Un arte rupestre en su estilo y modalidades

José Ramón Alonso Lorea - joseramon_alonsolorea@hotmail.com

"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 permitió arribar a algunas referencias 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. Dicho reporte también me permitió hallar ciertas incongruencias formales que atisban la evasión de la norma que impone una de estas modalidades subestilísticas.

Según anota 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 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 hacedores 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 de corte 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 llama: 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).

El aborigen de Punta del Este iconizó su sistema de pensamiento a través de una serie de rasgos simbólicos que crearon un severo código de las formas ideográficas y 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, quizá antropomorfoseados 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 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 analicé el BLOQUE UNO descubrí 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 esta última por la variante subestilística 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, 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, también negro y con iguales trazos muy finos que reportara Núñez en 1947 y que aparece ilustrado en la lámina 1.

Lámina 1. Según Núñez, pictograma número 10 de la Cueva Número Dos. Realizado con un trazo negro muy fino. Tomado de su informe de 1947.

El nuevo conjunto (lámina 2), 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".

Lámina 2. Calco, realizado por Esteban Maciques, de un pictograma de la CNII, descubierto por él en 1983.

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 aparentes 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 (rojo/negro) 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 bien y para este dibujo ahora analizado -serie de dos líneas concéntricas circulares negras- los trazos resultan muy inseguros e irregulares, sin embargo, se elabora un tipo de diseño que sigue una idea preconcebida. 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.

Una norma. Evolución y complejidad; del color a la forma.

Un estudio de la mayor cantidad de pinturas rupestres reportadas en las cuevas de Punta del Este nos permite 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, las he ido abordando a lo largo de esta investigación. Resulta esta modalidad la más extendida del mural pictórico, 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 estudiado (lámina 2), lo que pudiera evidenciar una forma muy primaria de los diseños de líneas concéntricas, tal y como se muestra en la lámina 3-A. 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.

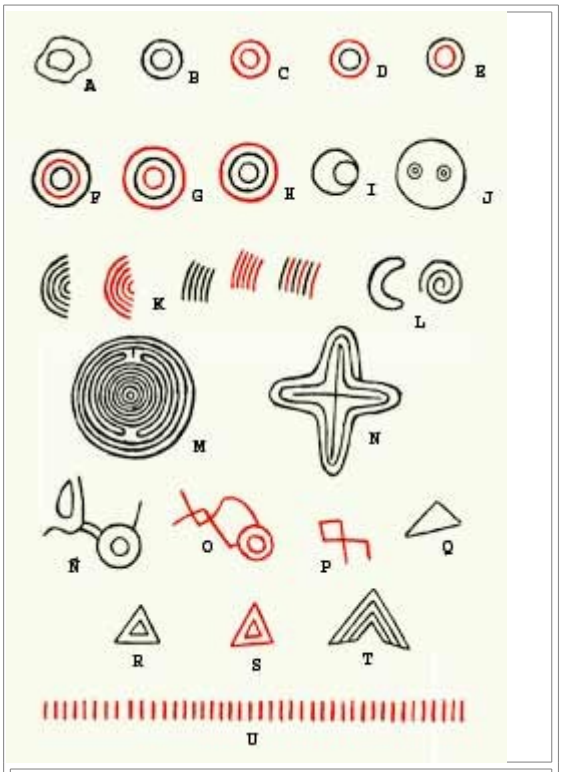

Lámina 3. Modalidades gráficas en el arte rupestre de Punta del Este.

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), tal y como se muestra en la lámina 4.

Lámina 4. Según Núñez Jiménez, pictografía número siete de la CNII. Este conjunto parece haber sido trazado con el dedo embadurnado de pintura. Tomado de su informe de 1947.

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).

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.

En la lámina 3, 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 (1 x 1)*, 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 (1 x 2)* -un trazo rojo de menos con respecto al total de trazos negros- y G será la clasificada seriación del *tipo de relación (2 x 1)* -un trazo rojo de más con respecto al total de trazos negros-. El dibujo H representa las expresivas *series de colores rojo y negro alternos irregulares*.

Estos primeros ocho ideogramas, ilustrados en la lámina 3, 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 de la lámina 3: *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 la tangencialidad de series de líneas concéntricas es un carácter 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 ideograma ilustrado en J. Esta relación simétrica de *series concéntricas a manera de pares de ojos* se van a encontrar independientes, como los *conjuntos de líneas concéntricas circulares rojas con un punto rojo centrado* (ver lámina 5). No obstante, 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.

Lámina 5. Según Herrera Fritot pict.93, CNI. Dibujo inferido de la descripción.

A partir de estos 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 las definiera Ortiz, y los signos *espiraliformes*. Tales son los conjuntos ilustrados en la lámina 3 (K y L).

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

Como ya había anotado, la aparición del signo <u>rectilíneo</u> en el arte rupestre de Punta del Este resultó el elemento esencial que propició la creación de una nueva <u>variante subestilística</u>: 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 estudiado y agrupado dentro 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 lámina 3, a partir de la letra M. Si bien pequeños trazos rectilíneos van a iniciar estructuras simétricas bilaterales, como es el caso de M, estos conjuntos 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 el liberarse 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 ideosimbólica, como pueden ser los puntos y rayas del código Morse. Del análisis morfológico de estas pinturas rupestres puede sugerirse la objetividad de lo antes aclarado.

En la lámina 3, del conjunto 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 esencial 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 conjuntos 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.

Ciudad de La Habana, agosto/octubre de 1991.

FUENTES.

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.
LEROI-Gourhan (1968): *Prehistoria occidenta*l. 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.
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.
MORRIÑA, Oscar (1982): *Fundamentos de la forma*. Departamento de Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba.
MOSQUERA, Gerardo (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.
ORTIZ, 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.
ULLMAN, Stephen (1968): *Lenguaje y estilo*. Aguilar, S.A. de Ediciones, Madrid, España.
WEYL, Herman (1958): *La simetría*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina.

Por **José Ramón Alonso Lorea**

Creador del sitio web EstudiosCulturales

E-mail: joseramon_alonsolorea@hotmail.com