

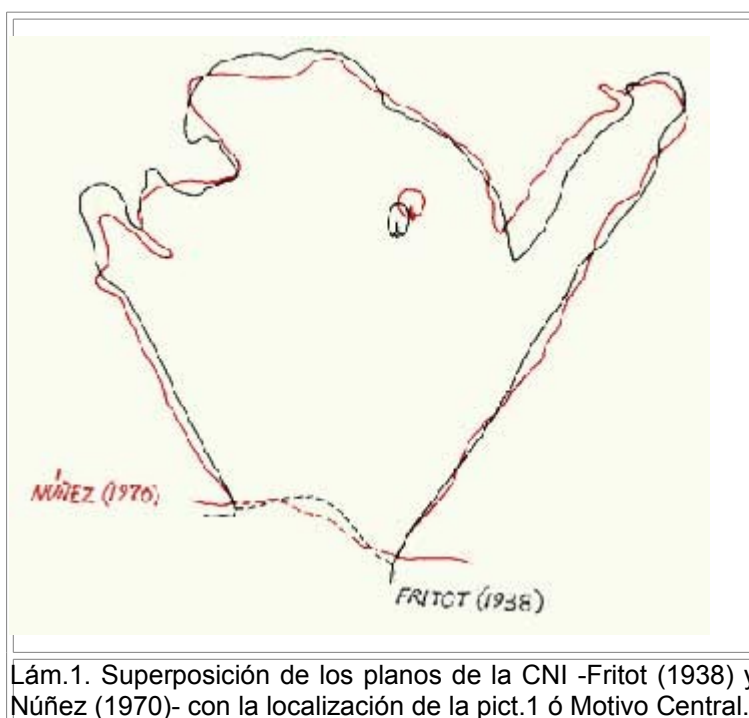
El “motivo central” de un sistema ideográfico

José Ramón Alonso Lorea - joseramon_alonsolorea@hotmail.com

Todos los apuntes e investigaciones que se han realizado sobre el arte rupestre de la Cueva Número Uno de Punta del Este, Isla de Pinos, Cuba, han coincidido y avalado la presencia de un muy significativo pictograma registrado como “el Motivo Central”: una de las pinturas más controvertidas y polémicas del arte rupestre de esta vasta región insular. Los diversos autores que han tratado el tema han argumentado tres razones por las que fundamentan esta denominación de Motivo Central:

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 motivos 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 motivos 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 Herrera Fritot de 1938 y el de Núñez Jiménez de 1970), donde se halla localizado este complejo conjunto pictográfico, 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 noreste, 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.



Lám.1. Superposición de los planos de la CNI -Fritot (1938) y Núñez (1970)- con la localización de la pict.1 ó Motivo Central.

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 este conjunto.

Ahora, un exhaustivo estudio de esta pintura 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 Motivo.

Pues bien, las características estructurales de configuración y diferencias de todos los elementos que componen a este conjunto, se corresponden con las propiedades que dan cuerpo a las variantes o modalidades sígnicas que aparecen distribuidas en las cinco cuevas, y que en mi estudio he distribuido en Tres Bloques de acuerdo a sus tipologías o morfologías. Es decir, son figuras que, de manera superpuesta, estructuran dicho conjunto 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) hacedor(es):

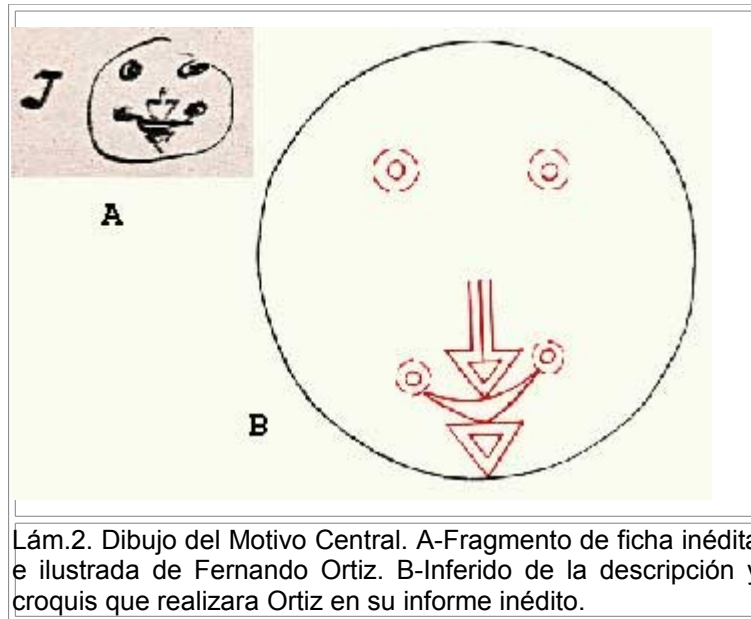
1º- Formas de creación o modalidades sígnicas que los hacedores fueron superponiendo consecutivamente durante todo el período en que pudo durar la función de soporte gráfico de estas cuevas (realización del conjunto en un sentido diacrónico y colectivo).
2º- Hacedor(es) que dominase(n) varias formas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

En realidad cualquiera de las dos pudo suceder, y sería difícil tener respuesta por ahora. No obstante, la no reiterada presencia de superposiciones en estos murales me hace “ceder la balanza” a favor de la segunda posibilidad.

Según las descripciones realizadas por Herrera Fritot (1938 y 1939), Fernando Ortiz (informe manuscrito sin fechar y 1943) y Núñez Jiménez (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 Antiguo y de la América toda. Sin embargo, la dificultad de contar cuáles y cómo son los elementos integradores del emblema de marras, debido a lo borroso de sus trazos, ha traído a colación ciertas desavenencias descriptivas entre los autores. Asunto que trato brevemente a continuación.

La primera referencia -inédita- que conozco del Motivo Central se debe 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 realizara en la región en los años 1922 y 1929. En aquella ocasión anotaba Ortiz que: “Esta es la pintura más compleja de las que decoran la gruta misteriosa. Compónese de un sistema de conferencias concéntricas 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 circunferencias concéntricas, 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.

El croquis de este dibujo, elaborado por Ortiz con mucha imperfección, aparece en la lámina 3 (figura J) de su informe manuscrito, y es el esquema que reelaboro a partir de su descripción y croquis en la lámina 2 de este texto. 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 Fritot posteriormente.

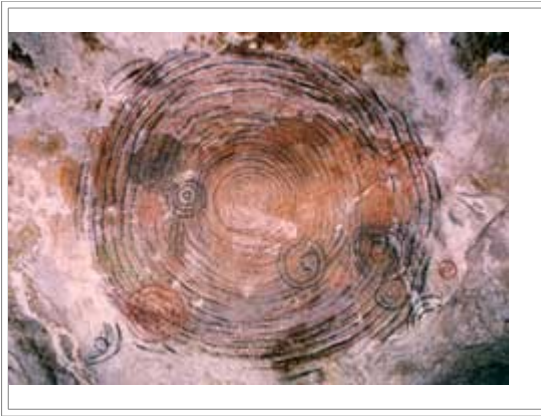


En 1938 Herrera Fritot describe, en su conocido *Informe*, el Motivo Central. En esta relación asegura que el sistema de circunferencias concéntricas que sirve de base a todo el pictograma está elaborado a partir de la alternatividad de trazos rojos y negros, con una dimensión en su eje mayor de 1.90 metros. Sobre este diseño base describe la superposición de diez series concéntricas, negras unas, rojas otras; además del emblema flechiforme rojo. En la lámina 3 se puede ver el esquema que, de este gran conjunto, elabora Fritot en 1938.



Cinco años después, Fernando Ortiz, en su libro *Las cuatro culturas indias de Cuba*, obviando totalmente la descripción inédita que inicialmente realizara, elabora su "lectura" astrolátrica del emblema a partir de la descripción que hiciera Fritot. Incluso, precisando esta última en algunos detalles: tal es el caso del emblema flechiforme. De la misma manera Núñez Jiménez, en su informe de 1947, asume la descripción de Fritot.

Sin embargo, en su texto de 1975, *Cuba: dibujos rupestres*, Núñez Jiménez ofrece una descripción que difiere notablemente de la de Herrera 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 descripción. Y es esta, la relación de Núñez Jiménez, la correspondiente al actual Motivo Central repintado (ver lámina 4).



Lám.4. El Motivo Central repintado luego de los 220 trabajos de restauración en la CNI. Fotografía realizada por el arqueólogo español Adolfo López Belando, en visita que realizara al sitio arqueológico con el autor en 1994

El hecho de procesar solamente -para el estudio del arte rupestre de esta zona- la información bibliográfica anterior al proceso de restauración/repinte (efectuado en la Cueva Número Uno), me hace obviar la actual descripción de Núñez Jiménez. Además, no tomo en cuenta para este estudio la reseña inédita de Fernando Ortiz, por cuanto este autor toma partido -en 1943- por la descripción de Herrera Fritot, válida igualmente para este estudio.

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, quizá por la imposibilidad física -y técnica- de mantener un círculo perfecto de tan vasta dimensión. Sin embargo, la elipse obtenida gana estima por sus logradas aproximaciones proporcionales.

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 ésta trazos de líneas circulares que tenderían al centro. En la medida en que estos círculos se acercasen a este centro, resultaría entonces un perfecto disco 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, 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 (1 x 1)*, 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 del mismo 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 composición de esta figura inquieta y despierta en el observador cinetismo óptico a consecuencia del equilibrio radial, creando 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

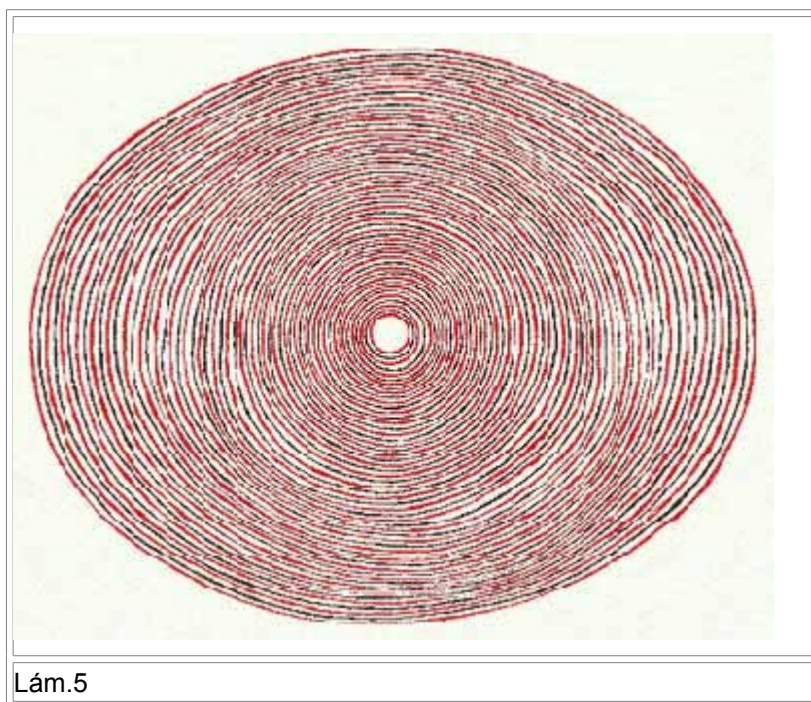
centro de la elipse parece proyectarse fuera de la misma, desbordando todo su contenido hacia el extremo Este.

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(los) hacedor(es), independientemente de la utilidad o destino informativo de estos dibujos mediante un sistema signico dado, la búsqueda de la forma “buena” no le era ajena, formaba parte de su propia intención.

Diversas son las modalidades signicas 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 conjuntos más numerosos en el arte rupestre de esta región-, 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 mayor pictograma reproduce las catalogadas series alternas regulares del *tipo de relación (1 x 1)*, es decir, igual cantidad de trazos rojos y negros, y se estructura a partir de un nivel de información determinado por el signo: *círculo rojo y círculo negro del centro a la periferia*. Ver lámina 5.



Pictogramas similares a este se encuentran en la Cueva Número Uno. Y énfasis en ello, solamente en la Cueva Número Uno; no aparecen en las otras cuatro cuevas que componen este sitio arqueológico. Hecho que marca una interesante pauta con respecto a la situatividad de este tipo de pinturas.

Esta serie alterna, que resulta la serie de mayor cantidad de líneas concéntricas circulares de las encontradas en Punta del Este, contiene, de manera superpuesta, las demás partes que conforman este Motivo Central. Esto la hace portadora, presumiblemente, del concepto fundamental o generalizador que encierra el conjunto o el todo. Mientras que las demás figuras, posiblemente realizadas a continuación y sobre el elemento analizado, estructuran diversos niveles informativos caracterizados por la singularidad de su sentido, es decir, portadores de

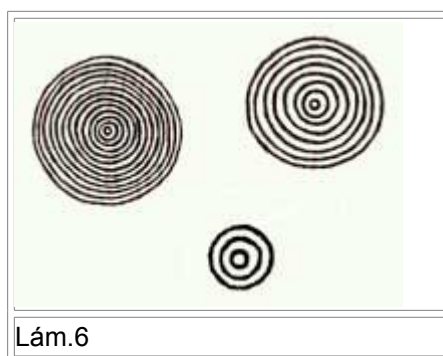
subniveles cognoscitivos o parciales dentro del conjunto mayor. Este análisis es deducido por las diferencias de configuración, tamaño y posición que se establecen entre los diferentes elementos.

Conjunto de líneas concéntricas circulares negras.

Aparecerán tres soluciones de los diseños que se constituyen a partir del signo *círculo negro* y que se reproducen de forma concéntrica a manera de series (ver lámina 6). Una de estas series resulta de trece trazos muy finos de una circularidad impecable, de 26 centímetros de diámetro. Según Herrera Fritot “es el dibujo más perfecto de la cueva, siendo notable la regularidad de aquellas (líneas circulares, JRA), igualmente espaciadas” (1938a: 48).

Otros dos dibujos 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: Herrera Fritot (1938) describe una serie de dos círculos concéntricos negros, sin embargo, en el croquis del Motivo Central que él confecciona, ilustra esta serie con un trazo circular negro de más.

Similares a estas tres series de trazos negros pertenecientes al Motivo Central, van a registrarse alrededor de 53 pictogramas en los soportes calcáreos de las cuevas Uno, Dos y Tres de Punta del Este.

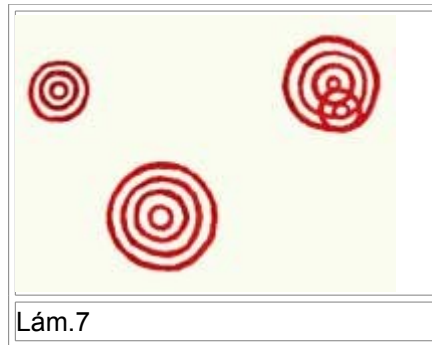


Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas.

Existen -según los reportes de Herrera Fritot (1938) y Núñez Jiménez (1947 y 1975)-, una treintena de series de líneas concéntricas circulares rojas pintadas en la Cueva Número Uno. Estas, que se estructuran a partir del signo *círculo rojo*, se verán representadas también en el interior del Motivo Central, como a continuación cito según el registro de Herrera 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 (ver lámina 7), 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 emblema de marras como en todo el contexto de la espelunca.



Lám.7

Conjunto de líneas concéntricas circulares rojas con un punto rojo centrado.

Es poco recurrente en Punta del Este la presencia de ideogramas de líneas concéntricas circulares rojas con un punto rojo centrado. Herrera Fritot ha reportado dos emblemas de este tipo y sugiere, al encontrarse ambos muy próximos, una posible relación de conjunto (ver lámina 8-A). Un tercer elemento, análogo a los dos anteriores, se va a encontrar reproducido dentro del Motivo Central: 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). Ver lámina 8-B.



Lám.8. (A-Según Fritot pict.93, CNI. Dibujo inferido de la descripción. B-Pictograma superpuesto en el Motivo Central).

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

El Motivo Central 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.

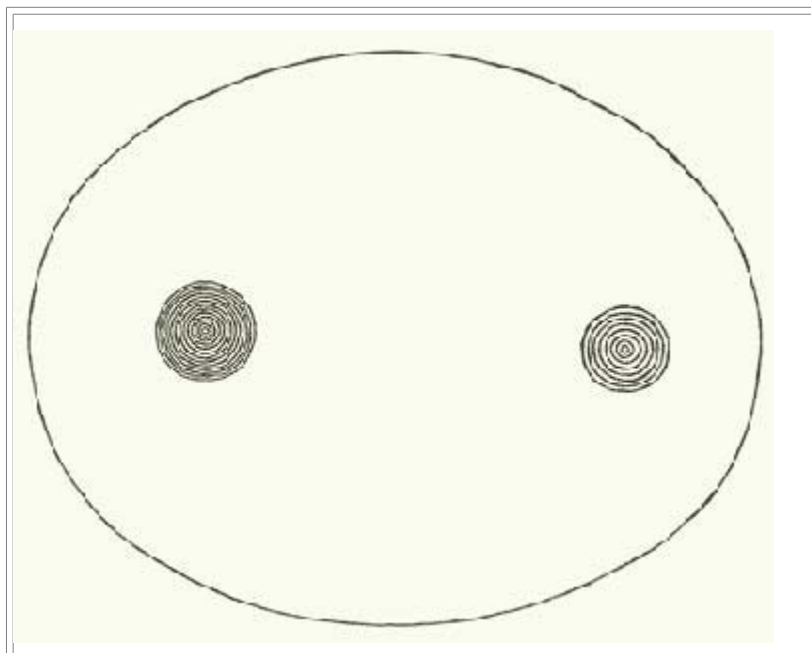
Estos pictogramas son similares en cuanto al color, la forma, e incluso las dimensiones de algunos se aproximan. No así sucede con la ubicación del círculo interior excéntrico, que en algunos signos se puede encontrar tangente con el extremo Sur, Este u Oeste de la línea ovoide interna que lo contiene. 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, tal y como puede apreciarse en la lámina 9-B. Esta posición direccional del círculo excéntrico medio o espiral cerrada, pudiera introducir en el mismo ideograma elementales diferencias significativas.



Conjunto de líneas circulares concéntricas a manera de efigie.

Cuando en 1938 Herrera 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 (ver nuevamente lámina 3).

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 modo de efigie*. ¿Será aquel mismo ideograma ahora plasmado en su forma más compleja? Ver lámina 10.



Lám.10. Conjunto ideográfico de círculos concéntricos, a manera de efigie, articulado en el Motivo Central.

La anterior situación me obliga a realizar un cambio en el análisis del Motivo Central. Cuando inicialmente describía este conjunto pictográfico, planteaba que los trazos concéntricos, a medida que ganaban la periferia, se iban transformando en líneas elípticas. Y esto lo atribuía a la aparente imposibilidad física -y técnica- de mantener un círculo perfecto de tan vasta dimensión. Es decir, que la elipse, para este caso, no era una solución premeditada.

Sin embargo, cuando me propuse reproducir series de líneas concéntricas circulares, sin la ayuda de ningún instrumento de precisión, a la manera que originalmente -presumo- 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, posiblemente, la transformación paulatina de trazos circulares a trazos elípticos haya sido objeto de un criterio selectivo: quizá, la consciente búsqueda del signo *elíptico*, a modo de *efigie*, fuese la causa del cambio.

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

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 otros diseños de colores alternos irregulares en estas mismas cuevas). Es decir, que contenga en sí mismo la información terminal de la serie alterna regular del *tipo de relación (1 x 1)* -base del diseño-, y la información del signo a manera de *efigie*, secante a la serie antes descrita.

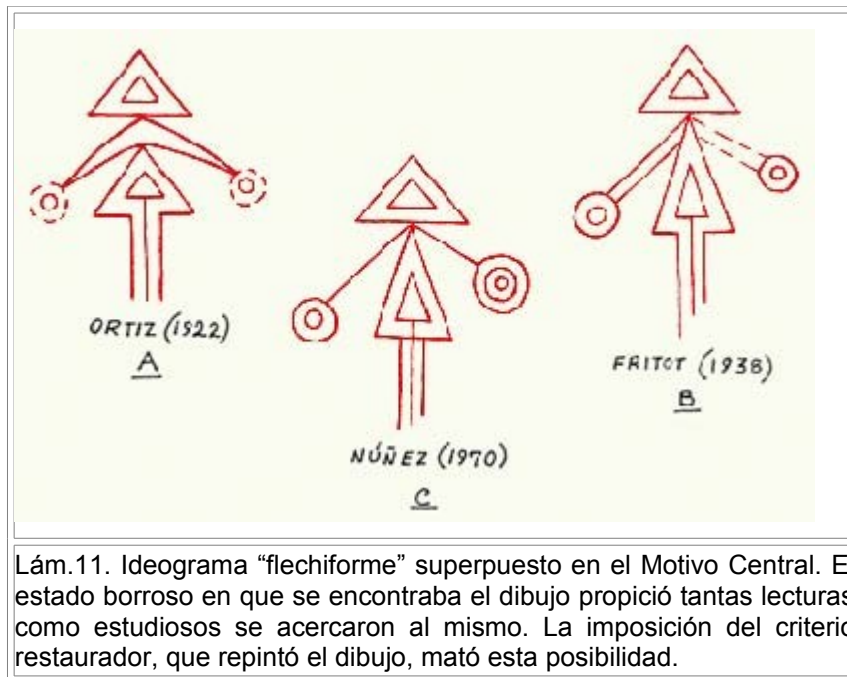
Conjunto simétrico bilateral de líneas circulares, rectas y acodadas o angulares en composición.

Un último elemento, extremadamente interesante, se conforma dentro de este gran pictograma. Del interior de la elipse se destaca 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 emblema "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 Motivo Central, le ha importado cierta celebridad. La descripción del mismo ha sufrido muchas divergencias entre los estudiosos del tema, situación que me obliga ahora a detenerme en su análisis.

Según anota Fernando Ortiz en su informe inédito, 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 las cuales pasa una línea sola central que a su vez se une a la base del triángulo interno" (ver lámina 11-A).



Lám.11. 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, mató esta posibilidad.

En 1943, cuando Ortiz publica su texto *Las cuatro culturas indias de Cuba*, no hace mención alguna a esta su descripción inédita, y opta por la descripción de Herrera Fritot, al parecer más convincente si nos llevamos por la foto de 1929 que el propio Ortiz publica en su libro (ver lámina 12).



Lám.12 (Por lo que parece, de las publicadas, es la fotografía más antigua -1929- realizada a una pintura rupestre del archipiélago cubano)

En 1938, Herrera Fritot anotaba que, "con una oblicuidad de 45° 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; los subrayados en esta cita y en las posteriores son míos). Tal y como se muestra en la lámina 11-B.

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). Ver nuevamente la lámina 12.

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

Más adelante continúa 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 hiciera 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, como bien se puede observar en la lámina 11-B. 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 afirmaran 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). Ver lámina 11-C.

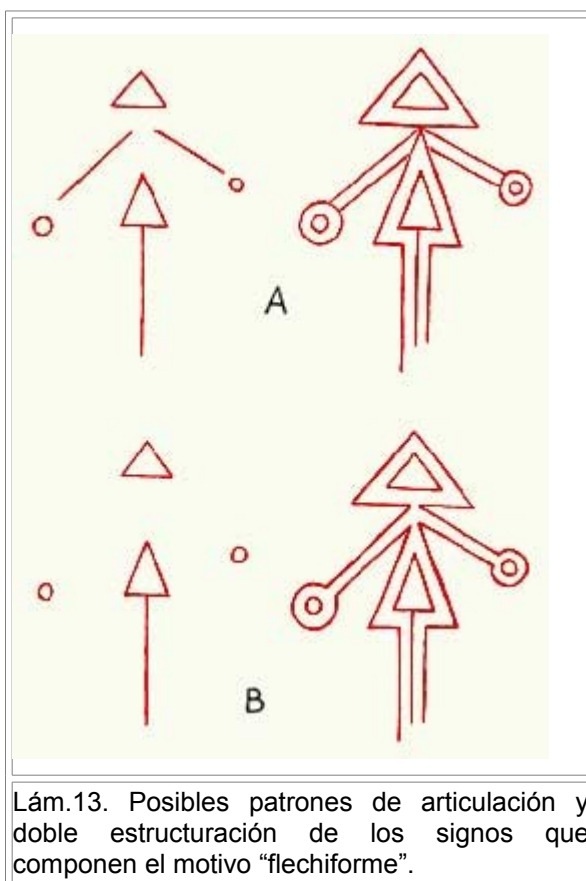
Es evidente que Núñez Jiménez ya no repara en las líneas dobles y paralelas que según Fritot y Ortiz parten del punto de incidencia de ambos triángulos dobles. El esquema de las sendas líneas que parten una hacia la izquierda y otra hacia la derecha ha sido el esquema seguido por los especialistas encargados 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 restauradores 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. Creo más positiva la posición de “discreción científica” de Herrera Fritot, que la perentoria o resolutive que dise n  el proyecto restaurador.

El emblema “flechiforme”, 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, borde ndola totalmente y manteniendo la equidistancia a las líneas primeramente dise nadas, conforma como una especie de segunda piel, duplicando, cubriendo o enfatizando el signo. Además de éste, y partiendo del mismo criterio de la doble estructuración de los signos, otros patrones de articulación pueden sugerirse, como bien se puede apreciar en la lámina 13 A y B.



L m.13. Posibles patrones de articulación y doble estructuración de los signos que componen el motivo “flechiforme”.

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 Motivo Central, así como por el tono rojizo con que ha sido creado. La elección de este color para dicho pictograma 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 -al que antes me refería-, así como cierta dinámica direccional. Dos principios esenciales se ponen de manifiesto entonces: el sentido 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. 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, es decir, 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 correspondiente a todos los signos integradores del emblema que nos asiste. 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)

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 -recuérdese que el conjunto está representado en el techo de la gruta- o, para ser más exacto, en su porción Este. 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, entre pares e impares, 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 par de doce vértice. 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 esta duplicación de los siete vértices originales parece apuntar a la conformación del sistema binario.

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 se hiciera, 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.

Indudablemente que este 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 que el(os) hacedor(es) de este conjunto pretendiera(n) sintetizar, en uno sólo, todo el mensaje que, a través de indescifrables ideogramas, se halla en Punta del Este. (ver lámina 14)

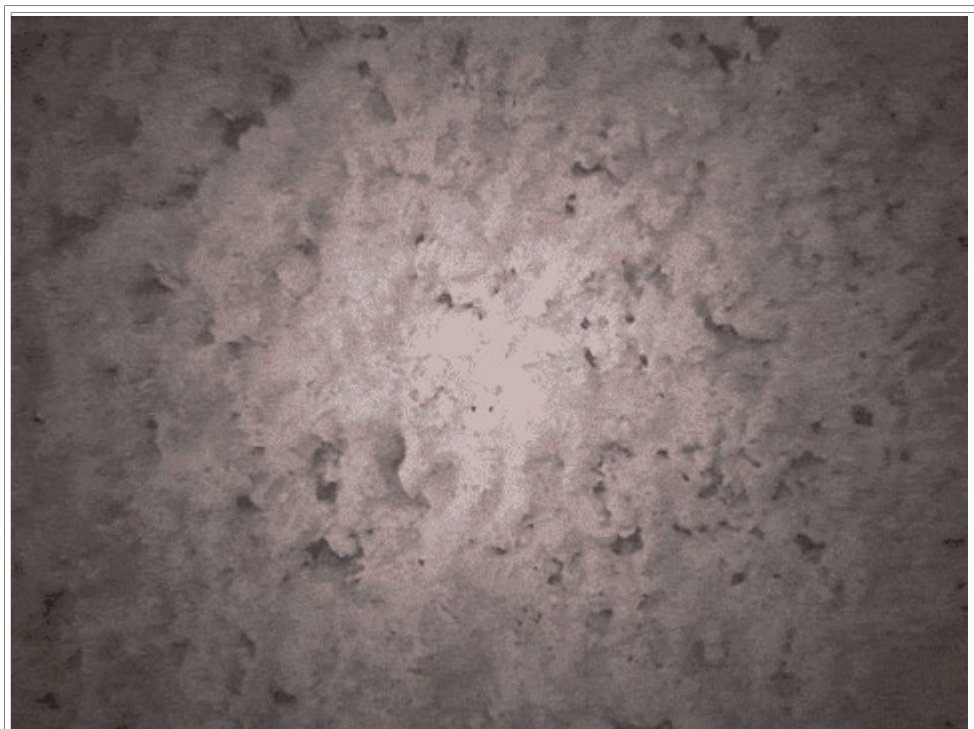


Lámina 14. Ilustración animada del Motivo Central, que recrea una posible construcción del mismo. Realizada por Marlene García para esta web.

Ciudad de La Habana, junio de 1991.

FUENTES

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.

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.

MIRIMANOV, Vil B. (1980): *Breve historia del arte*. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1980.

MORRIÑA, Oscar (1982): *Fundamentos de la forma*. Departamento de Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad 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.

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.

----- (1943): *Las cuatro culturas indias de Cuba*. La Habana, Cuba.

SCOTT, Robert Gillam (1969): *Fundamentos del diseño*. Ediciones Revolucionarias, Instituto del Libro, La Habana, Cuba.

WEYL, Herman (1958): *La simetría*. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina.

Por **José Ramón Alonso Lorea**

Creador del sitio web [EstudiosCulturales](#)

E-mail: joseramon_alonsolorea@hotmail.com