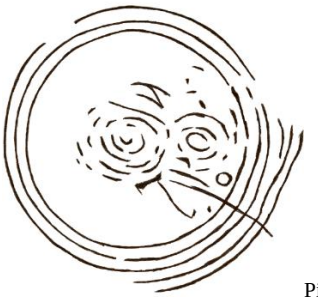
A



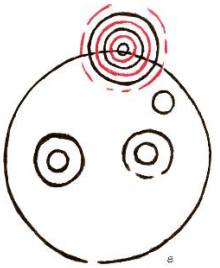
D



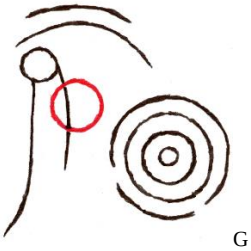
E



Pict. 50

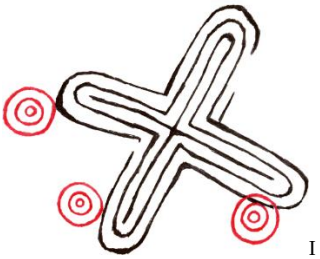


F

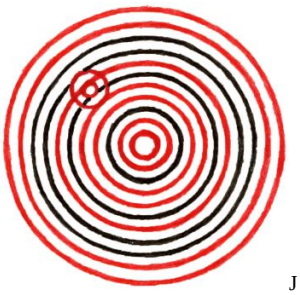


G

H



I



J

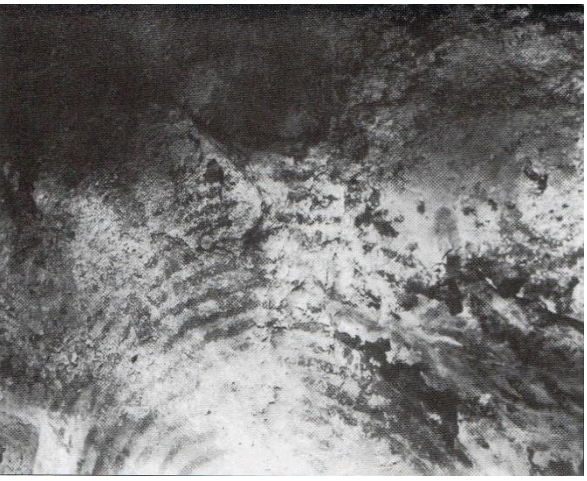
Localización de las tres zonas de conjuntos superpuestos de la CNI. Sólo diez conjuntos pictóricos presentan esta peculiaridad: A-pict. 52 / B-pict. 81 y 82 / C-pict. 55, 56 y 58 / D-pict. 1 o Motivo Central / E-pict. 9 / Pict. 50 / F-pict. 34 / G-pict. 36 / H-pict. 14 / I-pict. 94 / J-pict. 71. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAl

De modo que sólo diez de estos cientos de pictogramas presentan esta peculiaridad de superponer sus elementos, y sólo en la CNI se encuentran. Los mismos se estructuran como a continuación cito:

A-pictografía 52, reportada por Fritot. Muestra dos series de tres líneas concéntricas circulares negras secantes de 15 centímetros de diámetro. Este conjunto se encuentra a unos tres metros al sureste del Motivo Central.

B-pictografía 81 y 82, reportadas por Fritot. Ambas series de líneas concéntricas circulares negras se muestran secantes y a escasamente un metro de la zona noreste del Motivo Central (los subrayados nos permitirán aclarar una siguiente corrección), según el plano de Fritot de 1938. La primera presenta cinco círculos externos visibles y cinco centrales confusos con 44 centímetros de diámetro, y la segunda tiene su centro borroso y 18 círculos externos visibles con 95 centímetro de diámetro. De este gran conjunto Fritot nos deja anotado que la imagen reproducida de este diseño puede apreciarse en la figura 15 de su *Informe*, y que aquí reproducimos a continuación. Pudiera ser este conjunto superpuesto el mismo que reproduce Ortiz en su ficha manuscrita 103, dentro de la categoría de "Dudosos".

Los conjuntos superpuestos A y B, resultan del *tipo c* (relación secante o de superposición) dentro de los motivos de líneas concéntricas circulares negras y son los únicos de su tipo que han sido reportados.



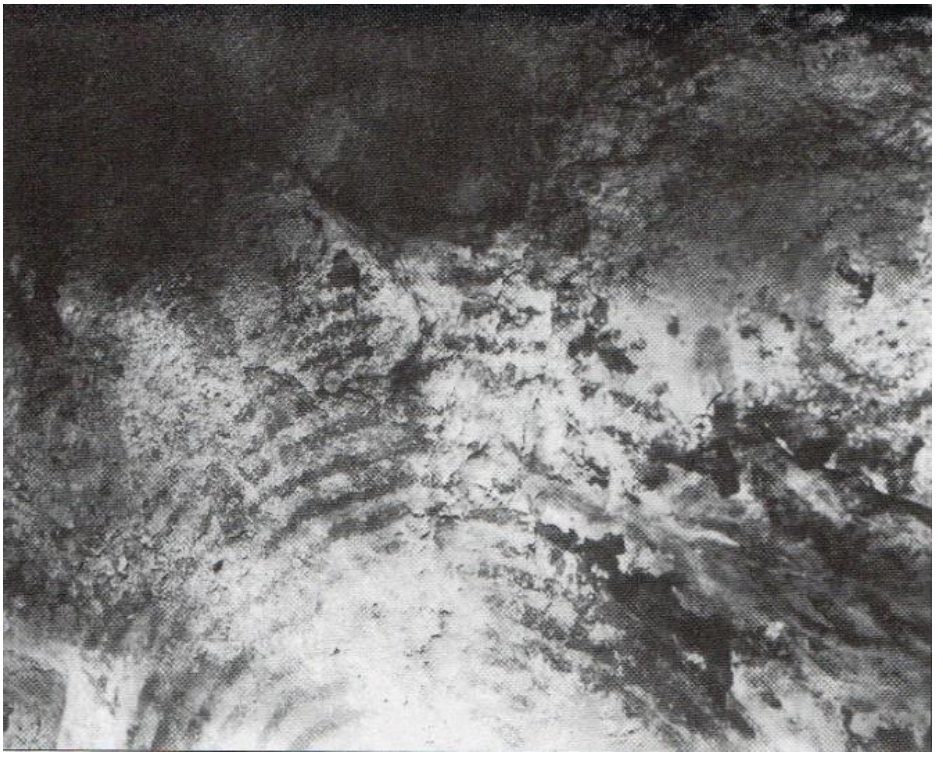
Izq. Fotografia que corresponde con la figura 15 del *Informe* de Fritot de 1938. Der. Fragmento de ficha manuscrita 103 de puño y letra de Fernando Ortiz, con los croquis de los dibujos de Punta del Este que él clasificó como "dudosos", figura A. Por su forma parece corresponder con la Colección Archivo Literario del Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Fotocopia de JRAL, 1992. Archivo digital JRAL

C-pictografías 55, 56 y 58, reportadas por Fritot. Resulta un bello y complejo emblema superpuesto de considerable dimensión. Según descripción de Fritot, las líneas concéntricas circulares negras más externas (su centro está borroso) del elemento 56, de un diámetro probable de un metro o más, cortan a las series 55 y 58.

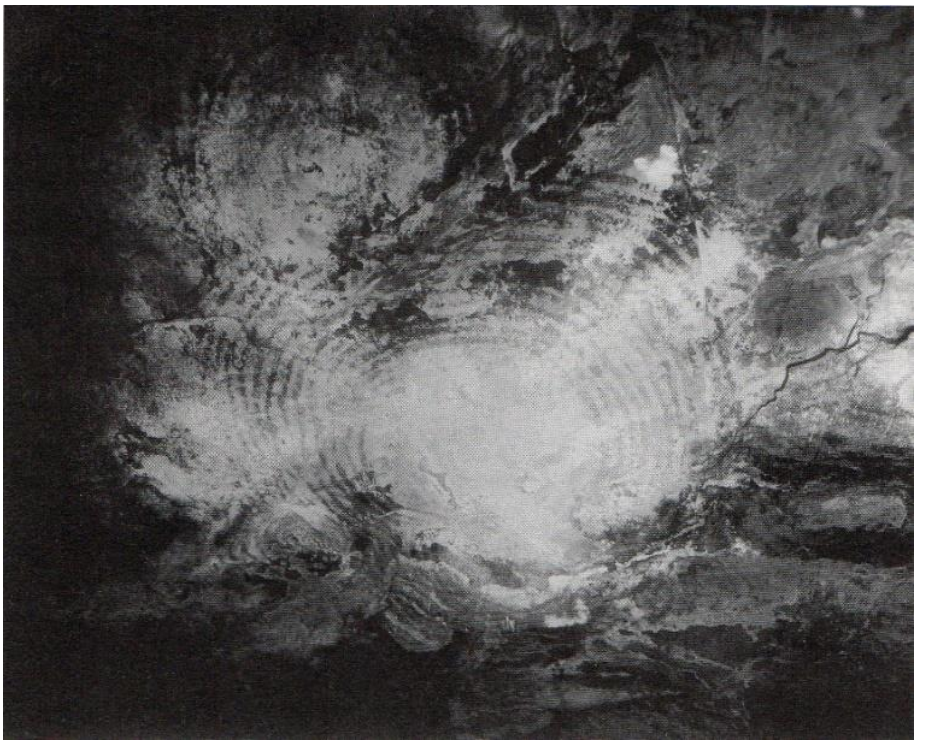
Estas dos últimas están constituidas de la siguiente manera: la primera, por dos series muy próximas de dos líneas concéntricas circulares negras de ocho centímetros de diámetro una y de cuatro líneas concéntricas circulares negras de once centímetros de diámetro otra; la segunda, una serie de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas regulares del tipo de *relación (2x1)*. Presenta esta última tres trazos rojos y dos negros, serie alterna típica sólo encontrada en la CNI, como ya hemos visto.

Según Fritot, este interesante conjunto se encuentra a no más de un metro del extremo sureste del Motivo Central, exactamente en una posición semejante pero opuesta a la que ocupa el conjunto B. Tal y como se puede apreciar en el plano de la CNI confeccionado por Fritot.

No obstante, una gran confusión se desvela. La descripción que nos da Fritot del anterior motivo superpuesto B, integrado por los pictogramas 81 y 82, parece corresponderse, perfectamente, con la ilustración que se presenta en la figura 15 de su *Informe*. Esta imagen, con seguridad, corresponde al emblema que posteriormente Núñez enumera con el dígito 4, y que se encuentra, aproximadamente, a un metro al sureste del Motivo Central y cercano al pictograma número 50. Exactamente donde Fritot ubica el conjunto superpuesto C, integrado por los pictogramas 55, 56 y 58. Es decir, que el emblema superpuesto (figura 15 del *Informe* de Fritot) se encuentra a pocos centímetros del pictograma que el mismo Fritot cifra con el número 50 y ambos hacia el extremo sureste de la magna elipse del Motivo Central. Así se puede apreciar hoy en día en el mural, como lo muestra el plano de Núñez y vemos en el plano de los conjuntos superpuestos que ahora presentamos. Parece ser que Fritot trastocó, en su plano, las posiciones de los conjuntos superpuestos B (pictografías 81 y 82, realmente ubicado en la zona sureste del MC) y C (pictografías 55, 56 y 58, realmente en la zona noreste del MC). La anterior corrección también nos lo confirma las descripciones y fotografías realizadas por Fernando Ortiz en sus fichas manuscritas y fotos que acompañan.



Arriba. Fotografía tomada por Fernando Ortiz en 1929. En la extrema derecha, y hacia la **porción noreste** del triangulo doble del pictograma flechiforme del MC (que se puede apreciar a la izquierda de la foto), se ven posiblemente los restos de una de las series del conjunto superpuesto C que reporta Fritot en su *Informe* de 1938. Colección Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Tomado de Ortiz, 2008 / Abajo. Fotografía que corresponde con la figura 15 del *Informe* de Fritot de 1938, y que en realidad retrata el motivo superpuesto B, ubicado hacia la **zona sureste** del MC. Archivo digital JRAL



Ambas fotografías fueron tomadas por Fernando Ortiz en 1929. Arriba. Retrato de la misma pintura que aparece en la figura 15 del *Informe* de Fritot de 1938, y que es el conjunto superpuesto B, ubicado hacia la **zona sureste** del MC. Coincide su forma con la descripción y el croquis que realizó Ortiz sobre un conjunto que él clasificó como "dudoso", ficha 103-figura A, "integrado por un tipo completo de circunferencias concéntricas, a la izquierda, otro incompleto a la derecha y otro incompleto también, o tipos de arcos concéntricos, en la parte central" / Abajo. Acercamiento al conjunto anterior (extremo derecho y central de la foto previa), aunque en realidad el interés parece estar en captar la grieta o desprendimiento del soporte rocoso. Ambas fotografías de la Colección Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana. Tomado de Ortiz, 2008. Archivo digital JRAL

D-pictografía 1 o Motivo Central. Presenta diez ideogramas superpuestos a la gran elipse de 1.90 metros en su eje mayor, según Fritot.

Cuando evaluaba la presencia significativa o no de conjuntos superpuestos en la CNI me preguntaba: ¿qué es lo que ha hecho posible la creencia de que en la cueva los conjuntos estructurados a partir de ideogramas secantes sean dominantes? Todo parece indicar que la respuesta a esta interrogante se encuentra en las dimensiones y ubicaciones que muestran algunos de estos conjuntos. Fundamentalmente los últimos tres descritos.

Por ejemplo, si observamos el plano de la CNI con los conjuntos superpuestos, notaremos que los conjuntos B, C y D, los de mayores dimensiones, conforman como los tres vértices de un triángulo. Estos vértices, que se originan por la ubicación de las propias configuraciones circulares o elípticas, se encuentran muy próximos. Esta situación crea un área de unos cinco metros, aproximadamente, de vértice a vértice, cubierta de ideogramas superpuestos de colores negro, rojo, negro y rojo alternos regulares, configuraciones circulares y ovales, rectas y angulares o triangulares, tangentes y secantes.

Esta confusa estructuración y aparente desarticulación o disgregación de elementos superpuestos en tan importante porción de la espelunca, ha originado el tan difundido y errado criterio de trasponer a todo el mural pictórico características propias de algunas zonas muy puntuales.

Y digo aparente desarticulación o disgregación de elementos superpuestos, pues esta posible relación de vértices pudiera sugerir algún tipo de articulación entre estos conjuntos que poseen, en sus estructuras, casi todos los tipos de ideogramas encontrados en la gruta. Esta situación sí pudiera sugerir "un interés en organizar imágenes trascendentes".

E-pictografía 9, reportada por Fritot. Este conjunto muestra la articulación de diversos signos ideográficos que se muestran superpuestos. Por la ilustración realizada por Fritot, parece ser que el signo fundamental en la relación de superposición corresponde a la serie de colores alternos regulares del tipo de *relación (1x1)*.

Este pictograma se halla aproximadamente a un metro de la porción noreste del MC. Y junto al emblema A, parecen formar parte de una determinada relación de ideogramas superpuestos cercanos a dicho principal motivo.

La ubicación de este emblema E, permite una nueva reflexión. Si sobre el plano de la CNI con los conjuntos superpuestos trazamos una recta que parte del pictograma A hasta el C, dicho trazo cortará al emblema B, pero también al **conjunto pict. 50**. Este último, de considerables dimensiones (96 centímetros de diámetro) parece haber presentado en su porción central confusa elementos superpuestos.

A partir del conjunto C trazamos otra recta hasta la pictografía E y de esta, nuevamente, hasta el emblema A. El último trazo pasará por el extremo oeste de la porción occidental del Motivo Central. De esta manera se conforma un triángulo por la consecutiva sucesión de elementos superpuestos y queda curiosamente situado hacia el centro del mismo el conocido motivo "flechiforme" rojo. Quizá esta distribución pudiera ser otro indicio del interés de los aborígenes por organizar imágenes trascendentes.

Al fondo de la espelunca, en la pared extremo-occidental, después y al sur de las claraboyas, aparece otra área de tres conjuntos superpuestos:

F-pictografía 34, reportada por Fritot. Este bello ejemplar de 73 centímetros de diámetro, clasificado como de líneas concéntricas circulares a manera de efigie, presenta superpuesto, como dijera Fritot, una serie de círculos negros y rojos, alternos, algo borrosos, a manera de corona.

Esta pequeña serie alterna regular de 30 centímetros de diámetro, del tipo de *relación (1x1)*, es similar a los trazos alternos de *relación (1x1)* que también aparece en el conjunto E. Incluso, ambas presentan seis líneas por igual. Esta similitud resulta en extremo interesante, pues si recordamos bien, la enorme serie de colores alternos rojos y negros que estructura el MC también pertenece a la clasificación de series alternas del tipo de *relación (1x1)*. A pesar de que, en este último emblema, el trazo que inicia la serie, del centro a la periferia, es rojo, no así para los otros dos. ¿Pudiera ser esta una constante en la estructuración de emblemas superpuestos, que reafirme igualmente el interés por la organización de imágenes trascendentes?

G-pictografía 36, reportada por Fritot. A menos de dos metros al suroeste del motivo F se encuentra este nuevo conjunto ilustrado en la lámina 72 y clasificado como conjunto combinado no concéntrico. Este muestra, superpuesto, un simple y pequeño elemento rojo constituido por un círculo.

H-pictografía 14, reportada por Núñez. Este emblema no ha sido trabajado en mi anterior "reporte analítico", pues aparece publicado después de la restauración y repinte, lo cual origina ciertas dudas con relación al respeto hacia sus trazos originales. No obstante, la presencia de líneas arqueadas que no terminan en círculos me hace creer en su novedad. Al decir de Núñez, conformado por "tres series de círculos concéntricos incompletos que se cruzan (secantes) en un punto. La serie más pequeña es roja, las otras negras" (sic, 1975: 82).

Este dibujo pertenece al grupo de pictografías de la zona profunda y suroeste de la Cueva Número Uno; espacio de la gruta en que Fritot no reportó ni el más mínimo indicio de pictogramas. Esta zona, contradictoriamente, se encuentra fuera de la porción ahumada que señalara Fritot en su plano de 1938.

De la relación de estos dos últimos litogramas (G y H) -pertenecientes a la zona profunda de la cueva-, resulta que el elemento que aparece superpuesto en ambos conjuntos presenta dos características muy definitorias: la pequeñez de su trazado, siempre circular, y el color rojo con que ha sido creado.

Existe una tercera área, de la Cueva Número Uno, que presenta dos conjuntos pictóricos superpuestos extremadamente bellos, de gran interés y, además, que se diferencian sustancialmente de todos los otros que se han pintado en la espelunca. Separados por una distancia aproximada de cinco metros, estos dos conjuntos se encuentran en el extremo norte de la gruta, a ocho metros a partir de la entrada de la cueva, muy cercanos a la pared derecha. Son ellos los siguientes:

I-pictografía 94, reportada por Fritot. Este complejo emblema cruciforme, clasificado dentro de los conjuntos combinados no concéntricos, presenta en tres de sus aspas sendas series de tres trazos concéntricos circulares rojos. Una de estas series se encuentra parcialmente superpuesta en una de las aspas correspondientes.

J-pictografía 71, reportada por Fritot. De los diseños superpuestos, es el más cercano a la boca de la gruta. Es una de las series de líneas concéntricas circulares rojas y negras alternas irregulares de mayor complejidad en la estructuración y ordenación de sus trazos coloreados. Con un diámetro total de 56 centímetros, muestra, de manera superpuesta, una pequeña serie de dos líneas concéntricas circulares rojas de ocho centímetros de diámetro.

Entre ambos litogramas (I y J), al igual que los dos anteriores (G y H), se puede apreciar la existencia de un elemento superpuesto similar: un pequeño conjunto de líneas concéntricas circulares rojas a manera de emblema reincidente. Si bien este aparece conformado con uno, dos o tres trazos.

En definitiva, el estudio de las configuraciones de estos conjuntos superpuestos y, fundamentalmente, las relaciones de posición que en los murales estas pinturas establecen, permiten sugerir que los hacedores de este arte sí tenían interés en organizar imágenes trascendentes que, presumiblemente, sirvieran para operar durante y después del acto de ser pintadas.

Capítulo III

Un arte rupestre en su estilo y modalidades

> "Cuando uno entra por primera vez a esta Cueva, lo primero que llama la atención es la representación consecutiva de las mismas figuras geométricas. Luego, cuando se realiza una observación, se percibe las múltiples diferencias de la unidad de estilo (...) las formas concretas difieren en color, cantidad de círculos, relación entre estos, etc.; las características generales encuentran en las particulares la realización del Sistema: la expresión pictográfica no sólo tiene un valor por su cantidad, sus principios descriptivos y sus medidas, sino también por su composición, por sus relaciones, por su reiteración y no reiteración a un mismo tiempo y por su lenguaje aún no descifrado". *Esteban Maciques y El estilo de círculos concéntricos, 1983*

La reconstrucción de un reporte analítico me facilitó arribar a algunas referencias definitorias con respecto a la norma, al modo de expresión (estilo) y a las modalidades o variantes subestilísticas en la elaboración del arte rupestre de Punta del Este. Así como de ciertas incongruencias formales que atisban la evasión de la norma que impone una de estas modalidades subestilísticas.

Según nota de Mirimanov en su *Arte prehistórico y tradicional*, el estilo "es una comunidad históricamente formada de principios artísticos condicionada por la tendencia general, más o menos consciente, de la actividad artística" (1980: 106). Cuando analizo la producción cultural prehispánica en las Antillas, estoy consciente de que me refiero a un momento de la creación simbólica donde el concepto de lo artístico o el arte, nunca logró su independencia, su soberanía. Estamos en un tiempo de expresión de la conciencia indiferenciada, sincrética. En la antesala o prolegómeno del proceso de definición de la actividad artística; analizamos, como anotara Mosquera (1989), el huevo, la larva o la crisálida de este proceso. Por lo que, para el caso que nos ocupa, esta comunidad de principios artísticos y la propia actividad artística (entendida ahora como comunidad de principios simbólicos y actividad simbólica) sólo es atribuible al movimiento pictográfico intensamente desarrollado en las grutas de esta zona.

Los antiguos pobladores del lugar, al parecer, no sintieron el más mínimo interés por la decoración simbólica sobre el abundante ajuar mobiliar que utilizaron. La perfección que se advierte en los pictogramas no se presenta en los objetos hallados. Sólo alguna que otra gubia de concha pudiera mostrar la huella del interés por un mejor acabado y un regodeo por la forma, condicionado, quizá, por la búsqueda de una más cómoda maniobrabilidad de la herramienta de trabajo. De modo que el análisis estilístico sólo se podrá referir a la actividad rupestre propiamente dicha.

Cuando presentaba el BLOQUE UNO (conjunto de líneas concéntricas circulares) hacía referencia al peso mayor que presentan estos ideogramas en las soluciones plástico-expresivas de Punta el Este. Lo cual fundamentaba que se tomara dicho bloque para designar el estilo prehispánico en la zona. Incluso, muchos son los autores que reconocen la denominación de estilo de círculos concéntricos o, como también se le suele llamar, la cultura de los círculos concéntricos. Yo pienso que esta situación amerita un acotamiento teórico e incluso semántico mucho más preciso.

A cada forma expresiva le importa un conjunto de recursos constructivos: sean elementos tales como las líneas, las áreas y los colores, así también como las leyes simbólicas que rigen la composición: proporción, equilibrio y ritmo. Ellos son los verdaderos codificadores de un estilo. Ahora, las diversas maneras en que estos se articulen, determinará las desiguales modalidades o variantes subestilísticas que conforman un modo de expresión (estilo), e

incluso, la evasión de la norma y el consiguiente germen de un nuevo ordenamiento estilístico.

La significativa presencia de un grupo de caracteres generales va a determinar un tipo de expresión estilística en el mural estudiado. Esta situación, creadora de una coherencia y unicidad de las formas, va a resultar lo que Arnold Hauser, en sus estudios sobre la teoría de los estilos llamó: el sentido inmanente en la historia del arte. Según este autor, "decisivo para la constitución de un estilo, es la existencia de una técnica artística que pueda proseguirse o de un consenso sobre el que sea posible apoyarse" (1961: 290). La visión formalista, clásica y objetiva de Hauser, respecto al estudio de los estilos, nos permite encausar estas líneas de análisis.

El aborigen de Punta del Este plasmó su sistema de pensamiento a través de un complejo código de formas ideográficas, comunicativas. Arte eminentemente lineal y planimétrico, abstracto y geométrico, creador de áreas donde se imposibilita la aplicación de términos tradicionales, inadecuados para el caso, como antropomorfos, zoomorfos, naturalistas... Como anotara Fernando Ortiz, los murales de Punta del Este estructuran un arte simbólico, donde el artífice trata de representar, con emblemas simples, sus conceptos de lo sobrenatural, quizás antropomorfizados o zoomorfizados en sus mentes, pero no en las expresiones plásticas de su arte (1943: 133). Donde el uso de colores rojo y negro, alternos o no, y el aprovechamiento del blanco calizo del soporte lítico, estructuran una especie de policromía de gran expresividad, a pesar y como afirmara Ortiz (1943), de la no integración de varios colores en una misma línea, ni del uso de las técnicas del modelado. El aprovechamiento de otros rasgos simbólicos como la proporción, las formas equilibradas, la progresión regular de las partes componentes, el énfasis en la elaboración de determinados componentes integradores de un conjunto, así como el gusto por el acabado de las formas -en unión de todos los elementos primeramente referidos-, sellan un particular modo de expresión por todos conocidos y que denominamos *estilo de la abstracción geométrica*.

Ahora, como ya había anotado, un estilo o modo de expresión está generalmente constituido por un complejo mosaico de variantes subestilísticas en sus disímiles representaciones. Y Punta del Este no resulta la excepción. El análisis global de su "escritura" pictográfica ha develado modalidades subestilísticas surgidas a partir de la estructuración y forma de articulación de los elementos integradores de cada ideograma. En particular y fundamentalmente del componente *equilibrio*, compensador de las fuerzas que interactúan dentro del sistema icónico y elemento primordial en la composición del sistema-forma abstracto más antiguo.

Cuando analizamos el BLOQUE UNO, vimos cómo la distribución de fuerzas opuestas que giran alrededor de un punto medio -equilibrio radial-, es la forma de estructuración de estos motivos inicialmente reunidos. La variante subestilística que he dado en llamar *conjunto de líneas concéntricas circulares*, resulta la más recurrente en dichos murales, al punto de ser ella la creadora de una norma de realización expresiva. La máxima difusión de esta variante o modalidad, perteneciente al *estilo de la abstracción geométrica*, ha creado la confusión de trastocar modalidad o variante subestilística por estilo en Punta del Este.

Esta variante revelará, previo estudio morfológico de sus diseños componentes, que, si bien no se puede asegurar un desarrollo de la técnica y de la representación y un perfeccionamiento y complejidad de las formas diacrónicamente hablando, entonces y resultado de una serie de realizaciones evidentemente individuales, que ameritan este estudio, sí podemos afirmarlo desde el punto de vista sincrónico.

La propia complicación de las formas, así como la intromisión de nuevos elementos constitutivos del ideograma, también evidenciará la evasión de la norma -regida por la variante concéntrica- y la presencia, por lo tanto, de otras variantes subestilísticas expresivas, tal es el caso de la modalidad o *conjunto simétrico bilateral de líneas en composición*.

La modalidad de líneas concéntricas: contraposición estilística en Punta del Este

En abril de 1983, el Dr. Esteban Maciques visita Punta del Este y descubre, "en la pared de la derecha (SE) de la llamada Cueva Número Dos, en color negro (...) una pictografía atípica tanto por su composición como por su trazado" (1983 s/p). Este diseño aparece muy cercano a aquel rarísimo dibujo, pict. 10, también negro y con iguales trazos muy finos que reportara Núñez en 1947.

Arriba. Pictograma número 10 de la CNII. Realizado con un trazo negro muy fino. Imagen tomada del informe de Núñez de 1947 / Abajo. Calco, realizado por Esteban Maciques, de un pictograma de la CNII, descubierto por él en 1983: trazado impreciso y fino debajo, y trazado extremadamente fino encima. Archivo digital JRAl

El nuevo conjunto, hallado por Maciques, presenta dos partes constitutivas totalmente divergentes desde el punto de vista de los elementos integradores. Una primera parte, inferior al decir de Maciques, de resultado "abstracto, no geométrico, no figurativo, evidentemente no intencionado en su composición, no se realiza sobre la base de un modelo inicial, no hay sentido de proporción ni de armonía, ni ritmo, trazado impreciso y fino".

La segunda parte, "superior y en forma de círculos concéntricos: a pesar de ser una representación de círculos denota imprecisión si se le compara con los no restaurados de Punta del Este en general y de esta misma Cueva (Número Dos), no hay rigurosa proporción, el trazado es extremadamente fino" (Maciques, 1983 s/p).

Esta pintura genera la siguiente interrogante: ¿resultan ambos ideogramas elementos constitutivos de un mismo conjunto? Los trazos finos, negros e imprecisos así lo hacen parecer. Sin embargo, la elaboración, es decir, la técnica de estructuración y configuración de ambos los hace totalmente irreconciliables.

El litograma inferior resulta, previo análisis de sus elementos componentes y formas (des)articuladas, similar a los conocidos dibujos del *Estilo de Líneas Inconexas*. Situación que apunta el propio Maciques. Según este autor, el estilo de líneas inconexas comprende pictogramas que "están realizados a base de líneas rectas, puntos y trazos que no expresan, aparentemente, relaciones entre sí (...) propio de pictogramas de exclusivo color negro, sus formas no son geométricas, tampoco calcan o reflejan directamente elementos de la realidad, por tanto, no son figurativos; se cubre toda una pared o se hace un simple trazo y en ambos casos no se puede apreciar la realización de una idea preconcebida, ni proporción, mucho menos composición: de tal forma, los dibujos resultan una expresión anárquica, sin aparente reglas, realizadas en su gran mayoría por agrupaciones humanas preagroalfareras; aparece cerca o lejos de las entradas de las cuevas, aunque siempre en lugares oscuros y en ocasiones de difícil acceso; de no tenerse la visión de conjunto de cientos y cientos de dibujos con las anteriores características parecerían manchas realizadas al azar; es eminentemente abstracto" (Maciques, 1988: 15).

El dibujo ahora analizado presenta todas estas características. Quizá una búsqueda minuciosa de estos componentes ideográficos en Punta del Este, difíciles de encontrar, demuestre la presencia de otros tantos conjuntos de este tipo. Lo espectacular de los diseños geométricos coloreados pudiera haber dificultado esta pesquisa.

La segunda parte, superior, muestra todos los elementos que estructuran y conforman la variante subestilística más conocida: la modalidad de los conjuntos de líneas concéntricas. Si embargo, en este dibujo -serie de dos líneas concéntricas circulares negras- se elabora un tipo de diseño que sigue una idea preconcebida, pero los trazos resultan muy inseguros e irregulares. La estructuración de este litograma resulta una cualidad constructora del diseño totalmente diferente al anterior. Incluso, se elabora un segundo anillo siguiendo los contornos mejor logrados del círculo medio.

La modalidad de líneas concéntricas, una norma: evolución y complejidad; del color a la forma

A partir del estudio que se realizó en el capítulo II de este libro, se ha logrado identificar una larga serie de dibujos y conjuntos que, por sus características, estructuran un tipo de variante expresiva denominada *conjunto de líneas concéntricas*. Sus características, tanto en lo concerniente a su elaboración como a su acabado plástico, se han visto abordadas a lo largo de esta investigación. Resulta esta modalidad la más extendida a todo el mural pictóri-

co, lo cual crea una especie de canon de creación y forma esencial de comunicación ideográfica.

En el acápite anterior vimos, del elemento superior del conjunto hallado por Maciques (el A en la siguiente tabla de Modalidades Gráficas), lo que pudiera evidenciar una forma muy primaria de los diseños de líneas concéntricas. Los resultados más o menos logrados de estos conjuntos de líneas concéntricas acusan la consciente elaboración de realizaciones individuales encaminadas a un mismo o similar objetivo en cuanto a las formas gráficas de construcción se refiere.

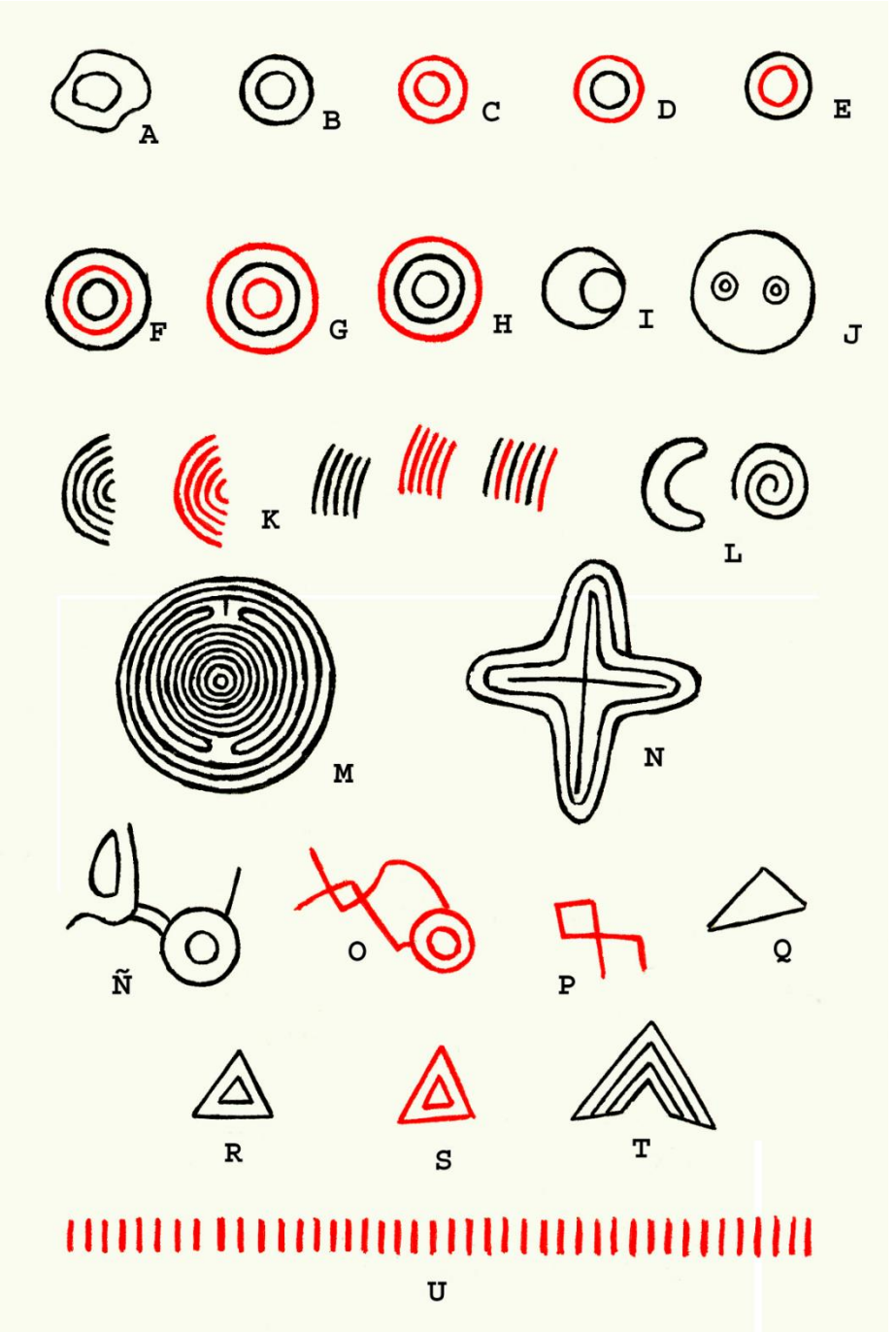
Prueba de ello es el pictograma 7 de la Cueva Número Dos, que reportara Núñez en 1947. Los círculos de esta serie "parecen estar trabajados con el dedo del artista lleno de pintura. Aún puede observarse perfectamente en el círculo exterior, donde comenzó a ejecutarse el dibujo y cómo el artista al retirar el dedo emborronó la parte externa del propio dibujo" (sic, 1947: 227).

Pictografía número 7 de la CNII. Este conjunto parece haber sido trazado con el dedo embadurnado de pintura. Imagen tomada del informe de Núñez de 1947. Archivo digital JRAl

Sin embargo, en otros ejemplos de series de líneas concéntricas hemos podido apreciar la realización de estos motivos a través de trazos finos y perfectos. Parece ser que el hacedor individual, como anotara Hauser (1961) en sus estudios de estilística, no siempre se expresa con la misma fuerza y concentración.

Sobre la presencia de estas irregularidades gráficas en los dibujos anotaba Ortiz que: "No hemos visto sino en muy pocos casos defectos por corrimiento de la pintura y deficiencia en la ejecución. Todas las pinturas aparecen dibujadas con cuidado y sólo podría citarse algún error por confusión de líneas. Quizás algún caso de aparente error no sea sino el voluntario trazado de un tipo mixto" (Ortiz, fichas manuscritas). El final de la nota de Ortiz es revelador de unas eventualidades en el signo que el repinte académico eliminó.

Estas similares configuraciones, en cuanto al criterio de concentricidad se refiere, van a mostrar un prisma de posibilidades constructivas de acuerdo con la posición que presentan sus círculos coloreados.



Modalidades gráficas en el arte rupestre de Punta del Este. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAl

En la tabla de la Modalidades Gráficas, en B, C, D, E, F, G y H, se van a ilustrar las formas representativas de configuraciones de motivos de líneas concéntricas. En B y C se muestran series de líneas concéntricas circulares de uno u otro color. Los motivos D y E representan las clasificadas series del tipo de *relación (1x1)*, al mostrar igual cantidad de líneas concéntricas circulares alternas negras y rojas y viceversa. El ideograma F representa las denominadas series del tipo de *relación (1x2)* -un trazo rojo de menos con respecto al total de trazos negros- y G será la clasificada seriación del tipo de *relación (2x1)* -un trazo rojo de más con respecto al total de trazos negros-. El dibujo H representa las expresivas series de colores rojos y negros alternos irregulares.

Estos primeros ocho ideogramas van a resultar representativos en el ordenamiento de la variante subestilística de líneas concéntricas. Modalidad que importa, como forma genésica de construcción, el control de atracciones opuestas alrededor de un punto medio, es decir, el equilibrio radial.

Ahora, existen otros motivos que, si bien comienzan a mostrar determinados elementos que anuncian la evasión de la norma, sin embargo, repiten la mayoría de las características de la modalidad subestilística de máxima difusión. Tales son los motivos I y J: conjuntos de líneas concéntricas con círculo interior excéntrico o a manera de espira cerrada (Ortiz, fichas manuscritas), y conjunto de líneas concéntricas a manera de efigie, respectivamente.

Bien es cierto que no siempre las características de un estilo "se expresan con igual pureza y esencialidad en todos los géneros", siendo este (el estilo) "un paradigma que no se contiene en ningún ejemplo concreto. Hay que pensarlo más bien, como un caso ideal que ningún caso particular puede agotar" (Hauser, 1961: 282). Esta situación de variabilidad y generalidad que acontece en el desarrollo de un estilo, también se puede observar, a menor escala, en los diseños que estructuran una variable subestilística.

En el caso de I, la tangencialidad del círculo interior con el consiguiente que lo contiene, comienza a crear cierto desequilibrio de la composición al desgajarse del canon de concentricidad.

Sin embargo, la inserción de este tipo de signo dentro de series de líneas concéntricas lo hace inclusivo de esta modalidad. Parece ser que el hecho de que dos círculos se toquen en un punto sin cortarse o superponerse, es un carácter del sistema ideográfico que en un momento determinado se asume. Pues si recordamos bien, existen, dentro de los conjuntos de líneas concéntricas circulares negras, los clasificados como del *tipo b* por su relación tangencial.

Otro tanto sucede con el emblema J. Esta relación simétrica de series concéntricas a manera de "pares de ojos", según clasificación de Fritot, se van a encontrar independientes, como los conjuntos de líneas concéntricas circulares rojas con un punto rojo centrado. Pero también, para estos nuevos diseños, ambas series de líneas concéntricas van a elaborar un tipo de relación simétrica bilateral al estar contenidas por un círculo mayor.

A partir de estos últimos conjuntos, los cuales comienzan a evadir las canónicas estructuras concéntricas, van apareciendo -al unísono- diversas formas sígnicas que estarán a medio camino entre la estructuración de sus partes componentes alrededor de un punto medio y las que importan para su conformación la presencia de un eje central explícito. De esta manera aparecerán los signos semicirculares concéntricos, los trazos curvilíneos paralelos, así como las bandas semicirculares o semilunares, según los definió Ortiz, y los signos espiraliformes. Tales son los emblemas ilustrados en K y L.

La modalidad simétrico bilateral de líneas en composición: la evasión de la norma

Como ya había apuntado, la aparición del signo rectilíneo en el arte rupestre de Punta del Este resultó el elemento esencial que propició la creación de una nueva variante subestilística: el *conjunto simétrico bilateral de líneas en composición*.

Se caracterizan estos conjuntos por la distribución equivalente, a partir de un eje central explícito, de fuerzas laterales. Estas pinturas, que evaden la estructura concéntrica, las hemos visto a partir del BLOQUE DOS (conjuntos combinados no concéntricos) y BLOQUE TRES (conjunto simétrico bilateral de líneas angulares o acodadas en composición).

Estos son los casos de los pictogramas expuestos en la tabla de la Modalidades Gráficas, a partir de la letra M.

Si bien pequeños trazos rectilíneos van a iniciar estructuras simétricas bilaterales, como es el caso de M, estos diseños todavía presentan caracteres apegados a las variantes de estructuración concéntrica como bien puede observarse.

La conformación de elementos geométricos a partir de la elaboración y complejidad gráfica de los elementos rectilíneos, sí establecerán pautas de rompimiento con dicha norma de realización. En el ideograma cruciforme N, se va a lograr un ícono simétrico bilateral casi total. El envolvimiento de la cruz rectilínea inicial a partir de los trazos curvos impedirá la consumación axial del equilibrio. Esta situación parece demostrar la fuerte imposición de un canon de elaboración que tradicionalmente ha regido el tipo de elaboración en los murales de Punta del Este.

Parafraseando a Hauser (y sustituyendo en su nota los términos “estéticos” y “talentos”, no apropiados para este estudio), un cambio de estilo necesita nuevos criterios *simbólicos* y la existencia de *hacedores* que puedan realizarlo (1961: 301). Esta situación es válida, también, para el cambio de una variante subestilística por otra. Y más cuando este cambio implica la liberación de una norma gráfica de tan fuerte arraigo.

Quizá esta modalidad ideográfica normativa (las líneas concéntricas), después de las realizaciones de series de trazos confeccionados con un color (rojo o negro) y de las series de colores alternos regulares e irregulares, había “agotado”, como tendencia, todas sus posibilidades de combinación y, por ende, afectado también la dialéctica de sus probabilidades comunicativas. Esta situación, que origina nuevas necesidades gráficas en unión de posibles nuevos criterios simbólicos y la existencia de hacedores capaces de ejecutarlos, bien pudiera ser la causa del cambio.

Vale anotar que cuando planteo un “agotamiento”, como tendencia y aparente, me refiero al estanco de las posibilidades icónicas. Es decir, una norma de fuerte arraigo impide la consumación de nuevas formas de expresión ideográficas, para nuevas -o por qué no tradicionales- necesidades comunicativas. Pues la norma, en esencia, se opone a la dialéctica de los cambios. Y si hablo de criterios simbólicos, es porque no puedo obviar que estudio dibujos que parecen estar a medio camino entre el concepto de pictograma y el de ideograma. Esta indefinición me hace plantear así el problema de la imagen y la comunicación para estos murales. No hablamos de ideogramas tan excepcionalmente normativos, de alta eficacia comunicativa y de tan baja o ninguna calidad ideo-simbólica, como pueden ser los puntos y rayas del código Morse. Del análisis formal de estas pinturas rupestres puede sugerirse la objetividad de lo antes aclarado.

A partir del ideograma Ñ, hasta el último, se van a ilustrar dibujos que los hacedores estructuraron a partir de un eje central explícito. Estos diseños son el resultado de un equilibrio axial más o menos logrado; evidentemente, ese va a ser su criterio de construcción.

La nueva disposición de fuerzas opuestas, que coadyuvan a la distribución lógica de las partes que integran un diseño, ya no recurrirá solamente al equilibrio alrededor de un punto medio.

Algunos emblemas como Ñ y O tendrán, entre sus elementos componentes, diseños de líneas concéntricas. Otros, como R, S y T, si bien resultan de una simetría bilateral absoluta, sin embargo, la duplicidad de su componente medio y el mantener la rigurosa equidistancia de sus trazos, acusa cierta complicidad conceptual y hasta formal con aquellos emblemas de configuración concéntrica.

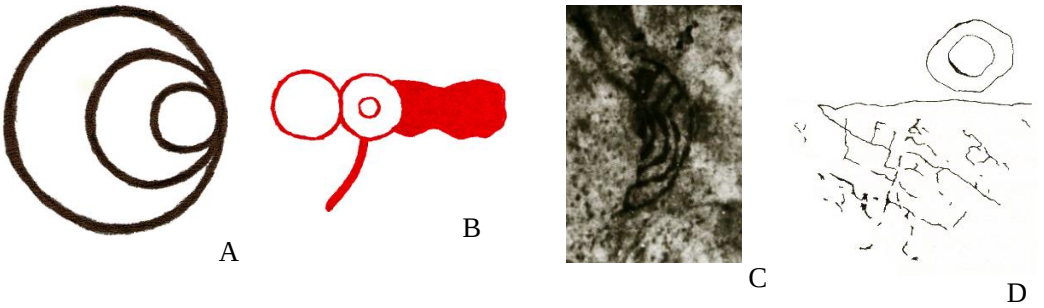
Modelos atípicos en Punta del Este

En 1947, y luego de los nuevos descubrimientos que se hicieron en Punta del Este, Núñez Jiménez reporta unas pinturas bastante atípicas. De la Cueva Número Tres reporta un conjunto (pict. 2) que presenta el signo confeccionado por un círculo que tiende a ser (o es) tangencial con el círculo subsiguiente, pero ahora con otro círculo adicional, también tangencial, lo que muestra una tipología de series circulares totalmente atípica de entre todas las señaladas. Según descripción de Núñez, resulta un "dibujo en negro, formado por tres círculos tangentes tocándose los dos internos con el exterior en un punto, es decir, que todos se unen" (1947:229). Esta serie de quince centímetros de diámetro, que aparece erróneamente ilustrada en color rojo en la página 363 del libro de Núñez (1975), es la última de las cinco presentadas y estudiadas bajo la denominación de *series con círculo interior excéntrico*.

Otro conjunto, totalmente atípico dentro de todo el contexto pictográfico compuesto por las cinco cuevas, es el encontrado en el techo de la Cueva Número Dos y enumerado con el dígito 4, presenta las siguientes características: diseño de color rojo "formado por un círculo superior, unido a otro círculo concéntrico doble, es decir uno dentro del otro. De aquí parte una línea más o menos recta que puede interpretarse como un brazo. Inferiormente la figura se muestra borrosa, pero se ven claramente dos manchas irregulares alargadas rellenas de color rojo y que bien puede interpretarse como una enagua que le cubriera las extremidades inferiores" (1947: 226).

Sobre la anterior descripción, valen las siguientes argumentaciones. Primero, no creo en la interpretación figurativa de ninguno de estos dibujos, reflexión que desarrollo más adelante. Segundo, este ideograma, en su parte "superior" (como dijera Núñez, aunque vale aclarar que este dibujo se halla en el techo de la cueva, por lo que la parte superior o inferior está subordinada al punto de vista que asuma el espectador de hoy), presenta grafismos que lo relacionan con la variante subestilística-normativa de líneas concéntricas. La distribución de sus elementos componentes, sin embargo, la emparientan con la variante simétrico bilateral de líneas en composición. Pero sucede que un elemento, totalmente novedoso, se incorpora a este litograma y lo hace irreconciliable, también, con la variante finalmente anotada.

Cuando caracterizamos el estilo pictórico de Punta del Este, el de la *abstracción geométrica*, hacemos referencia a su condición *lineal*. Si bien las formas de organización dentro del sistema, dadas por el equilibrio, diferencian una u otra variante subestilística, siempre la construcción lineal de las partes los homogeneiza. El trazo es el elemento unificador del sistema estilístico en Punta del Este. Las áreas, engendradas por el cerramiento de líneas curvas o rectas, dejan al desnudo las partes blancas calizas que contienen. Este recién aparecido elemento, caracterizador de nuevo estilo, es el relleno o entintado que aparece en la parte "inferior" del emblema.



Modelos atípicos en Punta del Este. A- Según Núñez (1947) pict.2, CNIII. Tomado de su libro de 1975 / B- Según Núñez (1947) pict.4, CNII. Tomada la ilustración de su reporte de 1947 / C- Según Núñez (1947) pict. 10, CNII. Tomado de su informe de 1947/ D- Pictograma de la CNII descubierto en 1983 por Esteban Maciques. Croquis de EMS. Archivo digital JRAL

Dentro del ordenamiento plástico estilístico que en otra ocasión desarrollo para el arte rupestre del archipiélago cubano, esta última característica resulta definitoria en la conformación del denominado estilo o *Arte Rupestre de Formas Rellenas o Entintadas*. Sistema que engloba a todos aquellos conjuntos de solución abstracta o figurativa, que se estructuran a partir de manchas o áreas coloreadas.

El hecho no debe pasar inadvertido. Este conjunto pictográfico me sugiere dos eventualidades: la primera, que el dibujo ha sufrido mutilaciones o repinte sobre sus trazos originales; una segunda posibilidad, más apetecida, pudiera valorarse desde otra opción.

Según nota de Hauser: "Gérmenes de nuevas formas estilísticas existen casi siempre; la cuestión es sólo, si y en qué medida son descubiertos y desarrollados, es decir, cuál de las distintas posibilidades estilísticas que una época lleve germinalmente en sí, encuentre una prosecución. En el curso del tiempo surgen las más diversas tendencias evolutivas, la mayoría de las cuales son abandonadas después; lo decisivo, empero, para la historia estilística no es el descubrimiento, sino el mantenimiento de una dirección" (1961: 303). Y continúa más adelante: "el 'enlace' que convierte un germen de estilo en un estilo, comienza en aquel punto indefinible en el que una cantidad se transforma en una nueva cualidad" (ibidem: 304). Pero hasta hoy, esta segunda posibilidad no procede, pues no se han hallado pinturas similares en la zona.

Es también en esta Cueva Número Dos donde Núñez Jiménez halló, en 1947, aquel rarísimo dibujo (pict. 10), negro, con trazos muy finos y que resulta bastante extraño dentro de todo el conjunto rupestre. Vale igualmente anotar que este conjunto aparece muy cercano a aquella pictografía que, de color negro y trazos igualmente muy finos, anos despues descubrió Esteban Maciques y que describió "atípica tanto por su composición como por su trazado" (Maciques, 1983 s/p), y que mostraba todas las características propias del llamado estilo o *Arte Mural de Líneas Inconexas*, modo expresivo que hasta hoy tampoco mostraba una continuación en estos murales.

Estos supuestos "gérmenes de nuevas formas estilísticas", que no encuentran una "prosecución" en los murales, se van a constituir en elementos atípicos o degenerados dentro de un sistema específico y caracterizado. Soluciones gráficas que se apartan de los tipos cono-

cidos. Esta situación va a dar lugar a la creación de ese extrañamiento, de ese *atipicismo gráfico* que dará base, por extensión, para la exclusión o aislamiento de aquellos pictogramas de dudosa procedencia en un mural rupestre determinado.

De modo que, y para precisar los criterios antes vertidos, me refiero a la aparición de dos diseños que, excepcionalmente, no reproducen las características esenciales del *estilo lineal de la abstracción geométrica*, desarrollado en los murales de Punta del Este. Dos conjuntos irreconciliables estilísticamente entre ellos, y entre ellos y la totalidad pictográfica, y que, para ser objetivos, no llegan ni a gérmenes de estilo, pues la sola presencia de un dibujo con determinadas características excepcionales no puede constituir tal cosa. Incluso Hauser se refiere a un proceso cuantitativo cuando hace alusión al paso del germen de estilo a estilo.

Por lo tanto, lo que no llega a germen de estilo es lo que no sobrepasa su sola presencia, es decir, que no llega a una segunda representación. Ello es sólo un *atipicismo gráfico*, por llamarle ahora de alguna manera, fenómeno que se verifica en el mural estudiado.

Capítulo IV

Reflexiones sobre unas pinturas rupestres

“La imagen misteriosa que para el arqueólogo puede representar un útil índice tipológico en la reconstrucción de la sociedad primitiva, para el investigador estético puede significar un elemento insustituible en el conocimiento del origen, la función y la evolución del arte”. *Gerardo Mosquera y Los dibujos rupestres, 1978*

Alucinógenos y creación de patrones simbólicos aborígenes

El estudio de más de 150 pinturas rupestres de Punta del Este me ha permitido inferir la sustitución de un patrón simbólico por otro. Sustitución que, atendiendo a criterios de norma y de evasión de la norma, lleva implícito la reelaboración y mantenimiento del patrón antecedente. Si bien he anotado que esta sustitución pudo responder a un agotamiento iconográfico y a la aparición de nuevos criterios simbólicos, ello, por sí sólo, no nos habla del origen de dichos patrones simbólicos. Otros argumentos, en consonancia con los antes expuestos, también podrían ser los que fundamenten este cambio.

Cuando -en sus análisis estilísticos sobre literatura- Stephen Ullman se refería a la "persistente recurrencia de ciertos artificios y leit motivs estilísticos (...) como señal inequívoca de una actividad consciente y deliberada", aseguraba también que "siempre quedará un gran número de casos en que no hay tales indicaciones, en que no sabemos si la elección fue plenamente consciente, semiconsciente, inconsciente o incluso subconsciente" (1968: 159). Al respecto, Hauser también se planteaba que era muy "difícil decir si un estilo procede de un acto espiritual o irracional, de un motivo práctico o ideal, como responder a la pregunta, de dónde, en el arte, cesa la aportación del individuo y comienza la de la sociedad" (1961 :305).

En el contexto de los estudios del arte rupestre aborigen surgió otra tesis que sugiere encontrar la procedencia, elección e interpretación de patrones simbólicos dentro de esos estados de máxima espiritualidad inducida y de estados de absoluta inconsciencia.

A partir de las observaciones realizadas a los indios Tukanos del territorio Vaupés, al noroeste del Amazonas -y teniendo en cuenta la confirmación de que "el arte y las religiones chamánicas se relacionan estrechamente con el uso de drogas alucinógenas" (1985: 291)-, Reichel Dolmatoff establece las correspondencias que descubre entre la ingestión de yajé (planta narcótica y alucinógena) y las pinturas que realizan estos hombres.

Según Dolmatoff, las alucinaciones visuales inducidas por las drogas indígenas consisten, fundamentalmente, en imágenes luminosas geométricas. Estos "elementos luminosos geométricos tiene una base neurofisiológica y técnicamente se designan [por los fisiólogos, JRAL] como 'fosfenos'. Consisten en sensaciones luminosas que aparecen en el campo de visión, independientemente de una luz externa, es decir, son producto de la autoiluminación del campo visual y se producen en el cerebro" (Dolmatoff, 1985: 293). Sensaciones luminosas que, al parecer, funcionan como bancos de datos visuales, a los cuales el aborigen le hace corresponder una intención simbólica.

Bien pronto esta tesis se incorpora a los intentos por comprender el origen de las expresiones rupestres dejadas por los indoantillanos, de las cuales no se tiene información etnográfica alguna.

En su opúsculo *Los signos en el arte taíno* (1989), Manuel A. García Arévalo, historiando los aportes más relevantes con respecto a los estudios realizados sobre las "esquemáticas estilizaciones" y los conjuntos de "signos de apariencia abstracta" hallados en las Antillas, traía a colación algunos argumentos expuestos por Alcina Franch en su trabajo *Religiosidad, alucinógenos y patrones artísticos Taínos* (1982).

Según Alcina, tales visiones inducidas "no son momentáneas, sino que persisten durante un cierto tiempo (meses quizás), de modo que la periódica celebración de ceremonias en que se ingiere algunas de estas drogas haría que tales fosfenos quedasen incorporados permanentemente en los individuos. De ahí que la visión de la realidad, por parte de los individuos habituados a la ingestión de estas drogas, incorporase inevitablemente los fosfenos a la

visión real haciendo, por consiguiente, de esa realidad un mundo fantasmagórico que fácilmente es interpretado mediante mitos" (García Arévalo, 1989: 11).

En Punta del Este, la etnografía y la arqueología no han podido verificar la ingestión de drogas por parte de sus antiguos moradores. Sin embargo, dos elementos básicos hacen posible la certeza del uso de esta costumbre.

Al decir de La Casas, la coca (Erythroxylon coca) "era usada por los indios de Cuba en sus ceremonias y que sacerdotes españoles, que habían estado en Perú y la vieron en Cuba, la identificaron como 'la misma coca que es tan preciosa en las provincias de Perú" (Ernesto Tabío, 1989: 33). También narra Las Casas, con desconcierto, cómo en la isla de Cuba "era extraño el ayuno que algunos hacían, principalmente los behiques, sacerdotes o hechiceros, y espantable; ayunaban cuatro meses, y más, continuos sin comer cosa alguna, sino cierto zumo de hyerbas ó yerbas, que solamente para sustentarlos que no muriesen bastaba (...) Macerados, pues, y atormentados de aquel cruel y aspérrimo y prolijo ayuno, que no les faltaba sino expirar, decíase que entonces estaban dispuestos y dignos que les apareciese y de ver la cara del Cemí" (sic, Las Casas, 1876: 514).

Asimismo, el consumo del tabaco (Nicotiana tabacus) y la existencia de toda una parafernalia vinculada a las prácticas chamánicas alucinatorias de la cohoba (Piptadenia peregrina) entre los aruacos insulares, está más que reportado por los primeros cronistas y por la arqueología.

Si bien es cierto que todas estas referencias etnográficas y arqueológicas pertenecen al horizonte cultural de pueblos agroalfareros aruacos o taínos, también conocemos que ambos horizontes culturales (ciboney y taíno) coexistieron en Cuba durante siete siglos en los cuales se verifica el intercambio de técnicas u objetos que van desde la producción cerámica, pasando por la concha, y por qué no presumir intercambios también en el orden de la vida espiritual.

Por otro lado, la ingestión de plantas alucinógenas en las actividades rituales y de ceremonias, parece ser una costumbre generalizada a todas las culturas indoamericanas. Los datos de los cronistas, de los arqueólogos y los etnólogos, así también lo han venido demostrando.

Hay que recordar que la droga y el trance han sido un par catalizador dentro de la producción cultural. Para pintar, danzar, declamar, hacer música o escribir, e incluso para adentrarse en los "misterios" de otras ciencias, la historia de la humanidad nos muestra cómo - desde fechas tempranas, hasta los tiempos modernos y contemporáneos, incluyendo etapas clásica y olas contraculturales juveniles que cíclicamente irrumpen en el medio cultural conservador de cualquier territorio- destacados generadores de cultura han hecho sus creaciones justo en esos momentos de máxima excitación inducida, o bajo estados de trance previo consumo de sustancias de muy variada naturaleza (enteógenos o psicoactivos), para no mencionar los más asequibles alcoholes. Son igualmente formas del trance el ascetismo, la abstinencia y las pasiones excesivas de las pequeñas y grandes religiones que generan, transforman y convierten en un latido perpetuo a ciertas drogas endógenas, es decir, producidas por el cuerpo humano, y que pueden crear los mismos estados de conciencia alterada que producen las drogas exógenas (Zehentbauer, 1995 y Fanjul, 1997). Es la única forma de comunicarse con "los dioses", es decir, con aquellos saberes y sucesos que escapan a nuestra comprensión. La droga y el trance han sido una constante en el alma del hacedor, en su intento por trascender los límites. De modo que no es descabellado suponer tal hipótesis para el contexto de la prehistoria cubana, en tanto ser estos aborígenes, huelga la evidencia, tan humanos como los otros.

Comparación entre fosfenos y pictografías de Punta del Este. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAl

De modo que podemos inferir -con temor a equivocarnos- rituales chamánicos en Punta del Este, estrechamente vinculados al uso de plantas alucinógenas. Si observamos la tabla que ilustra los diez fosfenos que se comparan con los diseños simbólicos tucano y taíno, empleados por Alcina Franch en su estudio y reproducida por Arévalo en su trabajo, y también vemos los fosfenos universales que despejara el físico alemán Max Knoll (Dolmatoff, 1985), nos percatamos de la mímesis representativa, es decir, de la exacta analogía entre muchísimos de estos fosfenos con todas las representaciones ideográficas del arte rupestre de Punta del Este.

La siguiente tabla comparativa, entre fosfenos y pictogramas de Punta del Este, que preparamos para este estudio ilustra estas posibilidades.

En A se muestran los pictogramas que pudieran reproducir, con fidelidad, las visiones inducidas por la ingestión de alucinógenos. En B se recogen diseños más complejos que parecen recrear sus estructuras a partir de dichos fosfenos.

Estas relaciones visuales, y una comparación de base etnográfica, me incitan a retomar ciertas líneas especulativas con respecto a la aparición, sustitución y probable significación de estos patrones simbólicos hallados en Punta del Este.

Cuando asistimos a la descripción de esas alucinaciones visuales inducidas, parece como si se estuviera describiendo todo el horizonte visual pictográfico que encierra en sus paredes la Cueva Número Uno de Punta del Este: "la persona percibe un gran número de pequeños elementos brillantes, de forma geométrica, tales como estrellas, puntos o líneas que aparecen súbitamente sobre un fondo oscuro, moviéndose como en un caleidoscopio. Son formas a veces parecidas a espirales, a flores o plumas, a cristales, todo con una marcada simetría bilateral. Hay motivos de enrejados, de círculos concéntricos o de hileras de puntos luminosos" (Dolmatoff, 1985: 293). Quien haya visitado esta cueva notará la similitud entre los murales rupestres y estas alucinaciones descritas.

Por su parte, es válido retomar entonces la idea de Rivas (1993) respecto al hecho de que las semejanzas simbólicas que se aprecian en la "decoración" de los objetos Tucano (Colombia), las de los aruacos prehispánicos (Antillas), los petroglifos de Punta Cedeño (Venezuela) y, como ahora hemos visto, las pictografías de Punta del Este (Cuba), "reflejan el posible uso de los mismos alucinógenos (en contextos y bajo interpretaciones culturales disímiles), más que la definición de esos rasgos, como consecuencia de hipotéticos antiguos contactos" (Rivas, 1993: 169).

En otro sentido, la sustitución de un patrón simbólico por otro -modalidad de composición concéntrica por modalidad de composición simétrica bilateral- que se aprecia en Punta del Este, también puede encontrar su explicación en la sustitución de un psicotrópico por otro. Cambio que, si bien pudo responder a razones histórico-culturales, implicó (alucinaciones mediante) la aparición de nuevos criterios simbólicos.

Otra información de Dolmatoff me permite profundizar, hipotéticamente, en la génesis de los dibujos de Punta del Este. Según este antropólogo, él pudo definir que las alucinaciones visuales inducidas por las drogas indígenas consisten, fundamentalmente, en imágenes luminosas que responden a "dos categorías de fenómenos". Por un lado, la persona recibe aquellos elementos brillantes, geométricos, que antes se han descrito y que responden al nombre científico de "fosfenos".

Por otro lado, "la persona ve imágenes figurativas, imágenes pictóricas. Aparecen grandes manchas de colores que se mueven como nubes tempestuosas y de ellas emergen 'formas difusas', que pueden ser interpretadas como gente o animales, o seres monstruosos" (Dolmatoff, 1985: 293). Estas manchas de colores que, en dependencia del sustento cultural de la persona, o del chamán, interpreta de una u otra forma, se convierten en la base de da-

tos visuales que, presumiblemente, pudiera originar el estilo o *Arte Rupestre de Formas Rellenas o Entintadas* que caracteriza el arte rupestre de otras cuevas del arco granantillano, pero que no encuentra su espacio en los murales de Punta del Este.

Pero si, como afirma Dolmatoff, estas alucinaciones "figurativas" aparecen "en una fase avanzada de alucinación", ello apunta a dos consideraciones sobre el hecho de no hallarse este tipo de pinturas en Punta del Este: primero, o esta alucinación no se correspondería con el tipo de psicotrópico que consumían en Punta del Este o, segundo, los hacedores de Punta del Este tenían un control sobre su estado alucinatorio, impidiendo con ello penetrar en estados alucinatorios más avanzados.

También Dolmatoff, a partir de la repetición de ciertos dibujos geométricos, pudo comprobar que los motivos basados en los fosfenos estaban codificados por los indios, y cada uno de estos motivos tenían el valor fijo de un signo ideográfico. En Punta del Este, esa similar recurrencia de signos y de relación de forma y color que se establece entre los mismos, es lo que también me ha permitido confirmar la existencia de un sistema ideográfico de trascendente construcción.

Bien es cierto que estos mismos signos basados en los fosfenos deben tener un significado totalmente distinto en cada contexto cultural. Ello impide hacer en Punta del Este las mismas lecturas simbólicas que hacen los indios tucano en sus ideogramas. Sin embargo, el hecho de que estas comunidades gentilicias presenten similar grado de desarrollo cultural hace que sus requerimientos existenciales sean equiparables. De modo que, como en los dibujos tucano, las pictografías de Punta del Este también podrían hacer referencia a aquellos aspectos relacionados con la vida del grupo, a saber: orígenes, fisiología sexual, fertilidad, procreación, crecimiento, incesto, leyes de matrimonio, leyes tribales de exogamia, alimentación, migraciones, alianzas, delimitación de territorios, adaptación ecológica, relaciones entre tribus, institucionalización de ritos, fertilidad de los animales, astronomía, ciclo de las estaciones, muerte. Aspectos estos que, memorizados en las estructuras del signo y en manos de las personas con lo poderes del ritual, constituyen, respectivamente, la herencia y la transmisión cultural.

Finalmente, esta hipótesis, que sugiere encontrar la procedencia y elección de patrones simbólicos dentro de esos estados de espiritualidad inducida y de absoluta inconsciencia, convierte a la zona arqueológica de Punta del Este en el más importante centro de prácticas chamánicas de su género que se haya reportado en las Antillas. Sus más de doscientos dibujos geométricos a dos colores así lo hacen suponer.

Sobre el valor simbólico y la lectura figurativa en ideogramas de solución abstracta

Todo parece indicar que las pinturas rupestres de Punta del Este acusan la existencia de un sistema de signos ideográficos inteligentemente articulados. Ahora, cómo plantearse la lectura de estos murales rupestres. Según tesis de Frantisek Miko (1988) -para el análisis del texto literario-, un sistema expresivo contempla dos subsistemas: el de la operatividad y el de la iconicidad. Si tenemos en cuenta las generalidades que establece este autor, podríamos llegar a una primera deducción.

Como texto, el conjunto de ideogramas rupestre de Punta del Este funciona hoy a medias, porque tenemos el signo, pero no lo que representa. Es una imagen que esconde el concepto. El arte rupestre de Punta del Este es sólo la parte de un sistema simbólico que nos ha llegado mutilado: no tenemos idea de la música, del canto, de la danza, de las pinturas corporales... que pudieron caracterizar a este pueblo. No tenemos idea de los valores simbólicos que aquella gente descubrió en las plantas, en los animales, en los accidentes geográfi-

cos, en su patrón de asentamiento, en sus hábitos de comer... (Consens, 2000). Así que sólo poseemos, y no siempre ni en la misma medida, un modelo visual con algo de su lógica. De modo que la interpretación que hoy hacemos de un pictograma aborigen está condicionada por nuestra formación extraña al momento en que fue creada dicha imagen. Es el fruto de un análisis *a posteriori* y, por lo tanto, desenfocado. Es decir, se trabaja sobre el efecto plástico que provoca la representación, pero se desconoce la causa o el motivo original de la representación. Como bien anotó Fritot, "la interpretación de muchas de las figuras dejadas por los aborígenes es muy dudosa y a veces imposible, siendo en la generalidad de los casos individual y distinta para cada observador, que además procede con una mentalidad bien distinta a la de aquel hombre primitivo" (1938 :47), y ya sabemos que el carácter abstracto de los dibujos de Punta del Este agrava esta situación.

Por otro lado, y directamente referido al valor simbólico, existe una falsa relación que establece la calidad simbólica de la obra aborigen a partir del referente que ella denote. Un paradigma que ejemplifica el hecho es la pintura realista del arte rupestre franco-cantábrico. En ésta, el razonamiento tradicional traduce estas pinturas, automáticamente, como diseños de alto valor simbólico por cuanto se reconoce una supuesta "intención" desde el punto de vista plástico: la reproducción, a veces de un naturalismo sorprendente, de la figura animal. Una creación pictórica, sin embargo, que está subordinada a una muy cercana relación del hombre con el modelo vivo de las distintas especies de la fauna que representó. Sin embargo, en las "lecturas" que se hacían de estos murales generalmente se desechaba, desde el punto de vista igualmente simbólico, aquellos elementos abstractos -geométricos o no-, los cuales no tienen un referente identificable.

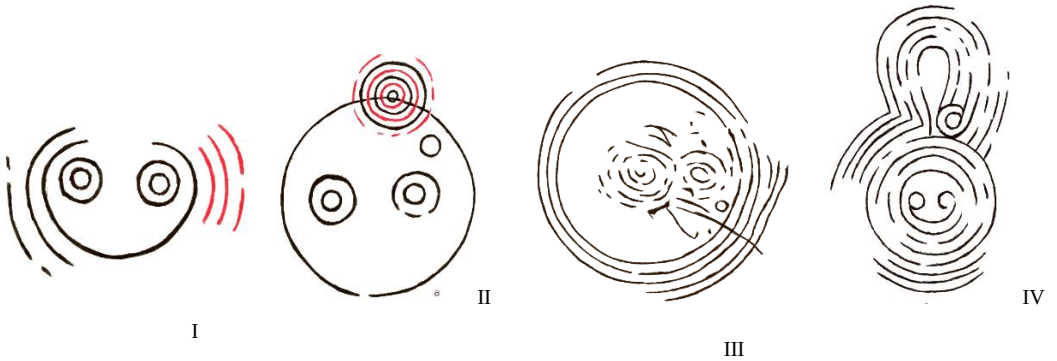
Esta última situación caracteriza al arte rupestre de Punta del Este y su posible -o no posible- lectura. No podemos hoy inferir el motivo real que se esconde detrás del símbolo, pues el resultado es una expresión abstracta de orden geométrico lineal. Sin embargo, sí podemos deducir su valor simbólico desde la perspectiva del propio diseño como representación sensible: el aprovechamiento de la proporción, del ritmo, de la simetría, del equilibrio, de la composición, la progresión regular de las partes componentes, el regodeo por el acabado de las formas gráficas lineales, el énfasis en la elaboración de determinados elementos que conforman un conjunto, la relación con el contexto topográfico, elementos todos que expresan su calidad simbólica y cualifican un estilo. A ello se puede sumar otros aspectos inherentes a la propia actividad simbólica, por ejemplo: la elección de un lugar adecuado para la plasmación del signo. O también aquel elemento lúdico, quizá con alta dosis de espiritualidad, que se origina en el momento de la propia creación: ese estado emotivo que pudo suscitar en el hacedor el acto de hacer destacar, de entre la infinita irregularidad de la piedra, aquellos pequeños rasgos de la futura grafía a elaborar. Creo que en lo antes expuesto arribamos al primer nivel de comprensión en cualquier ejemplo de arte rupestre.

Pero muchos autores, aún reconociendo el valor simbólico que muestran diseños de solución abstracta, fuerzan el acto interpretativo otorgándole a algunos de estos conjuntos el carácter de dibujos antropomorfos o zoomorfos. Si bien Ortiz mantuvo la máxima de "leer" que el arte de Punta del Este es "todo el simbolismo y sin esfuerzo realista", y que "trata de representar por emblemas simples y casi exclusivamente lineales y geométricos sus conceptos de lo sobrenatural, quizás antropomorfizados o zoomorfizados en los mitos de sus mentes pero no en las expresiones plásticas de su arte" (1943: 133), otros reconocidos autores como Fritot, Cosculluela, Royo y Núñez, tradujeron a expresiones figurativas algunos de estos emblemas.

Desde un punto de vista cualitativo resultan muy dudosas estas interpretaciones figurativas, máximo cuando no existe en ninguna de las cinco cuevas de Punta del Este lo que

podríamos llamar una evolución de las formas, desde la figuración a la abstracción o viceversa, propio de algunos ejemplos del arte rupestre de otras regiones del mundo, si bien es verdad que estas supuestas evoluciones también están muy marcadas por la subjetividad del investigador del caso. En lo cuantitativo, de los más de 230 dibujos y conjuntos de dibujos pertenecientes a este sitio arqueológico, sólo han podido interpretarse como figurativos 14 pinturas.

Para Herrera Fritot, los cuatro conjuntos de líneas concéntricas circulares a manera de efigie son representaciones de *caras*. Incluso, para el caso de la pict. 54, Fritot anotó que este es un "tipo de lemniscata, formando una cara de cuatro círculos concéntricos, con los ojos, simples, al centro, unidos por un arco inferior, que simula la boca. La rodea una serpiente (...) que se recurva en arco estrecho sobre la cara, con su cabeza formada por un pequeño círculo doble" (1938: 57). Núñez Jiménez difiere de esta explicación y plantea "que la parte envuelta por la serpiente sea su propia cabeza" (1947: 219).



Para Herrera Fritot, los *conjuntos de líneas concéntricas circulares a manera de efigie*, que sólo aparecen en la CNI, son representaciones de "caras". I- pict. 37 / II- pict. 34 / III- pict.50 / IV- pict.54. Tomada las ilustraciones de su *Informe* de 1938. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

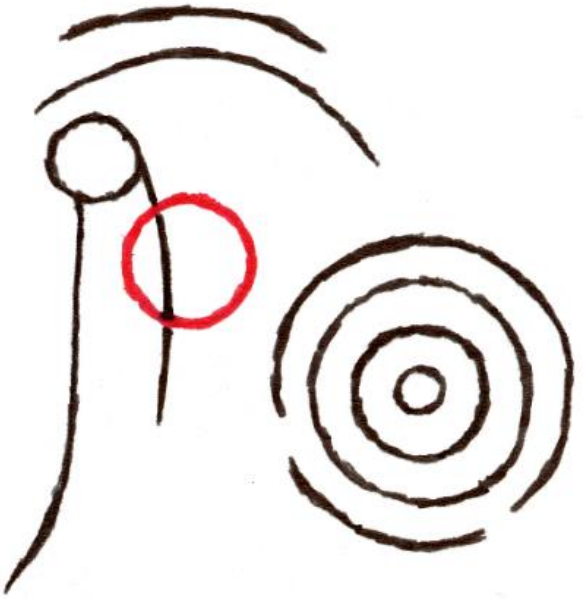
Otra interpretación figurativa se debe al diseño del pict. 36. En este ejemplo Fritot describió la representación de un dibujo fálico entre series de líneas concéntricas circulares, lectura en la que se apoya Núñez para interpretar la unión de símbolos masculinos y femeninos, amén de que en esta zona del mural -al decir de Núñez- los rayos del sol inciden en tiempos de primavera.

Sucede que siempre que percibimos una imagen abstracta, nuestros sentidos rápidamente actúan sobre la organización de este diseño buscando un reconocimiento. Es decir, en todo momento y por muy abstracto que sea un diseño, buscamos determinados elementos, desechando otros, que nos procure la reconstrucción de una imagen sabida. El caudal de imágenes que incorporamos a través de nuestra experiencia nos ofrece la posibilidad de este

entendimiento. Vale anotar que el hecho, generalmente, resulta un acto inconsciente. El ejemplo más evidente y cotidiano de esta situación lo tenemos cuando miramos a las nubes. Vemos, por lo general, cosas y conjuntos de cosas que conocemos. Siempre he observado y nítidamente el perfil de un hombre en la obra que, arbitrariamente, considero lo más representativo desde el punto de vista teórico y plástico del arte abstracto del pintor ruso Vassily Kandinsky: *Amarillo-Rojo-Azul.* Así suele suceder.

En las primeras cuatro pinturas que compilamos en la próxima lámina (A, B, C, y D), muchos autores coinciden en la representación de imágenes antropomorfas, haciendo, en muchos casos, comparaciones con similares diseños que aparecen en otros murales rupestres geográficamente distantes. El D, al estar pintado en el techo, permite hacer más de una interpretación: al extenderse horizontalmente adquiere una apariencia pisciforme según anotan otros autores.

Con respecto a estos cuatro diseños, vale corregir un testimonio de Núñez. En el informe que este realizó en 1947 concluye "que las tres representaciones humanas de Punta del Este están dibujadas en rojo" (: 230). Sin embargo, Jiménez describe una "figura humana extraordinariamente estilizada" y roja en el Motivo Central de la Cueva Número Uno; dos figuras antropomorfas rojas, "estilizada" una, "como un ser humano no muy estilizado" la otra -las pictografías número tres y número cuatro respectivamente- en la Cueva Número Dos; y una "figura humana estilizada" y roja -la pictografía número ocho- en la Cueva Número Tres. Las que sumarían cuatro y no tres "representaciones humanas en Punta del Este", como resumía en su informe. Así, asegura que "las pictografías de las tres cuevas de Punta del Este, en nuestra creencia fueron verdaderas representaciones totémicas, muy avanzadas en sus estilizaciones por sus adelantos artísticos-pictóricos" (1947: 241).



Según Fritot pict.36. Según Núñez (1975) pict.6. Localizado en la CNI. Tomado de las ilustraciones de Fritot de 1938. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAL

Pictografías de solución abstracta, geométrica, que han sido objeto de interpretaciones figurativas. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAl

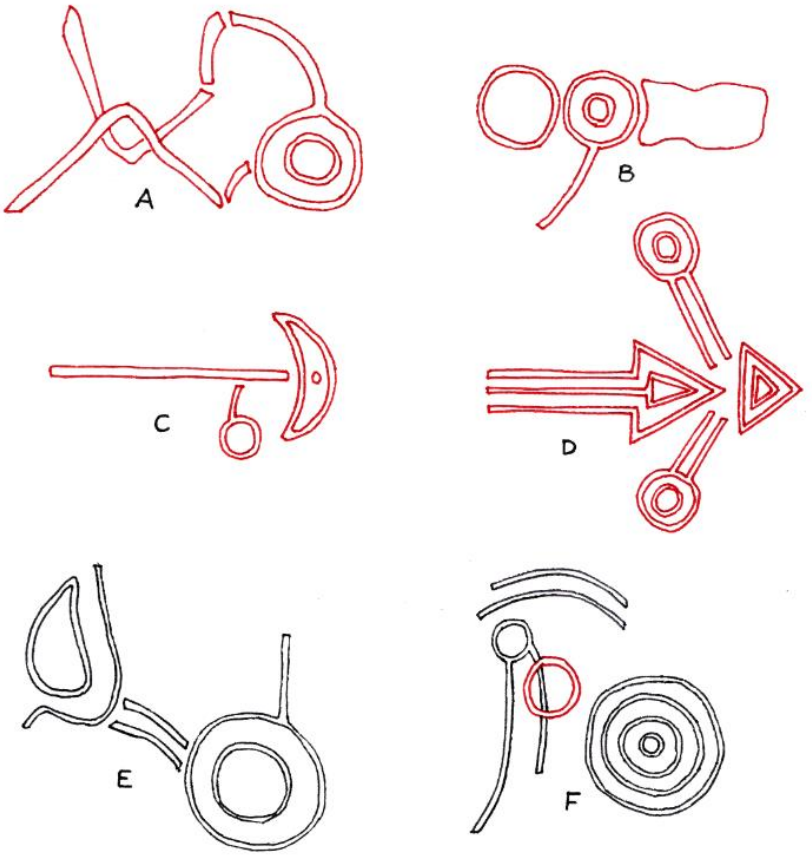
Sin embargo, y volviendo al motivo D de esta compilación de imágenes, yo no veo más que la articulación de dos (o tres) de los ideogramas bien recurrentes en estos murales. Articulación de anillos concéntricos, arcos y trazos angulares a partir de una relación de corta distancia, tangencialidad o superposición. Este modelo de articulación de signos se puede hacer extensivo a otros conjuntos pictográficos, como bien se puede apreciar en la lámina que al final proponemos.

El caso de los diseños E y F, para poder ser interpretados como figurativos, Núñez Jiménez se ve en la necesidad de alterar la posición vertical que originalmente tienen en la pared-soporte. De tal forma que el primero se le asemeje a la coraza de un quelonio y el segundo a un perro, según anota en su informe de 1947 y mantiene en su obra *Cuba: dibujos rupestres* de 1975. Para mí, este primer esquema, el E, a pesar de su diferencia con el resto de los ideogramas (por su forma y trazado muy fino) evoca a los signos semicirculares o arcos concéntricos. El segundo esquema, el F, recordamos, se encuentra situado muy cerca

de la entrada de la Cueva Número Uno; esta situación lo hace víctima de las inclemencias del tiempo, por lo que pudiera ser los restos (o vestigios, como anotara Fritot en 1938) de un conjunto mucho más complejo, situación extendida al próximo litograma.

La pintura G es, al decir de Núñez, "muy común en el arte rupestre sudamericano y antillano y que generalmente (...) simboliza a la rana" (1975: 82). Y los dos esquemas finales (H), representan, al decir de Fritot, características zoomorfas con prominencias superiores "a modo de orejas de ratón" (1938: 57). Los últimos seis emblemas, por lo tanto, resultarían aparentes representaciones zoomorfas. Situación que fundamenta el planteamiento de algunos autores cuando aseveran la presencia de representaciones totémicas en el mural pictórico de Punta del Este.

Caras, serpiente, rana, tapir, tortuga, perro y figuras humanas. Estas interpretaciones figurativas han generado una postura crítica, de rechazo, máximo cuando se descubre que tales lecturas, a menudo, conspiran contra el buen hacer de una investigación, sobre todo cuando no se tiene en cuenta que a veces se trabaja sobre restos o vestigios de conjuntos pictóricos mucho más complejos



Modelos de articulación de signos en motivos rupestres de Punta del Este. Croquis de JRAL, 1991. Archivo digital JRAl

Lo abstracto y lo significativo

En 1983 se publica en La Habana un importante libro en torno a estos estudios, *Exploraciones en la plástica cubana* de Gerardo Mosquera -texto que ya habíamos citado ampliamente en el acápite dedicado a las superposiciones en Punta del Este-. En este libro su autor dedica al arte más antiguo de los aborígenes de Cuba, y en particular a las pinturas rupestres de Punta del Este, 65 páginas de polémico e interesante análisis desde la perspectiva del historiador del arte ("Expedición al pasado más remoto"). Hecho sin precedente en toda la bibliografía de arte sobre tema arqueológico. Las ideas vertidas por este autor enriquecen un debate que parecía exclusivo de los arqueólogos. [10]

Aparte de considerables aportes desde el punto de vista estético, anota Mosquera que "parece imposible la demostración de que algunos dibujos tengan un propósito figurativo. Se trata de combinaciones de formas abstractas, que deben vincularse con ciertos rasgos que ya se han observado en los grados más primarios de la evolución estética del hombre, en que este relaciona la utilidad práctica que una forma más perfecta proporciona a su instrumento de labor con un interés por la forma en sí, signo de su imposición al medio a través del trabajo" (1983: 41).

Con la anterior cita iniciemos el debate. Ciertamente es muy difícil demostrar que estos dibujos pudieran tener un propósito figurativo, pero esto habría que enfocarlo desde el diseño mismo y no de su presupuesto. Porque estos dibujos bien que pudieron haber partido de elementos naturalistas o figurativos, y que, al momento de ser representados, sus hacedores, muy conocedores de las líneas fundamentales de su estructura, hayan logrado un resultado abstracto, geométrico o muy estilizado, y al no poseer nosotros este código sígnico primario, no podemos significar. Por lo tanto, lo abstracto no está tampoco en el propósito del dibujo, sino en el resultado del diseño desde el punto de vista actual. No podemos obviar la relación sujeto-objeto dentro de su propio contexto sociohistórico.

Para mejor comprender este análisis podríamos hacer una gran parábola, salvando las distancias, y llegar al arte moderno, exactamente a las obras de un cubismo de ortodoxa realización, como podría ser *El clarinetista* de Picasso. Cualquiera que desconozca los postulados del cubismo clasificaría esta pintura como obra abstracta pura, y desde el punto de vista perceptivo tendría razón. Pero para un conocedor del sistema sígnico cubista no funciona así: el resultado formal puede ser perceptivamente abstracto, pero su propósito y su concepto son figurativos, pues hay clarinete y hay clarinetista, aunque con un enfoque bien distinto de la representación tradicional: no es lo que se ve, sino lo que se conoce. Lo que me hace pensar que no podemos confundir el propósito con las formas logradas.

Por tanto, si no aceptamos la tendencia de atribuir lecturas figurativas a estos dibujos rupestres, tampoco admitamos enajenar la forma geométrica y significarla como objeto propuesto cuando no hay elementos que lo fundamenten, porque esta forma bien pudiera connotar tan disímiles cosas figurativas que, en su solución circular, por ejemplo, represente una piedra, la cueva, el sol, la luna, el mar, etc. O por qué no, una forma de computarizar (Socarrás Matos, 1985 y 1987), o una especie de calendario natural que relaciona el momento con la llegada de las especies de animales migratorios (¿aves?) conformadores de la dieta alimentaria de estos antiguos hombres, como plantea el profesor Ramón Dacal (comunicación

[10] En la bibliografía de la historia y la crítica del arte cubano, hasta el texto de Mosquera, sólo dos libros dedican su primera parte a las artes aborígenes: *Las artes industriales en Cuba* (1943) de Anita Arroyo, y *Artes plásticas en Cuba* (1954) de Loló de la Torriente. Luego, en los 1990, ve la luz un magnifico ensayo de la profesora Yolanda Wood, que formaba parte de su curso de *Arte del Caribe*: "Norma y función en el arte de los aruacos".

personal, 14-V-90, Museo Antropológico Montané, Universidad de La Habana). Tesis esta última de mucho interés, pues tradicionalmente se ha asociado la aparición del calendario con la sola existencia de las prácticas agrícolas.

Contradictoriamente el propio Mosquera asegura más adelante en su texto: "este arte es abstracto sólo en cuanto se trata de una intelectualización, de una voluntad humana de ordenar, junto con un consecuente prestigio de las formas "buenas" que el primitivo se siente capaz de crear. Porque motivos como los círculos concéntricos se encuentran en la naturaleza: una piedra al caer en un charco, las anillas de un tronco" (1983: 42).

Además, y volviendo a la cita inicial, el caso de Punta del Este no permite afirmar que el aborigen haya relacionado "la utilidad práctica que una forma más perfecta proporciona a su instrumento de labor con un interés por la forma en sí", porque los "buenos" diseños parietales no se corresponden con las formas rústicas del ajuar laboral que se ha encontrado en estas cuevas.

Por otro lado, cuando Mosquera plantea que en la plástica de los preagroalfareros de Cuba -y por supuesto que incluye las cuevas pictografiadas de Punta del Este - es posible aislar una constante estilística que es: "el interés exclusivo en estructuras que no buscan reproducir el mundo circundante, pero sí lograr formas "buenas", geométricas, cuya sola presencia basta para cualificar el objeto para usos superestructurales, sin necesidad de que imite cosa alguna" (1983: 75), al generalizar, obvia totalmente las pictografías figurativas esquemáticas que pueden interpretarse como escenas de caza, si bien son pocas las figuras, de la región de Guara.

"Sin embargo, si las figuras naturalistas de Guara, con sus representaciones de hombres cazando a especies de animales que no podemos determinar, pero que parecen mamíferos, son preagroalfareras, resultaría que en esta etapa existió un arte naturalista muy temprano, simultáneo con las formas geométricas simples que son frecuentes en los motivos pictóricos de la etapa" (Dacal y Rivero, 1986: 99).

Además, puede apreciarse en otras cuevas consideradas como sitios preagroalfareros, la presencia de un arte pictográfico *abstracto no geométrico*. Estos dibujos, estudiados por Esteban Maciques, han sido agrupados por dicho investigador bajo la denominación de *Estilo de Líneas Inconexas*. Según Maciques, "la abrumadora cantidad de pictogramas del estilo de líneas inconexas puede calcularse en el orden de los miles y son realizados a base de líneas rectas, puntos y trazos (todos negros) que no expresan aparentemente relaciones entre sí" (Maciques, 1988: 13-14).

Y es que las tradiciones plásticas del horizonte cultural del preagroalfarero o ciboney tienen tendencias visuales muy diversas y presumiblemente de orígenes dispersos. Al respecto, los maestros Dacal y Rivero fueron claros: "Parecen ser el resultado de la unión de los primeros pobladores, con comunidades, técnicas y costumbres, que se introducen en el archipiélago cubano en forma esporádica, por cerca de cuatro mil años, pueden proceder tanto de la América del Sur, como de otras zonas del Caribe, del golfo de México o de la Península de la Florida" (1988 :182).

Respecto a la no imitación de "cosa alguna" que refiere Mosquera, un primer acercamiento a los dibujos arrojaría que, para reproducir un objeto del mundo circundante, por ejemplo, el sol naciente o crepuscular y la luna, no hacía falta más que un trazo circular; y dos concéntricos o no si se deseaba reproducir el paso de uno de estos astros discoidales por una de las circulares claraboyas de la espelunca, como han observado Fernando Ortiz (1943) y Núñez Jiménez (1975). También pudieran "imitar" o "reproducir el mundo circundante", porque "motivos como los círculos concéntricos se encuentran en la naturaleza: una piedra al caer en un charco, las anillas de un tronco".

Claro está que los anteriores supuestos se deben al desconocimiento que tenemos sobre el significado original de dichos dibujos, emblemas que parecen evidenciar una tendencia de elevado “sabor” simbólico, como apuntara Ortiz. Especular con variables de todo tipo podría hacerse, pero para lograr una verdadera, positiva o razonable, sería “preciso penetrar en capas más profundas, en aquellos subfondos espirituales, psíquicos, religiosos y sociológicos en donde se engendra la forma” (Westhein, 1980: 15), aspectos estos muy difíciles de reunir, y por tanto de analizar, para mejor entender este arte.

Conclusiones

1-A finales de los años treinta, la recién descubierta (o nuevamente descubierta) Cueva de Isla o Cueva del Humo, posteriormente llamada Cueva Número Uno de Punta del Este, en la antigua Isla de Pinos, hoy Isla de la Juventud, Cuba, ya se encontraba considerablemente mutilada. Tres décadas después se ejecutaron los trabajos de restauración y repinte en este enigmático recinto pictográfico de la "prehistoria" antillana.

2-Según los autores de dicha restauración, estos trabajos se realizaron en dos etapas: la primera, a mediados de 1967 por espacio de 30 días y la segunda, a principios de 1969, por un espacio también de 30 días. Es decir, sobre la casi totalidad de las más de 200 pictografías, en un espacio cavernario de veintitantos metros de ancho por otros tantos similares de profundidad, se trabajó, tan sólo, en 60 días. Y ello sumado a las tareas de excavación, lavados de paredes y techos, tomas fotográficas de todo el proceso, calco de las pictografías, restauración del piso de las cuevas -con acarreos de piedras, arena y tierra-, saneamiento de paredes y techos, limpieza de los mismos de letreros y hollín, rectificación de los calcos y restauración de las pictografías. No en balde y con razón, el crítico de arte Gerardo Mosquera aseguraba lo que molesta el aspecto falso, como de "acabados de salir del horno" que presentan los repintados en 1969, "hubiera sido preferible protegerlos y respetar su apariencia original".

3-Por ello, cuando inicié el examen de estas pinturas parietales anotaba, en primera instancia, que trabajaría con toda la documentación existente sobre el mural de Punta del Este que fuese anterior a las labores de restauración. Por lógica, algo se hace muy evidente: soy enemigo, irrestricto, de todo tipo de restauración *directa* sobre pinturas parietales aborígenes. Y más, cuando no se cuenta con las técnicas suficientes para lograr un resultado adecuado. De modo que esta metodología de estudio la extendí también al análisis de las otras cuatro grutas, renombradas por los estudiosos -desdeñando la riqueza de la toponimia tradicional- como Cueva Número Dos, Cueva Número Tres, Cueva Número Cuatro y Cueva de Lázaro, y que integran esta excepcional área de la arqueología caribeña. Área arqueológica costera que, por el carácter de su arte rupestre, presenta algunas analogías con otras zonas arqueológicas, también costeras, del archipiélago cubano; siendo esta área la de mayor concentración de este arte.

4-Más de 230 pictogramas dibujados en las cinco cuevas de Punta del Este, ofrecen un saldo cuantitativo de envergadura con respecto a la actividad rupestre intensamente desarrollada en la zona. Murales que constituyen, por la prodigalidad en paredes y techos de un particular modo de hacer, expresión sui-generis del arte rupestre en el Caribe, en América y presumiblemente en el mundo.

5-Los dibujos de Punta del Este, por su forma, resultan lineales, abstractos y geométricos, donde los trazos curvilíneos dominan; articulados por relación de cercanía unos, muchas veces de forma tangencial otros, y en menor medida superpuestos. Todo lo cual hace complejo determinar dónde termina un dibujo y dónde comienza otro. Por otro lado, debido a que la mayoría de ellos están pintados en los techos de las grutas, es difícil determinar cuándo un trazo es vertical y cuándo horizontal. Su posición sólo depende de la mayor eficacia simbólica que pueda experimentar el observador. Arte en el que, lógicamente, resulta imposible la determinación de referentes identificables. En estos murales se utiliza el color negro -carbón vegetal- para unos, rojo -hematita- para otros y la alternancia regular e irregular de ambos colores en terceros. Indudablemente que resultan imágenes que responden, al

atender a sus morfologías, a un tipo particular de expresión simbólica: al “estilo lineal de la abstracción geométrica”. En los dibujos se hace evidente el aprovechamiento de la proporción, las formas equilibradas, la progresión regular de las partes componentes y el énfasis en la elaboración de determinados elementos que conforman un conjunto. De la misma manera, el regodeo por el acabado de las formas gráficas lineales.

6-Un exhaustivo estudio que atiende al criterio de morfología de estos dibujos y con el fin de descubrir el sistema que los organiza, me permitió la reconstrucción de tres bloques fundamentales de organización plástica: BLOQUE UNO (Conjuntos de líneas concéntricas circulares); BLOQUE DOS (Conjuntos combinados no concéntricos); y BLOQUE TRES (Conjuntos simétrico-axiales de líneas acodadas o angulares en composición).

7-En el BLOQUE UNO -conjuntos de líneas concéntricas circulares- se hace referencia a diseños que, por la evidente reiteración que muestran dentro del mural, estructuran la modalidad subestilística que creó una severa norma de realización y comunicación gráfica en la zona: la “variante subestilística de líneas concéntricas”. Variante que, por su gran repetición de motivos, no sólo me permitió definirla como normativa, sino, también, como la de mayor antigüedad. En esto coincido con aquello de que, por regla general, los fenómenos más difundidos son los de mayor antigüedad. En esta variante normativa el criterio de concentricidad sella el tipo de signo a elaborar. Este bloque responde a siete subvariantes de acuerdo a la composición de los ideogramas. Las primeras cinco subvariantes responden estrictamente a la ordenación y posición concéntrica de sus trazos circulares coloreados.

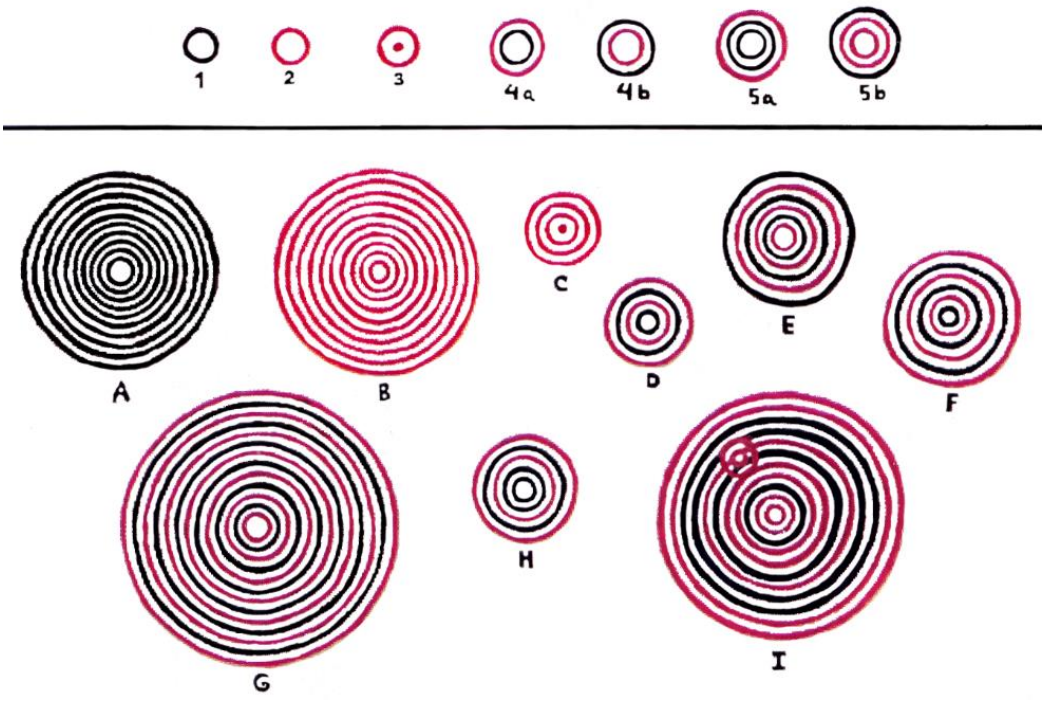


gráfico uno

8-Se estructuraron, posiblemente, a partir de un pequeño círculo medio. Cada trazo mantiene una regularidad y equidistancia de rigor con respecto al que le antecede. Se conformaron así series circulares de una perfección a veces impecable. Al parecer, los trazos se elaboraron con extremo cuidado y precisión, y se enfatizaba el color gradualmente. Se corrigieron las pequeñas imprecisiones, quizá, raspando el material deleznable calizo de las paredes con alguna concha de molusco. De esta manera se lograron series de más de un metro de diámetro y de hasta 39 círculos concéntricos. Las otras dos subvariantes se estructuran a partir de series de líneas concéntricas circulares. Sin embargo, la forma de articulación de sus diferentes elementos anuncia la evasión de la norma concéntrica y el advenimiento de una nueva forma de convenir el símbolo: los conjuntos simétrico-axiales.

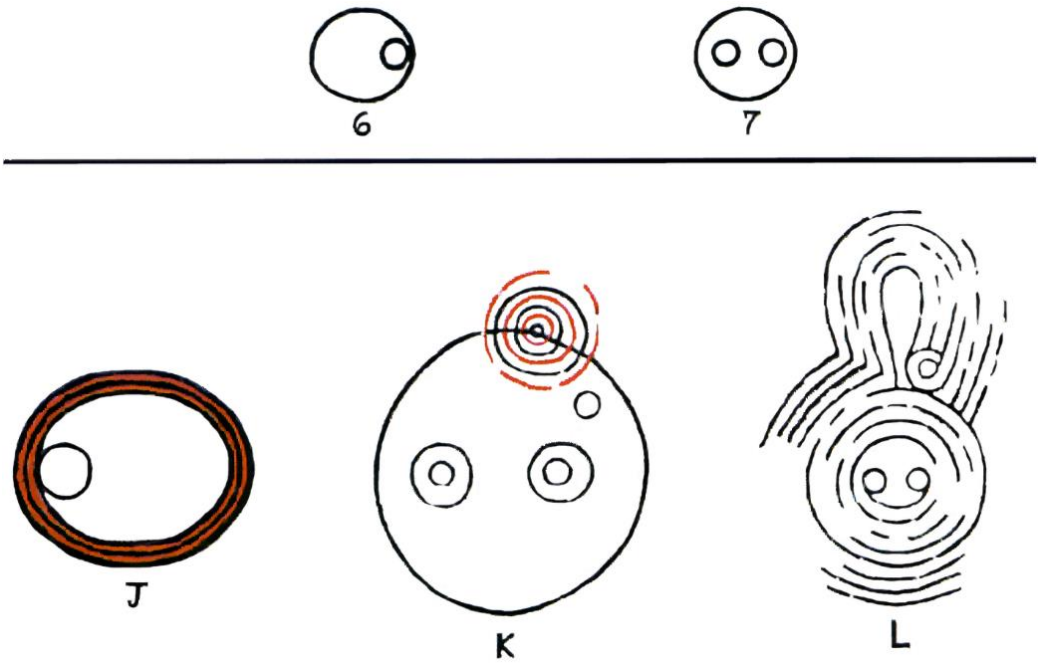


gráfico dos

9-En el caso de la subvariante 6, se comienza a elaborar la articulación tangencial de los trazos, dentro de las propias series, a manera de espiras cerradas. Al desgajarse el círculo medio de su posición central, se está obviando la técnica de conformar la serie a partir de un punto central o círculo medio a manera de guía. No obstante, los trazos circulares concéntricos periféricos siguen rigiendo un tipo de elaboración concéntrica. Estos trazos periféricos comienzan a desarrollar series con amplios diámetros interiores. Dentro de estos espacios se integran dobles series de líneas concéntricas circulares a manera de "pares de ojos", dando paso a la subvariante 7. Las modalidades mencionadas (6 y 7), al no estructurarse a partir de un pequeño círculo a modo de guía, van a presentar sus grandes trazos circulares algo irregulares o un tanto imprecisos. La mano alzada pierde rigor en cuanto a proporciones y se vuelve insegura la línea. Pero no por ello se aleja de la concepción concéntrica y equidistante, propia de dichas series.

10-Al unísono, una gradación de nuevos signos aparece. Fernando Ortiz, quien realmente descubriera para las ciencias y el arte cubanos estos murales en 1922, en sus fichas manuscritas sobre Punta del Este hace alusión, escrita y gráfica, a ciertos símbolos no reportados por ningún otro estudioso de estas cuevas. Son elementos espiraliformes cerrados que resultan idénticos a los que he dado en llamar con "círculo interior excéntrico", así también como diseños de espirales abiertas a la manera de la "hélice de los caracoles marinos" -según afirmó Ortiz- y los dibujos de bandas semicirculares y arcos semicirculares.

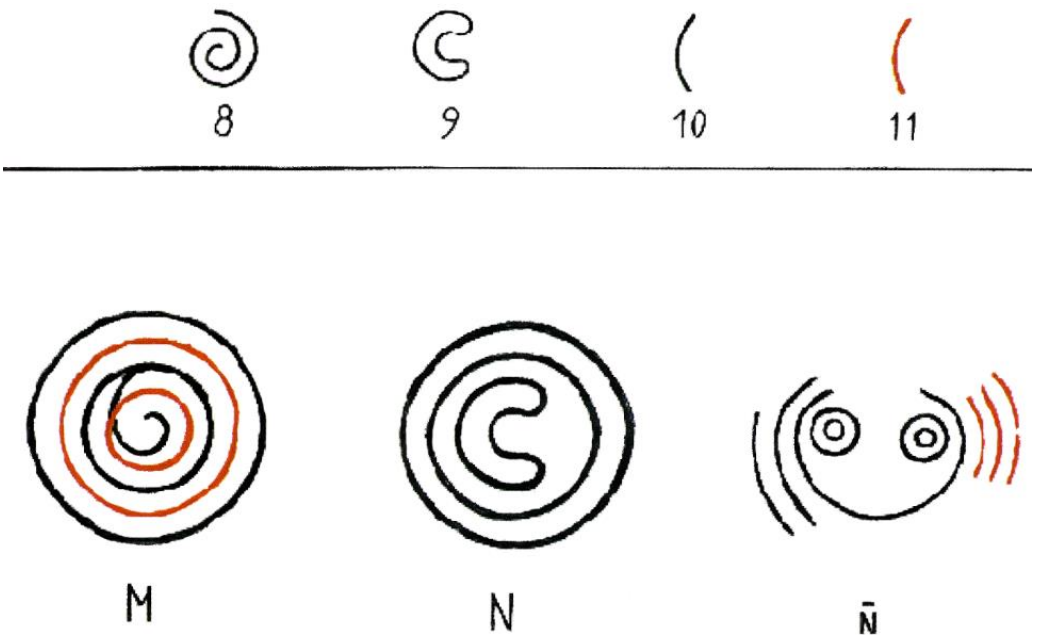


gráfico tres

11-El ejemplo de espiras de color negro que se articulan a líneas concéntricas circulares rojas dentro de una misma serie (M), emblematizan la integración de nuevos y viejos signos; también bandas semicirculares combinadas con series de arcos concéntricos negros, rojos y de trazos alternos rojos y negros. Toda esta gama de nuevos signos se integra, también, en los amplios diámetros interiores que estructuran algunas series de líneas concéntricas circulares, similares a aquellos diseños de la subvariante 7. Estos últimos ideogramas, los arcos concéntricos, generalmente son confundidos con restos de series concéntricas circulares. Incluso, con este criterio -al repintar- la restauración alteró la "lectura" original de muchos de estos dibujos. No obstante, la constancia de un nuevo signo -articulación de arco y anillo- acusa la trascendencia de dicho ideograma.

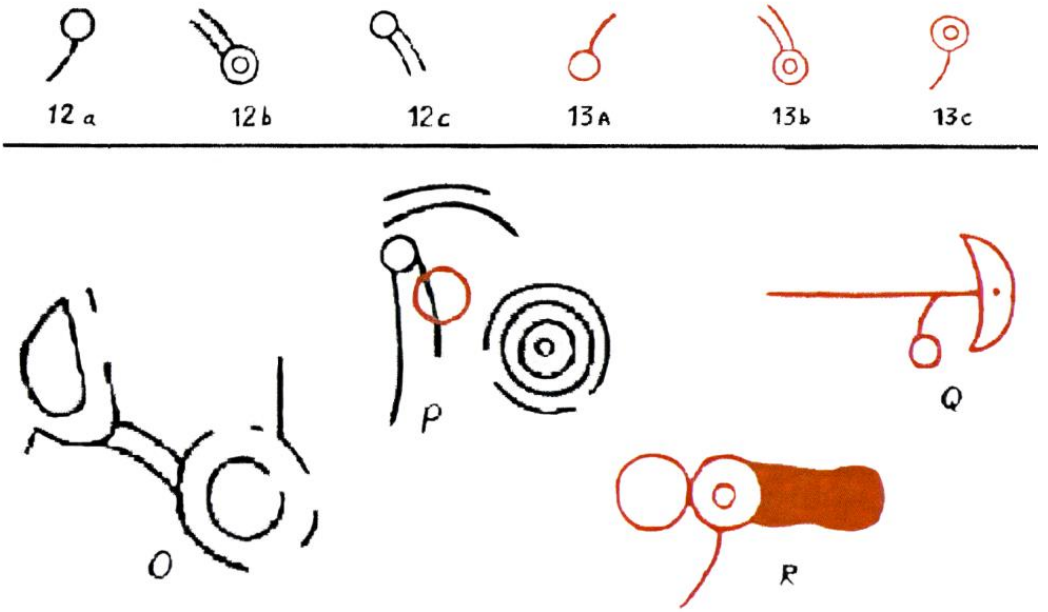


gráfico cuatro

12-Por otra parte, y luego de las últimas subvariantes del Bloque I, se aprecia la aparición del trazo rectilíneo, por lo general de muy pequeño formato. Constituye éste un nuevo e importantísimo signo en la pictografía simbólica de Punta del Este (si bien no aparece con mucha frecuencia), pues propicia la creación de conjuntos y signos que estructuran la nueva cualidad subestilística: los "conjuntos simétrico-axiales de líneas en composición". Variante que altera la norma gráfica y la estructuración de los ideogramas en la región. Algunos emblemas presentan en el interior de sus estructuras a estos signos rectilíneos (S). Progresivamente estos pequeños signos adquieren una función de enlace entre diferentes ideogramas (O-Q), librándose finalmente de la tutela de los trazos concéntricos circulares (T).

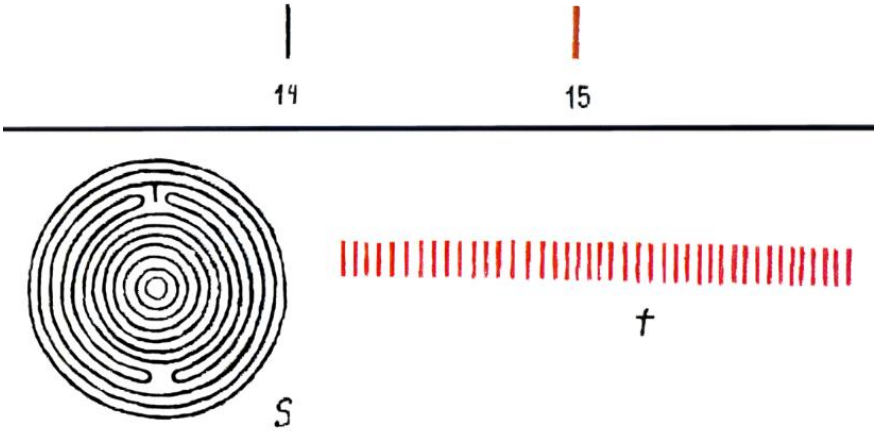


gráfico cinco

13-Si en los conjuntos anteriores el trazo rectilíneo se resumía a un elemento de enlace o a un código sígnico de elemental “escritura” ideográfica, ya en los próximos diseños adquiere otra significación. La aparición de los nuevos signos angulares permite la organización de formas geométricas -trapezoidales, rectangulares y romboidales- muy ajenas a las iniciales configuraciones circulares.

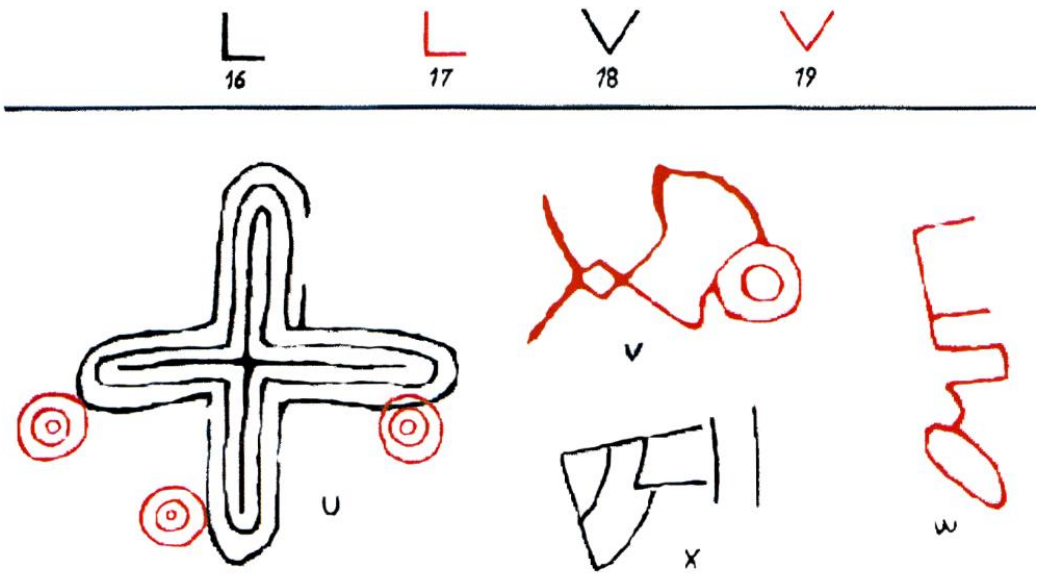


gráfico seis

14-Inicialmente se van a elaborar elementos angulares contenidos dentro de series de líneas concéntricas (U). Dichos diseños aparecerán gradualmente en la periferia de estas series, hasta lograr ideogramas articulados donde el emblema angular adquiere la máxima importancia desde el punto de vista del diseño y quizá, también, en lo concerniente al significado (V-W-X). De modo que a partir del Bloque II, los emblemas se desgajan del canon concéntrico de elaboración y ordenación, y componen emblemas axialmente articulados donde convergen diferentes modelos sígnicos, inclusive aquellas iniciales series de líneas concéntricas circulares.

15-Sin embargo, he aislado un nuevo grupo de pictografías que, si bien elaboran también emblemas simétrico-axiales, presentan una característica que los hace totalmente novedosos: no poseen entre sus partes componentes a los trazos concéntricos circulares, ni a ningún otro trazo curvilíneo, signos estos dominantes en las cuevas. A estos dibujos los he llamado “conjuntos simétrico-axiales de líneas acodadas o angulares en composición”, pertenecientes al BLOQUE TRES (Y-Z-Ab-Ac-Ad). Este bloque resulta de extrema importancia, pues serán sus diseños muy diferentes de aquellas iniciales series de líneas concéntricas del BLOQUE UNO.

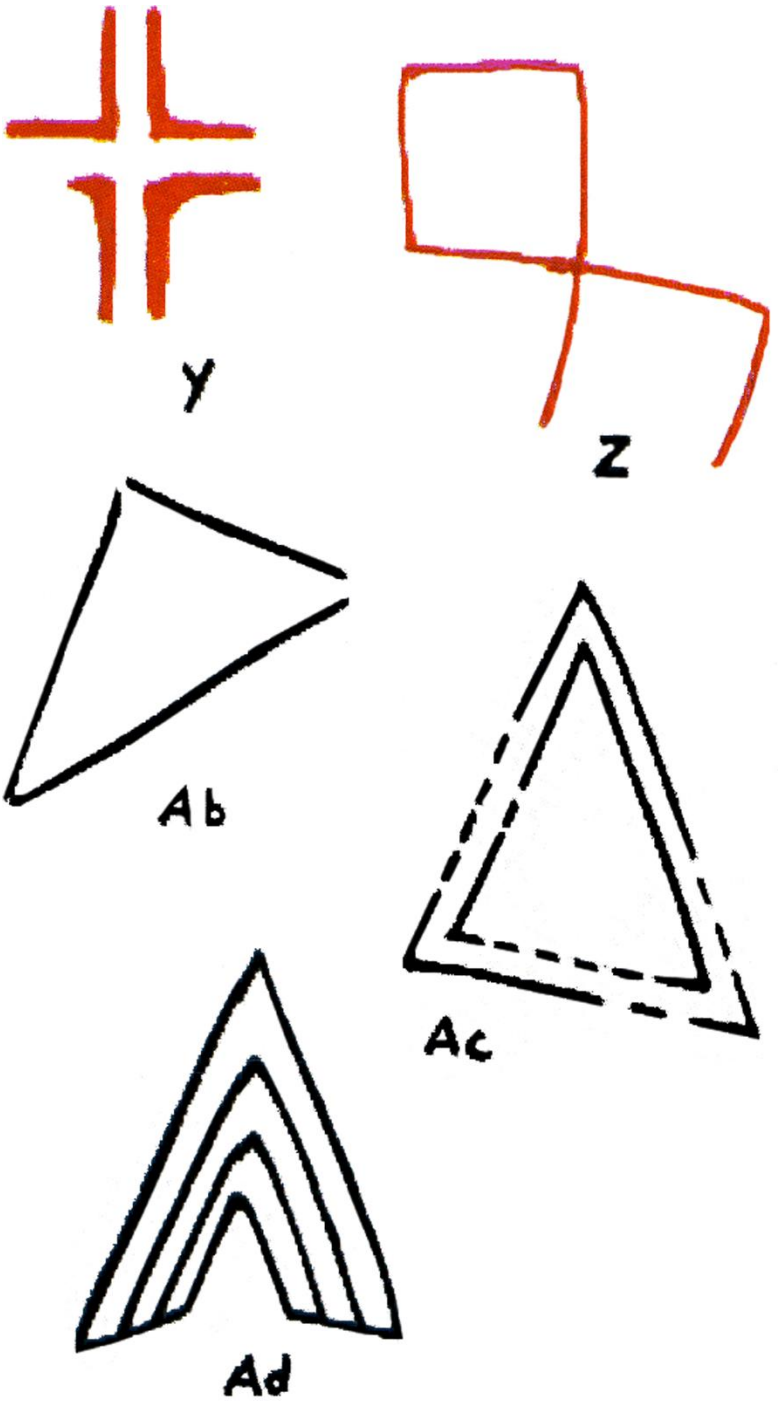


gráfico siete

16-El BLOQUE TRES resulta así representativo de la evasión de la norma**.** Quizás esta modalidad ideográfica normativa -las líneas concéntricas-, después de las realizaciones de series de trazos confeccionados con un color -rojo o negro- y de las series de colores alternos regulares e irregulares, había "agotado", como tendencia, todas sus posibilidades de combinación y, por ende, afectado también la dialéctica de sus probabilidades comunicativas. Esta situación, que origina nuevas necesidades gráficas, en unión de posibles nuevos criterios simbólicos y la existencia de hacedores que puedan ejecutarlos, bien pudiera ser la causa del cambio. Vale anotar que cuando planteo un agotamiento, como tendencia y aparente, me refiero al estanco de las posibilidades icónicas. Es decir, una norma de fuerte arraigo impide la consumación de nuevas formas de expresión ideográficas, para nuevas -o por qué no tradicionales- necesidades comunicativas. Pues la norma, en esencia, se opone a la dialéctica de los cambios. Y si hablo de criterios simbólicos, es porque no puedo obviar que estudio dibujos que parecen estar a medio camino entre el concepto de pictograma y el de ideograma. Esta indefinición me hace plantear así el problema de la imagen y la comunicación para estos murales. No hablamos de ideogramas tan excepcionalmente normativos, de alta eficacia comunicativa y de tan baja o ninguna calidad ideo-simbólica, como pueden ser los puntos y rayas del código Morse. Del análisis formal de estas pinturas rupestres puede sugerirse la objetividad de lo antes aclarado.

17-Una visión de conjunto de estos diseños me fundamenta la hipótesis de que ellos son signos que contienen ideas; escrituras propiamente dichas que representan los conceptos por medio de un orden de ubicación, a manera de articulación, de trazos consecutivos, como nos muestran las series de anillos de colores negros y rojos alternos irregulares: generalmente dobles trazos negros en sus primeros círculos del centro a la periferia; generalmente el trazo rojo que finaliza determinadas combinaciones o que separa dos de estas; generalmente el trazo rojo que se ubica en el quinto anillo y generalmente el trazo rojo que cierra o epiloga estas estructuras concéntricas. Ese mismo rojo que los hacedores de estos dibujos utilizaron para embadurnar los huesos de sus seres muertos y luego sepultados en el suelo de estos recintos, al amparo secular de escrituras circulares bicolores.

18-El estudio del comportamiento de estos pictogramas circulares de dos colores "da pie" para la confección de ecuaciones matemáticas que, ya a estas alturas, se escapan de las manos del historiador del arte. Resulta complicado de explicar y de entender. Hasta podríamos sugerir que es posible que estemos ante un *código de comunicación de carácter binario*, que se organiza a través de un sistema posicional de dos colores dentro de series de líneas concéntricas circulares concéntricas. Por esta vía podríamos hasta presumir de aproximación al descubrimiento de la forma en que se organiza este sistema de signos, aunque nunca tendríamos el símbolo, es decir, la representación visual de la idea. Pero es sólo una conjetura que parece complementar y ampliar las posibilidades del cómputo que en su día apuntó Socarrás Matos. Valdría la pena profundizar en estas hipotéticas posibilidades.

19-El análisis realizado me hace enfatizar un supuesto que, definitivamente, se ha apuntado a lo largo de este estudio: la presencia de un sistema ideográfico en el arte rupestre de Punta del Este. Los diversos signos pictóricos hallados, los cuales se encuentran independientes o articulados, así como las variantes que ellos recrean -de posición, de relación entre los propios signos y entre los signos y el contexto topográfico- así lo hacen ver.

Fuentes

Bibliográficas

Acosta Saignes, Miguel (s/f): *Estudio de etnología antigua de Venezuela*. Colección Investigadores, Casa de las Américas, Cuba.

Alcina Franch, José (1982): "Religiosidad, alucinógenos y patrones artísticos taínos". *Boletín del Museo del Hombre Dominicano*, Nº17, año X, : 103-117.

Alegría, Ricardo E (s/f): *El centro ceremonial indígena de Utuado*. Publicación del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico.

- - - - - - (1981): *El uso de la incrustación en la escultura de los indios antillanos*. Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico, con la colaboración de la Fundación García Arévalo, Santo Domingo, República Dominicana.

Alonso Lorea, José Ramón (1992): "El arte mural indio en Punta del Este: estética y símbolo, estructura y análisis". *Tesis de Grado*. Dr. Esteban Maciques, tutor. Departamento de Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba.

- - - - - - (1992): "Arte Rupestre en Punta del Este, Cuba". Ponencia presentada en la *Conferencia Científica Antropología ´92*. Centro de Antropología, Academia de Ciencias de Cuba, sept. de 1992.

- - - - - - (1993): "Ortiz y la Cueva del Templo o el inédito informe de Don Fernando". Ponencia presentada en la *Conferencia Científica Internacional "La Ilustración: Luces y sombras en la historia de América". 1793-1993 Bicentenario de la Sociedad Económica de Amigos del País*. Instituto de Literatura y Lingüística. Ciudad de La Habana. *Revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe*, Nº.18, Puerto Rico.

- - - - - - (1996): *Arte Rupestre en Punta del Este*. Conferencia presentada en la Universidad Nacional, Bogotá, Colombia, 1996 (evento organizado por el profesor Fernando Urbina).

- - - - - - (1997): "Arte rupestre en Punta del Este. Un sistema ideográfico en las Antillas Prehispánicas". *Arqueohistoria*, Madrid.

- - - - - - (1998): "Ortiz y la Cueva del Templo o el inédito informe de Don Fernando". *Revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe*, Nº18, Puerto Rico.

- - - - - - (2002): "Arte rupestre en Punta del Este, Cuba. Símbolo, estructura y análisis". *Congreso Virtual, NAYA*, http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/jose_alonso.htm

- - - - - - (2002): "Arte rupestre en Punta del Este, Cuba. El 'Motivo Central' de un sistema ideográfico". *Congreso Virtual, NAYA*, http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/jose_alonso2.html

- - - - - - (2002): "La 'teoría alucinógeno' y la creación de patrones simbólicos aborígenes". *Rupestre/web*, http://www.rupestreweb.info/alucino.html

- - - - - - (2002): "Sobre el valor simbólico y la lectura figurativa en ideogramas de solución abstracta". *Rupestre/web*, http://www.rupestreweb.info/simbo.html

- - - - - - (2003): "Un modelo de análisis a una variante gráfica en arte rupestre: las series de círculos concéntricos rojos y negros alternos". *Rupestre/web*, http://www.rupestreweb.info/series.html

- - - - - - (2003): "En torno a la interpretación y lectura simbólica del arte rupestre. Punta del Este, Cuba", Ponencia presentada en el *Ciclo de Conferencias. Arte Rupestre en el Caribe*, Museo de América de Madrid, Madrid, junio de 2003.

- - - - - - (2004): “Panorama histórico-crítico sobre el estudio del arte rupestre de Punta del Este, Cuba”. *Rupestre/web*, http://www.rupestreweb.info/puntadeleste.html
- - - - - - (2017): “Arte Rupestre en Punta del Este, Cuba. *A 80 años de su segundo y verdadero descubrimiento”*, Cuban At News, https://www.cubanartnews.org/es/2017/11/02/arte-rupestre-en-punta-del-este-cuba/
- - - - - - (2018): "En torno a la interpretación y lectura del arte rupestre. A propósito del arte rupestre de Punta del Este (Cuba)". *Revista Cuadernos de Arte Prehistórico*. Núm. 6. Julio-Diciembre 2018, ISSN 0719-7012, pp. 84-95. Versión digital en http://www.cuadernosdearteprehistorico.com/Archivo/
- - - - - - (2018): *Un tiempo del Montané. Por el 115 aniversario del Museo Antropológico Montané de la Universidad de la Habana y en el 170 del natalicio de su fundador Luis Montané y Dardé*, EECC2003, Miami (aquí se incluyeron “Ortiz y la Cueva del Templo o el inédito informe de Don Fernando”, “Arte Rupestre en Punta del Este, Cuba. Panorama histórico-critico” y “En torno a la interpretación y lectura del arte rupestre”.
Álvarez Chanca, Diego (1494): “Relación del segundo viaje, 1494”. *El segundo viaje de descubrimiento* de Fernando Portuondo (1977), editorial Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.
Bachiller y Morales, Antonio (1883): *Cuba primitiva*. La Habana, Cuba.
Berchon, Charles (1910): *A través de Cuba: relato geográfico, descriptivo y económico*. Sociedad de Geografía de París, Sceaux, Imprenta de Charaire, París.
Blanco, Gladys (1981): “Enigmas de Punta del Este”. *Bohemia*, año 73, no.1, enero, Ciudad de La Habana, Cuba.
Casa, Bartolomé de Las (1876): “Apologética Historia”. *Historia de las Indias*, tomo V. Imprenta Miguel Ginestá, Madrid, España.
Consens, Mario (2000): “Arte rupestre en Sudamérica el rol de los sitios en una aproximación arqueológica”, Ponencia Presentada en el V Simposio Internacional de Arte Rupestre, Tarija, Bolivia, septiembre de 2000. Versión digital en http://rupestreweb.tripod.com/consens.html.
Cosculluela, José Antonio (1918): *Cuatro años en la Ciénaga de Zapata*. La Habana, Cuba.
- - - - - - (1925): “Discurso leído en la recepción pública celebrada la noche del 24 de Mayo de 1925 como ingreso en la Academia de la Historia”. *Nuestro pasado Ciboney*, Imprenta El Siglo XX, La Habana, Cuba, : 5.
Cúneo Vidal, Rómulo (1928): *Cristóbal Colón, genovés***.** Casa editorial Maucci, Barcelona, España.
Dacal Moure, Ramón y Manuel Rivero de la Calle (1986): *Arqueología aborigen de Cuba*. Gente Nueva, Ciudad de La Habana, Cuba.
- - - - - - (1988): “Apuntes para una Arqueología Aborigen de Cuba”, en *Un tiempo del Montané*, Edición EECC2003.es, Miami, 2018, :182
F. Lens, Eduardo: *La isla olvidada. Estudio físico, económico y humano de la Isla de Pinos*. La Habana, Cuba, 1942.
Fanjul, María Luisa (1997): “El cerebro y sus drogas endógenas”, *Ciencias* 47, UNAM, México, julio-septiembre 1997, pp. 12-15.
Frazer, James George (1972): *La rama dorada*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.
Galich, Manuel (1979): *Nuestros primeros padres*. Casa de las Américas, Ciudad de La Habana, Cuba.

García Arévalo, Manuel A. (1977): *El arte taíno de la República Dominicana*. Artes Gráficas, M. Pareja, Barcelona, España.
- - - - - - (1989): *Los signos en el arte taíno*. Ed. Fundación García Arévalo Inc., República Dominicana.
Guarh, José Manuel (1987): *Arqueología de Cuba: métodos y sistemas*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.
- - - - - - (1978): *El taíno de Cuba*. Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, Cuba.
Harrington, Mark R. (1921): *Cuba before Columbus*. Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York.
Hauser, Arnold (1961): *Introducción a la historia del arte*. Colección Guadarrama, España.
Herrera Fritot, René (1938): "Informe sobre una exploración arqueológica a Punta del Este, Isla de Pinos, realizada por el Museo Antropológico Montané de la Universidad de La Habana. Localización y estudio de una cueva con pictografías y restos de un ajuar aborigen". *Universidad de La Habana*, año 3, nos.20-21, La Habana, Cuba, : 25-59.
- - - - - - (1938a): "Las pinturas rupestres y el ajuar ciboney en Punta del Este, Isla de Pinos". *Revista de Arqueología*, año 1, no.2, La Habana, Cuba, : 50-61.
- - - - - -(1938b): "Comunicación sobre la Cueva de Punta del Este. Isla de Pinos, sus pictografías y los hallazgos de un ajuar ciboney". *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, vol. 2, no. 4, oct.-dic., México, : 105-108.
- - - - - -(1939): "Discusión sobre el posible origen de las pictografías de Punta del Este, Isla de Pinos". *Sociedad Cubana de Historia Natural Felipe Poey*. Memorias, vol. XIII, no. 5, La Habana, Cuba, : 307-314.
- - - - - - (1964): *Estudio de las hachas antillanas*. Departamento de Antropología, Comisión Nacional de la Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, Cuba.
Izquierdo Díaz, Gerardo (1987): "Tendencias de desarrollo del arte rupestre de Cuba: discusión y análisis". *Tesis de Grado*. Alexis Rives, tutor. Departamento de Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba.
Kupka, Karel (1980): "La pintura mágica de los aborígenes australianos". *Correo de la UNESCO*, enero, : 9-14.
Leroi-Gourhan (1968): *Prehistoria occidental*. Ed. Gustavo Gill, Barcelona, España.
Maciques Sánchez, Esteban (1983): "El estilo de círculos concéntricos: contraposición de dos estilos pictográficos en Punta del Este" (inédito). Museo Antropológico Montané, Universidad de La Habana, Cuba.
- - - - - - (1988): "El arte rupestre de Matanzas". *Museo*, año 1, no.1, segunda época, jun., : 12-20.
- - - - - -(1991): "La variante de líneas inconexas en el ordenamiento estilístico del arte rupestre cubano" (inédito). Museo Antropológico Montané, Universidad de La Habana, Cuba.
Martínez, Aida G., Roberto Rodríguez y Carlos Roque (1993): *Cronología para las Comunidades Aborígenes de la Región de Matanzas, Cuba*. Ediciones Matanzas, Matanzas, Cuba.
Mestre, Arístides (1894): "La antropología en Cuba". *Revista cubana*, tomo XX, La Habana, Cuba.
Miko, Frantisek (1987): "Un modelo semiótico-comunicacional del texto y del estilo". *Criterios. Estudios de teoría literaria, estética y culturología*, nos. 21-24, Tercera época, ene. de 1987 - dic. de 1988, Ciudad de La Habana, Cuba, : 20-32.

Mirimanov, Vil B. (1980): *Breve historia del arte. Arte prehistórico y tradicional*. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, Cuba.

Montané y Dardé, Luis (1918): "El indio cubano de la Ciénaga de Zapata". *Cuatro años en la Ciénaga de Zapata* de José Antonio Cosculluela (1918), La Habana, Cuba.

Montás Onorio (1983): *Arte taíno*. Banco Central de la República Dominicana.

Morales Patiño, Oswaldo (1947): "Arqueología cubana. Resumen de las actividades durante el año de 1946: visitas a Punta del Este (Isla de Pinos) y cayos al este de Caibarién". *Revista de Arqueología y Etnología*, año I, época III, nos. 4-5, ene.-dic., La Habana, Cuba, : 13.

Moret A. y G. Davy (1956): *De los clanes a los imperios*. Unión Tipográfica, Editorial Hispanoamérica, México.

Morriña, Oscar (1982): *Fundamentos de la forma*. Departamento de Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba.

Mosquera, Gerardo (1978): "Núñez Jiménez y los dibujos rupestres". *Revolución y Cultura*, no. 65, ene., La Habana, Cuba, : 66-67.

- - - - - - (1983): "Expedición al pasado más remoto". *Exploración en la plástica cubana*, C. de La Habana, Cuba, : 13-82.

- - - - - - (1989): *El diseño se definió en octubre*. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, Cuba.

Núñez Jiménez, Antonio (1947): "Nuevos descubrimientos arqueológicos en Punta del Este, Isla de Pinos". *Universidad de La Habana*, año XII, nos.73-74-75, jul.-dic., La Habana, Cuba, : 213-247.

- - - - - -(1975): *Cuba: dibujos rupestres*, Ciencias Sociales, La Habana, Cuba, Industrial Gráfica S.A., Lima, Perú.

- - - - - - (1985): *El arte rupestre cubano y su comparación con el de otras áreas de América*. Proyecto regional de patrimonio cultural y desarrollo. Primer Simposio Mundial de Arte Rupestre.

Ortiz Fernández, Fernando (1922): *Historia de la arqueología indocubana*. Siglo XX, La Habana, Cuba.

- - - - - - (1922a): "Carta de comunicación a la Academia de la Historia de Cuba del 24 de mayo". *Universidad de La Habana*, nos.20-21, año 3, La Habana, Cuba, 1938, : 31-32.

- - - - - - (1935): *Cuba antes de Colón e Historia de la arqueología indocubana* (traducción de *Cuba before Columbus* de Mark R. Harrington por Fernando Ortiz y Adrián del Valle, e *Historia de la arqueología indocubana* de Fernando Ortiz en su segunda edición, refundida y aumentada). Colección Libros Cubanos, La Habana, Cuba.

- - - - - - (1943): *Las cuatro culturas indias de Cuba*. La Habana, Cuba.

- - - - - - (2008): *La Cueva del Templo. Isla de Pinos. Los descubrimientos arqueológicos*. Colección Fernando Ortiz, Compilación y prólogo de Pedro Pablo Godo y Ulises Miguel González, La Habana, Cuba.

Pichardo Moya, Felipe (1990): *Caverna, costa y meseta*. Ciencias Sociales, La Habana, Cuba. (Primera edición 1945).

Pichardo, Hortensia (1975): "Relación del primer viaje de Cristóbal Colón". *Documentos para la historia de Cuba*, ed. Ciencias Sociales, La Habana, Cuba, tomo I.

Pagán Perdomo, Dato (1978): "Bibliografía sumaria del arte rupestre del área del Caribe". *Boletín del Museo del Hombre Dominicano*, año VII, no.11, Santo Domingo, República Dominicana, sep., : 109-130. (*)

Pané, Fray Ramón (1990): *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. Nueva versión con notas, mapas y apéndices de José Juan Arrom. Ed. Ciencias Sociales, Ciudad de La Habana, Cuba.

Pijoan, José (1931): *Historia general del Arte*. Espasa-Calpe SA, T-I, Madrid, España.

Portuondo, Fernando (1977): *El segundo viaje de descubrimiento*. Ed. Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo (1985): "Aspectos chamanísticos y neurofisiológicos del arte indígena". *Estudios de arte rupestre*, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Chile, : 291-307.

Rivas G., Pedro J. (1993): "Estudio preliminar de los petroglifos de Punta Cedeño, Caicara del Orinoco, Estado Bolívar". *Contribución a la arqueología regional de Venezuela*, Fondo Editorial Acta Científica Venezolana, : 165-196.

Rivero de la Calle, Manuel (1987): "La Cueva Número Uno de Punta del Este, joya arqueológica del arte rupestre antillano". *Actas del VIII Simposium Internacional de Arte Rupestre Americano*, Museo del Hombre Dominicano, Santo Domingo, República Dominicana, : 471-477.

Royo Guardia, Fernando (1939): "El misterio secular de la Cueva de Punta del Este". *Sociedad Cubana de Historia Natural Felipe Poey*. Memorias, vol. XIII, no.5, La Habana, Cuba, : 289-305.

Rodríguez, Caridad y J. M. Guarch (1980): "Acerca de las experiencias obtenidas en las restauraciones de las localidades pictográficas Cueva 1 de Punta del Este y Cueva de Ambrosio". *Cuba Arqueológica II*, ed. Oriente, Santiago de Cuba, : 163-169.

Rodríguez Ferrer, Miguel (1876): *Naturaleza y civilización de la grandiosa isla de Cuba*. Madrid, España.

Sanoja Obediente, Mario (1979): *Las culturas formativas del oriente de Venezuela (La tradición Barrancoide del Bajo Orinoco)*. Bibliografía de la Academia Nacional de la Historia, Serie: Estudios Monográficos y Ensayos, 6, Caracas, Venezuela.

Scott, Robert Gillam (1969): *Fundamentos del diseño*. Ediciones Revolucionarias, Instituto del Libro, La Habana, Cuba.

Socarrás Matos, Martín (1985): "La cultura de los círculos concéntricos: computación aborigen". *Santiago*, revista de la Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, sept.
No.59, : 73-83.

- - - - - - (1987): "Un enigma con posibilidades de solución: la cultura de los círculos concéntricos". *Santiago*, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, no.67, dic., : 13-19.

Tabío y Palma, Ernesto (1989): *Arqueología. Agricultura aborigen antillana*. Ed. Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.

Trincado, María Nelsa (1984): *Introducción a la protohistoria de Cuba*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba, Cuba.

Ullman, Stephen (1968): *Lenguaje y estilo*. Aguilar, S.A. de Ediciones, Madrid, España.

Varios Autores (2018): *Un tiempo del Montané. Por el 115 aniversario del Museo Antropológico Montané de la Universidad de la Habana y en el 170 del natalicio de su fundador Luis Montané y Dardé*, Edición EECC2003.es, Miami, 2018, 346 pp.

Vargas Arenas, Iraida (1979): *La tradición Saladoide del oriente de Venezuela (La fase Cuartel)*. Biblioteca de la Academia de la Historia, Serie: Estudios, Monografías y Ensayos, 5, Caracas, Venezuela.

Veloz Maggiolo, Marcio (1991): *Panorama histórico del Caribe precolombino*. Banco Central de la República Dominicana.

Villares, Ricardo (1969): *Pintura prehistórica cubana*. *Bohemia*, año 61, no.16, abril, : 34-39.

Westheim, Paul (1980): *Escultura y cerámica del México antiguo*. Biblioteca ERA, Serie Mayor, México.

Weyl, Herman (1958): *La simetría*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina.

Zehentbauer, Josef (1995): *Drogas endógenas. Las drogas que segrega nuestro cerebro. Qué son y cómo se producen naturalmente*, edición Obelisco, 226 pp.

Documentales

Ortiz Fernández, Fernando (s/f): "Isla de Pinos. Los descubrimientos arqueológicos". Informe manuscrito. Fondo Fernando Ortiz, Carpeta 10, Arqueología (II), Desde 42-46. Archivo de Literatura del Instituto de Literatura y Lingüística (ILL), Ciudad de La Habana, Cuba. [presumiblemente terminado de redactar, y dejado inconcluso, hacia 1936, JRAL].

(*) en esta obra, página 119, se cita con errores el texto de Antonio Núñez Jiménez (1947).

Anexo

Ortiz y la Cueva del Templo
El inédito informe de Don Fernando [11]

He sido testigo, sobre todo en mi etapa de estudiante, de que en todo discurso que reseñe de una u otra forma la amplísima obra de Don Fernando Ortiz, siempre (o casi siempre) han monologado sus estudios afrocubanos. Si bien estos ocupan buena parte de su labor intelectual, también fueron otros los estudios a los que dedicara encomiable y gustosa atención. Me refiero a sus trabajos sobre arqueología aborigen de Cuba (no siendo él arqueólogo) y en particular, a sus análisis sobre las artes indígenas de esta antilla.

Cuando inicié la indagación histórico-bibliográfica referida a los estudios que se habían realizado sobre el sitio indo-arqueológico Punta del Este, surgió ante mí el enigma de Ortiz y la Cueva del Templo. Cueva del Templo como le llamara Ortiz, o Cueva Número Uno de Punta del Este, como actualmente se le conoce; zona arqueológica ubicada en la porción sureste de la antigua Isla de Pinos, hoy Isla de la Juventud, Cuba. "Joya arqueológica del arte rupestre antillano" (Rivero de la Calle, 1987).

En aquel momento me interesaba una investigación que analizara el carácter "estético"-simbólico del arte rupestre allí existente: expresión simbólica que constituye, por la prodigalidad en paredes y techo de un particular modo de hacer, expresión sui generis del arte indígena en el Caribe, en América y posiblemente en el mundo. No por gusto Ortiz bautizó estos murales como la "Capilla Sixtina" de nuestro arte aborigen. El resultado de dicha indagación fue aquella monografía titulada *El arte mural indio de Punta del Este: estética y símbolo, estructura y análisis*, de la cual el actual estudio es deudor.

Pues bien, en los textos inicialmente consultados, aquellos magníficos informes del arqueólogo René Herrera Fritot, que detallan el redescubrimiento, en 1937, de la zona arqueológica en cuestión, nos encontramos (por primera vez) con los hechos que ahora nos interesan. Por ejemplo: fue Fernando Ortiz quien en abril de 1922 protagonizó para las ciencias y el arte cubanos, de manera preliminar, el descubrimiento del más importante y pretérito exponente pictográfico -del llamado *arte de la abstracción geométrica*- que legara nuestro

[11] Conferencia presentada en *La ilustración: Luces y sombras en la Historia de América por el Bicentenario de la Fundación de la Sociedad Patriótica de Amigos del País (1793-1993)*, Instituto de Literatura y Lingüística, Academia de Ciencias de Cuba, marzo de 1993. Versiones de este texto aparecen en: *Revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe*, Nº18, Puerto Rico, 1998; revista *Gabinete de Arqueología*, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Boletín Nº 1, Año 1, 2001:45-55; *Un tiempo del Montané*, edición EstudiosCulturales2003.es, Miami 2018: 210-225. Referencia directa y original a este texto se puede hallar en Manuel Rivero de la Calle, "Presentación de *Fernando Ortiz y la Cueva del Templo* de José Ramón Alonso Lorea. Junio de 1994", *Un tiempo del Montané*, edición EstudiosCulturales2003.es, Miami 2018: 226-227. También se cita en "Ortiz en el eterno contrapunteo de Punta del Este" y en la "Bibliografía", ambos en Fernando Ortiz, *La Cueva del Templo. Isla de Pinos. Los descubrimientos arqueológicos*, Colección Fernando Ortiz, compilación y prólogo de Pedro Pablo Godo y Ulises Miguel González, La Habana, Cuba. 2008 :87.

pasado indígena al patrimonio cultural cubano. Sobre ello anotó Fritot que era "de justicia señalar aquí que este gran Etnólogo e Historiador fue el verdadero descubridor de este valioso legajo aborigen" (1938:31).

Fue Fernando Ortiz, además, el que comunicó en breve carta a la Academia de la Historia de Cuba dicho descubrimiento, al cual llamó "los restos de un templo precolombino". Así como algunas de sus "posibles derivaciones prehistóricas", según anota, que constituyen -por la fecha de su exposición, mayo de 1922- afirmaciones ciertamente audaces con respecto al nivel en que se encontraban los estudios de arqueología aborigen cubana para aquella época. Cuales son, por ejemplo: analogar la población de la Isla de Pinos con la del occidente de Cuba, y encontrar unidad etnográfica de estos pobladores con los de América continental. En ocasión de tan "agradables estudios", como expresó Ortiz al referirse a los trabajos indológicos, consulté dicha carta, la cual permaneció inédita hasta que en 1938 Herrera Fritot la insertara, íntegra, en su conocido reporte del redescubrimiento de la cueva. Por necesidades propias de este estudio, y con la intención de conservar dicho documento, he decidido reproducir nuevamente el texto en el presente trabajo.

También fue Ortiz quien, luego de prometer un posterior informe pormenorizado de lo descubierto -estudio, clasificación e interpretación según él- en aquella comunicación a la Academia de la Historia, guardó silencio del hecho, salvo excepcionales y brevísimas notas en posteriores publicaciones. Según escribiera Ortiz en dicha carta: "estimo que por la novedad de lo descubierto será de interés para la Academia un informe pormenorizado, que a mi modesto juicio hará posible la proposición de algunas interesantes deducciones paletnológicas" (sic). En este mismo año hace Ortiz extensión pública de ese futuro informe en la página 37 de su *Historia de la arqueología indocubana* de 1922. Sin embargo, dicho estudio nunca vio la luz.

La ausencia de este informe a lo largo de setenta años propició ciertos desajustes históricos a los cuales me referiré más adelante. El propio retardo de la información y del análisis del material arqueológico colectado y del arte pictográfico allí encontrado, impidió el inicial y progresivo estudio de los mismos desde el propio descubrimiento. Por ello, cuando en 1938 Herrera Fritot reportó su hallazgo, anotaba lo siguiente: "En el año pasado, un amigo nuestro, el Sr. César Cajigas, nos informó la existencia de una cueva con dibujos en colores, en Isla de Pinos, brindándose a llevarnos al lugar. Como el Dr. Ortiz no había indicado el lugar de su descubrimiento, sólo suponíamos, por ser en la misma Isla de Pinos, que se tratare del mismo" (1938 b:40). De la misma manera, el profesor Fernando Royo Guardia, quien acompañó a Fritot en aquella excursión de 1937 reafirma: "pronto adquirimos la convicción de que la citada cueva era la misma que en 1922 visita el Dr. Fernando Ortiz y más tarde el Dr. Carlos de la Torre, cayendo luego en el olvido" (1939:289). Incluso, en la ilustrada obra *Historia general del arte* de la Editorial Espasa-Calpe, en el tomo I de su edición príncipe de 1931, el profesor José Pijoan, entre desacertados enfoques sobre las artes de los aborígenes de las Antillas, asegura ciertamente que del arte pictográfico de Cuba conocía "unas pictografías de la Isla de Pinos, todavía mal estudiadas".

Sin embargo, con relación a la localización del hallazgo arqueológico vale apuntar, sobre la nota de Fritot, que Ortiz sí señaló el lugar de su descubrimiento. Ello aparece en el mapa de la Isla de Pinos que publicó en su libro de 1935 *Historia de la arqueología indocubana* (segunda edición refundida y aumentada). En la zona que Ortiz llama "Cabo del este" dibuja tres signos que -en la simbología arqueológica creada por él y Ernesto Segeth- representan, respectivamente, a una región de cultura ciboney, con enterrorio y pictografías.

Así las cosas, y a pesar de todo lo antes expuesto, fui del criterio de que, la no publicación del tan ofrecido informe no implicaba la no realización del mismo. Lo cual me llevó a

la tarea de su acuciosa búsqueda. Y... ¡qué satisfacción al ver coronado tal empeño con el hallazgo del tan mencionado informe! El hecho ocurrió cuando prácticamente había concluido la inicial investigación, con el consiguiente procesamiento de datos totales. El nuevo texto, sin fechar y titulado *Isla de Pinos. Los descubrimientos arqueológicos*, consiste en un ilustrado opúsculo totalmente inédito; elaborado sobre 104 fichas de cartulina y enumeradas, manuscrito por Ortiz y dedicado exclusivamente a sus averiguaciones en las cuevas de Punta del Este.

Éste se halla dentro de un sobre con la siguiente clasificación: Fondo Fernando Ortiz. Carpeta 10. Arqueología II. Desde 42-46. Cuidadosamente guardado en el archivo de literatura del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba bajo el cuidado de la licenciada María del Rosario Díaz, quien tan amablemente me facilitó el estudio del mismo. Junto a estas fichas manuscritas aparecen otras fichas mecanografiadas -original y copia- que reproducen, con algunas incorrecciones y lagunas, el texto de Ortiz. Del estudio e importancia de este manuscrito que hoy pongo a consideración del lector, es que "habla" el presente trabajo.

De hecho, ya se hace imprescindible, para la investigación arqueológica de este sitio, consultar dicho informe; y más si se tiene en cuenta trabajar -por supuesto- el arte rupestre intensamente desarrollado en estas grutas. Y es que Ortiz tuvo la dicha de visitar la Cueva del Templo y contemplar el mural pictórico mucho antes que la habitara el célebre Antonio Isla. El cual, con su cocina de carbón instalada en el interior del recinto cavernario, había cubierto de hollín buena parte del techo de la cueva y por tanto dañado los dibujos realizados en esta zona. Cuenta Ortiz en 1943 que: "El sol bañaba al amanecer ese dibujo central, cuando estaba sin obstruir la entrada de la cueva. Así lo vimos nosotros en Abril de 1922 (...) por toda la bóveda entonces limpia de humo" (:127). Sobre el mismo hecho anotó Felipe Pichardo Moya en 1945: "Ortiz pudo ver en 1922 dibujos que en 1938 no encontró Herrera Fritot" (:69).

Por otro lado, en el año 1944, a consecuencias de un mal tiempo, según escribe Antonio Núñez Jiménez, algunos marineros para guarecerse vivieron algunos días en el interior de la cueva y dañaron considerablemente algunos de los dibujos. Al respecto anotó Núñez que "a la luz de las lámparas de gasolina contemplamos el desagradable espectáculo de la casi total destrucción de las pictografías de estas grutas (...) muchos de los dibujos no son ya la sombra de lo que eran hace sólo dos años" (1947:221-222). A esta situación habría que sumarle que finalizando la década del sesenta se realizó los trabajos de restauración directa -repinte- sobre los dibujos parietales. El resultado de ello hizo afirmar al crítico de arte Gerardo Mosquera, lo molesto "del aspecto falso, como de 'acabados de salir del horno' que presentan los repintados en 1969: hubiera sido preferible protegerlos y respetar su apariencia original" (1983:36). Es decir, que hoy contamos con la imagen restaurada de muchos de aquellos originales.

Con respecto al hecho de la restauración he dejado bien claro mi criterio en 1992 cuando anoté que, en primera instancia, "trabajaría con toda la documentación existente sobre el arte mural de Punta del Este que fuese anterior a la restauración. Por lógica, algo se hace muy evidente, soy enemigo, irrestricto, de todo tipo de restauración *directa* sobre pinturas parietales aborígenes. Y más cuando no se cuenta con las técnicas suficientes para lograr un resultado adecuado".

El haber podido apreciar y describir en toda su magnitud el auténtico desenvolvimiento de los trazos coloreados de los hacedores aborígenes, le otorgan a este manuscrito de Ortiz extraordinaria importancia y particular vigencia para las investigaciones actuales. Incluso, si bien algunos de sus criterios, sobre todo los clasificatorios, hoy la arqueología puede

desecharlos, sin embargo, fue Ortiz el único testigo ocular con entrenamiento científico que nos describió, dibujó y valoró diseños aborígenes que nadie más viera. Cubiertos por Antonio Isla y arrancados de su contexto por la restauración, algunas de las pinturas perdidas de Punta del Este sólo tienen un puente a nosotros, y este puente es el informe inédito de Don Fernando. Por ello se hace necesario realizar algunas elucidaciones que ofrezcan pautas para posteriores estudios a partir del documento. Empecemos, para esto, averiguando el posible fechado de este escrito.

Al parecer, desde el mismo momento del descubrimiento, Ortiz se dio a la tarea de su estudio. En la propia carta que en mayo de 1922 presentó a la Academia de la Historia de Cuba anotó: "Estoy actualmente estudiando, clasificando e interpretando algunos de los objetos hallados así como las pictografías que se conservan". Sin embargo, durante más de diez años se vio prolongado este estudio. En la segunda versión de su *Historia de la arqueología indocubana* de 1935 expresa Ortiz al respecto: "Recordamos por nuestra parte, el descubrimiento que tuvimos la suerte de hacer en Isla de Pinos de una cueva ornamentada con profusión de dibujos simbólicos, cuyo relato hemos tenido que ir retrasando lamentablemente" (:292). Pienso que el carácter inquisitivo con que Ortiz se enfrentaba a la investigación, así como la escasez -en aquellos años- de estudios arqueológicos de esta índole en Cuba, hayan conspirado en la demora de dicho informe. El mismo Ortiz aseguró en su comunicación a la Academia de la Historia lo siguiente: "Aún habré de tardar algún tanto en ultimar el trabajo, no tanto por lo breve del tiempo que mis ocupaciones me permiten dedicar a esos agradables estudios, como por la necesidad de un cuidadoso análisis comparativo, que requiere una muy amplia base de documentación extranjera, aquí no siempre fácil de adquirir".

No obstante, algunos elementos nos permiten determinar la fecha aproximada en que se realizó este documento. Escrito que parece resumir los estudios que Ortiz hizo sobre el sitio arqueológico Punta del Este durante aquellos años. El primer indicio de datación nos lo ofrece Ortiz en la ficha número uno de su manuscrito. Inicia esta de la siguiente manera: "En la *primera excursión efectuada*, la de Abril, se descubrieron tres cavernas en Punta del Este" (el subrayado es mío). Al puntualizar que era "la primera excursión efectuada", pues lógicamente se infiere de ello, por lo menos, una segunda visita a la cueva.

Por nota de su libro *Las cuatro culturas indias de Cuba* de 1943, sabemos que en 1929 - siete años después de la primera excursión- Ortiz explora nuevamente el recinto arqueológico. Hecho que nos permite asegurar, entonces, que las fichas están escritas posterior al año 1929. De este segundo viaje queda como testimonio la instantánea que le sacara al emblema *flechiforme* rojo del nombrado Motivo Central. Por lo que parece, de las publicadas, es la fotografía más antigua realizada a dibujos rupestres indocubanos.

Otros datos nos permiten afirmar que con anterioridad al año 1937, es decir, antes de la llegada de Herrera Fritot a la cueva, ya el manuscrito estaba terminado. Por ejemplo: en la ficha 12 Ortiz asegura que "la cueva ha debido ser habitada. Y efectivamente lo ha sido. Hoy no lo es"; reafirmando más adelante en la ficha 15: "Desde hace años la cueva está habitada sólo por algunas arañas y alacranes, y no pocos murciélagos, supervivientes de centenarias generaciones que en el recodo de la galería, se aferran a sus oquedades y se resisten a entregar al hombre el último gabinete de su palacio". Sin embargo, ya en el año 1937, Antonio Isla moraba dentro del recinto cavernario. El hollín que desprendía su cocina de carbón, instalada a la izquierda de la boca de la cueva, entonces cubría gran parte del lienzo calcáreo y, por tanto, buena parte de los dibujos indígenas. De ello fueron testigos oculares los exploradores que junto a Herrera Fritot visitaron la cueva aquel año.

Asimismo, y a partir de la expedición efectuada por Fritot y de sus informes de 1938 y 1939, comienzan a publicarse diversos estudios y análisis de procedencia y paternidad de

estos ideogramas. A más de diversos, también divergentes. En torno a esta polémica figuran importantes personalidades de nuestras ciencias, tales como Carlos de la Torre y Huerta, Fernando Royo Guardia, José Antonio Cosculluela, René Herrera Fritot, el propio Fernando Ortiz y más adelante Antonio Núñez Jiménez y Felipe Pichardo Moya (Alonso Lorea, 1992). Pero esta discusión sobre la paternidad de los dibujos no aparece referida en las fichas manuscritas de Ortiz y sí en su libro de 1943. Estos hechos ofrecen cierta evidencia de que el manuscrito ya estaba elaborado hacia 1937, con anterioridad a los trabajos de Fritot.

En su obra de 1935 (ya citada), encontramos una nota de Ortiz que todavía nos permite precisar aún más el fechado de este documento. En la página 120 y refiriéndose al descubrimiento de Punta del Este señala: "quien esto escribe ha podido inventariar en unas cavernas de Isla de Pinos preciosos restos arqueológicos, las únicas pinturas precolombinas encontradas en esta zona del archipiélago antillano y algunos objetos *indopineros* -y precisa a continuación Ortiz-, de todo lo cual se habrá de procurar su interpretación en una monografía próxima con ilustraciones". Con respecto a este último detalle, vale ahora decir que el manuscrito hallado, además de constituir un estudio pormenorizado de los descubrimientos indígenas que se encontraron entonces en Punta del Este, se acompaña de varias ilustraciones, ideogramas de la Cueva del Templo reproducidos por el propio Ortiz.

De modo que, justo después de terminar su obra de compilación de estudios y exploraciones arqueológicas realizadas en Cuba hasta 1935 y antes de que el Dr. Fritot realizara en 1937 su visita a la cueva, Ortiz termina de redactar dicho informe. Es decir, hacia el año de 1936 es posible datar el manuscrito. Por estos años finales de la década del treinta, Ortiz labora intensamente en la temática indológica. La traducción que hiciera junto a Adrián del Valle de la obra de Mark R. Harrington *Cuba before Columbus* y la segunda edición refundida y ampliada de su obra *Historia de la arqueología indocubana*, fueron editadas en 1935. En este mismo año publica trabajos en la *Revista Bimestre Cubana*, tales como la "Holgazanería de los indios" y "Cómo eran los indocubanos". También en 1935 publica su artículo "En Vueltabajo no hubo civilización taína" en la *Revista Cubana*. En 1937 se imprime su estudio "Cuba primitiva. Las razas indias" en una obra mayor titulada *Curso de introducción a la historia de Cuba*. Y en 1940 publica "Del tabaco entre los indoantillanos" en su importantísimo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La redacción del manuscrito en 1936 se fundamenta y corresponde con el contexto bibliográfico-cronológico antes citado.

Con respecto a la transcripción de este documento, *Isla de Pinos. Los descubrimientos arqueológicos*, nos encontramos con algunos inconvenientes. Por ejemplo, da la impresión de que Ortiz redactó el informe con cierta celeridad, derivado de ello, algunas palabras resultan ininteligibles. Se generaliza la ausencia de acentos (que ahora enmendamos) y de ciertos arcaísmos que nos hace pensar si corregir y modernizar la ortografía o dejarla tal como está. En otros casos se hallan situaciones que reflejan el carácter inconcluso de algunas partes del documento: tales como los espacios en blanco o lagunas, los análisis al parecer no acabados o el caso de las citas indeterminadas a dibujos y croquis.

Como me interesa presentar una transcripción fidedigna para el uso de todos aquellos interesados en las cuestiones de la arqueología, la historia y las artes de nuestros aborígenes, creo entonces imprescindible presentar el documento tal cual es. Sí me permito adicionar al texto las citas numeradas que remiten a los dibujos. En este caso, si bien Ortiz para fundamentar su estudio sobre un ideograma cita a la figura que lo reproduce, sin embargo, nunca refiere la cifra de la misma dentro del escrito. Es decir, pone entre paréntesis la palabra *figura*, pero no escribe el número del dibujo que está estudiando. Nosotros podemos numerarlos gracias a que Ortiz sí digitó cada uno de los pictogramas que dibujó al final del informe, y en el mismo orden de aparición y estudio dentro del texto.

En la presente obra también me permití, siempre que pude, reproducir los dibujos realizados por Ortiz; me auxilié convenientemente de las propias descripciones del autor. Ello facilitó incluir los diseños dentro del escrito y así lograr una mejor "lectura" de los mismos.

El contenido del informe puede aislarse en cinco partes más o menos extensas, bien definidas y consecutivamente estructuradas. Como son:

1º- presentación y descripción de las cuevas;
2º- destrucción del sitio arqueológico;
3º- ajuar arqueológico hallado;
4º- indicaciones con respecto al nicho ecológico; y
5º- estudio de las pinturas murales.

La primera parte -desarrollada hasta la ficha 18-, contiene una muy breve introducción del hallazgo, así como notas sobre la formación geológica de las grutas. Ortiz no menciona la fuente que lo lleva a Punta del Este, pero es sabido que en 1910 el geógrafo francés Charles Berchon publicó su libro *A través de Cuba: relato geográfico, descriptivo y económico*, donde se hace referencia a esta "gruta profunda de 50 pies con bóveda agujereada en chimenea y paredes adornadas de dibujos indios" (:92). De aquí pudo tomar Ortiz la referencia.

Vale mencionar un hecho que apunta hacia cierta reconstrucción histórica. Tradicionalmente se le adjudica a Ortiz el haber descubierto, solamente, la Cueva Número Uno de Punta del Este. Sin embargo, en la ficha 1 Ortiz asegura que: "En la primera excursión efectuada, la de Abril, *se descubrieron tres cavernas en Punta del Este*, y en ellas algunos ciertos restos del arte indio" (el subrayado es mío). Y más adelante afirma: "Las cuevas, para darle un nombre, por el orden de su importancia arqueológica, que a la vez lo es de su exploración, eran llamadas *Cueva del Templo, Cueva del Taller* y *Cueva Gacha"* La Cueva del Templo, por los dibujos que describe Ortiz, sin dudas coincide con la actual Cueva Número Uno. Pero en las otras dos cavernas no hallaron ninguna pictografía, "bien que una más acuciosa exploración (al decir de Ortiz) pudiera llegar a rectificar este criterio, aunque tuvimos empeño en hallarlas". Me pregunto hoy si la Cueva del Taller y la Cueva Gacha pudieran coincidir -por su cercanía con la cueva inicial- con algunas de las pictografiadas cuevas Número Dos, Número Tres, Número Cuatro y Cueva de Lázaro, todas pertenecientes al complejo arte parietal de Punta del Este.

En detalles y a partir de la ficha 3, desarrolla Ortiz la descripción de la Cueva del Templo. Con respecto a ello, anota nuevos elementos de comparación que bien pudieran aclarar algunos análisis con relación a la probable correspondencia entre la ubicación de los ideogramas y la posición del astro solar o la incidencia de los rayos de este sobre algunos de los dibujos. Tesis que abordan casi todos los estudiosos del tema y en particular Núñez Jiménez.

Esta correspondencia se resiente con un criterio ya vertido por Gerardo Mosquera. Todas las observaciones astrológicas de Núñez Jiménez se basan en las características de la entrada de la cueva y, sin embargo, en anotaciones realizadas por Ortiz, Fritot y el propio Núñez, la "boca de la cueva había sido objeto de los aventureros que la dinamitaron en busca de tesoros" (Mosquera, 1983:50). Pues bien, Ortiz en su informe nos da un nuevo dato que fundamenta lo expuesto por Mosquera: mientras que para Fritot en 1938 y para Núñez en 1970 la entrada de la cueva tiene entre ocho y nueve metros de longitud por unos tres de altitud, para Ortiz en 1922 la "boca" tiene unos *cinco metros* de ancho por unos tres de alto. Es decir, si nos guiamos por el dato de Ortiz, a la entrada de la cueva le faltan tres o cuatro metros de pared. Evidentemente las modificaciones sufridas alteran, en esencia, esta tesis heliológica.

En las fichas 9 y 10 hace referencia Ortiz a un *plano de la Cueva del Templo* que él realizó. Desdichadamente este plano, que tantos nuevos datos pudiera ofrecernos, no se ha encontrado. Ortiz, en su manuscrito, ofrece muy vaga información sobre la situación de los dibujos en la cueva, la relación entre estos y entre estos y los accidentes topográficos de la cueva. La aparición de este plano pudiera complementar, y mucho, los datos que aparecen en el texto.

La segunda parte, que se extiende desde la ficha 12 a la 18, relaciona la destrucción de la cueva como sitio arqueológico. Destrucción causada, fundamentalmente, por los moradores modernos. Desde una familia que habitara la cueva en tiempos recientes, anteriores a la llegada de Ortiz, hasta los explotadores del guano de murciélago y los buscadores de tesoros de piratas. Según Ortiz en la ficha 16: "Unos y otros removieron el suelo de la caverna, arrasaron con todos los sedimentos, restos y objetos muebles de los antiguos pobladores, y hasta quebrantaron el reposo de sus muertos, que allí descansaban".

Otros sujetos, los peores como dijera Ortiz, empresas aventureras dedicadas a la minería, entonces de halagüeñas perspectivas, quisieron "simular burdamente las posibilidades de una mina de hierro, arrojando en ellas unas pocas piedras parasitosas que aún se encuentran, con el propósito, según fácilmente parece deducirse, de engañar a incautos suscriptores de capital. Y es lo cierto que persiguiendo el enriquecimiento rápido allí fueron algunos, atraídos por la denuncia minera, y deseando profundizar algo, con lo que pensaban que podía ser yacimiento metalífero, y levantar algún peñasco que asomaba sus grietas en el suelo de la gruta, hicieron reventar en ella unas barrenas de dinamita, que lanzaron a lo alto pedruscos y rocallas, que a manera de potentes martillos y cinceles quebraron en no pocos lugares el revestimiento calcáreo con que los artistas indios trabajosamente ornamentaron su templo subterráneo" (ficha 18). Tal profanación al recinto sagrado hizo vibrar las sensibles cuerdas de este hombre de cultura, que no pudo más que responder con su prosa crítica y apasionada ante tan despiadados testimonios.

La tercera parte, que se desarrolla desde la ficha 19 a la 71, contiene un análisis clasificatorio del ajuar arqueológico hallado. Clasificación que, en todas sus variantes, no tiene necesariamente que responder a las series tipológicas de la arqueología contemporánea por dos aspectos. Primero: a pesar de su honestidad científica, Ortiz no era un arqueólogo; y segundo, no existía entonces en la arqueología aborigen cubana de las décadas veinte y treinta, un estudio clasificatorio debido de las industrias lítica y de la concha. En otro orden, vale mencionar que Ortiz no realizó excavación alguna en el sitio. Todo el material colectado fue recogido en la superficie y asociado a la Cueva del Templo y a la Cueva del Taller, ninguno en la Cueva Gacha.

La clasificación de los materiales está elaborada, primeramente, basándose en el tipo de materia prima sobre el cual se elaboró la pieza. Ya sea material lítico o conchífero. Así también se clasifican atendiendo al probable uso cultural de la pieza, en dependencia del tipo de huella que la misma presenta, como por la forma que muestra. En este segundo aspecto va lógicamente implícita la subjetividad de Ortiz. También se clasifican las posibles técnicas de elaboración de piezas: sea tallado por percusión, alisado por erosión o abrasión y perforación bicónica.

Dentro del *material lítico* Ortiz halla el siguiente instrumental: eolitos, percusor, majadores, morteros, puñal, vasija, piedras horadadas (estas fundamentalmente en la Cueva del Taller), cuentas, sumergidores de red, piedras de encajadura y piedras de uso desconocido.

De *material conchífero* reporta: puñales, puntas de lanzas, hachas, caracoles horadados, y caracol con dos horados, vasijas de concha, caracol en elaboración, cuenta, gubias, cucharas, graseras y caracoles enteros. Mucho preocupó a Ortiz la presencia de las perforaciones

artificiales realizadas por los aborígenes en las piezas de concha; a ello dedica algunas notas. Así también a las piezas que él llamó "objetos muertos", relacionando estas con algún tipo de rito funeral.

No podía faltar cierta nota característica de toda obra ortiseana: los elementos de análisis sobre el hecho transculturativo. Visto en este caso para cierto tipo de vasija de concha de procedencia aborigen, la cual se refuncionaliza en el nuevo contexto del campesino cubano. Si bien el término *transculturación* data de 1940 (lo que justifica que no aparezca en este manuscrito de 1936), vale recordar -según el estudio de Diana Iznaga sobre el vocablo *transculturación* en la obra de Fernando Ortiz- que, "todo el contenido conceptual-investigativo del mismo, había sido desarrollado por Ortiz desde 1905 y su propio lanzamiento respondió (...) también a la culminación de todo un proceso investigativo y de maduración teórica" (1989:104).

Posterior al estudio del menaje arqueológico, aparecen indicaciones con respecto al nicho ecológico que comprende la zona de Punta del Este. Ello con el objetivo de hacer ver las favorables condiciones de la región para la residencia o asentamiento de comunidades indígenas.

Finalmente, la quinta parte del manuscrito, la más importante, es aquella que se dedica al estudio de las pinturas murales y que se extiende desde la ficha 74 a la 104. Con la presencia, a modo de apéndice, de dos fichas con varias ilustraciones de los pictogramas. Según Ortiz "las pinturas que adornan la bóveda de la Cueva del Templo (...) le dan a este carácter y (...) constituyen lo más interesante de ese rico depósito arqueológico" (ficha 73).

Este acápite contiene una breve introducción y referencias a las zonas de la gruta donde abundan las pinturas. Incluye, además, la metódica de análisis para estudiar la conformación, técnica de realización y conceptualización de este arte.

Si bien son escasos los datos sobre el color de los trazos y la distribución de los mismos, así como la posición que ocupan los ideogramas que estudia, sí describe y dibuja pinturas que no reportó Fritot ni aparecen en ningún otro informe posterior. Si bien Fritot describe individual y minuciosamente los conjuntos y hasta los coloca sobre el plano de la cueva que elabora, Ortiz sólo realiza una especie de clasificación tipológica general a la hora de caracterizar a los dibujos. Pone su atención en los que considera sobresalientes o paradigmáticos y obvia la particular descripción de la mayor cantidad de dibujos posibles. Por ello, resultan complementarios el uno del otro, los sendos informes de estos estudiosos. Siendo el de Fritot, no cabe dudas, el informe más completo que se haya realizado sobre una cueva con pictografías aborígenes en Cuba. De hecho, considero que la calidad del informe del arqueólogo René Herrera Fritot haya hecho declinar, en Ortiz, el propósito de publicar el suyo. Evidentemente, la importancia del informe de Ortiz, ya desde entonces, sólo recaía en sus dibujos inéditos para la historia.

La metódica de Ortiz con respecto al estudio de los pictogramas atiende al grosor de los trazos, al color, a la técnica de elaboración, a la cronología, al estilo de realización y a la clasificación de tipos. Así también como a un análisis de dibujos independientes, de conjuntos y a la relación de éstos.

Los dibujos, según Ortiz, ("dentro del estilo general curvilíneo que caracteriza todos los óleos de esta gruta" -ficha 88), podemos catalogarlos en *simples* y *compuestos*. Los *simples* comprenden dibujos integrados por un sólo motivo, con personalidad propia, no resultan elementos desgajados de un sistema. Completamente separados de los otros, al decir de Ortiz, "salvo un nexo de relación por nosotros ignorado" (ficha 77-78). Estos dibujos simples los clasifica Ortiz de la siguiente manera:

a) arcos concéntricos (negro unos, rojo otros). Este tipo de diseño generalmente ha sido confundido con una serie de líneas concéntricas circulares borrada en parte. Este criterio, manejado por la restauración, ha originado la alteración configurativa de muchos dibujos.

b) circunferencias concéntricas (negro unos, rojo otros y terceros bicolor). Estos últimos se muestran a partir de líneas alternativas de ambos colores o "en algún caso se hallan varias circunferencias seguidas de un mismo color, dentro de otras sucesivas de color distinto. Pero (asegura Ortiz) no tenemos a nuestro alcance más completos datos para pormenorizar esta distinción" (ficha 82). En mi estudio de 1992 sí pude clasificar, a partir del valioso informe de Fritot, además de otros datos de Ortiz y Núñez, una serie de tipologías y variantes en estos diseños bicolores. Incluso, los dibujos mostraron una lista de invariantes con respecto a la situación de los trazos de color que me hizo sospechar la presencia de un código o sistema de "escritura" ideográfica en Punta del Este.
c) dibujos espiraliformes (negro unos, rojo otros y terceros bicolor). Para este último caso, no imaginamos espiras simples bicolor. Ello sólo es posible por superposición de trazos.

d) espiras irregulares.

e) dibujos semilunares.

Estos tres tipos de dibujos (los espiraliformes, las espiras irregulares y semilunares), salvo las llamadas por Ortiz "espiras cerradas", no aparecen en ningún otro informe, ni se encuentran hoy en los calcáreos soportes de la cueva. Constituyen *dibujos totalmente inéditos*. Ellos, o terminaron borrados por los restauradores al raspar la capa de hollín que los cubría, o fueron alterados por los trazos de éstos.

Otros, catalogados como *dudosos*, pudieran ser (según considera Ortiz) dibujos compuestos o agrupación accidental de dibujos simples. Evidentemente, y este es el caso, el estado de los dibujos era bastante borroso. En el listado de pictogramas que aparece en el informe de Herrera Fritot, esta situación se hace patente.

En otro orden, los dibujos *compuestos* son, al decir de Ortiz, "los más interesantes de la Cueva del templo" (ficha 88). Resultan aquellos conjuntos en cuya composición entran varios motivos. De estos, Ortiz define cuatro tipos fundamentales:

a) circunferencias concéntricas externamente cotangentes.
b) circunferencias concéntricas encerradas en otro sistema de circunferencias concéntricas mayores.
c) circunferencias concéntricas que implican el trazado de líneas que forman áreas trapezoides y arcos paralelos.
d) circunferencias concéntricas que contienen otras circunferencias concéntricas, líneas y arcos superpuestos.

Incluido en el cuarto tipo reseña Ortiz el conocido *Motivo Central* de la Cueva Número Uno. La descripción que ofrece difiere, en mucho, de las que realizaron Fritot y Núñez sobre este mismo conjunto. Ortiz no va al detalle: no menciona el total de líneas de cada serie concéntrica, ni la posición exacta de los diferentes elementos superpuestos. Sin embargo, cosa curiosa, entre las descripciones de Fritot y Núñez también se observan diferencias e

incluso enfrentamientos críticos. En mi trabajo anterior (1992) hice referencia extensa a ello. Evidentemente los trazos aborígenes se encontraban muy borrosos. Esto permitió tantas descripciones e interpretaciones del diseño como autores se entregaron a ello. La restauración de 1969, al repintar el Motivo Central, vetó esta posibilidad e impuso su criterio.

Con respecto al origen y paternidad de estas pinturas, Ortiz siempre fue del juicio de que los dibujos fueron realizados por una comunidad indígena de economía arcaica. Es decir, por aquellos grupos que practicaban la economía de recolección y quizá la pesca, pero que no conocían la industria alfarera; en fin, los llamados ciboneyes. En la inicial carta de comunicación a la Academia de la Historia, en 1922, ya anotaba, entre las "posibles derivaciones prehistóricas", la identidad de la civilización aborigen hallada "con la del Occidente de Cuba, probablemente ciboney", así como su arte "en la fase primitiva o precalística". De la misma forma opina en su informe manuscrito: "verdaderas joyas pictóricas de la civilización ciboney, del mismo estrato cultural que la del hombre paleolítico" (ficha 88).

Después de aquella polémica originada a raíz del redescubrimiento de la cueva por Fritot, Ortiz seguía convencido de su elección. Fritot consideraba a los indios taínos hacedores de este arte. Mientras que otros como Royo Guardia, Antonio Cosculluela y Núñez Jiménez negaban ambos criterios. Sostenían que los creadores de estos dibujos pertenecían a una cultura materialmente superior a la Taína, por lo que se veían obligados a mirar hacia el continente. En realidad, la idea que tenían estos investigadores entonces -excepto Ortiz-, consistía en la imposibilidad de que grupos culturales con un ajuar material muy primitivo, pudieran lograr concepciones simbólicas tan avanzadas en cuanto a su elaboración intelectual. Se perdía de vista, como anotara Mosquera en 1983, que las magníficas obras parietales del franco-cantábrico pertenecían a los grupos paleolíticos poseedores de un tosco instrumental lítico. Es decir, se caía "en el automatismo de establecer una igualdad mecánica entre el nivel de desarrollo de la base material y la importancia de las manifestaciones superestructurales" (Mosquera:39).

Ortiz, desde un inicio persuadido por la realidad del ajuar arqueológico hallado, continuaba afirmando en 1943 que: "La Cueva de Punta del Este en Isla de Pinos puede considerarse probablemente como de la cultura ciboney o tercera si bien no puede excluirse en absoluto que corresponda a la cultura segunda o guanajatabey" (:39), es decir, al hombre clasificado hoy como preagroalfarero.

Realmente es imposible, hasta donde sabemos, poder lograr autorías y dataciones absolutas en el arte rupestre. Su fechado y relación con el ajuar arqueológico hallado en el suelo de la cueva es muy relativo. Según Dacal y Rivero: "La pictografía como es natural, no forma parte de las capas naturales que se han de encontrar en el sitio que se estudia, haciendo de esta forma que, la determinación sobre la contemporaneidad de una pictografía con un grupo humano determinado y la posibilidad de que este grupo haya sido el autor de estos dibujos, tenga que ser inferido por vías de la apreciación indirecta. Esto, por excelente que haya sido el método aplicado siempre está sujeto a modificaciones de acuerdo a los criterios que se utilicen" (1986:98). No obstante, un fechado realizado por el método del carbono-14 al material óseo preagroalfarero encontrado en el suelo de la Cueva Número Cuatro, acusa una antigüedad de 1100 años AP. Esta fecha resulta comparable -al decir de Rivero de la Calle- "con los obtenidos en otros sitios que son estilísticamente parecidos entre sí" (1987:477).

En otro orden se atiende a las posibilidades de interpretación o lectura de estos dibujos de solución abstracta. Según anota Ortiz en la ficha 96: "Debemos advertir que las expresiones *debajo, superior* o *inferior* usadas en la descripción (...) de las (...) pinturas es puramente convencional, fijada en relación con el (sic) posición del dibujo en el papel, cual a su vez

obedeció al trazado que se hizo en la Cueva del Templo desde el lugar que resultó más cómodo ó desde aquel donde se contemplaba el ideograma concediéndole una mayor eficacia decorativa. Advertimos esto porque alguna interpretación simbólica de esas pinturas puede variar según la posición o plano de relatividad en que se entiende situados los elementos lineales del símbolo". Y es que Ortiz, convencido del carácter abstracto de estos ideogramas, jamás intentó forzar el hecho interpretativo para otorgar el carácter de dibujos figurativos -tanto antropomorfos como zoomorfos- a ninguno de estos emblemas. Otros autores que sí lo hicieron, y lo hacen hoy, se ven incluso en la obligación de alterar la posición vertical que originalmente tienen (en la pared-soporte) algunos de estos diseños, para entonces lograr un reconocimiento en sus estructuras.

Frente a las interpretaciones figurativas de Fritot, Royo, Cosculluela y Núñez, siempre mantuvo Ortiz la máxima de "leer" en los ideogramas símbolos antropomorfizados o zoomorfizados (como él apuntara) en las mentes de sus hacedores, pero no en las expresiones plásticas de su arte. El arte de Punta del Este, según Ortiz, "todo el simbolismo y sin esfuerzo realista, trata de representar por emblemas simples y casi exclusivamente lineales y geométricos sus conceptos de lo sobrenatural" (1943:133). Lo que demuestra interpretaciones antípodas con respecto a las lecturas de dicho arte.

Por último, queda pendiente el hallazgo del *plano de la Cueva del Templo* que confeccionó Ortiz. Su aparición completará en gran medida la información sobre el mural indopinero. Además, al ser propósito de este trabajo el servir de base para posteriores investigaciones sobre la arqueología, la etnología y la simbología indígena de Punta del Este, agregamos al mismo la mayor cantidad de ilustraciones y dibujos posibles; estos últimos logrados a partir de los croquis y descripciones del propio Ortiz. Cabe agregar que, al término del informe de Ortiz, presentamos un listado bibliográfico (cronológicamente ordenado) de estudios indológicos realizados por él y que se encuentran publicados de manera dispersa en revistas y separatas de revistas. Lo cual propiciará, al investigador interesado, la ordenada consulta de los mismos.

Bibliografía -cronológicamente ordenada- sobre estudios indigenistas en la obra de Fernando Ortiz.

1913-*Los Caneyes de Muertos*. **Cuba y América**, La Habana, 2a Época, V. I, no.2, nov., 1913, : 59-64; no.4, enero, 1914, : 55-158.
1921-*El vocablo "conuco".* **Cuba Contemporánea**. La Habana, T-XXVII, no.107, nov., : 227-239.
1922-Carta de comunicación a la Academia de la Historia de Cuba del 24 de mayo. En *Informe sobre una exploración arqueológica a Punta del este, Isla de Pinos, realizada por el Museo Antropológico Montané de la Universidad de La Habana. Localización y estudio de una cueva con pictografías y restos de un ajuar aborigen* por René Herrera Fritot; **Universidad de La Habana**, nos. 20-21, año 3, La Habana, Cuba, 1938, : 31-32.
1922-*Historia de la arqueología cubana.* Separata de la revista **Cuba Contemporánea**, año 10, t-30, no.117, septiembre, La Habana, Cuba, 76p.
1922-**Historia de la arqueología indocubana**. Siglo XX, La Habana, Cuba, 107 pp.
1923-*Los últimos descubrimientos arqueológicos en Cuba*. **Cuba Contemporánea**, t-XXI, no. 121, enero, La Habana, Cuba, : 54-84.
1924-*Las piedras del rayo. Folklore religioso del cubano*. **Archivos del Folklore Cubano**. v.I, no.2, abril, La Habana, : 172-173.
1925-*Las nuevas orientaciones de la prehistoria cubana.* Cosculluela Barrera, Juan Antonio, **Discursos**. Academia de la Historia, La Habana, : 29-63.
1926-*Toung-Dekien. De l'origine des americains précolombiens. Río de Janeiro, 1923. Bibliografía*. **Archivos del Folklore cubano**. v. II, no.1, enero, La Habana, : 96.
1930-*Narciso R. Colmon. Ñande ipi cuéra (Nuestros antepasados) Asunción, 1929. Bibliografía.* **Archivos del Folklore Cubano**. Vol. V, no.1, ene.-mar., La Habana, : 95.
1930-*Oswaldo Orico. Os mithos amerindios. Bibliografía*. **Archivos del Folklore cubano**. Vol. V, no.1, ene.-nov., La Habana, : 93-95.
1932-*La esclavitud de los indios en el Nuevo Mundo*. **La Nueva Democracia**, v. XIII, no.27, julio, : 22-23.
1932-*Introducción*. **Historia de la esclavitud de los indios en el Nuevo Mundo** de José Antonio Saco. Colección de Libros Cubanos, v. XXVIII, 2 tomos, La Habana, Cuba, : V-VI.
1934-*Cuba Prehispánica* ("publicará en breve la editorial González Parto, de La Habana"; según Fdo. Ortiz, **Historia de la Arqueología indocubana**, 1935, : 358)
1934-Sobre la presentación de un mapa arqueológico e histórico que hacía el cartógrafo Sr. Segeth. **Revista de la Sociedad Geográfica de Cuba**, año VII, no.1 y 2, La Habana, : 12-15.
1935-**Cuba antes de Colón e Historia de la arqueología indocubana**. Traducción de **Cuba before Columbus** de Mark R. Harrington por Fernando Ortiz y Adrián del Valle e **Historia de la arqueología indocubana** de Fernando Ortiz en su segunda edición, refundida y aumentada. Colección Libros Cubanos, La Habana, Cuba, 436 pp.
1935-*Cómo eran los indocubanos*. **Revista Bimestre Cubana**, v. XXXV, no.1, ene.-feb., La Habana, Cuba, : 25-41.
1935-*La holgazanería de los indios*. **Revista Bimestre Cubana**, v. XXXV, no.1, ene.-feb., La Habana, Cuba, : 42-54.
1935-*En vueltabajo no hubo civilización Taína*. **Revista Cubana**. Vol. I, no. 2 y 3, feb.-mar., Habana, : 187-221.

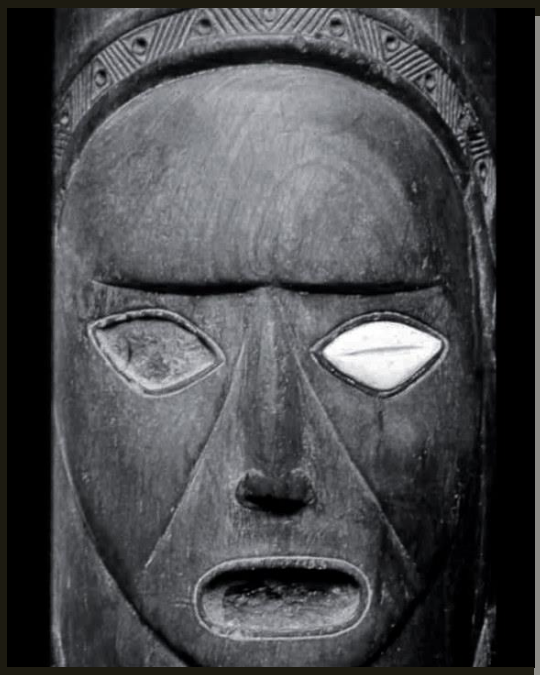
ca.1936-**Isla de Pinos. Los descubrimientos arqueológicos**. Fondo Fernando Ortiz. Carpeta 10. Arqueología (II). Desde 42-46. Archivo de Literatura del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, C. de La Habana, Cuba, s/f. Informe manuscrito. 102 tarjetas con texto y 2 con ilustraciones. Existe en el archivo, del original manuscrito, original y copia mecanuscrita con erratas y lagunas.
1937-*Cuba primitiva. Las razas indias.* **Curso de introducción a la Historia de Cuba**, La Habana, Cuba, : 32-45.
1940-*Del tabaco entre los indoantillanos.* **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar**. C. de La Habana, Cuba, : 114-210.
1942-*Por Colón se descubrieron dos mundos*. **Revista Bimestre Cubana**, v. L, no.2, sept.-oct., La Habana, Cuba, : 80-190.
1943-*Nuevas teorías sobre las culturas indias de Cuba*. **Revista Bimestre Cubana**, v. LII, no. 1, jul.-ago. C. de La Habana, Cuba, : 5-17.
1943-*Las culturas indias de Cuba o Culturas precolombinas de Cuba* por Fdo. Ortiz, José A. Cosculluela y otros. La Habana.
1943-**Las cuatro culturas indias de Cuba**. La Habana, Cuba, 176 pp.
1944-**Las cuatro culturas de los indios de Cuba**. Sobretiro de Acta Americana, v. II, nos.1 y 2, ene.-jun., : 80-84.
1944-*Últimas ideas sobre los indios de Cuba*. **Gaceta del Caribe**, año 1, no.3, mayo, La Habana, : 2-3.
1946-*El instrumento que los indocubanos llamaban "tabaco"; corrección de un error*. **Revista Tabaco**, año XIV, no. 152, ene., La Habana, : 17-22.
1947-**El huracán, su mitología y sus símbolos**. Fondo de Cultura Económica, México, 686 pp.
1947-*El Dios "Llora-Lluvias" de los indios cubanos*. **Bohemia**, año 39, no.28, jul. 13, La Habana, : (3), 72-73.
1947-*Los "caneyes" de los indios cubanos*. **Bohemia**, año 39, no.47, nov. 23, La Habana, : 24, 25, 77, ilust.
1948-*La música y los areitos de los indios de Cuba*. Sobretirada de la **Revista de Arqueología y etnología**, La Habana, Cuba, 79p.
1949-*Prólogo*. **Bartolomé de las Casas. Pensador político, historiador, antropólogo** de Lewis Hanke. Sociedad Económica de Amigos del País, La Habana, Cuba, : IX-XIV.
1951-*El güiro de Mayubá o de Joba*. Homenaje al doctor Alfonso Caso. México, : 299-315.
1952-*La leyenda negra contra Fray Bartolomé*. **Cuadernos Americanos**, año XI, v. LXV, sept.-oct., México, : 146-184.
1954-*Prólogo*. **Estudios de etnología antigua de Venezuela**. Universidad Central de Venezuela, : IX-XX.
1955-*Presentación y glosa de Fray Bartolomé*. **Revista Bimestre Cubana**, c. LXX, no.1, ene.-dic., La Habana, Cuba, : 184-210.
1957-*Intrumentos musicales indoamericanos*. **Revista Interamericana de Bibliografía**, v-VII, no.4, oct.-dic., Washington, D.C., : 381-387.

Ciudad de La Habana, 1993

José Ramón Alonso-Lorea (La Habana, Cuba, 1963).

Historiador del Arte. Licenciado en la Universidad de La Habana (UH), Cuba, 1992.
Con práctica de investigación sobre arqueología en el *Museo Antropológico Montané* de la UH, bajo la orientación del profesor Esteban Maciques Sánchez, y los maestros Ramón Dacal y Rivero de la Calle (1988-1992). Su tesis de grado lo especializó en el estudio del arte prehistórico del Caribe. Profesor Adjunto de la UH, donde impartió su curso de *Artes Aborígenes en Cuba* en la Cátedra de Historia del Arte (1994-1996).
Especialista de *Colección de Pintura Moderna Cubana*, bajo la orientación del experto Ramón Vázquez en el Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes de La Habana (1993-1996).
Ambas especializaciones le han permitido enfocar el estudio de la cultura artística desde la perspectiva arqueológica.
Conferencista y Promotor Cultural en diversas instituciones docentes y culturales de Cuba, Colombia y España. Igualmente ha publicado artículos de arte y cultura en revistas especializadas de Cuba, Puerto Rico, España, Colombia, Argentina y USA.
Como investigador independiente, es autor, coordinador y editor del proyecto *EstudiosCulturales2003.es* (EECC2003), una plataforma digital para la divulgación de contenidos docentes, un sitio de investigación sobre estudios de arte y arqueología, arquitectura y cultura general, principalmente de Cuba y el área Caribe.
Reside y trabaja en Miami, USA.

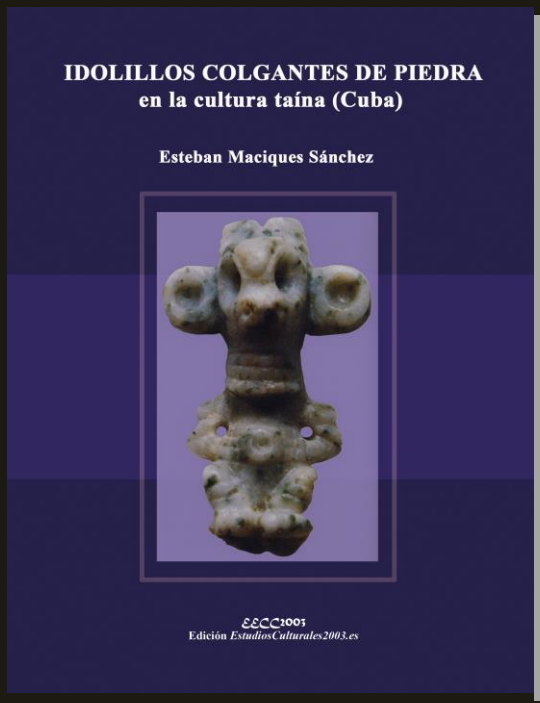
Tetralogía-Homenaje por el 115 aniversario del *Museo Antropológico Montané* de la Universidad de la Habana



Un tiempo del Montané
(2019, 360 pp.)
Comp. Esteban Maciques Sánchez, Pablo J. Hernández González y José Ramón Alonso-Lorea

Este homenaje al Museo Antropológico Montané está organizado en tres partes. La primera, dedicada al Dr. Luis Montané y Dardé, recoge trabajos suyos de difícil consulta, o que nunca antes se habían publicado en lengua española, como los relacionados con los importantes descubrimientos de la Cueva del Purial. También se editan en esta ocasión textos de los doctores Rivero de la Calle y Pablo J. Hernández, que sólo se habían dado a conocer en congresos. Se cierra con un artículo sobre los orígenes de la antropología en Cuba y su institucionalización, publicado en la Revista Asclepio (Vol. XLVI, Fasc. 1, 1994, del CSIC, Madrid). La segunda parte está dedicada a la gran obra del Dr. Montané, el Museo Antropológico que lleva su nombre: origen de las colecciones, guías de visita, propuestas museográficas, homenajes en el centenario y propuestas de futuro.

La tercera parte comienza con la versión original española, publicada por primera vez, de lo que luego Ramón Dacal y Manuel Rivero de la Calle publicaron como "Art and Archaeology of Pre-Columbian Cuba" (Pittsburg, 1997), y recoge estudios que los compiladores de esta obra realizaron en el ámbito del Museo Antropológico Montané, y que son muestra de la intensa actividad investigadora en aquel "tiempo del Museo."

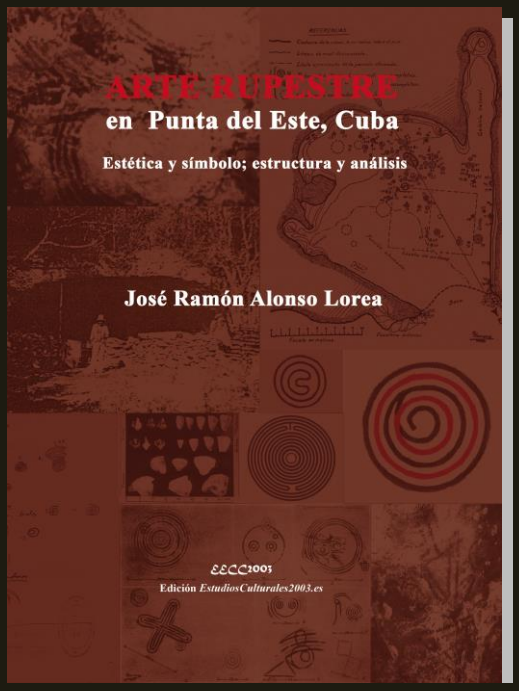


Idolillos colgantes de piedra en la cultura taína (Cuba)
(2019, 114 pp.)
Esteban Maciques Sánchez

Este estudio comenzó por sólo tener en cuenta un idolillo colgante de piedra del *Museo Antropológico Montané* de la Universidad de La Habana, y terminó por referirse a la colección cubana. Primero, resultó que el idolillo en cuestión era diferente a los seis que forman parte de los fondos del citado Museo y, en segundo lugar, todos ellos podían agruparse en cinco tipos distintos. Buscando semejanzas y diferencias se fue ampliando el proyecto para acabar considerando que aquellos cinco tipos abarcaban, como paradigmas formales, los restantes de la muestra. Después de todo un año acompañado por los pequeños dioses o héroes taínos, me queda la satisfacción, al menos, de ofrecer un compendio que trata de recoger las principales muestras de su comportamiento estético. *Esteban Maciques Sánchez, La Habana, 1992*

He leído con mucho interés el original de este libro y puedo decir que, en mi opinión, es uno de los mejores análisis del arte antiguo americano que yo conozco, en este caso circunscrito a una colección de idolillos antillanos muy poco o mal estudiados hasta el presente. La parte descriptiva y analítica podría compararse con los estudios, ya clásicos, de Tatiana Proscouriakoff sobre la escultura maya, al tiempo que la interpretación de estos materiales artísticos se halla en la mejor línea del análisis antropológico del arte antiguo. *José Alcina Franch, Madrid, septiembre de 1992*

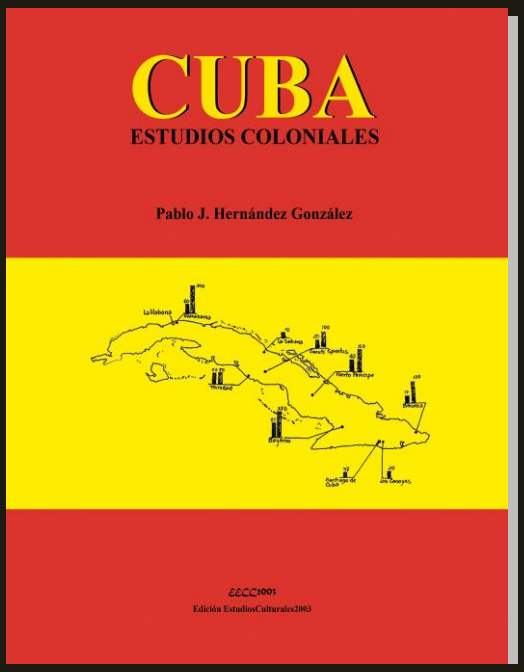
Arte Rupestre en Punta del Este, Cuba
Estética y símbolo; estructura y análisis
(2019, 234 pp.)
José Ramón Alonso Lorea



La 'capilla sixtina' del arte rupestre cubano reclamaba, desde los tiempos de su descubrimiento, un texto que monografiara sus valores y, sobre todo, la atención de los valores formales, las cualidades estéticas. Importantes trabajos de personalidades de nuestra cultura, reseñados y estudiados por el diplomante, abordan descubrimiento, historia, juicios a propósito de este objeto. Y uno de los aportes más importantes de este estudio radica en retomar esta información (mucha de ella arqueológica y por tanto fuera de su ámbito curricular) y organizarla en forma metódica: según la metodología de la Historia del Arte, según la metódica de investigación del arte rupestre. Quiero hacer constar que aunque mucho se ha hecho en nuestro país acerca del arte rupestre, poco se ha trabajado en su historia, en su movimiento y contingencias a través del tiempo. En este sentido, el presente trabajo es un modelo novedoso. *Esteban Maciques Sánchez, Museo Antropológico Montané, La Habana, 1992*

El estado borroso o difuso en que se encontraron la mayoría de estas pinturas rupestres propició tantas lecturas diversas, como estudiosos abordaron el tema. Rico fenómeno que pereció al imponerse la versión del criterio restaurador de la Academia de Ciencias de Cuba. Esta investigación tiene ahora en cuenta todas aquellas versiones que el autor pudo encontrar, cronologizándolas y contrastándolas a través de un proceso crítico, de modo que pone al lector al corriente de un hecho visual que supera, evidentemente, la que actualmente le ofrece el sitio arqueológico. *José Ramón Alonso-Lorea, Habana, 1992*

CUBA Estudios Coloniales
(2019, 228 pp.)
Pablo J. Hernández González



Leer los textos del profesor Pablo J. Hernández González, para el trabajo de edición, es un pretexto para aprender, desde nueva perspectiva y diferente información, la Historia de Cuba. Él discrepa de la visión oficialista de la Habana. Como en sus anteriores libros, éste es un texto revisionista, "políticamente incorrecto", pero con apropiada información de fuentes documentales. Nos pone en alerta el Profesor cuando nos asegura que "un adjetivo moderno no cambia el matiz de tiempos pretéritos. La historia es una enseñanza de mediano aprovechamiento, pero siempre aleccionadora, en especial cuando el investigador no pretende convertirla en interpretación definitiva. Justo en su tremenda contradicción subyace el encanto de la búsqueda". Este libro, advierto, no es un ensayo, menos un ensayo filosófico. Es un tratado historiográfico. Detengámonos en la diferencia. No cometamos el error de confundir, algo común en nuestro medio cultural, la Filosofía con la Historia, al Filósofo con el Historiador, aunque se gradúen en la misma escuela. Ciertamente el primero está de moda, hace rato, el segundo se desecha, desde hace tiempo. Pero aquí el historiador, obligado por las circunstancias, ha descubierto la ecuación del intelectual libre, sin jefes ni comisarios culturales. Ha aprendido a trabajar y a saborear el método del "francotirador cultural": selecciona el blanco y dispara, sólo y a distancia. Y esa distancia le permite ver el sistema. Se justifica así la existencia del acto del *anacoreta*: apartado en un lugar solitario, pero deseando, al final, la llegada de los discípulos. Por ello, y para ellos, este libro. *José Ramón Alonso-Lorea, Miami, 2019*

EECC2003
Edición *EstudiosCulturales2003*
Miami, 2019